

Mytens gestaltning hos John Bauer

En undersökning av John Bauers konst i förhållande till Mircea Eliades världsbild

Andrée Johnsson

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Lunds Univeristet

Kandidatuppsats (KOV KO1), 15 hp, ht-2007

Handledare: Ann-Charlotte Weimarck

ABSTRACT FÖR 60-POÄNGSUPPSATS

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Lunds universitet

Box 117 221 00 Lund

Författare

Andrée Johnsson

Titel och undertitel

Mytens gestaltning hos John Bauer

En undersökning av John Bauers konst i förhållande till Mircea Eliades världsbild

Handledare

Ann-Charlotte Weimarck

Ventilationsdatum

2008-01-17

Sidantal: 34 Illustrationer: 5 Bilagor: -

Abstract

Uppsatsen behandlar konstnären John Bauer (1882-1918) och dennes konst, sett utifrån religionsfilosofen Mircea Eliades (1907-1986) världsbild. Verken som behandlas är *Titta på dem, sade trollmor. Titta på mina söner! Vackrare troll finns inte på denna sidan månen*, (1915), och *Tyr och Fenrer*, (1911). Uppsatsens syfte är att tolka och diskutera dessa utifrån Eliades teorier och begrepp. Uppsatsen går igenom tidigare litteratur om Bauer, och analyserar denna, samt definierar de teorier och begrepp hos Eliade som är relevanta för tolkningen.

Innehållsförteckning

Inledning	s. 2-4
- Bakgrundsteckning	s. 4-5
Kapitel I: Tidigare forskning och litteratur om Bauer	s. 5-12
Kapitel II: Mircea Eliade; teorier och begrepp	s. 12-20
- Grunder och kritik	s. 13-14
- Arkaisk kultur	s. 14-16
- <i>Hierofani</i>	s. 16
- <i>Axis Mundi</i>	s. 16-17
- Den eviga återkomsten	s. 17-18
- Symboler	s. 18
- Myten	s. 18-19
- Konst	s. 19-20
Kapitel III: Beskrivning, analys, tolkning	s. 21-33
- <i>Titta på dem, sade trollmor. Titta på mina söner! Vackrare troll finns inte på denna sidan månen</i> , beskrivning	s. 22-23
- Analys av <i>Titta...</i>	s. 24-25
- <i>Tyr och Fenrer</i> , beskrivning	s. 25-26
- Analys av <i>Tyr och Fenrer</i>	s. 26-27
- Tolkning och diskussion av verken utifrån Eliades teorier och begrepp	s. 27-29
- <i>Titta...</i>	s. 29-30
- <i>Tyr och Fenrer</i>	s. 31
- Sammanfattning av tolkning och diskussion	s. 32-33
Kapitel IV: Sammanfattning	s. 33
Kapitel V: Bildförteckning	s. 33-34
Kapitel VI: Källförteckning	s. 34

Inledning

Att varje svensk någon gång har mött John Bauers (1882-1918) illustrationer, är ett påstående som torde stämma, och hans karakteristiska motiv med tomtar, troll och prinsessor har inlemmats till en del av vårt kulturarv. I förhållande till sagorna, är Bauers illustrationer de som fått mest uppmärksamhet. Man kallar ofta hans troll och olika väsen för en produkt av naturen, och en spegling av svensk sagotradition, men finns det fler sätt att tala om Bauers konst, förutom de mer uppenbara, som t.ex. att hans troll liknar skogens träd och stenar, som lyfts fram av Agneta Börtz-Laine (1932)¹? I min undersökning diskuterar jag Bauers illustrationer i förhållande till religionsfilosofen Mircea Eliade (1907-1986), och hans teorier om traditionella kulturer och myter. Uppsatsens syfte är således att diskutera Bauers konst och motiv med utgångspunkt i några valda termer och begrepp av Eliade, som kan vara relevanta vid analys av bildkonsten. Min undersökning vill visa, att vad Bauer åstadkom som illustratör, är något mer än just illustrationer till mer eller mindre ointressanta konstsjöner, utan kan ses som ett uttryck för något djupare.

I denna ontologiska undersökning och tolkning, som arbetet får ses som, kommer jag främst att använda mig av litteratur som har direkt förbindelse till Bauer och Eliade, men även som behandlar svensk tradition, nordiska myter, och sjöner. De två bilderna som jag har valt att diskutera och tolka, är *Titta på dem, sade trollmor. Titta på mina söner! Vackrare troll finns inte på denna sidan månen*, 1915, från sagosamlingen *Bland Tomtar och Troll* årgång 1915, samt *Tyr och Fenrer*, 1911, från Viktor Rydbergs *Fädernas Gudasaga*, (1887) 1926. Medan *Tyr och Fenrer* och hämtad ifrån den 5:e upplagan av *Fädernas Gudasaga*, är *Titta...* från boken *John Bauer: En konstnär och hans sjövärld* / red: Bjurström, Per (1928). Originalen till *Fädernas Gudasaga* existerar tyvärr inte längre. Hos Jönköping Läns Museum, där man har samlat material om Bauer, kan man läsa att dessa tillhörde en viss v. Rosens samling, som vi kan anta var Georg von Rosen (1843-1923), och som brann upp. Det enda som överlevde branden var originalet till *Loke och Gullveigs hjärta* från *Fädernas Gudasaga*-illustrationerna, några skisser, samt en nästan färdig bild av *Fröja och Svipdag på Singastein*, i akvarell. Originalen till *Titta...* har jag tyvärr inte lyckats finna.

Mitt val av bilder baseras dels på den stora spridning de haft, och har, dels på de bildelement som ingår. Det är från *Bland Tomtar och Trolls* utgåvor 1912-1915 som Bauers klassiska, mest spridda gestaltning av trollen börjar utkristalliseras sig, och *Titta...* kan sägas innehålla de mest välkända elementen i Bauers sjökonst, de storsväxta, godmodiga trollen, och

¹ *John Bauer: en konstnär och hans sjövärld* / red: Bjurström, Per, Höganäs, Bra Böcker i samarbete med Nationalmuseum, 1982, s. 36

prinsessan. *Tyr och Fenrer* är ett motiv som kommer direkt ifrån de nordiska asamyterna, och bär ett formspråk olikt det i *Bland Tomtar och Troll*. Det får förtydligas att jag inte försöker göra undersökningen och diskussionen om Bauers konst enklare genom bildvalet. På ett sätt är den specifika bilden inte avgörande, inte heller det motiv den bär, för att Eliades hypoteser och begrepp ska kunna tillämpas. Dessa kan vara användbara för i princip alla Bauers verk, och för vår avbildande tradition överhuvudtaget, då avbildande element låter oss koppla bilden till en specifik myt. Det intressanta i Bauers motiv, och i hans sagokonst överlag, är att de direkt härrör och uttrycker folksagan, myten, och på samma gång religiösa föreställningar, som Eliade som religionsfilosof behandlar. Detta möjliggör en tydligare förankring till Eliades begrepp. Men även Bauer som person, hans tro² och föreställningar, är av intresse, och kommer att utgöra en del av tolknings bakgrund. Avgränsningen av Eliades begrepp och hypoteser kommer att ske i kapitlet som behandlar dessa.

Litteraturen om Bauer är begränsad i den mån att det endast finns sex verk utgivna som riktar sig till en vuxen publik. Det mest täckande verket över Bauer är Harald Schillers (1898-1982) *John Bauer; Sagotecknaren* från 1935, efter detta har Gunnar Lindqvist (1929) publicerat *John Bauer*, 1979. När konstnären skulle ha fyllt 100 år (1982) gav Nationalmuseum ut boken *John Bauer: En konstnär och hans sagovärld*, med Per Bjurström som redaktör, och 1991 gav Lindqvist återigen ut en bok, *John och Ester: makarna Bauers konst och liv*. Göteborgs Konstmuseum kom 1993 ut med sin katalog *John Bauer*, i samband med en utställning om konstnären, och med Jonas Gavel som katalogredaktör. En kort bok har även skrivits av Helen Agrenius (1951), *Om konstnären John Bauer och hans värld*, 1996 (alla böcker är på originalspråket svenska och första utgåvor). Vad gäller Eliades teorier har jag utgått ifrån hans egna verk, såsom *Heligt och profant*, (1957) 1968, *Myten om den eviga återkomsten*, (1968) 2002, och *Symbolism, the Sacred and the Arts*, 1985, men även Carl Olsons (1941) *The theology and philosophy of Eliade*, 1992. *Heligt och Profant*, har översatts från originalspråket tyska, till franska, och till svenska (av Alf Ahlberg), *Myten om den eviga återkomsten*, har översatts från rumänska till franska, redan 1945, men det är från den franska version som gavs ut 1968 som bokens översättning utgår ifrån (av Dan Shafran och Åke Nylinder). *Symbolism, the Sacred and the Arts*, med engelsk text, är en sammansättning av texter av Eliade (sammanställda av Diane Apostolos-Cappadona, och översatta av Mac Linscott Ricketts, okänt från vilket språk). *The theology and philosophy of Eliade* är på originalspråket engelska. Utöver detta har jag även använt mig av Jan-Öjvind Swahns (1925) böcker *Trollen*, 1984, *Häxor, tomtar, jättar och huldor*, 1964, Åke Ohlmarks (1911-1984) *Asar, vaner och vidunder*, 1963, Viktor Rydbergs

² *John Bauer* / red: Gavel, Jonas, Göteborg: Göteborgs Konstmuseum 1991, s. 28-29

(1828-1895) *Fädernas Gudasaga*, (1887) 1926, samt Ebbe Schöns (1929) *Älvor, troll och talande träd*, 2000, alla utgivna på svenska.

Uppsatsen inleds med kapitel I där en beskrivning av tidigare forskning om Bauer, kritik av denna, samt behovet av nya synvinklar och undersökningar ges. Därefter diskuterar jag i kapitel II begrepp hos Eliade som är relevanta för diskussionen och tolkningen, för att i kapitel III lyfta fram de verk jag har valt, och beskriva och analysera dessa. Sedan följer en tolkning och diskussion av bilderna, grundad på Eliades begrepp, som summeras. Uppsatsen avslutas med kapitel IV; sammanfattning, kapitel V; bildförteckning, och kapitel VI; källförteckning.

Bakgrundsteckning; kort biografi

Bakgrundsteckningen tas ifrån katalogen *John Bauer* samt boken *John och Ester*³. John Bauer föddes 1882 i Jönköping, son till Joseph Bauer (1849-1921), invandrad ifrån Bayern 1863, och modern Emma Wadell (1850-1923), från Jönköpingsbygden. Fadern drev en framgångsrik charkuterirörelse, och John och hans tre bröder led aldrig ekonomisk nöd.

Bauers intresse för att måla och rita upptäcktes tidigt, och redan som 16-åring begav han sig till Stockholm för att söka in till Konstakademin. Nekad pga. av sin unga ålder, studerade han under två år vid Althins målarskola, innan han som 18-åring blev antogs vid akademien. Med lärare som Gustav Cederström (1845-1933) och Georg von Rosen, var akademien en Mimers brunn för den konststuderande, men John tyckte att de långa timmarna av gipsavmålning och krokier var själsligt förlamande, och var beredd att hoppa av studierna. Bauer tyckte att istället för att utvecklas, slösade han tid på att uppgifter som inte gav honom något som konstnär. Men Cederström, som kände till Bauers tankar, skrev till Bauers far och framhöll vikten av att lära sig konstens element från grunden, vilket ledde till att fadern inte gav sonen stöd i hans tankar. Redan under de tidiga åren på akademien fick Bauer mycket beröm för sina färdigheter och han spåddes en ljus framtid. Men redan här kunde man ana ett frö av den avgrundsdjupa självkritik som Bauer hade, och som skulle förlama hans skapande i perioder, när han i brev hem uttryckte osäkerhet och tvivel över den egna förmågan⁴.

1902 följde Bauer med fadern på en resa tillbaka till dennes fädernesland, där han mötte tyska medeltidsstäderna och museerna med klassiska verk, som gav honom inspiration. Motiv och former som han bar med sig under sitt konstnärskap, fann han även under det uppdrag han antog sig 1904, när han begav sig till Lappland för att skildra samernas liv och natur.

³ Lindqvist, Gunnar, *John och Ester: makarna Bauers konst och liv*, Stockholm: Carlsson 1991, red: Gavel, Jonas (1993), s. 10-20

⁴ Lindqvist, Gunnar, (1991), s. 16

Bauers framtida hustru Ester Elmqvist (1880-1918), träffade han redan på akademien, och även Ester var en lovande konstnär. Men hennes konstnärskap fick komma i andra hand, och parets bröllop stod 1906. Tillsammans åkte de med Joseph Bauers ekonomiska stöd till Italien, för inspiration och avkoppling. Till skillnad från de flesta samtida som reste till Paris för att ta del av den modernistiska konsten, tar Bauer stort intryck av renässansens mästare, och bär från Italien med sig intryck som kommer att präglade hans framtida konst.

