LUND UNIVERSITY

Tidskrift för Classiska studier

Bernhardsson, Katarina; Kärrholm, Sara; Ljung, Per Erik; Mortensen, Anders; Schiöler, Niklas

2011

Link to publication

Citation for published version (APA):
Bernhardsson, K., Kärrholm, S., Ljung, P. E., Mortensen, A., & Schiöler, N. (Red.) (2011). *Tidskrift för Classiska studier*. (Absalon; Vol. 28). [Publisher information missing].

Total number of authors:
5

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

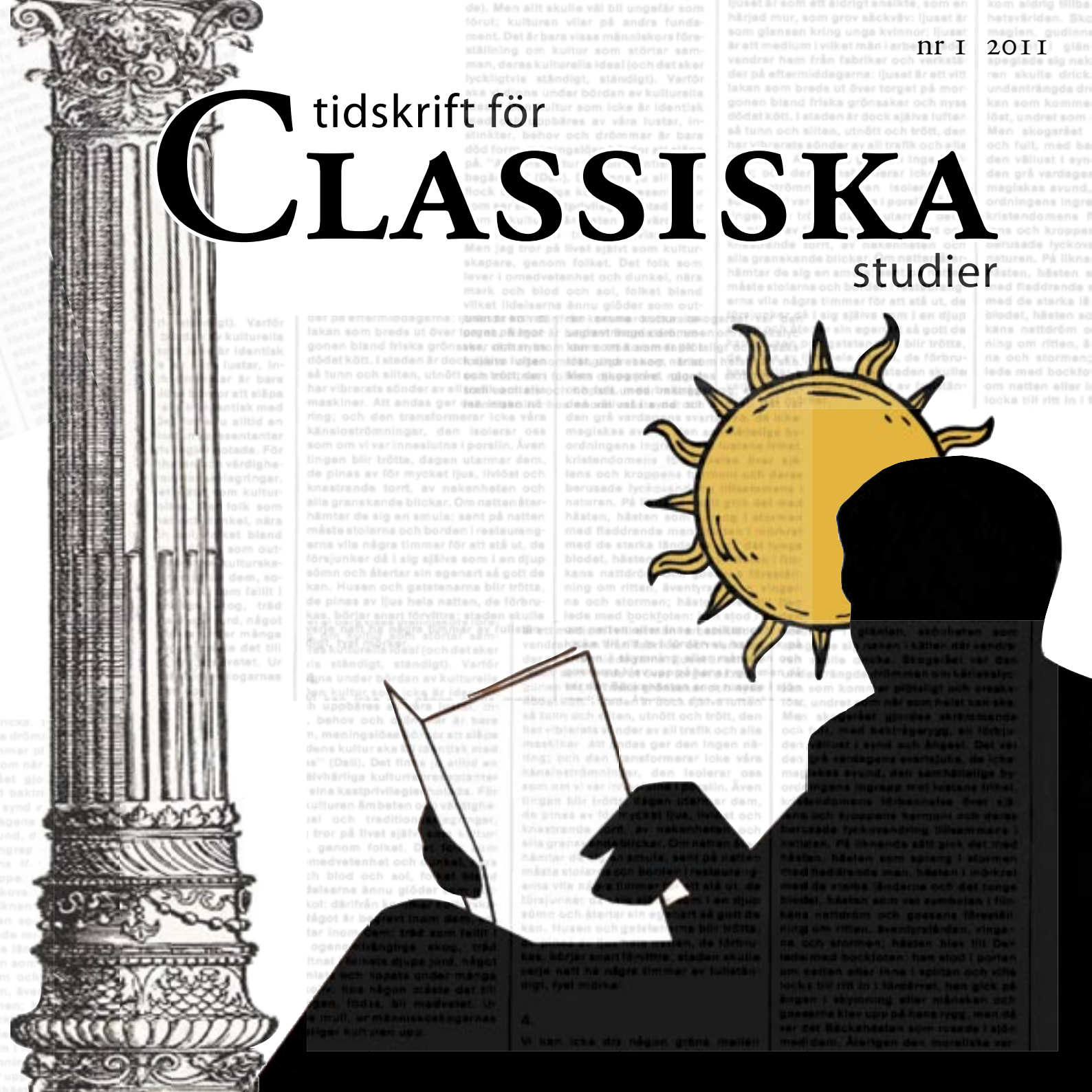
Download date: 12. Nov. 2026

nr 1 2011

tidskrift för

CLASSISKA

studier



Tidskrift för Classiska studier

INNEHÅLL NR 1 | 2011

Tabula Gratulatoria 5
Förord 7

Åsa Maria Kraft: Världslitteratur 11
Pelle Andersson: Vid ett bord (till Classe) 12
Per Rydén: Classiska sidor 17
Oline Stig: En läxa i livets formlöshet 22

Magnus Eriksson: Om länkar i den radikala folksångens kedja
och återerövrandet av en Woody Guthrie-sång 25
Neal Ashley Conrad Thing: ”There’s just meanness in this world”.
Et essay om Bruce Springsteen 31
Jonas Ellerström: Fem bluesrader 37
Paul Tenngart: Classisk fläta 38
Birger Hedén: Texter 41
Walter Baumgartner: Fins elgen? 42
Lars Gustaf Andersson: En dikt av Lloyd Schwartz 44
Per Erik Ljung: Klara Johansons kritik av esperanto 47

Barbro Westling: Bocca della Verità. Lars Norén framför Dramaten 52
Ulf Olsson: ”Plötsligt, långsamt”. Lars Noréns scenanvisningar 54
Rikard Schönström: Performativitet och litterarisering.
Text och teater i ett nytt perspektiv 59

Jan Svensson: Genrehybrider – finns dom? 66
Karl Erik Gustafsson: Svensk presshistoria för en internationell publik 70
Cristine Sarrimo: Flashback och journalistikens nya funktioner 75
Jonas Thente: Do you want to load your last saved position? 80
Gunhild Agger: Barnaby forever 84
Sophie Elsässer: Kan man – och vill man – ”sverka” det nya *Plus*? 88
Kerstin Bergman: Humanisten knäcker koden. Dechiffrering och detektivroller i Dan Browns deckare 92
Björn Larsson: Den vita gudinnan 98

Jens Liljestrand: Classe som handledare 103
Janne Kamping: Jag kunde ha berättat… 106
Lisbeth Larsson: Litterär transvestism. En classisk aspekt på litteraturhistorien 109
Peter Henning: Att möta de kletiga skuggorna. Ett samtal med Leif Holmstrand 114

Eva Hættner Aurelius: Fragment i Sjöbergarkivet 118
Helena Nilsson: I Chronologisk ordning. Den romantiska upplysningen 122
Tommy Olofsson: Att tappa sin sko eller bli våt om foten. Fröken Julie, Askungen och Träskomannen i Linderöds kyrka 126
Alfred Sjödin: Moralisk undervisning som modus i gustaviansk diktning 132
Birthe Sjöberg: Har ni hört den förut? 138
Anders Mortensen: Trevnadens provokation 141
Christina Sjöblad: Stina Aronson och ödelandets folk 146
Jenny Westerström: ”Men jag har ej en droppe bohême-blod i mig”. En fortsatt diskussion med Classe 152

Elisabeth Mansén: Vetenskaplig stringens och global sinnlighet i svenskt 1700-tal.
Om Bengt Bergius tal *Om Läckerheter* 157
Niklas Schiöler: Lennart Hellsings osmakligheter 161
Ulla-Britta Lagerroth: Spökdiné eller gästabud? Om mat och måltider
i litteraturen 164

Vasilis Papageorgiou: Ett land och ett annat
(fritt efter A. Strindbergs novell ”Odlad frukt”) 171
Niklas Törnlund: Skymning, gryning 176
Therése Granwald: Rum h224 177
Sara Kärrholm: Betraktelse över en bok som inte låter sig beskrivas 178

Katarina Bernhardsson: *Ordkonst* – en unglitterär tidskrift? 179
Daniel Möller: ”… vi ville göra en tidskrift som vi själva skulle vilja läsa”.
En intervju med Per Engström om tidskriften *Pequod* 183
Peter Luthersson: Apropå guldramar, gentlemän och vikten av
gehör för falskhet 189
Johan Stenström: Colibri och *Salamander*. Modernismen manifesteras
i Malmö 1955 192
Bibi Jonsson: ”Ärade damer!” *Den Svenske Nationalsocialisten*
som kvinnotidskrift 196
Clas Zilliacus: Johan Vilhelm Snellmans *Spanska flugan*.
Den ([ante]pen)ultimata tidskriften 202
Nils Schwartz: Litteraturrecensionens lobotomi 204

Medverkande i detta nummmer 208

Tidskrift för Classiska studier nr 1 | 2011

Redaktörer och ansvariga utgivare:
Katarina Bernhardsson, Sara Kärrholm, Per Erik Ljung, Anders Mortensen, Niklas Schiöler

Grafisk form & layout: Katarina Bernhardsson | **Omslag & bildhantering:** Maria Svenningsson

Tidskriften utges genom skriftserien *Absalon* | **Adress:** Avdelningen för litteraturvetenskap, Språk- och litteraturcentrum, Box 201, 221 00 Lund

Tryckt med bidrag från Louise Vinges fond

© Författarna och Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet

ISSN: 1102-5522 | ISBN: 978-91-88396-28-2

Tryck: Media-Tryck, Lunds universitet, 2011

Tabula Gratulatoria

Gunhild Agger, Aalborg, Danmark
Beata Agrell, Göteborg
Erik Andersson och Åsa Arping, Västra Bodarne
Lars Gustaf Andersson, Lund
Pelle Andersson, Stockholm
Gunnar Arrias, Falköping
Mikael Askander, Lund

Krzysztof Bak, Kraków och Stockholm
Tomac Barin, Lund
Walter Baumgartner, Greifswald, Tyskland
Kerstin Bergman, Lund
Åsa Bergström, Lund
Katarina Bernhardsson och Jim Degrenius, Lund
Björn Bjerke, Lund
Amelie Björck, Stockholm
Elisabet Björklund, Lund
Annika Bladh och Peter Luthersson, Stockholm
Petra Broomans, Groningen, Nederländerna
Tom Bryder, Lund
Maria Brynge och Bo Svensson, Lund
Carin Bräck, Lund
Per Bäckström, Karlstad och Oslo

Trygve Carlsson, Stockholm
Anna-Karin Carlstoft Bramell, Lomma
Dilruba Z. Ara, Lund
Sigrid Combüchen, Lund

Neal Ashley Conrad Thing, Ludvigsborg

Thomas Ek, Lund
Lars Eklund, Lund
Christian Ekvall, Malmö
Lars Elleström, Skönevik
Johan Elmfeldt, Ask
Sophie Elsässer och Magnus Persson, Lund
Kennet Engström, Gålarp
Magnus Eriksson, Lund
Nils Eriksson, Göteborg
Erik Erlanson, Malmö
Nina Ernst, Malmö

Torbjörn Forslid, Lund

David Gedin, Uppsala
Sara Granath, Tullinge
Therése Granwald, Lund
Karl-Erik Gustavsson, Ugglarp
Sverker Göransson, Göteborg

Cecilia Hansson och Inge Eriksson, Malmö
Birger Hedén, Lund
Erik Hedling, Lund
Olle Hedling och Mariah Larsson, Lund
Jon Helgason, Lund
Elisabeth Hemby, Ask
Peter Henning, Malmö
Jan Hoff, Lund
Gunnel Holm och Ingemar Oscarsson, Lund

Ingvar och Karin Holm, Viks fiskeläge, Simrishamn
Alexander Holmberg, Lund
Bo Holmberg, Lund
Isak Hyltén-Cavallius, Malmö
Eva Hættner Aurelius, Lund
Anna Höglund, Växjö

Bo G. Jansson, Svärdsjö
Eva Johansson, Bjärred
Bibi Jonsson, Lund
Mats Jönsson, Lund

Janne Kamping, Lund
Lena Kamping, Lund
Per Kjellbom, Lund
Åsa Maria Kraft, Lund
Lisa Källström, Malmö
Sara Kärrholm, Lund

Erland och Ulla-Britta Lagerroth, Lund
Miranda Landen, Lund
Björn Larsson, Råå
Lisbeth Larsson och Jan H. Pettersson, Göteborg
Yvonne Leffler, Göteborg
Jens Liljestrand, Solna
Staffan Lindberg, Lund
Margareta Lindeberg, Lund
Kenneth Lindegren, Malmö
Inger Lindstedt, Malmö
Ann-Sofi Ljung Svensson, Malmö
Fidi och Per Erik Ljung, Lund
Emilia Ljungberg, Malmö
Rikard Loman, Lund
Patrik Lundell, Lund

Tabula Gratulatoria

Immi Lundin, Hjärup
Roland Lysell, Stockholm

Gun Malmgren, Lund
Elisabeth Mansén och Jonas Ellerström, Stockholm och Lund
Martin Martinsson, Lund
Janina Martinsson-Guzman, Lund
Anders och Suzanne Mortensen, Lund och Åhus
Daniel och Clara Möller, Lund

Helena Nilsson, Lund
Ingrid Nilsson, Lund
Weronica och Karl-Gustav Nilsson, Karlskrona
Svante Nordin, Lund
Dag Nordmark, Karlstad
Lennart Nyberg, Lund
Karin Nykvist och Paul Tenngart, Lund

Per Odebrant, Norrtälje
Anders Ohlsson, Lund
Tommy Olofsson, Hjärup
Bernt Olsson, Helsingborg
Ulf Olsson, Stockholm

Anders Palm, Dalby
Vasilis Papageorgiou, Växjö
Helén Persson och Ulf Zander, Lund
Margareta Peterson, Växjö

Astrid Regnell, Lund
Martin Ringmar, Lund
Per Rydén, Lund

Håkan Sandgren, Lund
Mona Sandqvist, Lund
Cristine Sarrimo, Lund
Niklas Schiöler, Lund
August Schlosser, Lund
Nils Schwartz, Stockholm
Rikard Schönström, Malmö
Birthe och Tommie Sjöberg, Helsingborg
Christina Sjöblad, Lund
Alfred Sjödin, Malmö
Jesper Sjölander, Lund
Anna Smedberg Bondesson, Lund
Janne Smith, Lund
Idar Stegane, Fyllingsdalen, Norge
Ann Steiner, Lund
Evelina Stenbeck, Pugerup
Johan Stenström, Lund
Oline Stig, Lund
Maria Svenningsson, Lund
Christina Svensson, Göteborg
Jan Svensson, Lund
Jimmie Svensson, Lund
Lars-Håkan Svensson och Christina Gullin, Lund

Jan Thavenius och Birgitta Mattson, Lund
Birgitta Theander, Tjörnarp
Jonas Thente, Stockholm
Olle Thörnvall, Stockholm
Emma Tornborg och Oscar Nilsson Tornborg, Lund
Niklas Törnlund, Lund
Anna Clara Törnqvist, Malmö

Louise Vinge, Lund
Jimmy Vulovic, Helsingborg

Ann-Kristin Wallengren, Lund
Jenny Westerström, Lund
Barbro Westling, Malmö
Margareth Wijk, Lund

Inger och Rolf Yrlid, Lund

Erik Zillén, Stockholm
Clas Zilliacus, Åbo, Finland

Avd. för Litteraturvetenskap, Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, Lund
Bishops Arms, Lund
Föreningen för utgivande av *Tidskrift för litteraturvetenskap*, Lund
Føroyamálsdeildin, Fróðskaparsetur Føroya, Tórshavn, Färöarna
Institutionen för språk och litteratur, Linnéuniversitetet, Växjö
Institutionen för utbildningsvetenskap, Campus Helsingborg
Litteraturvetenskap, Karlstads universitet, Karlstad
Ordkonst, Lund
Pequod, Malmö
SOL-biblioteket, Lund

Förord

De flesta kallar honom Classe.