1907 antar han uppdraget att illustrera sagosamlingen *Bland tomtar och troll*, som kom att göra honom till en av Sveriges folkkäraste konstnärer. Här fick Bauer utlopp för sina naturintryck och tankar om konsten som ett fönster mot en annan värld⁵. Dessa illustrationer kommer Bauer att arbeta med mellan 1907-1912, med undantag för 1911, i protest mot att förläggaren gjorde anspråk på originalen. Under 1911 illustrerar Bauer istället Viktor Rydbergs *Fädernas Gudasaga*. Utöver illustrerandet utför Bauer även väggmålningar, skapar en ritkurs för barn i form av ett häfte, gör dräkt- och dekorskisser till teatrar, samt till baletten *Bergakungen*, som man aldrig hann uppföra före Bauers död.

Paret får 1915 en son, Bengt, och väljer att fördela sitt boende till Björkudden utanför Gränna, under somrarna, och Brevik på Lidingö resten av året. Då Bauer och Ester spenderar mycket tid isär, bestämmer man sig för att flytta till Djursholm, Stockholm, och den 20 november 1918 beger sig familjen med båt från Gränna för färd över sjön Vättern till Hästholmen. Båten når aldrig hamn, den förliser i nattens storm, och tar de ombordvarande med sig i djupet.

Kapitel I: Tidigare forskning och litteratur om Bauer

Om man vill behandla litteraturen kring Bauers konst och liv, så kan man egentligen endast tala om de sex böcker som tidigare nämndes. Schillers *John Bauer; Sagotecknaren* var den första boken som enskilt behandlade Bauer och dennes konst, och är ett gediget arbete, som behandlar det mesta kring Bauer och hans konst. Lindqvists var 1979 den första efter detta att publicera en bok ägnad helt åt konstnären, *John Bauer*, som kom att utgöra basen för boken *John och Ester: makarnas Bauers konst och liv*, 1991, samt hans texter i *John Bauer: en konstnär och hans sagovärld* och katalogen *John Bauer*, utan några större ändringar, mestadels styckesindelningar och utelämnade meningar, och säger i stort sett samma sak. I *John Bauer: en konstnär och hans sagovärld* boken finns en biografi över Bauer av Lindqvist, ett kapitel om Bauers konst och influenser och jämförelser av Agnets Börtz-Laine, samt ett tredje kapitel av Hans Holmberg (1934) om sagorna i *Bland Tomtar och Troll*. Lindqvist text i *John och Ester: makarna Bauers*

⁵ Lindqvist, Gunnar (1991), s. 78

konst och liv är som tidigare sagt en avskalad version av författarens tidigare publikation, men nu har kapitlet om Ester utökats med fem sidor. I katalogen *John Bauer* från Göteborgs Konstmuseum finns utöver Lindqvist text ett kort kapitel om Bauers liv och konst författat av Jonas Gavel (1942). Utöver dessa böcker har texter om Bauer riktade till barn publicerats. Det finns två kandidatuppsatser om Bauers liv, som har lämnats utanför diskussionen, då jag inte finner att dessa tillför något nytt till ämnet⁶.

De som alltså har författat något större om Bauer är alltså Schiller och Lindqvist. Och det är förståeligt, då Schillers bok på 211 sidor, täcker det mesta om Bauers liv och konst. Vad som erbjuds i de andra verken, är i så fall en större analys av Bauers konst, där denna sätts in i ett historiegenetiskt sammanhang. Schillers verk ger fortfarande mest för den läsare som önskar fördjupa sig i Bauers liv och konst. Han har även haft den unika möjligheten att språka med Bauers vänner och släktingar, samt levt i samma tidevarv, vilket leder till en unik bild och förståelse för författaren, en möjlighet som nu är förlorad.

Lindqvist är beskriven som fackboksförfattare⁷. Schiller har en fil. kand. i Göteborg 1921, en fil. lic. i Lund 1925, och en fil. dr. i Stockholm 1939. Han har utöver författarskapet även arbetat som litteraturkritiker⁸. Börtz-Laine får vi anta är konsthistoriker, och då Holmbergs namn dyker upp i flertalet publikationer om sagor, antar jag att detta är hans område⁹. Helen Agrenius har enligt utsago en fil. kand. i konsthistoria vid Stockholms Universitet, och arbetar vid tiden för uppsatsens sammanställning vid Jönköping Läns Museum. Jonas Gavel har enligt egen utsago en fil. dr. samt har tidigare arbetat som intendent på Göteborgs Konstmuseum.

I böckerna möts man av en förvånansvärt liten användning av noter och källhänvisningar. Schiller använder sig av hänvisningar till brev- och tidningscitater direkt i boken, men han har även ett person- och illustrationsregister. Lindqvists *John Bauer* har endast ett litteraturregister, och använder inte noter för brev. Samma sak gäller för *John Bauer: en konstnär och hans sagovärld*, *John och Ester: makarna Bauers konst och liv*, samt katalogen från Göteborgs Konstmuseum. De två sistnämnda böckerna har istället för litteraturregister förslag på vidare läsning. Agrenius text har inte heller den några noter, men i boken finns en källförteckning för använda texter.

⁶ Nilsson, Anna, *John Bauer: Bland tomtar och troll*, Umeå: Institutionen för konstvetenskap, 1999. Agrenius, Helen, *Den unge John Bauer*, Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, univ., 1990

⁷ Regionförbundet Östsm 2007, "Lindqvist, Gunnar)

<http://www.kulturnat.se/default.asp?ArticleID=200057&CategoryID=2996&mnuParID=4632&mnuSubID=0&Municipality=&FreeText=>, (2008-01-03)

⁸ Åhlen, Bengt, *Svenskt Författarlexikon 1900-1940 M-Ö*, Stockholm : Svenskt författarlexikonsförlag Rabén & Sjögren, 1942, s. 715

⁹ Libris, Nationella bibliotekssystem, "Agneta Börtz-Laine", "Hans Holmberg",

<http://websok.libris.kb.se/websearch/form?type=extended&showholdings=true>, (2008-01-07)

Schiller, Harald, *John Bauer: sagotecknaren*

Man kan säga att det finns en tydlig skillnad mellan Schillers verk och det övriga som har skrivits. Mycket kan säkerligen härledas till samhällsklimat och generationsskillnader, och den största skillnaden må nog vara språket. Hos Schiller finns ett mer nyanserat språk, och mer målande beskrivningar. Den samtida Schiller hade möjligen en större förståelse för Bauer som person och konstnär, och till hans konst, då han levde i en tid med större närhet till naturen. Även i de andra böckerna används ett målande språk, och litteraturen faller säkerligen en person som är nyfiken på Bauer i smaken, men känslan släpper aldrig, att de andra texterna endast är varianter på Schillers verk. Som tidigare nämnts är Schillers verk det största av de sex, och har täckt upp de flesta aspekterna av Bauers liv och konst, här finns flera sidor av Bauer som inte nämns i de andra böckerna. Tyvärr är det svårt att sluta sig till om Schiller personligen har läst alla brev och anteckningar som har författats av och till Bauer, vilket öppnar upp för en diskussion om bilden av Bauer som person som presenteras. På grund av att boken skrevs för ca 70 år sedan, kan det finnas aspekter av Schillers text och analyser som dagens läsare kan finna märkvärdiga, men texten kan inte tolkas som en del av vår samtid, utan endast utifrån Schillers samhällsklimat och kontext.

Lindqvist, Gunnar, *John Bauer*

Lindqvists bok är främst gjord för att nå en större publik, och det som inte publicerats tidigare är främst ett kapitel ägnat Ester. Det är svårt att bilda sig en uppfattning om Ester, då mycket av parets korrespondens inte finns bevarat, och kapitlet utgör endast åtta sidor, inklusive bilder. Man får inte något större grepp om henne, varken hos Schiller, eller i den senare litteraturen. Lindqvist ger inga upplysningar om han har läst de brev som finns bevarade¹⁰, fastän han publicerar nytt material, främst gällande Ester. Ibland kan man tycka att Lindqvist lägger ord i munnen på Bauer, som när han säger att en bild på Humpe och dennes mor är en parafraas på motivet *Maria med barnet på flykt till Egypten*¹¹, utan att redovisa varifrån uppgifterna kommer, och om det är ett speciellt motiv som åsyftas, eller endast berättelsen.

Lindqvist bild av Bauer blir uppenbar i uttalanden som att hans konst var ”*högstämd borgerlig eller furstlig miljö*”, och att han hade kunnat ”*inriktat sina bilder på en mindre idealiserad värld*”¹². Detta får ses som godtycklig kritik. Han underbygger inte åsikten, inte heller preciserar han vad som menas med ”borgerligt” eller ”furstligt”, och ideal får ses som något subjektivt. Skälet till detta, påstår han är att Bauer inte ”*vågar... ge något av sig själv i*

¹⁰ Brevsamlings finns på Jönköpings Läns Museum, Jönköping, samt Kungliga Biblioteket, Stockholm.

¹¹ Lindqvist, Gunnar, *John Bauer*, Stockholm: LiberFörlag, 1979, s. 57

¹² Lindqvist, Gunnar, (1979), s. 92

sina målningar” förrän de sista åren, och att ”därför blir hans sagoillustrationer också bilder på distans – från en annan värld, högstämnda och idealiserade”¹³.

John Bauer: en konstnär och hans sagovärld / red: Bjurström, Per

Lindqvists kapitel i *John Bauer: en konstnär och hans sagovärld* kan i stort sett betraktas som en nedkortning av sin tidigare publikation, där inget väsentligt intressant har tillkommit. Dock har sista stycket med hans analys av Bauers konst fallit bort.

Det andra kapitlet i boken, av Agneta Börtz-Laine, bjuder läsaren på en längre historiegenetisk analys, samt en jämförelse med samtidens konst, som är intressant, men ibland forcerad i sitt resonemang, då man kan få uppfattningen att hon talar om Bauers konst som om han själv hade yppat sina tankar för henne. Hon tolkar Bauers naturväsen som de antika, som står för materia, drift och natur¹⁴, och glömmer Bauers nära relation med den nordiska myten och sägnen. När hon understryker likheterna med konstnärer, som t.ex. Rackham, talar hon inte om vilka bilder hon jämför med, vilket hade varit intressant för en djupare analys. Något orättvis kan man även tycka att hon är, då hon indirekt kopplar ihop Bauers gestaltning av trollen med de europeiska, och främst de norska¹⁵. Hon kommer till hans försvar i frågan om att han skulle ha plagierat andra sagokonstnärer, som t.ex. den engelska Rackham, och pekar istället på vikten av tidsstilen. Även hon är böjd att hålla med Schiller om att *”detta beror icke på att han tagit intryck från andra konstnärer utan i stället på själva materialet, vilket kräver sin egen stil och sålunda ger direktiv åt konstnären”¹⁶.*

Per Holmbergs kapitel som ägnas främst åt sagorna erbjuder intressanta tankar om dessa, men även här utelämnas noter. Holmbergs analys av sagorna Bland Tomtar och Troll är viktigt för en större förståelse av Bauers illustrationer till dessa, och hur en brytning mellan dessa kan ske. Vad Holmberg utelämnar, och som jag anser skulle ha behövts, är en presentation av de grunder han tolkar sagan och dess element utifrån.

Lindqvist, Gunnar, *John och Ester: makarna Bauers konst och liv*

Denna bok har Lindqvist publicerat för att erbjuda läsaren en större bild av Ester, men kapitlet om henne har utökats med endast fem sidor mer text än i boken *John Bauer*, samt ett antal brev, medan resten är i stort sett samma publikation, och man kan fråga sig om det krävs en helt ny

¹³ Lindqvist, Gunnar, (1979), s. 92

¹⁴ Red: Bjurman, Per, (1986), s. 33

¹⁵ Red: Bjurman, Per, (1986), s. 33-34

¹⁶ Schiller, Harald, *John Bauer: sagotecknaren*, Stockholm : P. A Nordstedt & Söners Förlag, 1935, s. 126-127

publikation för detta. Bilden av Ester är som sagt svår att bilda sig, och även här finner vi ingen garanti för att Lindqvist har läst de brev som finns kvar.

John Bauer, Göteborgs konstmuseum / red: Gavel, Jonas

Göteborgs konstmuseums katalog har en biografisk studie av Jonas Gavel, som även är utställningskommissarie och katalogredaktör, och efter detta kommer Lindqvist kapitel ”Bland Tomtar och Troll” i nedkortad form, som i princip är samma som i de andra böckerna.

Gavels del är inte textmässigt sett stort, och även här handlar det mest om historiegenetik, ett raljerande om tänkbara influenser och spår, gud förbjude att Bauer skulle ha framställt något på egen hand. Samtidigt så kan man inte förvänta sig att Gavel ska ha utfört några större undersökningar själv, med det begränsade utrymme han har givits, och mängden av analyser som redan existerar. Här finns samma slutsatser som i tidigare litteratur om tidens konstklimat, men även om det politiska klimatet, och dess påverkan på konsten. Att koppla detta till Bauers bilder, kan tyckas långsökt, endast utifrån element i hans konst¹⁷. Att tala om att Bauer försökte ”komma ifatt” när han slutade illustrera är förbryllande¹⁸. På Gavel låter det som om en konstnär ska tillhöra rådande avant garde för att vara en ”riktig” konstnär.

Agrenius, Helen, Om konstnären John Bauer och hans värld

Agrenius bok som utkom 1996 är en väldigt konkret bok, där först och främst biografien över Bauer lyfts fram. Hon gör inga direkta kopplingar till andra konstnärer, utan drar de tydligaste parallellerna till naturen och dess former¹⁹, och analyserna av konsten hålls till det som har skrivits innan. Boken publicerar även många skisser som inte tidigare visats, och jag kan tycka att Agrenius är den som lyckas bäst med att framställa en lättillgänglig text över Bauers liv och konst.

Något märkligt, är att alla författare utom Schiller och Agrenius sexualiserar Bauers bilder, främst i tal om sådant som ”erotiska laddningar”. Lindqvists texter i *John Bauer: sagotecknaren* och *John och Ester: makarna Bauers konst och liv* talar endast om en ”total förening”²⁰. Det blir först i Göteborg Konstmuseums katalog till att det inte går att ”ta miste på den erotiska stämningen”²¹. Även Gavel talar om erotiska laddningar, utan att utveckla det²². Börtz-Laine talar om hur Tuvstarrs höfter fått ”en vuxen kvinnas rundning”, och att ”synen av den nakna

¹⁷ Red: Gavel, Jonas, (1993), s. 18

¹⁸ Red: Gavel, Jonas, (1993), s. 15

¹⁹ Agrenius, Helen, *Om konstnären John Bauer och hans värld*, Jönköping : Jönköpings läns museum, 1996, s. 45

²⁰ Lindqvist, Gunnar, (1979), s. 58, Lindqvist, Gunnar, (1991), s. 95

²¹ Red: Gavel, Jonas, (1993), s. 29-30

²² Red: Gavel, Jonas, (1993), s. 7

flickan”, hos älgen ”väckt en längtan efter kamp och en lust att inte längre gå ensam”²³. Den som går längst i resonemanget är Holmberg. Att Bauers bilder talar till både vuxna och barn, det är svårt att argumentera emot, Bauers bilder är ju så mycket mer än illustrationer, men att tala om älgen Skutt som ”den kraftige och könsmogne älgen”, som vill ”påskynda hennes könsmognad”²⁴, diskutabelt. Det är självklart upp till var och en att tolka bilden, men denna sorts sexualisering finns det som jag ser det inga skäl till, varken i denna, eller i Bauers övriga bilder, grundat endast utifrån bilderna. Dessa ”uppenbara erotiska laddningar” skall alltså komma ifrån Tuvstarrs, som Börtz-Laine säger, kurviga höfter, vilket är förvånansvärt, då jag personligen inte finner några kvinnliga former hos flickan, som i mina ögon fortfarande endast är ett barn. Hos Schiller talas det endast om hur älgen ställer sig beskyddande vid hennes sida²⁵, utan några sexuella undertoner. Inte heller hos Agrenius talas det om bilden av Tuvstarr och Skutt på ett sexualiserat vis.

Men denna sortens tolkning av sagoelement är inte unik, och kanske speciellt inte för den generationen författare som har uttryckt dessa tolkningar. Det finns en utbredd psykoanalytisk tolkning på freudiansk grund av sagor, och det står klart för mig att det är denna lins man har valt att se Bauers bilder genom. Trots att man vill särskilja bilden från sagan, så utgår man ifrån att de båda bär samma motiv, och innehåller just det djuriska väsendet. Den freudianska psykoanalysen läser in en sexuell frustration i älgen, som en del av en freudiansk mognadsprocess som varje individ måste genomgå. På samma sätt kan man se dramat som den kvinnliga versionen av oidipuskonflikten, där älgen blir en fadersgestalt som flickan således kommer att åtra²⁶. En psykoanalytisk teoretiker som har skrivit om ämnet är Bruno Bettelheim (1903-1990), vars verk *Sagens förtrollade värld* har varit en viktig utgångspunkt för den psykoanalytiska tolkningen av sagor och myter. Vi kan se samma scenario i psykoanalytiska tolkningar av t.ex. grodan, i sagan om Grodkungen²⁷. Man har tagit en del av folktrons saga, där djuret till slut blir en prins, och fångad i sin djurkropp trånar efter prinsessan, men man glömmer att älgen i denna saga aldrig blir en prins. Detta teoretiska resonemang kring sagans element, där dessa ses som våra undertryckta drifter och begär, är grunden för psykoanalysen, men att gå steget längre och grunda dessa *i formen* på Bauers figurer, innebär att man lämnar psykoanalysens teori om sagans element, och istället börjar analysera Bauer. Att analysera döda personer gör man inte inom psykoanalysen. Den som går längst i sitt resonemang, Holmberg, är

²³ Red: Bjurman, Per, (1986), s. 37

²⁴ Red: Bjurman, Per, (1986), s. 55-56

²⁵ Schiller, Harald, (1935), s. 142

²⁶ Bettelheim, Bruno, *Sagens förtrollade värld: Folksagornas innebörder och betydelse*, Stockholm : Almqvist & Wiksell Förlag, 1978, s. 137-138

²⁷ Bettelheim, Bruno, (1978), s. 336-341

också den som verkar ha tagit störst intryck av Bettelheim. Hos båda citeras Tolkien tankar om sagan för att understödja sitt resonemang²⁸.

Något nytt om Bauer har således inte skrivits sedan 1935. Vilket är synd, för konstnären är mycket intressant. Vid en första anblick kan man tycka att Schiller gjorde allt som var möjligt, men det finns brister även i hans verk! Omöjligt att få verifierat, men mycket troligt, är att Schiller inte själv läste alla brev om Bauer, utan använde sig av excerptist. Bara Lindqvist och Agrenius, av de andra författarna, redogör för några brev. I slutet av *John och Ester* skriver han att det finns en livlig korrespondens mellan de båda och att 300 brev finns bevarade, och Agrenius skriver i sin källförteckning att hon har använt sig av brev från Kungliga Biblioteket, och material från Jönköping Läns Museum. Även här är det svårt att veta om de båda författarna har läst alla brev. Gavel och Börtz-Laine har istället inriktat sig på konsten, och detta i ren historiegenetisk tappning, men även detta kräver en viss kännedom om Bauer. Det är svårt att styrka uttalanden om influens och inspiration, när man inte säkert kan bevisa att han har varit i kontakt med en viss konstnärs verk. All jämförelse som sker utifrån endast bildelement och former, kan aldrig ses som slutgiltiga.

Det viktiga är ändå att göra Bauer till mer än en barnboksillustratör. Han var inte *bara* en illustratör, långt ifrån. Jag anser att en skev bild av Bauers färdigheter byggs upp i det att man talar om hur Bauer efter att ha avslutat illustreringen för *Bland Tomtar och Troll* försökte utveckla nya uttryckssätt. Att Bauer behövde utveckla nya är långt ifrån sanningen, han hade vad som krävdes för att arbeta i andra former och uttryckssätt redan på Akademin. Man tenderar att glömma bort att Bauer var spådd en ljus framtid som konstnär redan under sin studietid, på grund av sin penselföring och lätthet att tillägna sig de olika uttrycksmedel han fick arbeta med²⁹. Vid en genomsökning av Jönköping Läns Museums arkiv fann jag själv skisser av Bauer som inte tidigare publicerats, och skickligheten är uppenbar. De bilder som jag ämnar använda som exempel, är målade i ett större format än normala skisser, och olikt andra teckningar, är hela bildytan fylld. Inte heller brukade han måla oljeskisser. Dessa är kategoriserade som ”*troligt ungdomsverk av John Bauer*”, men det talas inte om på vilka grunder de ses som detta. Skulle detta stämma, skulle det innebära att Bauer ägde sina impressionistiska, expressionistiska och avbildande kunskaper, redan under sin studietid (exempel på avbildande konst från tidiga år utelämnas, då tidigare litteratur innehåller flera).

²⁸ Bettelheim, Bruno, (1978), s. 74, 143, 173, Red: Bjurman, Per, (1986), s. 48, 59

²⁹ Schiller, Harald, (1935), s. 42-45



Vinterlandskap, skiss, okänt tillkomstår



Kvinnofigurer, skiss, okänt tillkomstår

Hans val att måla efter eget huvud bottnar i något helt annat än okunskap. Att Bauer sökte en ny konstform, det är sant, men att han endast var en barnboksillustratör som ville utvecklas till att måla ”riktig” konst, det är långt ifrån sanningen.

För att gå vidare i Bauerforskningen måste forskaren på nytt gå igenom de brev och anteckningar som Bauer författat, eller mottagit. Först efter detta kan en mer övergripande och konkret bild av Bauers konstnärskap göras. Tyvärr kommer ingen att erbjudas den unika möjlighet som Schiller hade, att tala med vänner och släkt till Bauer. Personligen tycker jag att ytterligare studera Bauer stilistiskt eller historiematerialistiskt är fruktlöst, då något väsentligt intressant svårligen kan grävas fram, som inte redan nämnts. Någon teoretisk infallsvinkel har inte heller prövats. Fältet ligger även öppet för en vidare teoretisk tolkning kring hans motiv och värld, av troll, prinsessor och riddare, och deras roll i den svenska folksagan och de nordiska myterna. Nog finns det fler sätt att tolka hans konst än från den vinkel jag kommer att utgå, nämligen från Eliades religionsfilosofi.

Kapitel II: Eliades teorier och begrepp

Mircea Eliade var en rumänsk religionsfilosof, historiker och novellist, som skapade riktlinjer för religiösa studier genom att tolka religiösa fenomen, och inlemma dessa i kategorier. Eliades teorier är omfattande, och erbjuder förståelse för traditionella samhällens kulturella och religiösa yttringar. Anledningen till att kapitlet om Eliade har valts att göras så stort som det har, är just omfattningen av hans teorier, som jag anser behövs ges en någorlunda fullständig bild. Detta för att ge tolkningen och diskussionen en stadig grund att utgå ifrån, då en djupare förkunskap och förståelse för begreppen bättre låter läsaren förstå mitt resonemang, och ger en djupare förståelse för tolkningen. Konst går att diskutera utifrån flera av de begrepp som Eliade definierar, även om det centrala i hans teorier är handlingen, och skapandet. Ett av de områden som Eliade berör är det om schamanen, som jag väljer att inte definiera och ta upp vidare, då jag

finner att schamanen har en funktion som faller utanför diskussionen om själva *bilden*. Det är möjligt att även definiera och diskutera Bauers roll som *konstnär*, där denne kan inta samma position som schamanen. Detta är i sig ett ämne för en helt annan uppsats.

Viktigt att påpeka är att det i böckerna dyker upp självmotsägelser, något som jag sluter mig till har uppstått genom de olika översättningarna. Det kan även vara så att Eliade själv valt att ändra på vissa resonemang, men då översättningar ofta bristfälligt förmedlar det ursprungliga meddelandet, sluter jag mig till det förra. Således kommer framställning av Eliades teorier starkt präglas av *mitt* urval av texter, och av mina omskrivningar och sammanställningar. Invändningar mot dessa kan göras, och det är upp till läsaren att avgöra framgången av mina studier. Värt att påpeka är också den något förvirrande användningen av termerna arkaisk, traditionell, *homo religiosus* och ”den religiösa människan” i litteraturen. En definiering av arkaisk och traditionell kultur som utgående ifrån en cirkulär tidsuppfattning görs hos Eliade, och dessa kommer främst att användas, då religiös får ses som en mer allmängiltig tro på en sakral dimension.

Genom en snabb överblick över den arkaiska kulturen, som jag kommer förklara grundligare under kapitlets gång, kan vi fastslå att den arkaiska människan lever i den profana dimension, men strävar efter den sakrala, då det är först i denna dimension som något blir *verkligt*. Mötet med det sakrala sker där denna manifesterar sig i den profana världen, i en *hierofani*. Då det är det sakrala som är det *verkliga*, kommer *hierofanier*, i form av platser, myter och symboler, erbjuda den arkaiska människan grundläggande arketyper och handlingsmönster att rätta sig efter, och en handling får för den arkaiska människan endast värde i det att den upprepar och följer en arketyper, påbjuden genom det sakrala. Som centrum för orientering i handling, blir en *hierofani* också en *axis mundi*, en ”världens mittpunkt”, och den arkaiska människans levnadssätt visar hur den strävar efter den sakrala närvaron.