Dopnamnet är dock Claes-Göran Åke Holmberg. Alltsedan det tidiga 1970-talet har han varit verksam som amanuens, universitetslektor, legendarisk studierektor och docent i litteraturvetenskap i Lund. Från början på Litteraturvetenskapliga institutionen – numera på Språk- och litteraturcentrum, avdelningen för litteraturvetenskap – har Classe varit med och format ämnet och i hög grad bidragit till att upprätthålla hela dess bredd.

Classe undervisar inom ämnet litteraturvetenskap, där han har handlett fler C- och D-studenter än vi kan räkna. Han undervisar på mastersprogrammet ”Litteratur, kultur och medier” och på Författarskolan vid Lunds universitet, där han varje år tar sig an nya presumtiva författare. Han har handlett doktorander och ofta beredvilligt åtagit sig att noggrant och engagerat läsa ytterligare ett antal doktorsavhandlingar – Classe är en person som tar sig tid för många och som inte låter formaliteter avgöra vem han bistår. Sina doktorander har han låtit både löpa och tänka fritt, med den vetskapen att han finns där som en trygg hamn att återvända till. Han har varit spindeln i nätet för flera tvärdisciplinära forskningssamarbeten, med både språk- och samhällsvetare involverade. Hans engagemang och förmåga att knyta kontakter är omvittnad och det är hans vänskaplighets förtjänst att en lång rad doktorander i litteraturvetenskap har fått möjlighet att delta i *School of Criticism and Theory,* numera förlagd till Cornell University. Det är ett talande exempel på Classes arbetsmetod, där vänskap är en viktig del av arbetet. Men så har han också en stor vänkrets, både i och utanför universitetsvärlden.

Den 2 oktober 2011 fyller Classe 65 år, och det vill naturligtvis Classes vänner och kolleger fira! Inte med en fest*skrift,* utan med en fest*tidskrift*, vilket vi menar passar mycket bättre till festföremålet i fråga.

*

Classe disputerade 1987 med avhandlingen *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige*. Det är en avhandling som med sin spännvidd i innehållet och den omfattande beläsenhet som ligger bakom den har blivit ett självklart standardverk inom sitt område. Med den beträdde Classe åtminstone fyra av de olika spår

Foto: Kennet Ruona

som han sedan följt: svensk litteraturhistoria, inte minst från 1600- och 1700-talen, 1900-talets internationella modernism- och avantgarderörelser, pressvetenskap och litterära tidskrifter; i tidskrifterna löper ju flera trådar samman. Andra viktiga spår är samtida amerikansk litteratur, populärkultur, narratologi, intermedialitet, kreativt skrivande, översättning och, på senare år, diskussionen om världslitteratur. Han har länge varit aktiv i det nordiska samarbetet och var 2010 en av arrangörerna bakom IASS (International Association of Scandinavian Studies) konferens i Lund. Han har också varit verksam som kulturskribent och recensent i flera tidningar, bland annat *Aftonbladet* och *Expressen*, och varit redaktör för *Tidskrift för litteraturvetenskap* under en av dess lundasejourer. Under många år satt han i Kulturrådets arbetsgrupper för stöd till kulturtidskrifter och svensk skönlitteratur.

Hjärtat slår lite extra för hemstaden Jönköping, som han har behandlat i flera artiklar, och för trakterna kring Ryd och Urshult i sydligaste Småland där han tidigare tillbringade många lugna sommardagar i sin stuga och dit han gärna inviterade goda vänner.

*

Tanken att göra en festtidskrift, i stället för en traditionell festskrift, låg nära till hands när redaktionen till denna skrift formerade sig. Förutom att formen förhoppningsvis passar en tidskriftsforskare bjuder den också in till allt det som Classe står för: en avslappnad attityd till gränsen mellan akademiskt och essäistiskt, journalistiskt eller litterärt skrivande; ett engagemang i de mest skilda ämnen; ett intresse för alla olika konst- och mediearter och ett gravt ointresse för gränsen mellan högt och lågt.

Med den här samlingen hoppas vi i någon mån kun-

na matcha Classe och hans olika intressen, tack vare de inspirerande bidrag i olika genrer och format som vi har haft glädjen att få in – från människor som känner Classe från olika sammanhang, och som känner olika sidor av Classe. Just att de medverkande kommer från så olika håll ger *Tidskrift för Classiska studier* en rymd och en livlighet som vi är mycket glada över. Detta är nummer 1/2011 och samtidigt det enda, unika numret – om det inte är starten på en helt ny tidskrift!

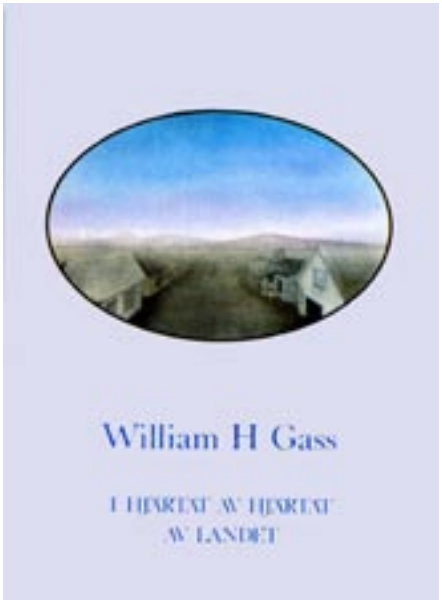
*

Vi har valt att presentera tidskriftens varierande bidrag i stort sett huller om buller. Ändå vill vi nog ana en viss *route* i det hela. Man börjar lite försiktigt och närmar sig mannen, från lite olika håll, hos Åsa Maria Kraft, Pelle Andersson, Per Rydén och Oline Stig. *The Man*, alltså.

Där upptäcker man snart en uppmärksam och vänlig gestalt med alla sinnen öppna och blickarna vända utåt i världen, men också en man med en viss lutning i sina böjelser. USA eller *Amerkat*, som det eventuellt kan ha hetat i det inre av hans mytiska Småland, har helt visst en privilegierad plats hos denne småländske kosmopolit. Magnus Eriksson, Neal Ashley Conrad Thing, Jonas Ellerström och Paul Tenngart har sett det. Det gäller inte minst musiken. Fråga Classe om blues, jazz, rock'n'roll, fantasy, Joyce Carol Oates, Don de Lillo (eller *Blå tummen,* för den delen) – han både vet vad han talar om och delar gärna med sig av det. I den "Bortskänkes"-hylla som ryms på litteraturvetenskapen i Lund hittar yngre kolleger oavbrutet rariteter från modernismens alla hörn – och vi vet precis var de kommer från.

Kraven på precision ska man inte underskatta hos den som har sysslat med att överföra William Gass *I hjärtat av hjärtat av landet* (1988) till svenska. Häpna masters-studenter brukar få reda på hur det gick till.

Poesi och *översättning* är viktiga skolor. Vad går det att säga om det man inte omedelbart har ord för? Birger Hedén, Walter Baumgartner, Lars Gustaf Andersson och Per Erik Ljung trevar sig fram i terrängen, i sällskap med några påfallande ljud- och ljuskänsliga figurer.



Här är det i hög grad *litteratur i bruk* det gäller – den ska sättas i spel, i undervisning, i översättning, i samtal, på skärmen. Litteraturen, även om vi får arbeta häcken av oss för dess skull. Hela denna litteraturens *performance*-sida som vi aldrig slutar att fascineras av och dras in i. Det är inte alltid lätt, rollerna växlar. Barbro Westling, Ulf Olsson och Rikard Schönström guidar oss runt.

– Det är idag det sker, som det heter hos romaren Horatius, en av jubilarens klassiska favoriter. Det sker

nu – och det sker i *medierna,* också de ”sociala”. Texterna, om de nu verkligen är just ”texter” – och villkoren för dem – förändras oavbrutet. Undan går det hur som helst, det är lätt att se hos Jan Svensson, Karl Erik Gustafsson, Cristine Sarrimo, Jonas Thente, Gunhild Agger och Sophie Elsässer. Här blir det till att sitta uppe länge på nätterna.

Det som sker är inte alltid givet, mycket är oförutsett – man får chansa, tippa, göra tillfälliga, men omfattande (och många!) listor över sådant man inte bör missa – Classe är en mästare på sådant. ”Listor över påhittade författare och boktitlar, över fraser att använda i refuseringsbrev och över smaker på glass, 31 stycken”, skriver han i en presentation av Gilbert Sorrentino i *Res Publica* (nr 19 1992). ”Listan avspeglar hans fascination för tillvarons mångfald och olikhet. Han fascineras av omvärlden men vill samtidigt inte låta denna omvärld stå orörd.” Det kunde lika gärna gälla Classe själv. Man får *knäcka koder* och som Gunnar Ekelöf i ”Non serviam” gå en omväg kring trolltrumman i ödemarken och ”forska i skriften”, prova med mytiska mönster, efter bästa förmåga. Kerstin Bergman och Björn Larsson lägger ut några spår.

Och att komma loss – eller dra sig ut ur ”piècens hela mening”, som Tintomara väl uttrycker saken i Almqvists *Drottningens juvelsmycke* – ut ur klaustrofobin och bort från det som är snålt och småaktigt, på universitetet och utanför, är lika viktigt. Med Classe är man gärna *on the road,* bokstavligt talat, eller med inspiration från honom. Jens Liljestrand, Janne Kamping, Lisbeth Larsson och Peter Henning kan berätta om hur det går till.

I fråga om litteraturen har man en känsla av att den helst ska hämtas fram *direkt ur ugnen*, ur arkiven eller de bortglömda tidskrifterna – det är där man möter uttrycken direkt, någorlunda ofiltrerade och långt innan de har fallit in under ansvaret hos någon aldrig så väl menande kursplanegrupp eller kanoniseringscamarilla. Eva Hættner Aurelius låter med all rätt Birger Sjöbergs fragment tala för sig själva.

Djupt där nere, i *(litteratur-)historien*, kan nämligen (nästan) allt hända. Det förstår man i de sonderingar som görs hos Helena Nilsson, Tommy Olofsson, Alfred Sjödin, Birthe Sjöberg, Anders Mortensen, Christina Sjöblad och Jenny Westerström. Där nere – när vi tar itu med den – blir litteraturen nämligen till fest, om den nu inte redan är det. Varken Elisabeth Mansén, Niklas Schiöler eller Ulla-Britta Lagerroth vill etablera någon helt väl definierad gräns mellan litteraturen och det som i estetiken kallas *Det ätligt sköna.*

Någon knivskarp gräns går det inte heller att dra mellan litteratur och kritik, där de subtilaste *infall* kan vara granne med de grövsta *utfall.* Gärna ryms de tillsammans, inte sällan just i tidskrifter – men oroligt, skavföttes. I bidragen här tassar man ut försiktigt och kommer hem sent på jorden, utan illusioner. Eller med nya. Med på den skönlitterära resan tar oss Vasilis Papageorgiou, Niklas Törnlund, Therése Granwald och Sara Kärrholm. Slutligen tar tidskrifterna vid, och då i form av både långvariga, kortvariga och sist och slutligen även ”antepenultimata” tidskrifter, som samsas om utrymmet med diskussioner om kritik. Katarina Bernhardsson, Daniel Möller, Peter Luthersson, Johan Stenström, Bibi Jonsson och Clas Zilliacus styr oss ut på djupa och delvis outforskade vatten. Tidskriften avslutas – signifikativt nog – med Nils Schwartz meditation över vikten av Den Första Meningen.

Det är inte utan en viss bävan vi erbjuder läsarna – och framför allt Classe – att stiga ombord på vår bräckliga men rakt igenom välmenta farkost. Man gör det på egen risk.

Lund i augusti 2011
Katarina Bernhardsson, Sara Kärrholm, Per Erik Ljung, Anders Mortensen, Niklas Schiöler

Världslitteratur

Åsa Maria Kraft

Fotografiet i klassrummet
visar en familj på en filt –
sand, vågor, upp-
klädda
Allvarliga ansikten

”För dem var det en lång resa,
till havet, ett speciellt tillfälle
– det var inte länge
sedan
jag var barn”

Dubbelgångares ögon
i en serietidning. Världens
storlek bestäms av din
födelse-
tid och plats.

Sandkornen över bilden
skrapar fram ljuset
Världen vidgas, dras ihop
sjunker
tillbaka, bläddras

Vid ett bord
(till Classe)

Pelle Andersson

1.

Vid ett bord. Det är så det ska ses, som en stilla kväll.
Egentligen inget märkvärdigt. Inget märkvärdigt alls.
Två män.
Inte fler. Inte färre. Till en början.
Det är bara de. De är inte vänner än.
Det är ett stort land. Samtalet rullar lätt.
Litteraturen. Den yngre av dem talar om WW.
Den äldre skulle kunna rätta honom. Gör inte det.
De kommer in på DD, PR.
Och även något på FO och JA.

2.

Bordet fylls sakta på. Fler vill vara med.
Dock inte i samtalet.
Det får de ha för sig själva.
De är inte vänner än.
Men de tävlar inte. Glänser ej. Briljerar icke.
De skulle kunna kasta sig ut och då befinna sig i rymden.
Men de stannar kvar på Kometen.

3.