Grunder och kritik

Religion för Eliade, är detsamma som ontologi, genom att avslöja det sakrala, avslöjas grunden för Varat. Således måste en religionshistoriker också tolka ontologin för att förstå de religiösa föreställningarna, och genom detta blir denne först och främst en filosof, menar Carl Olson³⁰. Han definierar Eliade som en som fenomenologiskt utvärderar religion, då hans tolkningar av religiösa fenomen är ahistoriska och anti-historiska, i kombination med fokus på fenomenologi. Man kan också tala om Eliades teorier som filosofisk antropologi, då han gör normativa antaganden om den allmänna mänskliga ontologin. ”*Min plikt är att visa upp storslagenheten,*

³⁰ Olson, Carl, *The theology and philosophy of Eliade : a search for the centre*, London : Macmillan, 1992, s. 9-10

ibland naiv, ibland monstruös och tragisk, hos det arkaiska förhållningssättet”, säger Eliade³¹. Han hävdar att för att förstå det sakrala och det religiösa måste man se varje del utifrån helheten, från en holistisk vinkel. Genom sin morfologiska klassificering, samlar Eliade en rad religiösa fenomen för att genom jämförelser dessa emellan, finna gemensamma, universella nämnare³².

Eliades teorier och begrepp står självklart inte utan kritik, och Olson tar i sin bok *The theology and philosophy of Mircea Eliade* upp den mest grundläggande. Det inte uppsatsen mening att analysera kritiken eller Eliades teorier på ett djupare plan, men det kan ändå vara på sin plats att diskutera den, då detta ger min diskussion en stadigare grund att utgå ifrån.

Eliades tankar sträcker sig över fält såsom religionshistoria, religionsfilosofi och teologi, och grunden för den mesta av kritiken mot Eliade utgår ifrån begreppet ”vetenskap”, som något objektivt, faktamässigt korrekt och empiriskt bevisbart. Kritiker menar att Eliade teorier och fenomenologiska strukturer inte kan bevisas empiriskt och verifieras, hans teorier är inte objektiva, han saknar logiskt resonemang, han är selektiv i sitt urval, och hans skönlitterära sätt och användning av fantasi är ovetenskapligt. Tolkningar av symboler och arketyper kan inte testas, då de är arbiträra, och gamla tiders diskurser går inte att utröna. Olson visar hur den ”vetenskap” som Eliades kritiker utgår ifrån är en disciplin som följer vissa paradig, accepterar förutfattade slutsatser, använder sig av intuition, gissningar, fantasi, selektivitet, diskurser och värdegrunder. Kritiken mot Eliade är naiv i den mening att man har blundat för vad ”vetenskap” egentligen innebär, att även forskare och vetenskapsmän följer instinkter och känslor, värdegrunder och diskurser, och således att den bild man målar upp av objektivitet är orealistisk³³. Man får vara medveten om att total objektivitet är omöjligt, och att varje vetenskapligt projekt springer ur en subjektiv uppfattning. En person kan inte heller tillgodogöra sig all fakta i världen, eller veta riktigheten i alla andra vetenskapliga resultat. En vetenskapsman måste sälla bland sina källor, och kommer att välja vad som passar bäst³⁴. Eliade skall inte bli analyserad och kritiserad utifrån något han inte gör, och det är forskning baserad på vetenskapliga, positivistiska kriterier.

Arkaisk kultur

Mircea Eliade har som religionshistoriker och filosof behandlat vad han kallar den ”arkaiska kulturen”, men vad är utmärkande för denna? I grunden handlar det om två sätt att vara i

³¹ Olson, Carl, (1992), ” *My duty is to show the grandeur, sometimes naive, sometimes monstrous and tragic, of archaic modes of being.*”, s. 102

³² Olson, Carl, (1992), s. 39

³³ Olson, Carl, (1992), s. 19, 25

³⁴ Olson, Carl, (1992), s. 20

världen, det *profana* och det *sakrala*, där det sakrala är motsatsen till det profana³⁵. Profant; är vår värld, den fysiska, den utan inre mening och moral. Sakralt; Dimensionen utan tid, utan historia, en sorglös tillvaro, där människa och gudar lever sida vid sida. Den arkaiska kulturens främsta mål är att återföra människan till det sakrala, och den mytiska urtiden, från sorg, lidande och *historien*³⁶. De ”traditionella” samhällen som Eliade refererar till är både kulturerna som vi kallar ”primitiva”, likväl de i forntida Europa, Amerika och Asien. De arkaiska begreppen har förmedlats genom symboler, myter och riter som skapar förståelse för ett system som skulle kunna betecknas som metafysiskt, just i den mån att de behandlar världens beskaffenhet, människans natur, och dimensioner skilda från vår egen. För att förstå hur de gör det, måste vi förstå hur de verkar för den arkaiska människan. Eliade ställer upp tre punkter vilka vi måste ha i tanken för att förstå den arkaiska ontologin³⁷:

- Att förstå att *verkligheten* för den arkaiska människan endast är en efterbildning av en himmelsk, sakral arketypp.
- Att förstå att *verkligheten* nås genom att vara en del av en mittpunkt, en *axis mundi*; tempel, berg, städer, som blir *verkliga* endast i den mån de är ett med *axis mundi*.
- Att handlingar, händelser och riter inte får betydelse och verkan förrän de upprepar en arketypisk handling som utfördes *ab origine*, i begynnelsen, av gudar, heroer eller heliga förfäder.

Genom att försöka leva sitt liv efter en sakral förebild är således den arkaiska människan inte bara i det att hon existerar, hon måste skapa sig själv genom handlingar, som återupprepar arketyper som bevarats i myter och symboler³⁸. Då tiden endast existerar som begrepp om man ägnar den uppmärksamhet, berövar den arkaiska kulturen tiden dess värde, genom uppreparandet av handlingar, vilket hindrar händelser och tid från att bli slutgiltiga, och bortser ifrån en linjär tidslinje, där händelser följande på varandra skapar en historia.

Att avvisa historiens verkningar och att hålla sig till arketyperns upprepning visar på ett grundläggande behov hos människan efter en tillvaro som är just stabil, oändlig, oföränderlig och välkänd. Hon fruktar den profana världens meningslöshet, köttets flyktighet och söker efter

³⁵ Eliade, Mircea, *Heligt och Profant*, Stockholm : Verbum, 1968, s. 8

³⁶ Eliade, Mircea, *Symbolism, the Sacred, and the Arts*; edited by Diane Apostolos-Cappadona, New York : Crossroad, 1986, sid 139

³⁷ Eliade, Mircea, *Myten om den eviga återkomsten : arketyper och upprepning*, Ludvika : Dualis, 2002, s. 13-14

³⁸ Eliade, Mircea, (1968), s. 68

en väg ur det dödliga tillståndet, till Varat, som ger människan för beslut och handling utvecklade moraliska och arketypiska strukturer att rätta sig efter³⁹.

Denna medvetna känsla av att sträva efter att leva med det sakrala, är något främmande för den areligiösa människan, för vilken världen är avsakraliserad. För den areligiösa människan finns det ingen mening med existensen, och denne ser inte världen som transcendent. Hon ser sig endast som historiens subjekt, som skapar sin egen historia, och styr sitt eget öde. Denna kraft kan endast nås genom att desakralisera världen, denna frihet, kan endast nås i den mån hennes förnuft segrar, och den profana världen endast är profan. Denna seger, är det som Friedrich Nietzsche (1844-1900) kallade "Guds död"⁴⁰. Viktigt att komma ihåg, som Eliade påpekar, är att den areligiösa människan har sina rötter i den arkaiska och religiösa människan, och trots att hon försöker bryta med vad hon betecknar som vidskepelse och religiositet, har hon endast undertryckt en längtan, som kan hävdas är ett fundament i den mänskliga existensen. Den får utlopp genom samma handlingar, som nu tappat all andlig betydelse⁴¹.

Hierofani

Varje uttryck i världen som är motsatt det profana, är således en sakral manifestation, och kallas då en *hierofani*. Den etymologiska sammansättningen av de grekiska orden *hieros* = helig, och *fainomai* = visa sig, är effektiv just då den klart uttrycker vad som händer⁴². Det profana rummet blir en del av den sakrala dimension i det ögonblick som det sakrala manifesterar sig där. För en *hierofani* är inte en symbol, en representant, det är det sakrala. Om det sakrala skulle manifesteras sig i ett objekt, skulle det inte längre vara det profana objekt som vi känner det, utan *det sakrala*⁴³. För den arkaiska människan blir en *hierofani* den direkta närvaron av det sakrala, och som sådan blir det också det *verkliga*, en *ontofani*, en manifestation av Varat, då endast den sakrala dimensionen är *verklig*⁴⁴.

Axis mundi

En *hierofani* är mer än en manifestation av det sakrala, ty detta brott i den profana dimensionen ger människan möjlighet att kommunicera med andevärlden, med gudarna och förfäderna. En öppning som kan gestaltas genom bilder, symboler eller platser. Som ingång till den sakrala dimensionen blir den en *axis mundi*, en "Världsaxel", som blir en "fast punkt" i tillvaron, utifrån

³⁹ Eliade, Mircea, (2002), s. 93

⁴⁰ Daniel W. Conway, *Nietzsche : critical assessments. Vol. 2, "The world as will to power - and nothing else?" : metaphysics and epistemology*, London : Routledge, 1998, s. 91-136

⁴¹ Eliade, Mircea, (1968), s. 139-140

⁴² Eliade, Mircea, (1968), s. 8

⁴³ Olson, Carl, (1992), s. 32-33

⁴⁴ Eliade, Mircea, (1986), s. 14-15

vilken den arkaiska människan kan orientera sig i världen⁴⁵. Utan denna ”Världsaxel” är orientering omöjlig, för i det profana rummet är den ”fasta punkten” flyktig och förgänglig, här finns ingen högre mening eller moral att rätta sina handlingar efter⁴⁶. Först i den sakrala dimensionen blir världen *verklig*. Genom länken till det sakrala grundades den profana världen, som ringar på vattnet, och även allt i den, har sitt ursprung i en *axis mundi*⁴⁷.

Viktigt att förstå är att strukturen profan-sakral inte är logisk med världsliga mått mätt, och tack vare att *axis mundi* utgår från den sakrala dimensionen, kan den existera på flera platser samtidigt i den profana världen, men fortfarande vara samma sakrala plats. Förutom att platsen förflyttas till en högre verklighet, förflyttas den även i tiden, tillbaka till den mytiska urtiden, *in illo tempore*, en plats som är tidlös⁴⁸.

Varje manifestation av det sakrala, och varje *axis mundi*, är även ett mikrokosmos, och som avbild av kosmos och dess ontologi, är den även en *imago mundi*⁴⁹. Eliade skriver själv de tre vanligaste formerna av *axis mundi*⁵⁰:

- Det Heliga Berget, där himmel och jord möts
- Tempel och palats, som blir ett ”heligt berg” och en mittpunkt
- Staden som mittpunkt

Men då varje hierofani får betraktas en *axis mundi*, finns det självklart även fler än dessa tre.

Den eviga återkomsten

För den arkaiska människan får en handling endast värde i det att den upprepar en arketyrisk handling, en handling som skedde *ab origine*, i början, utförd av gudar eller heroer, och som därmed är heliga. Viktigt att förstå är också att handlingen inte bara upprepar det som hände *ab origine*, den är det som hände i urtiden, handlingen flyttar den utövande genom tid och rum, upphäver den profana tiden och dess tidsflöde, och låter denne uppgå i det sakrala och bli *verklig*, vilket innebär att det egentligen endast finns *en* handling⁵¹. Den arkaiska människan känner inte till några handlingar som inte redan har utförts, de utan en förebildlig handling

⁴⁵ Eliade, Mircea, (1968), s. 14

⁴⁶ Eliade, Mircea, (1968), s. 16

⁴⁷ Eliade, Mircea, (2002), s. 26

⁴⁸ Eliade, Mircea, (2002), s. 27

⁴⁹ Eliade, Mircea, (1968), s. 29

⁵⁰ Eliade, Mircea, (2002), s. 19-20

⁵¹ Eliade, Mircea, (2002), s. 41

saknar mening. På så sätt lever den arkaiska människan endast biologiskt, tiden blev inte ”historisk”, utan man levde i en stagnerad urtid genom de periodiska upprepningarna⁵².

Det Eliade finner viktigast, är inte hur upprepningen går till, utan vilken roll den spelar för den arkaiska människan, behovet av att frigöra sig från den profana tiden, där det som sker är slutgiltigt, och bildar en ”historia”, och han menar att viljan att avvisa den profana tidens gång antingen kan ses som ett uttryck för en längtan efter ett förlorat paradys, eller en önskan att vara på samma sätt som det sakrala, evig, med överjordiska krafter⁵³.

Symboler

Varje symbol bär ett budskap, anser Eliade, och genom den når människan universum, då den är en *imago mundi*, en avbild av kosmos grundläggande ontologi. Symboler låter människan komma i kontakt med det sakrala, och transcendera det profana⁵⁴. Eliade säger att en viktig funktion hos en religiös symbol “är dess kapacitet att uttrycka paradoxala situationer eller visa mönster hos den ultimata verkligheten som inte kan uttryckas på något annat sätt”⁵⁵. Samma egenskap återfinns hos myten som vi kan se som en narrativ form av symbolen⁵⁶.

Det är nödvändigt att se en symbols arbiträra förmåga, i det att den uttrycker olika saker på flera plan. Alla symboler i en kultur kan endast analyseras intertextuellt, då de tillsammans bildar en struktur, och för att förstå detaljen, måste vi förstå helheten, som har sin grund i det sakrala⁵⁷. Detta innebär även för Eliade att även om en symbol tillskrivs en ny betydelse, så kommer den att vara byggd på den specifika kulturens struktur, och som grundad i det sakrala, alltid behålla en ursprunglig mening⁵⁸.

Myten

En myt är att tala om handlingar utförda av gudar, hjältar eller mytiska förfäder, vad som skedde *in illo tempore*, vid tidens början. De händelser och de personer som figurer i en myt, blir arketyper, som kan upprepas och följas, oavsett om händelsen stammar ifrån ett historiskt faktum, då detaljerna och det individuella skalas av, för att endast bevara det som passar in i den mytologiska mallen⁵⁹. Då myter berättar om vad som skedde *ab origine*, förklarar de varför världen och människan är så som de är, då de händelserna är grunden för människans och

⁵² Eliade, Mircea, (2002), s. 76

⁵³ Eliade, Mircea, (2002), s. 92-93

⁵⁴ Eliade, Mircea, (1968), s. 145

⁵⁵ Olson, Carl, (1992), ”...is its capacity for expressing paradoxical situations or certain patterns of ultimate reality that can be expressed in no other way”, s. 85

⁵⁶ Eliade, Mircea, (1986), s. 30

⁵⁷ Eliade, Mircea, (1986), s. 12

⁵⁸ Eliade, Mircea, (1968), s. 93-94

⁵⁹ Eliade, Mircea, (2002), s. 48-50

världens existens, och därmed kan världen och det sakrala först förstås, när myten förstås. Myter, och all religion, är resultatet av gudarnas tillbakadragande från världen, och förlusten av att kunna kommunicera direkt med dem⁶⁰. Innan nostalgin, fanns ingen religion.

Myten må formuleras olika, men dess innehåll är fortfarande ett sakrament, dvs. en handling som har sitt ursprung i en sakral dimension⁶¹. Genom myten avslöjas Varat, och det är denna uppenbarelse som den arkaiska människan levde efter. Genom att tala om vad som skett i den sakrala sfären, ges i myten förebilder, förhållningssätt, rättesnören för handlingar, och myten berättar om den mänskliga naturen⁶². Tanken att man kan träda in i urtiden genom att ta del av myten i de arkaiska traditionerna, visar en nostalgi, en längtan efter det sakralas närvaro, där livet skänks mening⁶³. Genom myten, återfinner vi *mittpunkten*.

Eliade beskriver hur den moderna människans behov av det sakrala fortfarande tar sig uttryck genom drömmar, naturvurmande, filmer och skönlitteratur, nostalgi och impulser. Den moderna människan har ”glömt” religionen, men det sakrala och heliga har överlevt, i vårt undermedvetna. Vi kan se vårt intresse i film och litteratur som ett mytologiskt behov desakraliserat och maskerat i profana föreställningar⁶⁴.

Konst

I de traditionella kulturerna var all bildproduktion sedd som något heligt, och dess funktion var att manifesteras en metafysisk upplevelse, som således bryter den profana rymden. Det är viktigt att förstå att den troende i en ikon eller symbol inte såg objektet, utan en manifestation av det som skall symboliseras⁶⁵. Alla symboler och bilder *är* det sakrala. Eliade menar att konst gjordes på två sätt, antingen som ett upprepande av formen, eller som ett upprepande av skapandeakten. Formen som ett fönster mot det sakrala, och handlingen som något utfört *in illo tempore*. Detta innebär att en åtskillnad mellan symbol, ikon eller konst inte fanns⁶⁶.

Med den indiska konsten som exempel för traditionella kulturer, visar Eliade på ett klart sätt vad som är grundstenen i all traditionell konst. Den indiska konstnären försöker aldrig kopiera naturen. Genom att vara ett med naturen försöker han endast att avbilda livskraften som är inneboende i alla naturens ting, det organiska mönstret och dess strävan. För det är inte naturen som dyrkas, utan *genom* naturen som fenomen, som det sakrala manifesterar sig⁶⁷. Ett direkt kopierande av naturens former är meningslöst, då dessa redan är skapade, kopian blir

⁶⁰ Olson, Carl, (1992), s. 45

⁶¹ Eliade, Mircea, (2002), s. 34

⁶² Eliade, Mircea, (1968), s. 70

⁶³ Olson, Carl, (1992), s. 94

⁶⁴ Eliade, Mircea, (1986), s. 49-50

⁶⁵ Eliade, Mircea, (1986), s. XI-XIII

⁶⁶ Eliade, Mircea, (1968), s. 19

⁶⁷ Eliade, Mircea, (1968), s. 79

livlös, istället använder den indiska konstnären unika former och bildrum. Den indiska konsten identifierar konstnären som en som skapar liv, skapandes efter andliga värden. Den europeiska konstnären däremot, försöker imitera naturens former och låta dem passera genom sin själ för att ge dem kraft, vilket endast kommer att erbjuda estetisk skönhet och den avbildande konstens skicklighet. Det är först i den västerländska kulturen som naturen har blivit avsakraliserad och ett objekt, och det är kanske i naturupplevelser vi inser att vi aldrig kan bli fullständigt rotlösa⁶⁸. Den traditionella konsten är i harmoni med naturen, och en konst inspirerad av dess skaparkraft. Att avbilda naturen är endast möjligt i en kultur som inte är ”ett” med naturen, utan separerad ifrån den och försöker att nå den igen. Där den avbildande västerländska konsten fokuserar på definiering, yta och perfektion, fokuserar den indiska på den organiska formens rytm och strömning. Konsten genomsyras av det holistiska tänkandet, typiskt för de traditionella kulturerna, där varje detalj måste ses i förhållande till helheten, som krävs för att se formernas rytm, och den livgivande kraften som binder ihop bilden⁶⁹.

Symbolism är något som är starkt knutet till den gamla traditionella konsten, där, för att belysa några element som är relevanta för den senare diskussionen, man har framställt representationer av gudar där det primära har varit skillnaden gentemot människan, framhävd genom t.ex. fler lemmar och avvikande utseende⁷⁰. Både i bilder och i riter är den arketypiska kvinnan naken. I hennes kropp döljer sig den skapande kraften, i den livgivande livmodern, är en högre kraft manifesterad⁷¹. Viktig för den symboliska konsten var också bilder av himlen, för att visa människan att det var en dimension skild från den profana, och något totalt olik människan⁷². Även geometriska former kan avslöja en koppling till det sakrala⁷³. Ljuset spelar en stor roll för Eliade, det är det sakrala som transcenderar den profana existensen, det ljus som den profana materian är byggd av, och som manifesterar sig genom konsten⁷⁴.

Den moderna konstens främsta egenskaper; nedbrytandet av de traditionella formerna, fascinationen för det abstrakta och konstens autonomi, kan fortfarande bli föremål för en andlig tolkning. Det sakrala har inte fullständigt försvunnit i den moderna konsten, men den är gömd i avsikter, meningar och former som kallas ”profana”, och kan fortfarande väckas, om man återupptäcker den andliga inspirationen⁷⁵.

⁶⁸ Eliade, Mircea, (1986), s. 84

⁶⁹ Eliade, Mircea, (1986), s. 73-76

⁷⁰ Eliade, Mircea, (1986), s. 59

⁷¹ Eliade, Mircea, (1986), s. 64

⁷² Eliade, Mircea, (1986), s. 57

⁷³ Eliade, Mircea, (1986), s. 69

⁷⁴ Eliade, Mircea, (1986), s. XV

⁷⁵ Eliade, Mircea, (1986), s. 82

Kapitel III: Beskrivning, analys, tolkning

Hans Holmberg har i *John Bauer, en konstnär och hans sagovärld* skrivit en analys av de sagor som Bauer illustrerade i *Bland Tomtar och Troll*, och bygger upp argument för hur hans illustrationer kan lyftas ur sagosammanhanget, och istället ses som självständiga verk, förmedlande en känsla olik den som man försöker producera i vad som kallas ”konstsagor”. I sagorna påträffas element främmande för den traditionsenliga folksagan, och de moraliska läxor är uppbyggda på småskole-pedagogik. De saknar oftast vad Holmberg kallar ”inre logik och översättbara symboler”⁷⁶, som till skillnad från Bauers bilder inte berör. Han ställer upp tre anledningarna till varför sagorna i *Bland Tomtar och Troll* skiljer sig från folksagan⁷⁷:

- 1) Under 1900-talets första år trycktes jultidningar och julkalendrar på löpande band, och krävde sagor att fylla dem med. Redaktionen på *Bland Tomtar och Troll* ville endast ha nyskrivna sagor, vilket öppnade upp en marknad för hobbyskribenter, och vad man bäst kunde beskriva som sagoproducenter.
- 2) Dessa sagor får ses som en nydiktning på de element som folksagorna är uppbyggda av, men för att skapa ett harmoniskt helhetsintryck krävs det att författaren kan förmedla en värld som balanserar mellan anpassning och förnyelse. Att endast låna element och grundläggande formler från folksagan direkt av, ger sagorna ett andligt fattigt och livlöst intryck, då de trosföreställningar som krävs för att kunna bära upp sådana strukturella element sjunkit undan. Detta leder till att sagorna fort förpassas ur minnet, medan t.ex. Bauers bilder, är det som stimulerar och stannar kvar.
- 3) Det tredje, och viktigaste som Holmberg påpekar, är hur dessa sagor tillkommit hos en enskild författare, inte mellan berättare och åhörare i årtionden. Den har inte blivit tvungen att utvecklas för att fånga sin publik, och saknar den direktkontakt med verkligheten och de miljöer där sägner och sagor uppkommer, för att kunna slå rot i samhället. Genom den muntliga traditionen utvecklades sagan, och de krav på helhet som dessa ställdes inför, saknar konstsagorna. Den fantasi och andliga näring som dessa förr gav människor för att hon skulle ha ork med vardagen, ersätts nu istället med ytlig moral och tidsfördriv.

Det har sedermera framgått vilken enorm skillnad Bauers illustrationer gjort för samlingens fortlevnad, och bilderna tenderar att vara i fokus, i 1966 samling har man t.o.m. förkortat sagorna, till förmån för fler illustrationer⁷⁸. Man har även gjort sagor byggda på Bauers verk⁷⁹.

⁷⁶ Red: Bjurman, Per, (1982), s. 54

⁷⁷ Red: Bjurman, Per, (1982), s. 59

⁷⁸ Red: Bjurman, Per, (1982), s. 59

På samma sätt får vi bedöma Rydbergs *Fädernas Gudasaga* som en konstsaga, och inte som den nydaning och sammanställning av de nordiska myterna som han ville framställa. Vad Rydberg glömde, precis som Snorre Sturlasson (1178-1241) gjorde på sin tid, var att den traditionella kultur vilka myterna levde och frodades i, inte på något sätt försökte systematisera sina myter efter rationella och linjära parametrar. Precis som den traditionella tanken om det sakrala, så existerade även de nordiska myternas platser på olika ställen, men ändå på samma, och händelser skedde inte i en bestämd ordning. Om en sak var sanning, var även en annan det, trots att de logiskt sett stred mot varandra. Åke Ohlmark ger i sin bok *Asar, Vaner och vidunder* en bra bild av hur fruktlösa Sturlassons och Rydbergs ansträngningar är, att försöka sammanställa de nordiska myterna⁸⁰.

Viktigt att framhålla, är faktumet att det är kopior jag analyserar och diskuterar. Det får även hållas i minnet att dessa verk är gjorda för att reproduceras, och att deras kvalité kan bli bättre eller sämre. Jag kan tycka att detta spelar mindre roll för min diskussion och tolkning. Jag kommer här efter också benämna verken som "bilder", just då det är kopior som analyseras och tolkas, och inte de ursprungliga verken. Uppsatsen syftar inte heller till att diskutera Eliades begrepp i förhållande till bilden kontra måleri eller fotografi. Jag får här nöja mig med att påpeka att en särskiljning mellan de båda säkerligen kan göras, men är ett ämne för sig.