Plötsligt säger den äldre något klokt om AG. Han säger det öppet.
Nästan frågande, som om han inte tänkt så om AG någonsin.
En helt ny tanke.
Den yngre blir imponerad, men visar det knappt. Höjer ena ögonbrynet.
Vinklar mungiporna uppåt.
Den äldre ser.

4.

Plötsligt trångt. De störs. Tittar upp.
De sitter mitt emot en annan, etablerad PA. Hans fru SH.
Och en av deras kollegor: RF.
(Alltså: tänkt av den yngre.)
Den äldre har träffat alla tre i det stora landet.
Den yngre är djupt imponerad.
Den äldre låter, av vänlighet, den yngre pladdra i nervositet.
Det blir fel.
GC, JK, F, AG – det blir en jävla röra. Kort sagt.
Den äldre styr upp. Rättar under hand. Tolkar.
Den engelska versionen blir rätt.
Den kände PA, hans fru SH och deras kollega RF ser nöjda ut.
Det blir långt.
Långt och länge. Ett slags kedjereaktion.

5.

Den yngre förstår nu att den äldre är en god människa.
De är inte vänner än. De ska bli.
De samtalar snart alla fem. Sex för AP tillkommer.

Den yngre och AP hade känt varandra länge.
AP var en äldre författare, journalist – numera död.
AP och den äldre var bekanta. Den äldre var lite äldre än AP.

6.

Vid ett bord.
Det var inget märkvärdigt. Inget märkvärdigt alls.
Kometen Göteborg. September. Tidigt nittiotal.
Vin. Rök.
PA, SH, RF, den yngre, den äldre och AP.
Det var då allt började.
Inte bara vänskapen mellan den yngre mannen och den äldre.
Nej. Även om det var det viktigaste.
Då började vägen framåt. Någon skulle säga en skogsstig.
Den yngre skulle snare beskriva den som en väg som följer en flod, en väg som blir längre för varje år, meandrarna tvingar vägen till vackra böjar – som vänskap.

7.

Eller som röken från två cigaretter.
Eller hur tankar, ord hakar i varandra en kväll.
Eller hur PA:s hand följde SH:s hår när de slutat tänka på vilka de är ute med.
Eller hur skrattet från RF liksom lade sig bredvid AP:s.
Eller de där ögonen som AP knappt såg igenom.
Eller hur den äldre mannens lite strama skjorta följde magens rundning.

8.

De talade om WW igen. Kanske en eftergift för den yngre som kände sig hemma där.
WW som de andra inte var så förtjusta i.
Någon förklarade att den egentliga modernisten var CB, fransmannen.
Den yngre föredrog WW, amerikanen.
Och han var lite besviken på att amerikanerna PA, SH och RF inte gjorde som han.
SH, förresten, hon var norska.
Och AP led av svår frankofili.

9.

Vid ett bord. Fläckad duk.
Inget märkvärdigt. Inget märkvärdigt alls.
De satt där. Och runt dem trängdes så många andra.
Den yngre och den äldre blev vänner senare.
Och de skulle kunna sagt:
Inget märkvärdigt. Inget märkvärdigt alls.
Alltså det där med PA, SH och RF.
Vänskapen står dock där.
Den söker sina underjordiska rötter. Som litteraturens rännilar.
Det rinner en från Lund till Stockholm.
Från New York till Montana.
Från döden till livet.
Och tvärtom.
Som ett mycel.

10.

Vid ett bord. Något senare.
Malmö. Ett antikvariat. En poesiuppläsning.
Verkligen inget märkvärdigt. De åker taxi till Lund.
Så går det på.

11.

Vid olika bord.
Litteratur. Film. Teorier. Men mest liv.
Aldrig före livet. Livet först.
Först.
Livet.

12.

Vid ett bord.

13.

Märkvärdigt. Mycket märkvärdigt.
Livet och litteraturen.
Litteraturen och livet.
Du och jag CGH.
Då ska du svara:
Du och jag, PA.
Men egentligen är det inte så märkvärdigt.
Inte märkvärdigt alls.
Det är bara vänskap.

Förkortningar i texten:
WW = Walt Whitman. DD = Don DeLillo. PR = Philip Roth. FO = Frank O'Hara. JA = John Ashbery. AG = Allen Ginsberg. PA = Paul Auster. SH = Siri Hustvedt. RF = Richard Ford. GC = Gregory Corso. JK = Jack Kerouac. F = Ferlinghetti. AP = Anders Paulrud. CB = Charles Baudelaire. CGH (den äldre mannen) = Claes-Göran Holmberg. PA (den yngre mannen) = Pelle Andersson.

Classiska sidor

Per Rydén

Ja, se Classe! Så säger vi lite var. Det tyder på att han är något för sig, lite av ett original i en tid som präglas av kopior. Han får vara som han är, ja, mer än så: vi kräver att han är det. Det är inte så många som når dit.

Han har sina sidor, sina classiska sidor. Men han har kommit på plats. Han är ett stycke av Lund, känd av många och en som känner många. Men smålänning är han från början, och det är förstås ränder som aldrig går ur. De ska återges i classiskt korta meningar.

I

Jönköping får gälla som startpunkten för honom som för så många andra bemärkta män och kvinnor. Han har själv berättat om de många tidningsmän som har sin stamort i det som en gång kallades Smålands Jerusalem.

En första gång pekade han på Carl Jonas Cromén och hans efterföljare den 25 april 1998. Han fick med inte bara den kände amerikaflyktingen Almqvist som släppte sina djärvaste artiklar till *Jönköpingsbladet* utan också den något mindre kände Johan Sandwall som tog emot dem och sedan flydde till Amerikat.

Classe intresserade sig för greve Wrangel som innan han mest blev hippolog tog del i det blodiga slaget vid Solferino 1859 – en färg har som bekant sitt namn därav. Men också agitatorn och skräddaren Elmgren kom på tal i en tidningsstad som numera nästan helt domineras av *Jönköpings-Posten.*

I sin namnglädje tog Classe även med ytterlighetsmän som Fritz Lönnegren och Teodor Telander. Att han är en hejare på namn vet inte minst den som försökt tävla med honom. En del kan bara han, det måste motvilligt tillstås.

Det fanns en hel presshistoria på lut. För dagen ville Classe vara lite olydig mot den som i sin egenskap av ordförande ville hålla styr på klockan. Det är veterligt enda gången som han tagit för sig av mer tid och utrymme än som varit utmätt. Oftast skriver han lite kortare och gör halt innan klockan är slagen. Så gjorde han när han den 11 april 2008 återkom till rabulister och reformister bland Jönköpings tidningsmän. I gengäld kunde han sanningsenligt meddela att han trädde in i den pampiga Högskolan i Jönköping direkt från de kvarter som han vuxit upp i. Men så många träkåkar från den tiden har tyvärr inte bevarats i den

enda stad som begåvats med ett museum över tändstickor.

Classe har många gånger tangerat sin uppväxt, men här finns classiska sidor som han eller någon annan borde återkomma till. Han miste tidigt sin mamma. Han kom runt på flera håll i Småland. Till trakterna hör bland andra Bondstorp, en by med 182 invånare i Vaggeryds kommun några mil söder om Jönköping – jag har sett skylten men aldrig tagit av mot den. Och pappa var lanthandlare, har man också hört.

2

Han fick en start genom duktiga lärare i vissa ämnen. Men mest läste han själv och är i så måtto autodidakt. Boken framför alla andra blev *On the Road,* Jack Kerouacs generationsbok, skriven 1951 och utgiven 1957. Att vara på väg, att göra erfarenheter som på olika sätt utvidgar sinnet, kom att spela en avgörande roll för Classe. Det var han inte ensam om, men jag tror att han har lodat det hela djupare och längre än andra. Det har format honom som människa liksom hans litteraturupplevelser.

Om generationsromaner har han både talat och skrivit. Men även där tror jag att det finns classiska sidor att fylla ut. Jag minns när han kastade sig över Ulf Lundells *Jack.* Jag kan inte redogöra för hans analys men jag minns hur han framlade den när vi var på väg till en squashlokal på Spolegatan. Minnet fungerar uppenbarligen lite villkorligt. Och det var första eller sista gången jag idkade denna racketsport och hade inte en chans mot den vänsterhänte mästaren.

On the road kunde man möjligen vara i det amerikaniserade efterkrigs-Sverige. Och mest på väg där var nog Classe när han körde ut kvällstidningar. Fort gick det nog, nästan som i Janne Bergquists *Flera hundra knutar*. Ändå var det naturligtvis Amerika som var målet för oron och resorna. Classe har gjort mer av det än de flesta. I sinnet var han en utvandrare som så många i Småland. Det dröjde ett slag innan han själv kom över och sällan sågs någon så väl förberedd amerikafarare.

Jag har en gång funnits i närheten av honom på resa och kan ge några detaljer från en resa i väst. Det var i augusti 1994. Han skilde sig från oss andra redan genom att vara så praktisk. Han var den ende som rymde allt han behövde i handbagaget. Det var en avundsvärd lott när vi från New York tog oss ner till Atlanta i heta Georgia för att ta del av konferens och sedan vidare upp mot Minneapolis. Men jag minns att Classe under vandring utefter mäktiga Mississippi drabbades av tanken på att en del av vattnet borde användas för att tvätta kläder. Han bad därför att få låna en av de påsar med Y3-tvättmedel som jag hade med mig. Slutet på den historien kan jag inte heller. Men jag vet att han fortsatte sin resa på egen hand när vi andra drog till New York. En classisk sida till?

3

Det mesta i USA har han upptäckt på egen hand. Något av det blev till en gångbar skröna. Han satte i system att ta vara på det amerikanska ölet som knappast är världens bästa. Men Classe tyckte att han ändå hade plikt att ta vara på *the local beer.* Det var möjligen en obesvarad kärlek, men det föll honom inte in att klaga.

Han har druckit djupare. Han vet mer. Han hör till de främsta kännarna. Under ett och samma år, 1994, publicerade han två intervjuböcker. I *Crossroads. Möten med den samtida amerikanska litteraturen* fick vi hemmasittare lära känna centrala diktare som Don De Lillo, John Barth, Richard Ford, William Kennedy och många fler. Det var möten både i levande livet

och i den levande litteraturen. Inte många kunde göra honom efter.

Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare gav på 180 sidor en överblick över det brokiga fältet av forskare. Många har genom åren gått hela vägen från tidig *name dropping* till avhandlingsinledningar. Men Classe sökte upp dem och ställde dem till svars. Här fanns många av de mest kända: Stanley Fish, Geofferey Hartman, Hugh Kenner, Murray Krieger, Frank Lentriccia, Ulrich Weisstein. Det var en samling konferenslejon, men den här gången var det framför Classes bandspelare som dessa key note-speakers fick formulera sig. Här fick från första början *The School of Criticism and Theory* komma på plats. Och en av CGH:s första repliker var den här: ”Vi borde skicka dit folk. Är det dyrt att vara med?” Det var det nog, men det blev i varje fall upptakten till ytterligare trafik. Så Classe satte spår och hjälpte andra att komma iväg.

Och det var mycket man fick veta, bland annat att Eliot till en tid uppfattades som ”urmjölkad” och att det intensifierade studiet av Pound krävde mer av ”gammaldags historisk litteraturforskning” snarare än nykritik. Jag minns mig ha tillhållit Classe att han själv borde gjort sig bredare i sammanhanget – några classiska sidor till – för att visa vilken ovanlig insats han lyckades med. I själva verket är ju den återhållsamme intervjuaren värd all sympati.

4

Vän av ordning är han inte. Länge förde Classe ett ambulerande liv. En god del av sin tillvaro förde han med sig i bakluckan på sin bil. Det var som en *road movie* förvandlad till stilleben. Den som besökt honom i miljö i Blentarp eller Röstånga vet att det fanns mycket som var värt att spara.

Under lång tid var Classe den store flyttaren. Han bytte ofta boning i och utanför stan, över huvud taget *on the road.* Men han var också den självklare hjälparen när andra skulle flytta. Kanske var det där som han förstörde sin rygg. Han ställde upp för att uppleva uppbrott. Eller kanske var det tvärtom så att han ville se sin omgivning komma på plats. Nu är han sedan rätt många år överraskande stationär på Karl XI-gatan. Han övergav sin småländska boning vid Åsnen.

Städning är inte hans bästa gren – och det gäller nog också om några av hans grannar på institutionen. Men det SOL-iga grannskapet är lika givande som det något mer sociala i Absalon, där korridorerna var dubbla och både postfack och toalett skapade kontakter. Ibland ses vi och hinner prata en smula. Och den som i motsats till Classe träffar städerskan i tidig morgon får oförskämt god utdelning att i jämförelse ha det lite mer undanplockat på sin kammare. Livet är inte rättvist.

Vänsterhänt är han förstås och därmed lite mer av undantag från regeln än vi andra. Handstilen kräver hjälp från ovan.

5

Man ska inte ta miste. Han har styr på tingen. Han kan ordna dem också. Han hör till de uthålliga bibliograferna på den institution som inte längre är. Alla har inte förstånd på sånt. Men alla borde dra nytta av den nyttighet som Holmberg 1985 utgör. I denna snygga volym har Classe förtecknat litterära tidskrifter, både de smala unglitterära, som han sedan dök in i i sin avhandling, och de mera allmänna kulturtidskrifterna. Den mångkunnige Åke Runnqvist hade tidigare varit inne på fältet, men Classe dök djupare och gav en mängd information om den brokiga skara som medverkat där.

Den som inte förstår vilken möda som ligger bakom denna prestation har inte mött de många namnen i

personregistret. Och han eller hon har förvisso inte mött de 800 tidskrifter som bibliografen arbetade sig igenom. Det skedde på Signe Carlssons tid, då Universitetsbibliotekets låntagare fick en prövning av sin moral. Hon skällde måhända inte som sin tax, men hon kommunicerade via röda lappar: ”Vad menas med denna beställning?”

Det bibliografiska intresset har han inte släppt. Senast har han varit med i arbetet på att åstadkomma en bibliografisk förteckning över utgivningen på Herman Halls förlag. Det blev ett nytt återvändande till Jönköping.

6

Pressforskare blev han. Ett tag trodde folk att alla pressforskare var smålänningar. Och det var väl lite sannare än den omvända utsagan att alla smålänningar skulle vara pressforskare. När vi 1979 kartlade den svenska veckopressen, tog sig Classe an *Tidsfördrif.* Jag har fått för mig att han mött den i pappas lanthandel. När han skrev om den var tidningen nedlagd. Han ömkade den inte ens utan sa avslutningsvis rakt ut att det tegelröda bladet med sitt gammalstavade namn överlevt sig själv. Det hindrade honom inte ifrån att klara ut Rubb och Stubb. Åsa-Nisse, efter hand mer bekant i de svartvitaste av filmer, hade ju också sin stamort i bladet. Och tryckerikoncernen har överlevt, även om väl snart också telefonkataloger är historia.