Titta på dem, sade trollmor. Titta på mina söner! Vackrare troll finns inte på denna sidan månen, 1915

⁷⁹ Schiller, Harald, (1935), s. 154

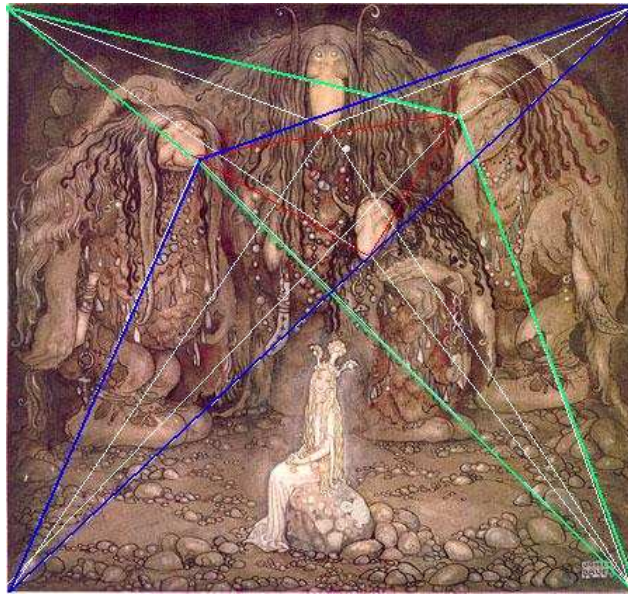
⁸⁰ Ohlmark, Åke, *Asar, vaner och vidunder*, Stockholm : Bonniers, 1963, s. 274-278

Beskrivning

I bilden *Titta...* som första gången publicerades 1915 som illustration till sagan *Pojken och trollen eller äventyret*, finns tre bildrum, en förgrund med en flicka, en mellangrund med fyra troll, och en bakgrund höljd i mörker. Om bakgrunden finns litet att orda om, förutom att det, bakom trollen, går att skimta stenar täckta med lava, höljda i skuggor. Att döma av de täta skuggorna och marken, en gråbrun massa översållad med stenar, befinner sig sällskapet i en grotta. De fyra trollen består av tre större, stående bakom ett mindre troll, som nästan befinner sig centrerat framför dem. Flickan är centralt placerad och vänd ifrån trollen, mot betraktaren, blickande på ett besynnerligt sätt bortom denne, med ett frånvarande ansiktsuttryck. Hon sitter avslappnat på en sten, delvis täckt med lava och mossa och större än de övriga, med händerna i knäet, lätt vriden, med knäna till vänster i bilden, lutande huvudet mot höger. Hon har en lång, vit, klänning som täcker hennes fötter, midjelångt guldfärgat hår, och en oproportionerligt stor krona på huvudet, även den i guld, med vita stenar i. Nästintill självlysande, i den skumma grottans dova färgpalett, utgör hon bildens ljuskälla.

De fyra trollen blickar alla mot flickan, med små ögon placerade högt upp i ansiktet, alla leendes. ”*Vänligt med plirande små ögon*” är ett uttryck som återkommer i litteraturen. Deras armar når dem till knäna, är ludna och oproportionerligt stora. Samma rundade former som hos stenarna, återkommer i trollens kroppsformer, och även i deras stora näsor. Trollet längst till höger för upp sin högra arm som för att dölja sitt leende och sin förtjusning. Alla har de långt hår, i skiftande nyanser, och bär mantlar i samma grå-bruna färgskala. De har lappade byxor, bär halsband med olikfärgade kulor, och modern bär vad som ser ut som en trollens handväska, hängandes över armen. Alla sönerna bär kniv i bältet, svängda blad i mönstrade hölster. Trollens skor är gjorda på ett gammaldags vis, med fotlappar som binds samman. Hos tre av trollen sticker långa öron fram.

Bilden är uppbyggd kring ett centralperspektiv, där trollens näsor och fötter spelar en central roll. Det mittersta trollets näsa befinner sig ovanför flickan, och befinner sig på samma centrala linje som bildens flyktpunkt. I bilden går även att identifiera ett antal trianglar (vita). Fyra stycken, som bildas genom en linje från hörn, till näsa, till hörn. Samma förhållande existerar från de övre hörnen såväl som de nedre. Om man utgår ifrån en vänster-höger skala, uppdragas genom linjerna som bildas från diagonalerna ett märkligt faktum. De linjer som löper diagonalt bildar mot det motsatta trollets näsa en nästan perfekt triangel, som innesluter de andra trianglarna (grön, blå). Även mellan de fyra trollens näsor bildas en triangel, som pekar snett nedåt, mot flickan (röd). Dessa struktureringar kan tyckas långdragna, men likväl finns de där.



Titta på dem, sade trollmor. Titta på mina söner! Vackrare troll finns inte på denna sidan månen, 1915

Analys

Det första som slår en är kontrasten i bilden. Flickan i det främre bildfältet är främmande för miljön, både färg- och formmässigt. Medan allt annat i bilden faller inom samma gråbruna färgskala, lyser hon upp, som en fyrbåk i mörkret, de dunkla skuggorna. Hon är tunn, skör, men sitter rak i ryggen, olik trollens krumma hållning. Att döma av hennes krona och framställning, är hon en prinsessa, vilket hon även är i sagan. Titeln berättar att ett av trollen är trollmor själv, vilket logiskt sett borde vara det minsta trollet. Deras klädnad, och kropp, är Bauers arv ifrån lapparna, som brukar nämnas. Här finns de svängda knivarna, de inlindade fötterna, likheterna i trollens kläder, och de höga kindben⁸¹. Vi ser direkt relationen mellan trollen, och miljön de befinner sig i, de står naturen nära som väsen, både till lynnet och till kroppen. Bastanta till formen, liknar de utväxter av berget själv, och ger ett rofyllt intryck. Vid närmare anblick märker man den rundade formen, på stenarna, på smyckena, på näsorna, och trollens gestalter, som går igen i bilden, som om de alla härstammar från samma mall. Där prinsessan skapar rörelse i bilden genom sin vridning, som fortsätter uppåt, står de stilla fast. Det är uppenbart att hon inte hör hemma här. I dem syns inget ont, bara en harmlös nyfikenhet, ett intresse för den vackra, skinande varelsen deras mor presenterar för dem. Men även blyghet, när den högra sonen täcker sitt leende. Den mellersta sonen lägger sina väldiga händer på sina bröder, i en kamratlig gest, och modern lägger vänligt handen över den andra, och titeln berättar att hon talar om sina söner, som i sagan är ett erbjudande om giftemål. Ett erbjudande prinsessan ej är intresserad av, att döma av hennes hållning och blick. Hon är inte rädd, men inte heller särskilt exalterad över att befinna sig hos trollen. Hennes tankar är någon annanstans, och hennes

⁸¹ Schiller, Harald, (1935), s. 68-70

uppsyn är, om inte likgiltig, disträ. En närmare anblick visar hur konsekvent Bauer varit med prinsessan som ett självlysande, eteriskt väsen. Följer man klänningen till fötterna, finns där knappt någon glans kvar. Klänningen är ingen del av henne, det är hon själv som lyser, med ett inre ljus. I sagan befinner sig sällskapet i en grotta, hon är bergtagen, något väl förtäljt i folktron och sägnen⁸², men scenariot är totalt olik känslan som förmedlas genom bilden. Där är trollen elaka och hemska, och prinsessan, hon är den räddaste och mest sorgsna flickan i världen⁸³. Jag anser att det är tydligt att Bauer har avvikit från sagan, i det att sagans stämning är så långt ifrån bildens, att jag inte kan uppfatta den.



Tyr och Fenrer, 1911

Beskrivning

Bilden *Tyr och Fenrer* är en svartvit reproduktion som visar en man stående till höger om, och vänd mot, en ulv, vars mankhöjd nästan når honom till axlarna. Lätt vriden åt betraktarens håll, är han barbröstad, klädd i kjol, med en mantel som är smyckad med mönster. I hans bälte hänger ett svärd, som når honom till fötterna, på vilka han bär gammalmodiga, bundna skor, s.k. fotlappar. På huvudet, över det ljusa, axellånga håret, bär han en hjälm smyckad med två vingar. Ulven däremot, ser vi i profil. Han är raggig och mager, med lätt öppna käftar, omslutande mannens hand, med fradgan rinnande. Hans ögon är smala och öronen bakåtstrukna, han ser ut att skjuta ragg, och hans ben är bundna. Bilden är strängt indelad i tre fält, ett främre där de båda antagonisterna befinner sig, lagt i skugga, en mellgrund, där en mur med en mönsterpydd

⁸² Schön, Ebbe, *Älvor, troll och talande träd*, Sundbyberg : Semic, 2000, s. 37

⁸³ *Bland Tomtar och Troll 9* / red: Granér, Cyrus, Sundbyberg : Semic, 1915, s. 29-61

port i är upplyst, samt en bakgrund, som endast består av himmel. Följer man ulvens rygglinje upptar de båda figurerna nästintill endast en tredjedel av bildens yta, där resten är himmel. I muren, som nästintill böljar fram, skymtas stensättningen. Marken i de båda fälten är av gräs, även den böljande, och prytt med blommor. Samma böljande rörelse förekommer även i ulvens kropp. Horisontlinjen i bilden är låg, och den bakre muren når endast mannen upp till knäna. Ovanför muren finns en himmel utan sol, en himmel vars centrala punkt är ett stort, upplyst område, omslutet av mörkare. I det ljusa fältet syns silhuetterna av fyra fåglar. Det centralperspektiv som bilden är uppbyggt på, kan följas genom figurernas fötter, mot en punkt i himlen ovanför porten.

Analys

Som bildens titel berättar, visar bilden Tyr och Fenrisulven, som Rydberg har valt att kalla Fenrer, vilket man säkerligen hade kunnat sluta sig till, endast med kännedom om de nordiska myterna. Bilden är till största del uppbyggd av kontraster, istället för en rikedom av former och kulör, där striktheten och enkelheten blir det dominerande. Avsaknaden av former och detaljer, ger en enkel och avskalad atmosfär, bilden domineras av endast två gestalter och en mur. Hos ulven, muren, porten, och gräset, går att identifiera samma böljande form, kontrasterande mot Tyrs raka gestalt, byggd som de andra illustrationerna i *Fädernas Gudasaga*, som kan jämföras med forntida skulpturer, enkla och strikta. Ett stoiskt lugn präglar hans ansikte, trots att han, som myten förtäljer, vet att ulven i nästa stund kommer att bita handen av honom, ett lugn som kontrasterar mot bestens käftar, och spända hållning. Fenrer inser att han inte kan slita sig från länken Gleipner som bundits runt hans ben, den kedja som hos Rydberg smiddes åt gudarna av Mimers söner i underjorden⁸⁴. En kontrast uppenbarar sig mellan ulven och Tyr, där asen ser ut att bjuda ulven en kort strid. Ulven är i sin mankhöjd nästintill lika stor som denne, och skillnaden i storlek och kraft är talande för ulven som hot mot gudarna. Över de båda höjer sig himlen, och genom att ta upp nästan två tredjedelar av bildytan, skapar den ännu en kontrast. Himlens storlek bidrar även till Tyrs resning. Den lågt satta horisont linjen leder till en monumentalitet som är värdig Tyrs offer. Bildens främre fält, där antagonisterna befinner sig, är höljt i skugga, i motsats till mellangrunden, som är ljusfylld, motsatt den skuggfyllda himlen. Här finns ännu en kontrast, om än en ovanlig sådan, där händelsen istället för omgivningen brukar vara upplyst. Klassiska kontraster; skugga mot ljus, storhet mot litenhet, lugnet mot vredens storm.

⁸⁴ Rydberg, Viktor, *Fädernas Gudasaga*, 5. uppl. Stockholm : Bonnier 1926, s. 168

Den upptornande himmeln i bakgrunden är ett återkommande element i Bauers bilder, och skapar känslan av att ha blivit förflyttad ifrån den profana tiden. Andra bilder ifrån Asgård, t.ex. *Fröja hälsar Svipdag välkommen*⁸⁵, visar molnens högsta punkt i det nedre bildfältet, och ger på ett genialiskt sätt en känsla för hur högt Asgård befinner sig i Yggdrasil. Den kolonn artade formen på Tyrs figur är inte i sig heller något unikt för Bauer, utan något som känns igen från tidigare illustrationer, liksom ulvens.