Men han var med i alla steg också i fortsättningen. En författartrio i Lund samsades om att skriva presshistoriskt kompendium i decennieartade partier och det ledde därnäst till en komprimerad historia, *En svensk presshistoria* (1983). Den spelade en avgörande roll som förberedelse för *Den svenska pressens historia,* där Classe blev pionjär genom att skriva om de allra första tidningarna och tidskrifterna. Det gjorde honom till specialist på postens historia. Till hans bravader hörde att han under arbetets gång i Greifswald hittade en tidigare nästan helt saknad årgång av posttidningarna. Här har han stakat ut ytterligare upptäcktsfärder för att spana vidare efter svenska tidningar i främmande land. Också här väntas säkert classiska sidor.

7

Classes avhandling handlar om de unglitterära tidskrifterna i landet genom alla tider. Det är en av de originellaste man sett, både vad gäller innehåll och utformning. Någon har sagt att den mer liknar ett seriealbum än en ordinär avhandling, och det var inget som respondenten misstyckte. Bildmaterialet är unikt och unikt stort.

Han gjorde allt på ett djärvare sätt än vad försiktiga handledare brukar rekommendera. Det börjar med en dröm som Artur Lundkvist får stå för. Aptiten är så stor att sekundärlitteraturen är enorm. Här finns förstås den nästan övermäktiga internationella bakgrunden. Här finns den svenska begynnelsen i form av det romantiska upproret. Den åtföljs så av den långa tystnaden där dock avhandlingen alls inte tiger utan visar upp både blad och nunor. Men det är guldåldern under 1930-, 1940-, 1950- och 1960-tal som står i centrum och som man kommer närmare än någonsin förr. Aldrig har vi sett Karl Vennberg meta eller Paravanredaktörer låta sig intervjuas i radio eller konkretister klänga på staket. Ovanpå det får man en systematisk genomgång av formerna, så även av de uteblivna tidskrifterna. ”Konsten att manifestera sig” är särskilt grundlig och slutar helt naket med ”Pornografen vid skrivmaskinen”. Postmodernismen, ”rena trasslet”, sätts i spel och det är ett av de tidigaste nedslagen i svensk litteraturforskning.

Lite olydig vill Classe vara. Därför har han i sina 662

noter som inte fanns vid foten av sidan introducerat tilläggsinformation för dem som gör sig mödan att söka sig dit.

Källmaterialet är stort och mest unikt är det muntliga. Intervjuaren samlade på sig ett väldigt material. Jag tror mig veta att det fortfarande finns sånt som inte har kommit till användning. Man borde också intervjua intervjuaren. Fler classiska sidor!

Jag minns bättre än han själv att han disputerade den 19 december 1987. Han avfestades i Absalons källarvalv. Jag antar att jag höll ett av de tal som Classe har svårt för. Det var säkert inte särskilt minnesvärt heller och har i varje fall inte stannat i mitt minne. Däremot minns jag att Tommy Olofsson höll ett mycket personligt tal. Han hade mycket riktigt noterat att Classe var sorten som var vän med alla. Han hade därvid också noterat att även de där som han själv hade svårt för var vän med Classe. Han var unik.

8

Han har läshuvud. Han är den mest notoriske läsare man kan möta. Han läser allt och alla sorter. Det är modernare nu än förr. Han är nog mer läsare än skrivare. Också det bidrar till att det finns classiska sidor att skriva.

Han skriver gärna i kortaste laget. Det är säkert en dygd det också.

I botten finns ett givet människointresse. Och han har den avundsvärda förmågan att umgås med människor av alla sorter. Han ger sig tid. Han har säkert pratat bort en och annan bok – och pratat hem en annan och viktigare. Han har fört andras minnen vidare och ibland fått kämpa för det. Lars Hansegård hjälpte han med att skriva minnen och skrev vackert om honom när han gick bort i februari 2008. Jag har sett hans omsorger om andra. Senast slog vi följe till Åke K. G. Lundqvist till ett äldreboende i nordväst. Classe hade hört att han aldrig fick besök.

Läsare är han som sagt. Han hör till dem som lagt ner mycken tid på att läsa manus till andras avhandlingar. Han var med om att dela ut litteraturstöd i Kulturrådet i många år. Han hörde till dem som arbetade fram kurs i skapande svenska på 1980-talet och med sin expertis kunde rycka in när den verksamheten efter några års brist på medel återuppstod som författarskola. Där har han under de senaste åren verkat för att rätt många fått sina romaner färdiga. Jag tror att han själv har classiska sidor att skriva i form av en roman. Eller två eller tre.

En läxa i livets formlöshet

Oline Stig

Året var 1992 och jag hade ingen aning om vad jag skulle göra av mitt liv. Det spretade åt olika håll och hade ingen styrsel. Min lärare i litteraturvetenskap, Claes-Göran, föreläste om postmodernismen. Den tilltalade mig eftersom den påminde om mitt liv, det fanns ingen berättelse bara ett myller av fragment som dansade runt i huvudet. Men jag tvivlade starkt på deras betydelse.

Jag höll på att avsluta en fil kand som bestod av slumpvis valda, enstaka kurser i humanistiska ämnen. Jag skrev min C-uppsats i teatervetenskap, oklart varför. Jag kände stor rastlöshet. Livet måste ta form någon gång. Bli ordentligt och helt med fasta konturer. En morgon skulle jag vakna, tänkte jag mig, och veta vad jag skulle göra som vuxen. Jag förberedde mig. Steg ett var att flytta från Lund. Fast förhållande hade jag skaffat och när uppsatsen var klar återstod bara att ta körkort. Sedan yrkesval.

Hösten 1992 var avgjort en av de värsta i mitt liv. Det regnade konstant i Malmö och folk var oförlåtligt sura (ja, jag vet att stan har förändrats). Friisgatan mellan Triangeln och Möllan, som verkade så trevlig, var tungt trafikerad, lastbilarna fick fönsterrutorna att skallra och sota igen. Min pojkvän och jag hade inga pengar och grälade dagligen, körkortsteorin gav mig migrän, för att inte tala om C-uppsatsens notapparat. Det bistra läget förvärrades av att vår granne var galen, förmodligen schizofren, och gormade obegripliga monologer dag som natt. Bäst hördes han i mitt arbetsrum bakom köket. DET ÄR INGET FEL PÅ DALMATINERHUNDAR! var hans favoritharang. Vissa dagar ropade han meningen om och om igen i timmar. Ovanpå oss bodde en ensamstående småbarnsmamma som såg deprimerad ut. Jag brukade betrakta henne från mitt fönster när hon stod och rökte på gården medan hennes två ungar tultade runt soptunnorna i sina gula galonbyxor. De skrek ikapp med galningen om nätterna, kanske var mamman inte ledsen utan bara trött.

Sådan var situationen när Claes-Göran ringde upp mig och frågade om jag ville ha ett jobb. Han hade varit i USA och intervjuat ett antal författare inför en kommande bok. Nu behövde han någon som skrev ut materialet. Jag sa ja direkt. Jag tror aldrig att jag blivit så glad över ett jobberbjudande, varken förr eller senare. Jag hade aldrig haft ett intellektuellt arbete som gav en

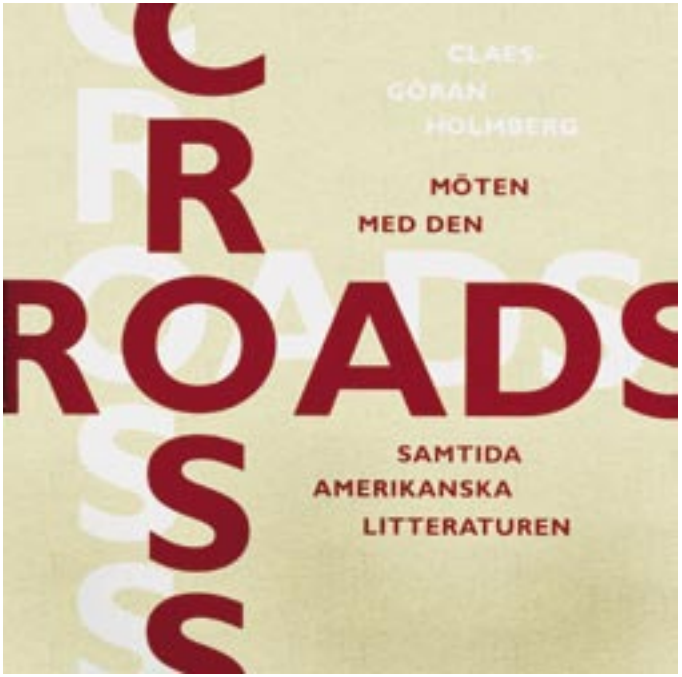
inkomst. Hittills hade jag diskat, serverat, stått konstmodell och skött senildementa. Att renskriva någon annans intervjuer krävde kanske inget vidare tankearbete, men det handlade i alla fall om litteratur.

Fem kassetter, tio timmars inspelad tid. Jag hade en dator, en av de första bärbara modellerna, en fyrkantig låda som vägde ett halvt ton. Texten lyste illgrön mot den svarta skärmen. Jag bestämde mig för att lyssna igenom allt innan jag satte mig och skrev. Det verkade klokt att få en överblick och förstå sammanhangen.

Om jag höjde ljudet på min walkman och pressade händerna mot hörlurarna kunde jag uppnå önskad effekt, att galningen med dalmatinerhundarna i rummet bredvid tystnade. Ibland lyckades jag. Övningen distraherade mig också från det oroande faktum att jag inte förstod vad som sas på kassetterna. Eller rättare sagt, jag förstod frågorna men inte svaren. Alla pratade på extremt grötig amerikanska. Särskilt männen med sina hesa whiskyröster, de svalde hälften av alla ord. Kvinnorna, däremot, smattrade på som kulsprutor. Men jag fattade inte om vad.

Det tog lång tid innan jag erkände för mig själv hur illa det var ställt. Jag förträngde problemet, lyssnade och dagdrömde.

Jag såg ut över gården i skymningen, en flik av den blekblå Malmöhimlen mellan takåsarna, soptunnorna vita av frost, galningens kundvagn från Hemköp som blänkte i kvällssolen. Jag tänkte på Amerika där jag aldrig hade varit. Jag föreställde mig Claes-Göran i en silvergrå gammal cheva. Öde landsvägar utan slut. Höga berg, hav och öken. Förfallna motell med lysande neonskyltar. Universitetsområden med svalkande grönska. De manliga författarna hade jag lätt att se framför mig: yviga hårsvall, fårade ansikten och manchesterkavajer, arbetsrum med överfyllda askfat och böcker upp till taket. De kvinnliga hade jag av någon



anledning svårare att visualisera. De lät på samma gång mer skärpta och mer osäkra än de manliga. De skrattade inte och svor. Svarade eftertänksamt, avfärdade inga frågor.

Det kom till en punkt när jag var tvungen att förstå vad de pratade om. Jag spolade kassetterna fram och tillbaka. Det gick i kryptakt, men det gick.

När jag läser om Claes-Görans bok, *Crossroads. Möten med den samtida amerikanska litteraturen*, tjugo år senare ser jag sammanhangen klarare. Kanske för att jag har läst fler av författarna nu och kanske för att det har gått tjugo år. Det mest slående är hur strängt subjektiv Claes-Görans litterära odyssé är. Han struntar högaktningsfullt i representativitet och objektivitet, vilket han tydligt klargör i förordet. ”Detta är mitt personliga val efter nästan 40 års läsande av denna fantas-

tiska, groteska, realistiska, surrealistiska, dokumentära, modernistiska, postmodernistiska… litteratur som kallas den amerikanska litteraturen." Claes-Göran är en luststyrd litteratör. En ganska ovanlig och modig hållning hos en akademiker, vill jag påstå. En annan sak som är slående när jag nu läser om intervjuerna med författarna är hur de själva värjer sig för alla former av kategoriseringar.

"Postmodernism?" frågar Joseph Heller. "Jag vet inte vad det betyder! Jag är inte ens säker på att jag vet vad modernism är." Richard Ford skrattar gott när CG för "dirty realism" på tal och kallar termen ett PR-trick. Men säger att det är helt ok. Först känner folk till etiketten, sedan läser de förhoppningsvis hans böcker.

CG har ett antal nyckelord som han kastar ut som lockbeten för vidare associationer. "Realism", "tradition", "stil", "människans dårskap" och "könskampen" är några. Det fungerar. Samtalen i *Crossroads* är vindlande, personliga och överraskande.

Men 1992 uppskattade jag inte ordflödet. Kassetterna trasslade sig av mitt idoga fram- och tillbakaspolande. Regnet smattrade mot rutan, galningen skrek: migrän. Några detaljer fastade ändå från författarnas samtal.

"Är människans dårskap oändlig?" frågade CG Tobias Wolff (som jag faktiskt hade läst och älskade).

"Ändlös!" svarade Wolff. "Precis som hennes förmåga till förnyelse och förändring."

Och en annan sak, som den Indienfödda författaren Bharati Mukherjee sa, som jag inte blev klok på. Jag minns det eftersom jag lyssnade på meningen säkert hundra gånger. "Jag är en porös människa."

Vad menade hon? Hon sa det med en sådan fullständig självklarhet. Som om det var något hon var stolt över. Att hon var porös. Mentalt. Jag funderade länge på vad det innebar. Att vara formbar. Mjuk och luftig. Formlös. Mottaglig. Jag fick en bild i huvudet av vispad äggvita, innan den stelnar så man kan vända bunken upp och ner. Vita tussar som flyger. Inga fasta konturer.

Det sista jag minns från mitt arbete med Claes-Görans kassetter är en bild från gården på Friisgatan. Det hade hunnit bli vår, takdropp och solglitter, några ihopsjunkna snödrivor vid den omkullvälta kundvagnen. Jag öppnade fönstret och njöt av värmen. Mamman och de två barnen kom ut på gården, barnen barfota med prickiga pyjamasar. Och plötsligt öppnades dörren nedanför mitt arbetsrum och galningen kom ut. Jag hade aldrig sett honom förut. Han påminde om en björn med axellångt svart hår och vaggande gång. Han reste upp den välta kundvagnen. Ett av barnen gick fram till honom. Jag väntade på att mamman skulle ingripa. Men hon hade inte rökt klart.

Och galningen lyfte upp de två barnen i kundvagnen och började köra rally på gården. De skrattade. Mamman också.

Någonstans i den vevan tog mitt vuxna liv en annan riktning. Eller, rättare sagt, jag bestämde mig för att ge upp min förtvivlade kamp att ge det en riktning. Jag tror att Wolffs och Mukherjees ord hade en viss betydelse. Dårskap, förnyelse, förändring. Åt fanders med de fasta konturerna, allt de gav mig var migrän. Notapparater och trafikregler kunde inte vara livets mening.

Hemligheten måste vara att vila i livets formlöshet, tänkte jag. Go with the flow. En vacker dag skulle kanske ett mönster uppenbara sig.

Not

Claes-Göran Holmberg, *Crossroads: möten med den samtida amerikanska litteraturen*, Nya Doxa 1994.

Om länkar i den radikala folksångens kedja och återerövrandet av en Woody Guthrie-sång

Magnus Eriksson

I sången ”Christmas in Washington” på albumet *El Corazon* (Warner, 1997) tolkade den texanske countryrebellen Steve Earle sina känslor efter omvalet av Bill Clinton. Det handlar alltså om julen 1996, och Bill Clinton skall några veckor senare installeras för sin andra presidentperiod. Steve Earle ser uppgivet på:

> It’s Christmas time in Washington
> The Democrats rehearsed
> Gettin’ into gear for four more years
> Things not gettin’ worse
> The Republicans drink whiskey neat
> And thanked their lucky stars
> They said, ’He cannot seek another term
> They’ll be no more FDRs

Någon Franklin D. Roosevelt blev inte Clinton. De följande åren hade han fullt upp med Lewinsky-affären. Förhållandet med Monica Lewinsky och Clintons nyckfulla sanningsbegrepp hade dock inte blivit var mans egendom vid tiden för ”Christmas in Washington”. Men uppgivenheten finns där, liksom ett tänkbart botemedel: radikalismen och den populistiska traditionen i amerikansk politik. Därför apostroferar Steve Earle sångaren Woody Guthrie som dog 1967 sedan han varit sängbunden i Huntingtons sjukdom i femton år. Refrängen lyder:

> So come back Woody Guthrie
> Come back to us now
> Tear your eyes from paradise
> And rise again somehow
> If you run into Jesus
> Maybe he can help you out
> Come back Woody Guthrie to us now

I verserna tolkar Steve Earle sin egen position. Han ville följa i Woody Guthries fotspår, men sålde sin själ ”for wheels that roll”. Hjulen har dubbel metaforisk betydelse, dels står de för det kommersiella musikmaskineriets välsmorda hjul och dels för turnébussens hjul; de ändlösa turnéerna hör till countrysångarens vardag.

Steve Earles beskrivning av sin egen position får

dock en mer generell betydelse, som en metafor för den politiska sångens marginalisering på den samtida musikscenen, liksom politikens marginalisering i en tid då libertarianska och anti-statliga ideologier erövrade problemformuleringsprivilegiet:

The unions have been busted
Their proud red banners torn

Då kommer även Woody Guthries sångar- och aktivistkamrat från depressionen, Cisco Houston, in i sången:

But you and me and Cisco know
It's going straight to hell

Och apostrofen växer:

So come back, Emma Goldman
Rise up, old Joe Hill
The barricades are goin' up
They cannot break our will
Come back to us, Malcolm X
And Martin Luther King
We're marching into Selma
As the bells of freedom ring

Här åkallar Steve Earle inte endast den förebildliga sångaren, utan även en sammanhängande amerikansk, radikal tradition från sångaren och aktivisten Joe Hill, som avrättades i Utah 1915, via den syndikalistiska organisationen Industrial Workers of the World och den ledande anarkistiska ideologen Emma Goldman, död 1940, till de afrikansk-amerikanska ledarna Malcolm X och Martin Luther King, som båda mördades på 1960-talet.

Sången skrevs direkt in i ett sammanhang, men dess känsloläge och politiska apostrof hade inte förlorat sin aktualitet när Joan Baez spelade in den år 2003 (*Dark Chords on a Big Guitar*, Koch). För den fortfarande militanta sångerskan hade syftningen snarast förstärkts under George W. Bushs andra presidentperiod, även om hon av någon anledning tar bort attributet "red" i bilden av de fackliga fanorna. När hon framför sången på livealbumet Bowery Songs, inspelat 2004 (Koch, 2005/Proper, 2006), skapar hon ett bredare tilltal. "Cisco" ersätts av "most folks" och Emma Goldman av Mahatma Gandhi.

Men Steve Earle inte bara åkallade en tradition, han skrev också in sig själv i den. Han blev en samtida länk i kedjan, för att anknyta till en sång av Pete Seeger, själv en av de viktigaste länkarna i den radikala sångarkedjan.

*

Joe Hill manades dock fram ur skuggorna redan 1925 i Alfred Hayes dikt "I Dreamed I Saw Joe Hill Last Night", som Earl Robinson skrev musik till 1938. Den blev "The Ballad of Joe Hill". Sången framfördes ofta av Paul Robeson och Pete Seeger, senare har även Joan Baez haft den på sin repertoar. Hayes text beskriver ett möte i drömmen. Joe Hill lovar att alltid vara med i kampen:

From San Diego up to Maine,
In every mine and mill
Where working men defend their rights
It's there you'll find Joe Hill.
It's there you'll find Joe Hill.

Anslaget är ett annat i Phil Ochs sång ”Joe Hill” (*Tape from California*, A&M Records, 1968). Phil Ochs, som begick självmord 1976, var den mest konsekvent radikala sångaren på 1960-talets amerikanska folkscen. I sången om Joe Hill tecknar han dock inte ett möte med denne. Han skriver i stället Joe Hills biografi från ankomsten till New York till avrättningen i Salt Lake City, dömd för ett mord han med säkerhet inte hade begått. Joe Hill skrev bara ett fåtal egna melodier, däribland det heroiserande porträttet av Elizabeth Gurley Flynn i ”The Rebel Girl”, han använde i stället populära slagdängor och religiösa sånger. ”He wrote his songs to the tunes of the day”, sjunger Phil Ochs. Den första raden i hans egen sång om Joe Hill är i sin tur ett eko av en annan sång. Versen ”Joe Hill came over from Sweden’s shore” pekar ut sångens förlaga: ”Tom Joad got out of the old McAlester Pen” (förkortning för ”Penitentiary”).

I sången om Joe Hill använde Phil Ochs melodin till Woody Guthries sång ”Tom Joad”, en sång i två delar där Guthrie återberättade John Steinbecks roman *Vredens druvor* för dem som, med Guthries ord, varken hade råd att köpa boken eller att se filmen. Valet av melodi speglar Phil Ochs strävan att bli en länk i kedjan, en kedja där även Steinbecks roman har en plats.

*

Den engelska rocksångaren Billy Bragg har också markerat en sådan strävan. Han är rotad i en alternativvåg, men har även arbetat med folkmusikaliska uttrycksmedel. 1990 gav han ut sin tydligast politiska skiva, *The Internationale* (Utility Records) som bland annat rymmer Braggs då nyskrivna engelska text till ”Internationalen”. Samma år sjöng han in Phil Ochs sång ”Joe Hill” för en amerikansk samling med fackföreningssånger (*Don’t Mourn – Organise*, Smithsonian Folkways).

Och, som för att åtminstone tillfälligtvis sluta cirkeln, på *The Internationale* finns en sång kallad ”I dreamed I saw Phil Ochs Last Night”. Bragg framför den a capella, och melodin är förstås Earl Robinsons ”The Ballad of Joe Hill”. Men Bragg lägger sig också nära Alfred Hayes dikt. Flera verser följer förlagan ordagrant, sånär som på att namnet bytts ut. Raden ”The copper bosses framed you Joe” ekar i ”The music business killed you, Phil”. Den tidigare citerade slutstrofen i Hayes dikt får också en genklang hos Billy Bragg:

When the song of freedom rings out loud
From valleys and from hills
Where people stand up for their rights
Phil Ochs is with us still
Phil Ochs inspires us still

The Internationale återutgavs år 2006 (Cook) i en utvidgad version. Där återfinns Braggs version av Phil Ochs Joe Hill-hyllning, men också en sång kallad ”There Is Power in A Union”, framförd tillsammans med den irländska folkmusikgruppen The Pattersons. Det är samma titel som på en av Joe Hills mest kända kampsånger, men i denna härva av Joe Hill-hyllningar använder Billy Bragg enbart en sångtitel. Han spelade in sången i flera versioner på åttiotalet. Melodin har förändrats i grunden, och Billy Bragg skrev en text anpassad till de samtida striderna på den brittiska arbetsmarknaden.

På den utvidgade versionen av *The Internationale* finns också sången ”This Land Is Your Land”. Hos Billy Bragg lyder refrängen:

This land is your land, this land is my land
From the coast of Cornwall, to the Scottish
Highlands
From the sacred forests, to the holy islands
This land was made for you and me

När Woody Guthrie skrev sången 1940, handlade den om USA. Hans refräng har också genljudit i de mest skilda sammanhang:

This land is your land, this land is my land
From California, to the New York Island
From the redwood forest, to the gulf stream waters
This land was made for you and me

Berättelsen om hur Woody Guthrie skrev sången har återgivits många gånger, bland annat av Lennart Persson i *Feber 2. Sånger om kärlek* (Modernista, 2004) och av Dorian Lynskey i *33 Revolutions Per Minute* (Ecco, 2011).

Guthrie skrev sången i opposition mot Irving Berlins ”God Bless America”. Berlin skrev sången redan 1918 för en patriotisk show, men använde den inte där. När sångerskan Kate Smith 1938 bad Berlin att skriva en patriotisk sång för tjugoårsminnet av vapenstilleståndet, dammade han av ”God Bless America” som blev en gigantisk hit. Året efter användes den av både demokrater och republikaner i partiernas nomineringskampanjer inför presidentvalet 1940, skriver Lennart Persson och konstaterar att den hemsökte alla former av större evenemang, både politiska, religiösa och idrottsliga. Woody Guthrie äcklades och skrev sin egen, öppet populistiska sång om att landet ”was made for you and me.”

Woody Guthrie var förvisso också en patriot, men en radikal patriot. Det var knappast hans önskan att ”This Land Is Your Land” skulle få en status av nästan samma slag som ”God Bless America”, att den skulle sjungas av tårögda barnkörer vid den nordamerikanska unionens 200-årsjubileum eller vid andra nationella manifestationer.

Hur kunde det bli så? Texten är öppen för både konservativa och radikala tolkningar. Den beskriver en vandring genom landet:

The sun comes shining as I was strolling
The wheat fields waving and the dust clouds
rolling
The fog was lifting a voice come chanting
This land was made for you and me

Det här är en av de tre verser som vanligen sjungs tillsammans med den emblematiska refrängen. De andra två visar hur Guthrie närmast gav ett tema med variationer: vandringen genom det svindlande vackra landskapet och så rösten som förkunnar att landet ”was made for you and me”. Så långt präglas Guthries sång av samma pseudoreligiösa stämning som ”God Bless America”. Man kan tycka att Woody Guthrie nog fick skylla sig själv när hans protest mot Berlin gavs en innebörd av likartad laddning.

Men det fanns en vers till. Pete Seeger såg till att hålla den vid liv, närhelst han framförde sin gamle väns populistiska kampsång. En av de tidigaste kända inspelningarna av den förlorade strofen finns annars på *A Tribute to Woody Guthrie, Vol. 2* (Warner Bros, 1972). 1968 gav flera av Woody Guthries vänner och efterföljare en minneskonsert i Carnegie Hall. 1970 följdes den upp av en konsert på The Hollywood Bowl med delvis andra artister. Konserterna gavs ut på två separata LP-skivor. De finns också på en CD, där en del spår dock saknas.

Den andra konserten kulminerade med en version av ”This Land Is Your Land” med alla deltagande artister. Odetta inleder med refrängen i nerdraget tempo. Hon sjunger också solo i den första versen. Sedan sjunger alla deltagarna gemensamt refrängen, innan skådespelaren och aktivisten Will Geer läser en klassisk passage ur Guthries självbiografi *Bound for Glory* där sångaren med starkt patos lägger ut sitt program, både politiskt och musikaliskt.

Geers recitation ackompanjeras av sången, där även Joan Baez röst tydligt kan urskiljas. Sedan sjunger Woody Guthries son Arlo den glömda versen till stort publikjubel:

As I went walkin', I saw a sign there
And on the sign said no trespassin'
But on the other side, it didn't say nothin'
That side was made for you and me

Attacken på äganderätten försvårar den nationella tolkningen. Sången är fortfarande patriotisk, men patriotismen är radikal. Länge tydde det mesta på att Woody Guthrie aldrig spelade in den här versen. I arkiven på Moses Aschs bolag Folkways, där Guthrie gjorde många av sina inspelningar, fann man dock sent omsider en version där Guthrie själv sjöng de sägenomspunna orden. Men ordalydelsen var inte helt densamma:

There was a big high wall there that tried
to stop me
A sign was painted, said Private Property
But on the back-side it didn't say nothin'
This land was made for you and me

Versionen finns på *This Land Is Your Land. The Asch Recordings Vol. 1* (Smithsonian Folkways, 1997) och i antologiboxen *American Roots Music* (Palm Pictures, 2001).

Men sägnen talar om ännu en vers, en som skall handla om hungerköerna under depressionen. Lennart Persson nämner den. Han skriver också att versen finns med i originalmanuskriptet. Dock tycks Guthrie aldrig ha spelat in den. I de versioner som finns tillgängliga ser vi också en del skillnader. I ett Youtube-klipp från en konsert i Los Angeles den 30 september 1985 sjunger Bruce Springsteen:

One Sunday morning, in the shadow of the
steeple
By the relief office I saw the people
And they were hungry and they were wondrin'
If this land was made for you and me

Springsteen framförde också sången på Vote for Change-turnén under presidentvalskampanjen år 2008. I ett klipp från en konsert i Ypsilanti, Pennsylvania den 6 oktober för han in ett talande tidsadverb:

In the squares of the city, in the shadow of the
steeple
Near the relief office I see my people
And some are grumblin' and some are wonderin'
If this land's still made for you and me

”Still”: ordet understryker en tilltagande besvikelse, kanske också ett mer militant inslag i Bruce Springsteens populism.