I Rydbergs saga utspelar sig det hela i Asgård, det Rydberg kallar Asgard, och muren bakom figurerna är i Rydbergs saga egentligen en vall. Hos Snorre uppförde jätten istället en borg. Bakom dem skymtar Asgårdsporten, som leder till Bifrost. Det är värt att påpeka att Bauer i sin bild egentligen skapat ett tredje scenario för förloppet. I den ursprungliga Eddan, fördes ulven till holmen Lyngve, i sjön Åmsvartner⁸⁶, medan han hos Rydberg fångslas i Asgård, i den inhägnad som gudarna höll honom⁸⁷. I Bauers bild sker händelsen på gårdsplanen framför Agårds portar, som för händelsen är stängda. Och man kan fråga sig om det var i kunskap om myten, eller försummelse av den, som han utelämnar Odins ulvar Gere och Freke ur bilden, som vaktar porten, dag som natt.

Inte endast Bauer har återgivit myten i dess mest intensiva skede. Motivet av Tyr och Fenrer har återfunnits som ristning på ett gammalt guldbrakteat, funnen i Skydstrup⁸⁸.



Tyr och Fenrisulven, guldbrakteat, Skydstrup

Tolkning och diskussion av bilderna utifrån Eliades teorier och begrepp

Man kan tala om konst ur ett religiöst perspektiv, då båda bygger på ett grundpsykologiskt behov, men hos Bauer finns en direkt koppling till religiösa föreställningar. Motiven han skapade rör sig inom den direkta mytens område, målade till konstsagor, som bygger på folksagor, som direkt stammar från religiösa asamyter, och har alltså en direkt ontologisk innebörd som myt. Vad Bauer själv ansåg om detta, hans intention, är ovidkommande i just

⁸⁵ Rydberg, Viktor, (1926), s. 125

⁸⁶ Ohlmark, Åke, (1963), s. 224

⁸⁷ Rydberg, Viktor, (1926), s. 167

⁸⁸ Ohlmark, Åke, (1963), s. 224

detta sammanhang, vad detta handlar om är möjligheten att kunna spåra ett mytologiskt sammanhang i bilderna, och vad dessa kan komma att innebära för betraktaren, just i det att vi kan identifiera en kulturell struktur som ligger till grund. Det här är inte den enda, eller för den delen hela, sanningen, om varken Bauers konst eller konst i allmänhet. En tolkning av bilder utifrån Eliades begrepp syftar främst till att identifiera element i dem som stämmer in på de delar av teorin som är applicerbara på just det skapade, inte akten i sig. Genom att diskutera dem som just bilder, ger teorierna en grund för ytterligare resonemang.

Då det i de traditionella kulturerna inte existerade någon olika typ av bild, så faller även Bauers konst under denna premiss. Kort och gott, är bilden som konstform en *hierofani*. Detta uttryck för det sakrala, denna uppenbarelse av Varat, kommer således även bli en *axis mundi*, utifrån vilka vi kan orientera oss i livet. För dessa båda bilder är också en gestaltning av en fast förankrad folktro och myter, ett fönster mot nordiska och svenska traditionella struktureringar av kosmos och moraliska arketyper⁸⁹. Detta är det grundläggande, som all mytiskt och religiöst avbildande konst delar, i det att man kan spåra dem till konkreta myter, eller läsa in förmedlande av värdegrunder. Ser man på det hela ur Den eviga återkomstens logik, så kommer det att handla om skapandet i sig, inte den enskilda bilden. Den enskilda bilden faller istället under riter som inte har med skapande att göra, utan att ta del av myten och att stiga in i det sakrala genom *hierofanien*. Varje meditering över bilden får i så fall ses som en enskild rit, som kan upprepas, för att sätta betraktaren i kontakt med myten och dess sfär.

Här kan vi även passa på att närmare begrunda tanken bakom bilden som ej avbildande. Eliades grundläggande tanke om den traditionella konsten är den om avbildandet av vad man kallar "världens livskraft", istället för dess utseende. Detta är ett tankesätt som inte är helt olik Bauers, och hans syn på konst. Redan under sin tid på Akademin uttryckte han de tankar som kom att utgöra grunden för hans illustrationer. "Varför skall man måla naturligt?"⁹⁰, frågar han sig. När han under Italienresan kom i kontakt med det italienska 1300-talsmåleriet, nås han av en insikt om den religiösa konsten: "Det har aldrig varit deras mening att måla den realistiska världen. De har grävt i en helt annan skönhetsvärld!"⁹¹. Bauers förståelse för vikten av en värld annorlunda från den profana, möter oss också i hans tankar kring teatern: "Jag vill att teatern ska vara äventyrligt, underbart, alldeles skakande vackert. Därmed är det också sagt att teatern inte får avbilda verkligheten. Det har vi ju biografen till. Nej, teatern skall vara intensifierad verkligheten, världen till alla delar omstöpt i dramatisk form, så att handling, spel och utstyrsel samverkar till att på en sekund ge erfarenheter, som eljest rinner ut över alla dagar och år i

⁸⁹ Schön, Ebbe, (2000), s. 7

⁹⁰ Schiller, Harald, (1935), s. 41

⁹¹ Schiller, Harald, (1935), s. 127-128

*verklighetens urvattnade och söndersplittrade förlopp. Men för att bli det, måste den också se annorlunda ut för ögonen än den nu oftast gör*⁹². Det står klart att Bauer vill väcka känslor djupare än bara fantasi, snarare livslust!

Men var fann han sin inspiration? Bauers intensiva kontakt med naturen lyfts ofta fram, och får en att tänka på vad Eliade sa om den traditionella konstnären, som är ett med naturen, som redan känner den, och inte behöver imitera dess former för att söka finna kraft. Kraften, finns inte i naturens form, utan göms i naturen. Det var ur denna han hämtade inspiration. ”Blunda, så får mamma se lika vackert som John”⁹³, sa Bauer till sin mor, och låter oss ana med vilken syn han såg världen. I en tid då den som ville bli konstnär, sökte sig till Paris och kontinenten, insöp Bauer mystiken i naturen. Han talar om sin samhörighet med naturen, och om hur han förnimmer en tid då människor och jättar samsades om utrymmet i Norden⁹⁴. Som ett underlag för min vilja att separera Bauers illustrationer till *Fädernas Gudasaga* från Rydbergs text, talar han om att han förstår den gamla seden, och ej är främmande för asamyterna: ”Jag förstår vår gamla gudalära. Jag vet vem Tor är, och jag vet vilka jättarna äro”⁹⁵. En sida av Bauer som endast Schiller talat om, är den om hans påstådda synskhet. Ett ämne som kan synas irrelevant i vår ”rationella” värld, men ändå intressant i förhållande till Eliades teorier, då synskhet innebär en kontakt med dimensioner andra än den profana världen. Läsaren får själv avgöra om så var fallet, eller endast en produkt av svaga nerver. Historien om Bauer berättar om hur han ser andar, och har föraningar⁹⁶. Det kanske intressantaste för uppsatsens diskussion, är om hur han berättar om de väsen som finns i hans konst för en pingstvän: ”Mitt namn är John Bauer. Det är jag som ritar till ”Bland Tomtar och troll”. Jag ville bara säga, att jag så väl förstår er, ty vad jag har målat, det har jag sett under mina strövtåg.”⁹⁷.

Titta på dem...

Det första som slår en, är den uppenbara frid som råder, lugnet i bilden. Här finns ingen uttalad fientlighet, eller oro. Alldeles tydligt är det också att den värld som bilden visar skiljer sig från vår, den innehåller element och väsen som ej längre förekommer i vår profana värld. De är, till fullo, en del av det sakrala. Om man tar sig friheten att tolka bildens element sett till den forntida nordiska myten, ur vilken vi kan spåra figurerna, får vi en givande grund att diskutera bilden utifrån. Vad bilden visar är just den mytiska urtiden, den efter Midgårds skapelse, när

⁹² Lindqvist, Gunnar, (1991), s. 98

⁹³ Schiller, Harald, (1935), s. 21

⁹⁴ Lindqvist, Gunnar, (1991), s. 70

⁹⁵ Lindqvist, Gunnar, (1991), s. 34-36

⁹⁶ Schiller, Harald, (1935), s. 192-195

⁹⁷ Schiller, Harald, (1935), s. 192

fred och lugn rådde⁹⁸. I Rydbergs saga döper han den till ”Urtidens fredsålder”⁹⁹. Folktrons troll har antagligen sitt ursprung i jättarna, och så kan vi även se trollen i Bauers bild. Vilket väsen prinsessan i bilden kan tillskrivas är godtyckligt, från asar eller vaner, av jättesläkte är hon ej. För Bauers väsen får vi se som arketyper, inte unika individer, och hon passar väl in i mytens mall. Således kan vi se bilden som både längtan efter denna urtid, och som en manifestation av det sakrala, som trakterar den ursprungliga världens struktur. Här finner vi den nostalgi som Eliade talar om, den efter mytens tid, och sorglös tillvaro. I vilken ända vi än vill börja, och se bilden som antingen *axis mundi*, *imago mundi*, myt eller *heirofani*, så kommer vi alltid fram till denna slutsats; Fred skall råda, och strid skall inte vara mellan Midgårds väsen. Just det att vi i bilden kan identifiera en sakral ontologi, ger den oss ett moraliskt rättesnöre att följa.

Även prinsessan går att diskutera utifrån Eliades tankar, och något grundläggande för hennes väsen är just den inre glöden. Ljuset, är den skapande kraften som emanerar från henne, inte bara i den mån att hon är en kvinna och bär livets hemlighet i sitt sköte, utan även som ett väsen med större makt. I det vi kan se bilden som ett uttryck för *ab origine*, så iakttar vi ett möte mellan Kaoset, trollen, en del av natur, och Ordningen, prinsessan, ur vilken den strukturerande kraften skiner. Två krafter som i urtiden, efter skapelsens daning, intog ett dualistiskt förhållande till varandra, beroende av varandra, inlemmade i ett cykliskt förlopp. Här kan vi även utnyttja Eliades tankar om hur formen på ett objekt kan visa sin sakrala status. Förhållandet Kaos och Ordning går igen i trollen och prinsessans motsatta former, där vi kan tolka den strukturerande kraften från prinsessan genom den raka, arkaiska hållningen, och hennes sköna anlete och kropp, som en manifestation av den proportionerliga ordningen.

En tolkning som kan härledas ur just trollen som väsen, och formen Bauer väljer att ge dem, är den om folktrons och folklivsforskarens teorier om trollen under 1800-talet. Detta är säkerligen något som Bauer inte haft i åtanke, men är ändå givande i den mån att vi kan koppla trollens väsen, och även mytens jättar, till en rent historiematerialistisk teori. Under 1800-talet, ända in på 1900-talet, talade man om trollen och jättarna som en egen ras, som bebodde Norden innan de germanska stammarna trängde undan dem¹⁰⁰. Teorin är inte helt fel, i den mån att jättarna egentligen var megalitfolk, som trängdes undan av de invaderande germanska stammarna. ”Stridsyxfolket”, som dessa kallas, är grunden för asagudarna, som stred mot jättarna, stenålderns stammar som bodde i Norden¹⁰¹. Trollen, vars former återger stenarnas, kan tolkas som en bild av de folk och den kultur, som trängdes undan under 2000-talet f.kr.

⁹⁸ Ohlmark, Åke, (1963), s. 266-274

⁹⁹ Rydberg, Viktor, (1926), s. 20

¹⁰⁰ Swahn, Jan-Öjvind, *Trollen; deras liv, land och legender*, Stockholm : Bonnier fakta, 1984, s. 7

¹⁰¹ Ohlmark, Åke, (1963), s. 120-121

Tyr och Fenrer

Även denna bild kan vi se som en längtan efter en mytisk urtid. Vad motivet syftar på kan vara svårt att identifiera utan att känna till den nordiska myten, även om man kan diskutera om inte den fjättrade ulven talar tydligt om vad som sker i bilden. Vargen är i de flesta kulturer synonym med det onda, med glupska käftar som sprider död. Vad bilden manifesterar är en mytisk tid då ondskan var fjättrad, och världen än en gång räddad. Frid rådde än en gång i Asgård, som utgjorde den sakrala motsvarigheten till Midgård. Svårare att avgöra endast genom kännedom om bilden är figuren Tyrs hand i ulvens käft. Vet vi däremot varför han gjorde det, för att lägga handen i pant så att ulven kunde fjättras, förstår vi också att bilden förmedlar ett handlingsmässigt och moraliskt fundament. Man ska alltid vara beredd att offra något för gruppen och för ett högre syfte, om det så är sin högra hand. Myten är inte explicit nordisk, inte ens indoeuropeisk, utan återfinns i flera kulturer. Man tror att bakom förloppet ligger tanken om måne och sol som en himmelsguds ögon, med strålfingrar som sträcker sig över världen – där det gäller att förklara sol- och månförmörkelser¹⁰². Plockar man bilden ur sitt sammanhang, kan vi även se den som en offer-rit, att det tillhör världens beskaffenhet att man måste offra något, utstå lidande, för att kunna nå ett högre stadié, och att endast genom riten får man tillträde till det sakrala. Ser vi det ursprungliga sammanhanget ur denna vinkel, innebär det att även Tyr måste offra något, för att utvecklas, och för att kunna spela sin roll i Ragnarök. I bilden kan vi se hur händelsen sker i skuggan, ungefär som för att berätta för betraktaren att detta lidande tillhör världens ontologi, men genom detta står Asgårds upplysta murar fast. Endast genom offret, och genom riten, uppehålls ordningen.