Den mest omtalade versionen var dock den som framfördes av Springsteen och Pete Seeger vid presidentinstallationen i Washington D.C. den 19 januari 2009. Barack Obama var i publiken, när Seeger och Springsteen framförde båda de glömda verserna och ännu en

vers som knyter samman det öppet samhällskritiska inslaget med sångens vandrarmotiv:

> Nobody livin' can ever stop me
> As I go walkin' down freedom's highway
> Nobody livin' can make me turn back
> This land was made for you and me

I sångens traderingshistoria är vi alltså framme vid tre verser, som vanligen inte sjungits. Det är dock tre verser som har central betydelse för återförandet av sången till dess ursprungliga betydelse, bortom den nationella fetischeringen. Springsteen själv tycks endast ha framfört versen om hungerkön, medan till exempel rocksångaren Jimmy LaFave integrerar versen om ”No trespassing” i sin version (*Pastures of Plenty. An Austin Celebration of Woody Guthrie*, Dejadisc 1993).

Men kanske stadfästs alla de tre verserna som självklara delar av ”This Land Is Your Land” genom Bruce Springsteens och Pete Seegers framträdande vid presidentinstallationen liksom av rocksångaren John Mellencamps tolkning på *Song of America* (Split Rock Records, 2007), ett musikhistoriskt väl förankrat försök att gestalta USA:s historia genom musik, där de tre verserna får en lika organisk som militant betydelse.

Även Billy Braggs version visar sångens samhällskritiska syftning som en integrerad självklarhet. Där Woody Guthrie konstaterade ett faktum (”This land was made for you and me”) eller ställde en kritisk fråga (”If this land was made for you and me”), är Billy Braggs text utopisk:

> As I walked out through the homeless counties
> The traffic raging, raging all around me
> I closed my eyes and, dreamed how it could be
> This land was made for you and me

Ordleken där the Home Counties, alltså grevskapen som omger London, förvandlas till ”the homeless counties” förankrar drömmen om hur det kunde vara i en tydligt kritisk tendens som också understryks av att Billy Braggs engelska adaptation bara behåller en av Woody Guthries verser i obearbetad form, den om ”No trespassing”.

Så sluter han cirkeln.

”There’s just a meanness in this world” Et essay om Bruce Springsteen

Neal Ashley Conrad Thing

Meget taler for, at det man møder som teenager, bliver hos én. Koncerter og rockplader især. Sådanne tanker melder sig nu, hvor rockmusikken er på retur. Den britiske radiovært og popprofessor Paul Gambaccini har givet rocken dødsstødet, og begrunder det med, at blot tre rockkunstnere har solgt albums nok til at komme med på den britiske top 100-singleliste for 2010, det værste tal til siden 1961.

Okay, hvad står tilbage? Hvem har gjort en forskel?

Et tilfældigt liveglimt i en natsending på tv, da jeg var 17, var nok til at vække en dyb, vedvarende interesse for Bruce Springsteen, der for første gang optrådte med sangen ”The River” live fra Madison Square Garden 22. September 1979, dagen før hans 30 års fødselsdag. Dén optræden, der forlængst er blevet foreviget på Youtube, har lige siden stået for mig som kvintessensen af, hvad rock handler om: passioneret autentisk tilstedeværelse!

Jeg fandt langt senere ud af, at ”The River” var tænkt som en persons fortælling til en anden i en bar, og at titlen var hentet fra en novelle af Flannery O’Connor. Musikalsk udsprang den af, at Springsteen en nat på et hotel i New York begyndte at synge Hank Williams’s ”My Bucket’s Got A Hole In It”. Samme nat kørte han tilbage til New Jersey og sad oppe og skrev ”The River”, som han under den første liveoptræden tilegnede den ene af sine søstre og sin svoger, og baserede den på krakket inden for byggebranchen i New Jersey, der kastede sorte skygger ind over bl.a. søsterens familie: svogeren mistede sit velbetalte arbejde og snart også sin selvrespekt. Da søsteren første gang hørte sangen, gik hun resolut backstage til sin bror og sagde: ”That’s my life”.[1]

Langt senere igen læste jeg så Ulf Lindbergs interessante analyse af og teoretiske betragtninger over ”The River”, der munder ud i en påpegning af sangens stabile forankring i rockens traditionelle vaklen mellem had i relation til og idealisering af kvinden, hvor sangteksten synes at have mere at sige end sangskriveren oprindelig havde forestillet sig.[2]

10. oktober 1980 udkom dobbeltalbummet *The River,* fuld af intens partyrock, tætte popsange og hverdagsrealistiske tragiske panoramiske fortællinger. De omhandlede frustrerede kærlighedsrelationer, bristede

illusioner og isolation. Frustrationstemaet gennemsyrede eksempelvis Springsteens første storhit, popprockeren "Hungry Heart" om manden, der sætter sig ud i bilen og forlader sin familie for good, flygter til en anden by og kaster sig over en ny kvinde for til slut i sangen ikke desto mindre at konstatere: alle mennesker har behov for en familie. Hvilket paradoks! Det gælder også i den cinematografiske genistreg "Stolen Car", der blotlægger bagsiden af den amerikanske drøm: En mand har mistet sin kone og alt der betød noget og kører hvileløst rundt i en stjålen bil om natten og erindrer sig tilbage uden at forstå noget som helst utimens han bare længes efter at forsvinde:

And I'm driving a stolen car
On a pitch black night
And I'm telling myself
I'm gonna be allright
But I ride by night and I travel in fear
That in this darkness
I will disappear.

Med dette enkle, hverdagspsykologiske sprog, der giver et indblik i en persons indre drama, udviklede Springsteen en måde at beskrive mænd og deres forhold til kvinder på, som skulle blive retningsgivende. Det fremgår med al tydelighed af solo-udgivelserne *Nebraska* (1982) *Tunnel Of Love* (1987) og *Ghost Of Tom Joad* (1996). Mændene i sangene mangler selvindsigt, og kæmper for at få enderne til at mødes i deres liv, hvilket afføder et rastløst forbrug af biler som flugt- og udfrielsesmiddel. De er frem for alt drevet af et begær, de ikke selv forstår. Der er tale om begæret efter at opnå eller at finde noget, der rækker udover hverdagslivet og den seksuelle tvetydighed, hvor kvinden lokker lige så meget som hun binder. Ulf Lindberg mener fremdeles, at man kan opfatte hele Springsteens produktion som udtryk for "en enda lång diskurs över begärets omättliga hunger, över känslan att 'det måste finns något mer'".[3]

2. maj 1981 optrådte Bruce Springsteen & The E. Street Band live for første gang i Danmark: 30 numre på 4 timer, sådan! Dét blev min målestok for koncerter fremefter, men hvem kan leve op til det? De 30 år, der er gået, bliver pludselig til ét og samme øjeblik, hvor alt det mest fantastiske står og danser.

Springsteens uhyre dynamiske og karismatiske performance, hans lydhørhed og timing, hans fuldendte kontrol over rocken som medie og forløsende potentiale, sammenholdt med The E. Street Bands klangbredde, bandrockorganisme og potente gennemslagskraft transcenderede alle fysiske rammer og indstiftede et mulighedsrum uden for tiden, et drømmens teater, jeg kunne gå ind i og ud af, så tit jeg ville, hvor alt kunne lade sig gøre. Mere end nogen andre fik Springsteen mine øjne & ører op for, hvad rockmusik er i stand til, nemlig at tale direkte til det tøvende, prøvende og skrøbelige individ man er i de uformede og udannede teenageår, hvor man er så selvoptaget, at det halve kan være nok, og derfor ikke kan se tingene og sig selv udefra. Hans senere udgivelser har været rum at besøge og gå på opdagelser i med frugtbare individuationskonsekvenser til følge. Identifikationen har været understøttende såvel som betydningsgenererende for de eksistentielle valg, jeg senere tog, der ikke havde en brik med forbilledet at gøre. Det handlede om at erobre en *indre* frihed. Dét skabte Springsteen rum for.

Sådan forholdt det sig også med ensomheden. Springsteen har – helt på linie med Gunnar Ekelöf, for øvrigt – formået at gøre ensomheden til det mest intime fællesskab. Lyt blot til genistregen "Thunder Road", åbningsnummeret på *Born To Run* (1975), hvor

jegfortællerens ensomhed og visioner glider i ét med et udfriende drømmesyn – med en kvinde i!:

> The screen door slams
> Mary's dress waves
> Like a vision she dances across the floor
> As the radio plays
> Roy Orbison singing for the lonely
> Hey, that's me and I want you only
> Don't turn me home again
> I just can't face myself alone again

Identifikation kan ske på utallige måder, på mange planer. En sang som "Thunder Road" har påvirket adskillige kunstnere, digtere og forfattere stærkt. Forfatteren Nick Hornby, en stor Springsteen-fan, har i *31 sange* (2003) skrevet udførligt om sin "Thunder Road"-fascination, der strækker sig langt ud på bootlegoverdrevet. I løbet af 25 år har han lyttet til sangen godt 1 500 x (han lytter sikkert til den netop nu!), og påpeger spændvidden i den elegiske sang, der har lokket senere generationer til: "I'm pulling out of here to win!"; således også Hornby, der finder det formildende, at sangen hverken er ungdomsfanatisk eller mangler blik for tidens tæring og diverse skibbrudne forsøg på at slå igennem som kunstner:

> Efterhånden som tiden gik, og der stadig ikke var tegn på, at jeg ville blive til noget, i hvert fald slet ikke i det tempo, sangen antyder, var det en stor hjælp, at *Thunder Road* også indeholder referencer til alderdommen, så den ligesom forklarede den manglende fremdrift. "So you're scared and thinking that maybe we ain't that young any more", sang Bruce, og det kunne jeg identificere mig med, da jeg begyndte at komme i tvivl om, der virkelig var nogen *magic in the night.*[4]

The Voice of America

Springsteens storytelling trækker flittigt på de amerikanske myter, musikalske rødder fra blues og country til elektrominimalisme, samt litteratur og film, eksistentielle betragtninger og en god portion af det, han selv er vokset op med og har været vidne til fra de amerikanske kanter gennem årene. Han er en romantisk sjæl, der skildrer *the american life* – med og uden patos. Han har stadig ensomhed, kærlighed, fortvivlelse, død, værdighed og drømmen på dagsordenen, uden at glemme at takke livet for det mirakel, det er – "it ain't no sin to be glad you are alive", ligesom han heller aldrig er bleg for at stå ved sine egne forbilleder fra Woody Guthrie og Pete Seeger over Elvis, Roy Orbison, Chuck Berry, Johnny Cash og Van Morrison til Gary U.S. Bonds og Suicide.

Rockmusik har for Springsteen alle dage været ensbetydende med liv eller død, den er selve eksistensbeviset, som han udtrykte det i 1978:

> Rock'n'roll, man, it changed my life. It was like The Voice of America, the real America coming into your home. It was the liberating thing, the out. Once I found the guitar, I had the key to the highway.

Disse ord har rod i Springsteens egen opvækst. Mødet med Elvis på TV, da han var 9, og senere The Beatles live på tv, samt guitaren han købte og i dén grad fik hold på som en *very fast learner*, blev bogstaveligt talt dét, der udfriede ham:

> I was someone who grew up in isolation, emotionally. That's how I learned to play guitar. I played for eight hours a day in my room. My whole life was this enormous effort to become visible.[5]

Amerika på vrangen

Efter *The River*-turnéen indtog en deprimeret Springsteen sit eget rum, væk fra turnélivet, i det hus, han havde lejet i Colts Neck, New Jersey. En mand, en guitar, en 4-spors Teach-båndoptager, to mikrofoner, intet andet. Resultatet forelå 20. september 1982, i form af *Nebraska*, Springsteens første soloplade. En helt akustisk udgivelse, der først var tænkt som et rock'n'roll-album med The E. Street Band og hele pivetøjet. Men sangene ville noget andet og endte med at få den form, de oprindelig havde på Springsteens egne, upolerede båndoptagelser. Albummet betragtes i dag som hans egentlige mesterværk,[6] og kan vel sidestilles med den status *Blood On The Tracks* (1975) har for Bob Dylans tilhængere.[7]

Den ubønhørlige, stildannende sangskrivning på *Nebraska* har boret sig dybt ind i den amerikanske, såvel som den europæiske, kultur med enkle, fortættede fortællinger, der iscenesætter det enkelte menneskes isolation, fremmedgørelse og desperation.[8] Først i firserne med Reagan ved magten var der en stærk højreorientering i gang i USA med skyhøj arbejdsløshed og en generel mental modfaldenhed til følge. Det var inte mindst den menige amerikaners ret til at leve sit eget liv, som den arbejderklassebevidste Springsteen så var truet. Men selve den enkeltes kamp for værdighed og anstændighed, som sangene tematiserer, var i forvejen del af Reagan-ideologien, hvilket Springsteen netop præciserer ved at vise de paradoksale modsætningsforhold mennesket befinder sig i midt i dets bestræbelse på at gøre sig fri.

Hans sanges varierede iscenesættelser fastholder nøgternt de humanistiske konsekvenser ved misforholdene mellem samfundet (ideologien) og den enkelte. De viser, hvordan det enkelte menneske knækkes moralsk og rippes for selvrespekt, og hvor forgæves menneskets kamp tager sig ud i samspil med de gældende modsætningsfulde normer. Det er yderst oplagt at se pladens 10 sange i dét perspektiv: Vi møder individer isoleret fra deres arbejde, deres venner, deres familie, deres fædre og mødre. Sangene er befolket af mordere, desperadoer eller knækkede mænd på kant med loven og tager sig ud som stemmer fra samfundets bund, især "Johnny 99", som Johnny Cash senere fortolkede.

Indledningssangen "Nebraska" med følgende første vers "I saw her standin' on her front lawn/just twirlin' her baton/ Me and her went for at ride, sir, and ten/ innocent people died" var inspireret af hhv. Terrence Malicks film *Badlands* (1973) med Martin Sheen i hovedrollen samt Charlie Starkweathers mordhistorie; i løbet af otte dage i januar 1958 dræbte Starkweather ti personer, heriblandt sin purunge kærestes far.

Springsteen gør brug af referencerne, men skaber sin helt egen slutning på fortællingen:

> The jury brought in a guilty verdict and
> the judge he sentenced me to death
> Midnight in a prison storeroom with
> leather straps across my chest
>
> Sheriff, when the man pulls that
> switch, sir, and snaps my poor head back
> You make sure my pretty baby is sitting'
> right there on my lap

> They declared me unfit to live, said into
> that great void my soul'd be hurled
> They want to know why I did what I
> did, well, sir, guess there's just a
> meanness in this world

Sangen beretter en grotesk historie om en massemorder, der forud for henrettelsen begrunder sine følelseskolde handlinger som følger: "guess there's just a meanness in this world". Selve dette at mangle indblik i de kræfter, der styrer ens liv eller ganske simpelt at miste, er hovedtema på *Nebraska*, hvilket Springsteen selv uddyber her:

> If there's a theme that runs through the record, it's the thin line between that moment when time stops and everything goes to black, when the things that connect you to your world – your job, your family, friends, your faith, the love and grace in your heart – fail you. I wanted the music to feel like a waking dream and the record to move like poetry. I wanted the blood on it to feel destined and fateful.[9]

Pladens andre sange står i gæld til både Robert Johnson, Woody Guthrie og Hank Williams. Og til film som John Hustons *Wise Blood* (1979), der var baseret på Flannery O'Connors roman med samme titel fra 1952, og Ulu Grosbards *True Confession* (1981). Han var ligeledes påvirket af O'Connors' novelle "A Good Man is Hard To Find" (1953), og hentede inspiration fra historikeren Howard Zinns bog *A People's History of the United States* (1980) – og fra øvrige film som John Fords *The Grapes Of Wrath* (1940), som han også vendte tilbage til under arbejdet med *The Ghost Of Tom Joad* (1995), der ligger i direkte tematisk og akustisk forlængelse af *Nebraska.*[10]

Lp'en er ligeledes dybt rodfæstet i Springsteens barndom, hvor 3 af sangene "Mansion On The Hill", "My Father's House" og "Used Cars" står som vitale modstykker til resten, idet de ses fra barnets perspektiv. Sidstnævnte udtrykker sønnens paradoksale følelse af stolthed over familiens køb af en ny bil, og samtidig skammen over, at den er købt *brugt*. Pladens mest fuldendte sang er Kain-Abel-fortællingen "Highway Patrolman" om to brødre: den modne og retskafne patruljebetjent Joe Roberts og den kriminelle desperado Frank, der angiveligt har været i Vietnam i midten af 1960'erne. Sangen tematiserer i hvor høj grad blod kan være tykkere end vand: Joe lider under broderens misgerninger, men lader ham ikke desto mindre undslippe – efter at have begået et mord – ved at lade ham krydse grænsen i sin bil. Her danner Springsteens indfølte og forstående sangforedrag kontrast til det golde, som albummet åbnede med. Sangen inspirerede Sean Penn til filmen *The Indian Runner* (1991), der blev hans instruktørdebut.

30 år med Springsteen

On and off gennem 30 år har Springsteen været skiftevis en indstilling til tingene, et pejlemærke og én at diskutere med. Aften efter aften, nat efter nat lyttede jeg som ganske ung til hans stemme, til det sugende dyb og den sjælfulde dramatik i hans sange og til de cinematografiske stemninger, han evner at skabe, hvor ballader og fortællinger som "Stolen Car", "Drive All Night", "Wreck On The Highway" og "Point Blank", alle fra *The River*, stod som rå vidnesbyrd om at være afsporet, trådt ned af systemet, koblet fra eller generelt afmægtig overfor de gældende vilkår. Var man ulykkelig,

var der med sikkerhed *samtidig* trøst og støtte og styrke at hente hos Springsteen.

Simone Weil skriver et sted:

> Ulykkelige mennesker trænger ikke til noget andet i denne verden end til folk, som i er stand til at være opmærksomme paa dem. Evnen til at give et ulykkeligt menneske sin fulde opmærksomhed er noget meget sjældent og vanskeligt; det er næsten et mirakel. Næsten alle de, som tror, de har denne evne, har den ikke. Hjertevarme og medlidenhed er ikke nok.[11]

Dén evne besidder Springsteen helt ud i det katarsiske. Derfor lå identifikationen også hele tiden lige for – jeg var selv den kuldslåede mand, der fartede omkring i en stjålen bil midt om natten nat efter nat; jeg var selv manden, der blev gift i en ung alder og mistede arbejdet, selvrespekten og kærligheden, og bare sad og gloede ud i luften i dalen, hvor floden var tørret ud; jeg var selv politimanden, der standsede op ved en forulykket bil og fandt føreren død, og senere lå og stirrede ud i mørket ved siden af min elskede.

Bruce Springsteen er stadig derude, loyalt bakket op af The E. Street Band gennem 40 år, selvom bandet har mistet to af sine hovedkræfter, keyboardisten Daniel Paul "Danny" Federici (1950–2008) og "The Big Man", saxofonisten Clarence Clemons (1942–2011), der begge var med fra begyndelsen først i 1970'erne. Selv uden band vil Springsteen til enhver tid kunne levere varen som en mand med en guitar og et formidabelt talent for at skrive sange. For mig er og forbliver han rockens sidste humanist.

Noter

[1] Bruce Springsteen: *Songs*, Avon Books, New York 1998, s. 100–101.

[2] Ulf Lindberg: *Rockens text. Ord, musik och mening.* Symposion, Stockholm/Stehag, 1995, s. 161. (Mht. teksten og sangen "The River" kan det anbefales at læse Del II, kap. 3, s. 107–161).

[3] Ibid., 139.

[4] Nick Hornby: *31 Songs*, s. 24. Vedr. "Thunder Road" og Hornby se også Louis P. Masur: *Runaway Dream. Born To Run and Bruce Springsteen's American vision*, Bloomsbury Press, New York 2009, s. 64–70.

[5] Masur, *Runaway*, s. 23.

[6] Lyt blot til *Badlands. A tribute to Bruce Springsteen's* Nebraska (2000).

[7] *Nebraska* har sat litterære værker i gang som Tennessee Jones' fandyrkende fiktion *Deliver Me From Nowhere* (2004) og Exhibit A: *Meeting Across The River: Stories inspired by the Haunting Bruce Springsteen Song* (ed. Jessica Kaye og Richard J. Brewer), Bloomsbury, USA, 2005.

[8] Dave Marsh: *Glory Days. Bruce Springsteen in the 1980s*, Pantheon Books, New York, s. 102–108.

[9] Bruce Springsteen: *Songs*, s. 138–139.

[10] For yderligere referencer se Rob Kirkpatrick: *Magic In The Night. The Words And Music Of Bruce Springsteen*, s. 103–117.

[11] Simone Weil: *Den store forventning*, J. Frimodts Forlag, København, s. 73.

Fem bluesrader

Jonas Ellerström

On the corner of 12th Street and Vine. Kanske borde ens personliga och psykologiska positionsangivelser alltid ske med koordinater – jag befinner mig inte på den ena eller andra platsen utan i den här tillfälliga skärningspunkten mellan skilda krafter och inflytanden.

I hate to see that evenin' sun go down. Oavsett vilken situation vi befinner oss i föredrar vi oftast att den inte ändras – även det mest utsatta läge kan förvärras, och den ynkliga trygghet som ligger i det välkända ger faktiskt en utgångspunkt för att av egen kraft göra något.

The sky is crying. Bär landskapet våra känslor och stämningar? Inte utan att vi lastar över dem på det, att vi emotionellt annekterar vår omgivning. Så alltför mänskligt. Landskapet eller stadsmiljön är inte en projektionsyta; om det är ett själstillstånd är det sitt eget.

Who do you love? Att rikta sig helt mot en annan människa färgar oundvikligen den egna identiteten. Begäret handlar – vi talar om kärlek, inte ägande – också om en önskan att förändras, att ta till sig vad man saknar. Vem älskar du, vem vill du bli?

And it felt so good. I de intensivaste ögonblicken är man inte medveten om lyckan. Den framträder först i minnet, i minnenas återupplevda moment. Hågkomsten kan å andra sidan väckas hur många gånger som helst. Ekon och speglingar, ändå något att leva på.

(Big Joe Turner – Bessie Smith – Elmore James – Bo Diddley – John Lee Hooker)

Classisk fläta

Paul Tenngart

I en dikt av den amerikanske poeten Billy Collins beskrivs en modern amerikansk motsvarighet till Prousts madeleinekakeupplevelse. Upplevelsen inträffar när diktjaget får syn på ordet ”lanyard” i en ordbok. En ”lanyard” är, vad jag förstår, ett slags fläta som är tillverkad av små remsor. Ordet får diktjaget att minnas en alldeles speciell fläta, som han tillverkade på ett sommarläger en gång i tiden. Minnet öppnar dörren till diktjagets barndom och får honom att tänka på sin mamma:

The Lanyard

The other day as I was ricocheting slowly
off the pale blue walls of this room,
bouncing from typewriter to piano,
from bookshelf to an envelope lying on the floor,
I found myself in the L section of the dictionary
where my eyes fell upon the word *lanyard*.

No cookie nibbled by a French novelist
could send one more suddenly into the past –
a past where I sat at a workbench at a camp
by a deep Adirondack lake
learning how to braid thin plastic strips
into a lanyard, a gift for my mother.

I had never seen anyone use a lanyard
or wear one, if that's what you did with them,
but that did not keep me from crossing
strand over strand again and again
until I had made a boxy
red and white lanyard for my mother.

She gave me life and milk from her breasts,
and I gave her a lanyard.
She nursed me in many a sickroom,
lifted teaspoons of medicine to my lips,
set cold face-cloths on my forehead,
and then led me out into the airy light
and taught me to walk and swim,
and I, in turn, presented her with a lanyard.
Here are thousands of meals, she said,
and here is clothing and a good education.
And here is your lanyard, I replied,
which I made with a little help from a counselor.

Here is a breathing body and a beating heart,
strong legs, bones and teeth,
and two clear eyes to read the world, she whispered,
and here, I said, is the lanyard I made at camp.
And here, I wish to say to her now,
is a smaller gift – not the archaic truth

that you can never repay your mother,
but the rueful admission that when she took
the two-tone lanyard from my hands,
I was as sure as a boy could be
that this useless, worthless thing I wove
out of boredom would be enough to make us even.

(Ur *The Trouble with Poetry and Other Poems*, New York 2005)

*

Det som den lilla flätan får diktjaget att förnimma påminner starkt om det som psykologer kallar ”qualia”, det vill säga sådana livsintryck som är psykologiskt mycket distinkta men ändå svårligen låter sig begreppsliggöras, formuleras, diskuteras – som smaken av kaffe eller doften av en nyklippt fotbollsplan i juni. Känslan av att sitta där på arbetsbänken och fibbla med plastremsor, långt hemifrån, är ett sådant intryck. Det är högst konkret, sinnligt och specifikt, men i ett enda svep tecknar det också barndomens hela sammanhang – diktjagets barndom, min barndom, ja, kanske många läsares barndomar. Vissa menar att poesins viktigaste uppgift just är att formulera sådana intryck, som inte låter sig fångas in av några andra sorters språkbruk.

Tittar vi oss omkring kan vi nog hitta många ting som likt Collins fläta tar oss tillbaka och får oss att återuppleva lika distinkta som omfattande förnimmelser. Ofta är det på ytan, i själva det sinnligt manifesta, som tinget öppnar sig mot en annan värld. När min son leker med min gamla gula Renault är det till exempel inget annat än mönstret den halvt avskavda färgen på motorhuven skapar som tar mig tillbaka till mattan, ljuset och värmen i mitt pojkrum. Och när jag läser mina gamla barnböcker är det i själva doftpusten som uppstår när man vänder blad som sjuttiotalet åter drabbar mig.

Det behöver inte ens vara ens egna qualia man förnimmer. Man kan mycket väl fantisera fram vad man tror är distinkta inslag i andras förflutenhet, bara man får hjälp av rätt ting. För några månader sedan hittade jag ett gammalt skabbigt bokmärke som drällde på något av barnens rum. Det visade sig komma från min fars barndom. På baksidan stod: ”Minne från Stig 1954.” Vem var Stig? Ingen aning. Och det är det nog ingen annan heller som vet. Inte ens Stig själv – om han nu fortfarande lever någonstans – hade förmodligen känt igen sitt gamla bokmärke eller kommit ihåg att han

varit på besök hos min far någon gång på femtiotalet. Alla har glömt Stig, men hans minne lever kvar.

I sina efterlämnade anteckningar beskriver Baudelaire sådana ögonblick, då högst vardagliga fenomen eller föremål ger hisnande inblickar i något stort och i sig obeskrivbart. Han kallar det för livsdjup: ”I vissa nästan övernaturliga själstillstånd uppenbarar livet hela sitt djup i det skådespel man har för ögonen, hur vardagligt detta än må vara. Det blir en symbol för livsdjupet.”

Flätan av plastremsor i Collins dikt är oansenlig, och själva händelserna och situationerna omkring tillverkningen av den är inte heller särskilt dramatiska. Gåvan tycks ha producerats högst slentrianmässigt, ja, rentav med leda som utgångspunkt och orsak. Ändå utgör den – eller rättare sagt minnet av den – ett hisnande schakt som stupar rakt ner i barndomen. Därmed dundrar den också rakt in i ett stort, svårformulerat och svårförståeligt existentiellt komplex: det att vara förälder till någon och det att vara barn till någon.

Dikten gestaltar den oerhörda obalansen i relationen mellan föräldrar och barn. Nej, en fläta av plastremsor är inte mycket att komma med som gåva till den människa som har gett en liv, det inser det vuxna diktjaget, och det är med självironisk skam som han tänker på sin futtiga fläta. Någon sådan skam känner man inte som barn. Barnen är nog tvärtom övertygade om dylika gåvors stora värde. Halvfärdiga teckningar, oknutna halsband av plastpärlor, fjolårskastanjer, pinnar, kottar, tusenskönor som burits i overallfickan en hel dag – allt gör, tycks de små resonera, föräldrarnas liv fantastiska. Och Gud nåde den som antyder något annat.

Kanske har barnen rätt. Åtminstone visar Collins dikt hur viktiga dessa gåvor kan bli i efterhand för givaren. Det är ju den där flätan som påminner Collins diktjag om allt modern har gjort för honom. På sätt och vis blir den därmed lika stor som hennes omsorg, på samma sätt som smakblandningen av lindblomste och madeleinekaka inrymmer hela Marcels barndom i Combray. Det är i flätan som modern lever vidare. I den finns – trots att den inte alls existerar längre – hennes levnads största insats manifesterad.