Användningen av mängden himmel ovanför de båda figurerna kan vi se som ett befästade av offrets dygd. Det är i den sakrala dimension händelsen utspelar sig, något som Eliade menar att bilden skulle förtälja, blott genom den överväldigande himlen, om vi inte vetat att det varit Asgård. Även detta låter oss förstå att det utspelar sig *ab origine*, och vad händelsen betyder för oss. Och även i denna bild kan vi föra ett resonemang om figurernas former. Ulvens spända hållning, redo att ta ett språng, mot Tyrs resliga, arkaiska gestalt, kan ses som Kaos mot Ordning. Betraktaren möter det ögonblick, då kaoset tämjs, och ordning än en gång råder. Man kan nästan tro att Bauer velat fånga en känsla av forntiden, där de enkla och arkaiska formerna går tillbaka på formspråket hos runstenarna.

¹⁰² Ohlmark, Åke, (1963), s. 226

Sammanfattning av tolkning och diskussion

Diskussionen kring Bauers bilder efter Eliades teorier har visat hur dessa erbjuder en effektiv modell för tolkning av avbildande konst, och vad denna kan komma att betyda för oss. För att sammanfatta diskussionen; utifrån grundtanken att bilden är ett sakralt uttryck, visar den också upp den sakrala ontologin, och förmedlar för människan arketyper för hennes handlingar. Den manifesterar också den paradisiska värld och tid som vi fantiserar och längtar efter. Den blir ett moraliskt rättesnöre, och samtidigt en kontakt med en högre dimension. Den ger oss vår *axis mundi*, något att strukturera vår tillvaro utifrån. Den uppstår ur en skapande akt som kan upprepas om och om igen, och blir något vi kan begrunda obegränsat, för komma i kontakt med den sakrala sfären, och inte låta oss glömma de grunder vår värld vilar på.

Eliade pekar också på vikten av användningen av ett formspråk annorlunda från det direkt avbildande, i det att konstnären istället låter bilden genomsyras av rytm och tanken om en sfär olik vår egen. Här sammanfaller Eliades och Bauers tankar, om att konsten kräver ett annorlunda formspråk, för att kunna förmedla andliga och fundamentala erfarenheter. Här kan man hävda en av anledningarna till att Bauers bilder blivit så populära. En annan viktig aspekt är också den kopplingen till den svenska folktron, vilket ger en djupare innebörd för svenskar. För oss är Bauers väsen en direkt länk till gamla föreställningar, där dessa skulle ha setts som en del av det sakrala, *hierofanier* i sig. Här kan det passas på att nämnas att Bauers bilder är kända även utanför Sveriges gränser, och har nått stor spridning, både genom intresse för trollens väsen, och för Rydbergs saga. T.ex. förekom illustrationen *Tyr och Fenrer* i den amerikanska tv-serien *Supernatural*¹⁰³. Tv-serien handlar om övernaturliga fenomen, men istället för att kopplas till den ursprungliga myten, visas bilden som ett exempel på en ”svart hund”, ett omen om annalkande död¹⁰⁴. Eliade skulle säga att även om detta ger bilden en ny betydelse, så kommer den alltid att ha kvar en ursprunglig mening, som man kan sluta sig till, på samma sätt som jag har tolkat de båda bilderna, då bilder skapas utifrån en specifik kulturs struktur. För att förstå detaljen, måste man förstå helheten, ur vilken vi kan förstå den sakrala ontologin.

Att Bauers bilder endast är till för barn sammanfaller inte med Eliades tankar. För om barn har en djupare kontakt med världen och dess uttryck, väcks dessa återigen hos den vuxna genom kontakten med konst. Här väcks en känsla och förundran som den moderna människan försöker ge utlopp för i en atomiserad tillvaro, i det att hon ser sig som en enskild del, inte längre som en del av något större, och där världen har demystifierats. Och speciellt i den konst, som uttrycker en kulturs traditionella tankar. På detta sätt blir Bauers bilder en gestaltning av myten. Genom

¹⁰³ Supernatural, säsong 2, avsnitt 8.

¹⁰⁴ Wikipedia, the free encyclopedia, “Black Dog” http://en.wikipedia.org/wiki/Black_dog_%28ghost%29 (2008-01-03)

bilden, precis som myten, uppenbaras hemliga ting, förståelsen för världen och människan, och tidlös kunskap. Vad Bauer gör, är att han återupptäcker naturens mysterium, en tid av frid, och låter oss ta del av forna tiders strålgång. Han aktualiserar de traditionella nordiska myterna, och väcker vad som en gång var glömt. Det är i vår fascination för Bauers bilder som vårt mytbehov bubblar upp till ytan. För som Eliade skriver, törstar vi alla efter denna port till hemliga, inre världar, där det sakrala kan öppna upp sig för oss, och visa en sorglös värld.

Kapitel IV: Sammanfattning

Uppsatsens syfte är att diskutera och tolka John Bauers konst i förhållande till Mircea Eliades teorier, samt att analysera tidigare texter om Bauer. Efter att ha gått igenom den tidigare litteraturen om Bauer i kapitel I, har jag riktat kritik mot delar av den. Flera av författarna har arbetat utifrån ett, vad som idag skulle anses vara, ovetenskapligt sätt, genom utelämnande av noter och källor, samt har analyserat Bauers liv och konst utan att närmare ha förklarat vilka grunder man utgått ifrån. Jag har lyft fram de brister som har förekommit i tidigare forskning, samt gett förslag på vad som kan göras. Än har antagligen inte allt material kring Bauer utforskats, och få, om inga teoretiskt vinklade analyser av hans konst har gjorts. Även en genomgång av Eliades teorier och begrepp har gjorts i kapitel II, där de begrepp som jag har kommit att använda mig av i min senare diskussion har definierats. Detta har följts av en beskrivning och analys av bilderna *Titta på dem, sade trollmor. Titta på mina söner! Vackrare troll finns inte på denna sidan månen*, 1915, och *Tyr och Fenrer*, 1911, i kapitel III, och efter en diskussion om Eliades teorier kontra Bauers tankar, har dessa begrepp använts i en tolkning och diskussion av bilderna, som har visat sig vara givande. Bilderna har visat sig kunna tolkas efter flera av Eliades begrepp, och dessa tankar har sedermera sammanfattats i en slutdiskussion.

Kapitel V: Bildförteckning

Bauer, John, *Titta på dem, sade trollmor. Titta på mina söner! Vackrare troll finns inte på denna sidan månen*, 1915, reproduktion av akvarellmålning, 170-160 mm (original 270-288 mm), *John Bauer: en konstnär och hans sagovärld*, Höganäs, Bra Böcker i samarbete med Nationalmuseum, 1982-82

Bauer, John, *Tyr och Fenrer*, 1911, reproduktion av blyertsverk, 120-135 mm, Rydberg, Viktor, *Fädernas Gudasaga*, 5. uppl. Stockholm : Bonniers, 1926

Tyr och Fenrisulven, guldbrakteat, Skydstrup, reproduktion, 50-45 mm, Ohlmark, Åke, *Asar, vaner och vidunder*, Stockholm : Bonniers, 1963

Bauer, John, *Vinterlandskap, skiss*, okänt tillkomstår, 390-297 mm, olja, Jönköping Läns Museum

Bauer, John, *Kvinnofigurer, skiss*, okänt tillkomstår, 341-222 mm, olja, Jönköping Läns Museum

Kapitel VI: Källförteckning

Bettelheim, Bruno, *Sagans förtrollade värld: Folksagornas innebörder och betydelse*, Stockholm : Almqvist & Wiksell Förlag, 1978

Rydberg, Viktor, *Fädernas Gudasaga*, 5. uppl. Stockholm : Bonniers, 1926

Ohlmark, Åke, *Asar, vaner och vidunder*, Stockholm : Bonniers, 1963

John Bauer: en konstnär och hans sagovärld, Höganäs, Bra Böcker i samarbete med Nationalmuseum, 1982-82

John Bauer, Göteborg : Göteborgs Konstmuseum, 1991

Lindqvist, Gunnar, *John och Ester: makarna Bauers konst och liv*, Stockholm : Carlsson 1991

Nilsson, Anna, *John Bauer: Bland tomtar och troll*, Umeå : Institutionen för konstvetenskap, 1999.

Agrenius, Helen, *Den unge John Bauer*, Stockholm : Konstvetenskapliga institutionen, univ., 1990

Schiller, Harald, *John Bauer: sagotecknaren*, Stockholm : P. A Nordstedt & Söners Förlag, 1935

Lindqvist, Gunnar, *John Bauer*, Stockholm : LiberFörlag, 1979

Agrenius, Helen, *Om konstnären John Bauer och hans värld*, Jönköping : Jönköpings läns museum, 1996

Schön, Ebbe, *Älvor, troll och talande träd : folktro om svensk natur*, Sundbyberg : Semic, 2000

Eliade, Mircea, *Symbolism, the Sacred, and the Arts*; edited by Diane Apostolos-Cappadona, New York : Crossroad, 1986

Olson, Carl, *The theology and philosophy of Eliade : a search for the centre*, London : Macmillan, 1992

Eliade, Mircea, *Myten om den eviga återkomsten : arketyper och upprepning*, Ludvika : Dualis, 2002

Eliade, Mircea, *Heligt och Profant*, Stockholm : Verbum, 1968

Swahn, Jan-Öjvind, *Trollen; deras liv, land och legender*, Stockholm : Bonnier fakta, 1984

Daniel W. Conway, *Nietzsche : critical assessments. Vol. 2, "The world as will to power - and nothing else?" : metaphysics and epistemology*, London : Routledge, 1998

Åhlen, Bengt, *Svenskt Författarlexikon 1900-1940 M-Ö*, Stockholm : Svenskt författarlexikonsförlag Rabén & Sjögren, 1942

Bland Tomtar och Troll 9 / red: Granér, Cyrus, Sundbyberg : Semic, 1915

Rättelselista

Mytens gestaltning hos John Bauer

- En undersökning av John Bauers konst i förhållande till Mircea Eliades världsbild

Försättsblad: "Lunds Univeristet" skall vara "Lunds Universitet"

Innehållsförteckning: Avsnittet "*Titta på dem...*, beskrivning" börjar ej på s. 22, utan s. 23.

S. 2, andra stycket, sjunde meningen; "Medan *Tyr och Fenrer* och hämtad..." skall vara "Medan *Tyr och Fenrer* är hämtad...".

S. 4, Bakgrundsteckningen, tredje tycket, andra raden; "där han mötte tyska medeltidsstäderna..." skall vara "där han mötte de tyska medeltidsstäderna...".

S. 5, Kapitel I, första stycket, nionde raden; "I *John Bauer: en konstnär och hans sagovärld* boken finns..." skall vara "I *John Bauer: en konstnär och hans sagovärld* finns...".

S. 5, Kapitel I, första stycket, tionde raden, "Agnets Börtz-Laine" skall vara Agneta Börtz-Laine".

S. 8, not 14, samt 15; "1986" skall vara "1982".

S. 9, fjärde stycket, fjärde raden; "Göteborg Konstmuseum" skall vara "Göteborgs Konstmuseum".

S. 10, första stycket, femte raden; "som vill "*påskynda hennes könsrodnad*", diskutabelt" skall vara "som vill "*påskynda hennes könsrodnad*", är diskutabelt".

S. 10, 11, 21, not 23, 24, 28, 76, 77 samt 78; "Bjurman" skall vara "Bjurström", "1986" skall vara "1982".

S. 18, Avsnittet "Myten", andra raden; "som figurer" skall vara "som figurerar".

S. 23, första stycket, tolfte raden; "även den i guld", skall vara "även den guldfärgad".

S. 26, Avsnittet "Analys", sjätte raden; "och gräset, går att identifiera samma..." skall vara "och gräset, går det at identifiera samma...".

S, 29, 31; Titlar på avsnitten skall vara kursiverade.

S. 32, Avsnittet "Sammanfattning av tolkning och diskussion" kunde med fördel döpts till "Sammanfattande tolkning och diskussion".

Kapitel V, "Bildförteckning"; Sidhänvisningar till bilderna saknas.

Kapitel VI, "Källförteckning"; Ej i bokstavsordning. "Wikipedia, the free encyclopedia" skall finnas med. Böckerna *John Bauer: en konstnär och hans sagovärld* och *John Bauer*, saknar redaktörer. Dessa är Per Bjurström och Jonas Gavel. "Daniel W. Conway" skall stå med efternamn först.