I vissa fall har obalansen mellan föräldrar och barn en motsvarighet i obalansen mellan lärare och elev. Och som gåva till Claes-Göran Holmberg, efter ett helt yrkesliv i universitetets tjänst, står denna textremsa i futtighet inte långt efter flätan i Collins dikt. För honom, vill säga. För mig leder tanken på Classes år vid universitetet till ett mycket stort ögonblick, ett ögonblick som röjde ett slags livsdjup. Han var en av mina allra första universitetslärare, och som den svältfödda gymnasieekonom jag var sög jag girigt åt mig hans lärdom om kultur, litteratur och massmedier på Kulturvetarlinjens baskurs, i Synvillan på Kävlingevägen. Framförallt minns jag hur han på ett självklart sätt, utan omsvep och helt utan ironiska reservationer, exemplifierade ett resonemang med den amerikanska polisserien Spanarna på Hill Street. I det ögonblicket öppnade sig en ny, dittills helt oanad värld. Att man kunde ägna min absoluta favoritserie allvarliga akademiska studier var en fantastisk insikt. För första gången visade någon att min, just min, kulturella referensram var värd analys. Det var en insikt med stora implikationer. Den innebar att mitt liv kunde vara lika intressant som de flesta andras, och att mina funderingar om saker och ting skulle kunna – efter lite skolning – vara värda att lyssna på. Den innebar helt enkelt att jag insåg att humanistiska studier kanske ändå kunde vara något för mig.

Vi är inte kvitt, Classe och jag, inte på långa vägar. Det kommer vi aldrig att bli. Men man kan hoppas att denna lilla fläta blir ett litet tecken på det livsdjup den påminner mig om.

Texter

Birger Hedén

Dostojevskijs smutstvättlista,
Levertins cylinderhatt,
Ferlins cigarett, den sista,
Oscar Wildes svarta kravatt,
Eliots konto (insatta medel),
Strindbergs ark från Lessebo,
Mark Twains miljonpundsedel,
Shakespeares penna (Bacons, tro?),
Iris Murdochs onämnbara,
Miltons borste, Drydens peruk,
Heliga Birgittas barnaskara,
Prousts kudde när han låg sjuk,
Monokeln hans, vad han nu heter,
Greve Snoilskys vardagssvid,
Gårdagens banaliteter:
Forskarfynd i sinom tid.

Fritt efter John Mole, ”Texts”. Mole (född 1941)
är en engelsk poet och jazzklarinettist.

Fins elgen?

Walter Baumgartner

Sikten
avtar. Skodde i rå snø.
Sus
men ingen

lyder.
Er
elgen
der? Eller har den passert? Eller har den

aldri
vært? Vi ser
ingen spor. Men er dét
noe bevis?

Die Sicht
nimmt ab. Nebel im nassen Schnee.
Ein Sausen
aber keine

Laute.
Ist
der Elch
in der Nähe? Ist er vorbei

gegangen? Oder war er gar nie
hier? Wir sehen
keine Spuren. Aber was beweist
das?

Diktet er fra:
Jan Erik Vold, *Tolv meditasjoner*, Oslo 2002.
Jan Erik Vold, *Zwölf Meditationen*. Aus dem Norwegischen von Walter Baumgartner, Frauenfeld 2008.
Jan Erik Vold har skrevet en hel diktsamling med tittelen *Elg*, Oslo 1989.

Jan Erik Vold er ingen jeger. En elgjeger vet når elgen er der. Han ser den skarpt i kikkerten og så skjuter han den. Elgen er hans bytte.

Jan Erik Vold er en skiløper. Veien er målet.

Skiløperen lar tankene sveive, pusle og tumle mens han går og går (f.eks i Nordmarka, fra Mølla til Oslo). Mekanisk etterhvert, svett og litt mør i kroppen, på en både kroppslig og åndelig måte "selbstvergessen" glir han avgårde – jeg snakker om et dikt som står i en bok med tittelen "Tolv meditasjoner". Iblant ser han spor etter dyr. Men tankene kan ta form uten å ta utgangspunkt i synlige og yttre spor.

Kommer det skodde blir alt forandret. Det føles litt mystisk i begynnelsen, spennende. Det kribbler i maven. Men fortsetter sikten å avta, og begynner den våte snøen å kladde under de tunge skiene, da blir man redd. Okey, man bare fortsetter å gå; ennå kan man se løypa (hvis det er i Nordmarka, da).

Men hva fins det ved siden av løypa? Og foran, der den forsvinner i skodden? Tankene sveiver. Fantasien leker. Noe ulmer.

Skiløperen leker med tanken på det HELT ANDRE. Det demoniske: TRUSSELEN, FIENDEN. Det fantastiske og utopiske: LYKKEN. Noe uten spor, dessuten "sus men ingen lyder" – det er det numinøse, muligheten av en GUDS tilstedeværelse, nå eller for lenge siden. Skiløperen er norsk, alt dette stiger opp i bevisstheten hans som et bilde, som ELGEN.

"Elgen" står grammatikalsk i bestemt form, på tysk: *der Elch*. Det er ikke en eller annen bestemt og tilfeldig virkelig elg, en av dem jegeren pleier å ha i kikkerten. Den hadde da satt dype spor i den våte snøen. Eller er sporet visket ut av tåka? Mest sannsynlig er det at denne "Elgen" her bare dukket opp i tankene, den fins bare som et spørsmål. Elgen går gjennom skiløperens liv og landskap uten andre spor enn et tankeavtrykk, som et svimlende eller kilende fantasma, den blir stående som et orolig og/eller lykkelig glimt, en insisterende men ikke helt utformet idé. Den usynlige, ikke helt tilstedeværende elgen er en *poetisk* realitet.

Den ble til under en skitur eller i en drøm om en skitur, og den ble stående foran oss som et dikt.

"Elgen" er dikterens og hans leseres utbytte.

Jan Erik Vold er ingen jeger, han er en lyriker.

En dikt av Lloyd Schwartz

Lars Gustaf Andersson

Lloyd Schwartz är en färgstark figur i det litterära Boston. Hans produktion är inte omfattande – en avhandling, några diktsamlingar och essäer och en bok om Elizabeth Bishop – men han tycks känna alla och är ständigt närvarande, som Pulitzerbelönad musikkritiker i gratistidningen *The Boston Phœnix* och som lärare och handledare i *creative writing* vid University of Massachusetts. (Han berättade för mig att han lärt sig jobbet vid Robert Lowells fötter under Harvardåren – Lowell samlade med jämna mellanrum sina studenter för samtal om dikt och skapande i sitt kontor; samtal som sedan undantagslöst avslutades och dränktes på en närbelägen mexikansk bar.)

Jag umgicks med Schwartz under ett omtumlande dygn en höst för en hel del år sedan, då han bland annat höll på att ta livet av oss båda genom att köra mot enkelriktat mitt i rusningstid vid någon av påfarterna till Massachusetts Turnpike, men då jag också – tidigare under dagen – hade hört honom på fri hand föreläsa om odets historia, samtidigt som han rättade skrivningar, läste korrektur och svarade i telefon. På kvällen tog han mig till Marlowe Hotel där Pen New England hade en uppläsning. Han presenterade mig generöst som den kände författaren Andersson från Sverige och alla nickade glatt igenkännande på ett sätt som fortfarande gör mig illa till mods.

Där i hotellets lobby läste Schwartz några av sina dikter medan vi sörplade chardonnay ur vinglas, obetydligt mindre än guldfiskskålar. Han rev ner ovationer för en del av sina mycket humoristiska texter, till exempel en rad i det närmaste oöversättbara one-liners av typen ”Let’s burn that bridge when we get to it” och ”Include me out”. Jag själv fastnade för en svit berättande dikter som handlade om författarens förhållande till sin mor. Jag har försökt översätta en av dem som återfinns i hans samling, *Cairo Traffic* från 2000:

Han berättar för sin mor vad han arbetar med

Jag skriver en dikt om dig.

Gör du? Vad handlar den om?

Det handlar om din barndom, om hästarna i floden.

Dom som nästan drunknade?… Jag räddade dom.

Ja, du berättade det hela för några veckor sedan.

Jag kanske borde gräva upp lite fler minnen.

Det skulle jag gärna vilja.

Som när vi bodde på den där gården och en av flickorna trillade ner i brunnen?

Ja.

Jag kommer inte ihåg om det var Rose eller Pauline – det var en så djup brunn.

Jag minns den där berättelsen.

Har du skrivit färdigt dikten?

Jag jobbar fortfarande med den.

Du menar att du rättar den, sätter dit kommatecken och semikolon och sånt?

Exakt.

När får jag läsa den?

Så fort den är klar.

Är det ett epos?

Nej, så lång är den inte.

Nej, jag menar, alla mina tankar, glimtarna av vad jag varit med om, hela familjehistorien… att genomleva eländet, floden och vattnet.

Jag vet.

När ska den tryckas?

Jag måste skriva färdigt först.

Det är bättre att skriva om det verkliga livet, det är bättre än att skriva något flott.

Jag försöker skriva alla mina dikter om det verkliga livet.

Där ser du, äpplet faller inte långt från trädet.

Jag antar det.

Du är mitt äpple.

Det kryper förmodligen en mask i det äpplet.

Då har den något gott att äta på.

Tja, du är väl mitt träd.

Ja, jag är ditt träd – du är ett äpple, jag är ett träd.

Klara Johansons kritik av esperanto

Per Erik Ljung

En gång i veckan under året, fram till september 1924, kunde läsarna av de frisinnade kvinnornas osannolika *Tidevarvet* glädja sig åt Klara Johansons kåserier under rubriken ”Anmärkningar”.[1] Under resten av året fick man leta under ”Böcker och författare”. 1925 blev det bara två artiklar – men viktiga sådana, om Fredrika Bremers ”gåva till Amerika” och hennes ”ekumeniska kyrka”. Sedan fick man vänta till 1932–33 då KJ återvände med ett tjugotal essäer. Ett av de skarpaste resonemangen i anmärkningarna finner man i ”Babels nya skyskrapa” från augusti 1924, omtryckt och tillgänglig för sentida läsare i Carina Burmans urval *En skapande kritiker. Essäer, anmärkningar och kåserier av Klara Johanson* (2008). Själv kom jag att läsa den under arbetet med att förbereda IASS-konferensen i Lund 2010, där temat var översättning – i vid mening. Jag slogs av hur *up to date* och relevant KJ:s resonemang kunde te sig, även om hennes kritik gäller esperanto medan vi – som filologer och humanister – har att slåss med hur *parochial* och provinsiella vi kan verka när vi inte entusiastiskt sluter upp kring kraven på internationell publicering, citaträkning, biblio- och sociometri, excellens- och varumärkesetablering och *what not*. Det som är på spel, *at stake*, här är naturligtvis hela den tendens till homogenisering och – därmed – abstraktion som just nu vidlåder så mycket av kommunikationen i alla dess former. I spetsen går (även om Klara Johanson aldrig skulle kalla det just så) kapitalismens och globaliseringens varuutbyte – abstraktionen par excellence. Allt måste kunna växlas in i den kuranta kursen.

Det som ryker först är rösten. Det gör den visserligen – och ska den väl göra – redan i en skickligt framförd muntlig berättelse där händelserna tar över intresset från själva stämman, eller i en argumentation där saken går före sättet. Men på otaliga subtila sätt återerövras den ju och förs över i det skriftliga berättandet, där den hos lyhörda kritiker som Olof Lagercrantz och Klara Johanson ständigt avlyssnas, uppmärksammas och själv kan ta ny gestalt.[2] KJ kallar den för ”signatur” och en ”fullmakt” från det levda, denna sinnliga och kroppsliga dimension, som försvinner när abstraktionen tilltar, det vill säga när diskursen – det pragmatiskt-instrumentella riktandet (”positioneringen”) av det man säger eller skriver – tar över, eller då postulerat neutrala (eller döda) ”fakta” får invadera det som sägs eller drar iväg med

Illustrationen är hämtad ur Jarl Hammarbergs *AJN. Poemaro de Jarlo Martel-Monto. Även svensk text och bilddikter.*

texterna i någon anemisk självklarhet där heterogeniteten, tvivlen, frågorna, försvinner upp i doftfri rök. Inte oväntat är Klara Johanson ingen vän av *medierna*. Filmen representerar – liksom pengarna och stjärnkulten – därvid det hon kallar *Universalspråket*.[3] ”I begynnelsen var ordet och vid änden står filmen.”[4] Där emellan hade mänskligheten fem hundra år på sig ”utan att orka dra konsekvenserna av Gutenbergs uppfinning” – så det finns inte heller någon anledning att vänta på ”ett radikalt utnyttjande av eterkommunikationens välsignelser”.[5]

Esperanto är ett mer komplicerat särfall.

Tillkomsten av språket framstod till en början mest som ”en lekfull nyck, ungefär som när skolbarn ibland spelar dövstumma och underhåller sig på ett elementärt fingerspråk”, skriver Klara Johanson i ”Babels nya skyskrapa”. Den yttre anledningen var en då nyligen avhållen världskonferens.[6] Men nu, säger KJ, har det gått allvar i det hela. Plötsligt ter man sig som en politisk bakåtsträvare om man inte hoppar på den filantropiskpacifistiska vagnen och den slutliga lösningen. Men – det är KJ:s första generalinvändning – hela idén att människor som talar samma språk automatiskt skulle förstå och umgås fredligt med varandra har inget stöd i erfarenheten: ”En av språkets viktigaste funktioner är ju att bilda medium för kiv.”

I och för sig håller hon inte just det för någon vägande invändning mot det nya språket. För småfolk som oss vore det kanske på tiden att få byta ut våra små ”sockengräl” mot polemik med ”amerikaner och malajer”. Problemet ligger djupare än så. Under ”reklamen för esperanto” och – *mutatis mutandis*, om vi nu tillåter oss att låta associationerna löpa fram i tiden – för idéerna om en globaliserad, eventuellt formaliserad engelska lurar en idé som går långt utöver inrättandet av ett språk som kunde fungera som ”nödfallskommunikation och demokratisk lathund”, ett *International Auxiliary Language* (IAL) av det slag Umberto Eco diskuterar i *The Search for the Perfect Language* (1995). Det finns de som låter oss veta – ”i rätt fräna ordalag”, som KJ noterar – ”att här är språket som skall avlösa språken”. Det nya språket är nämligen närmast ”fullkomligt, en logisk maskin, beundransvärt riktig i minsta detalj, under det de nationella språken, tillkomna planlöst och på en höft liksom i allmänhet mänskor, vimlar av arvssynder och oegentligheter”.

En logisk maskin? Här är det nog just det totaliserande anspråket som har stuckit Klara Johanson i

ögonen. För henne lurar det redan en ”föreläsningsmaskin” i radion (med det oslagbara pedagogiska trick som radion förfogar över: ”när man har hörhjälmen på kan det som går in genom örat inte gå ut genom det andra”).[7] Men hon är knappast omedveten om den långa tradition av drömmar om ett perfekt, ursprungligt och/eller välsignelsebringande språk, som Umberto Eco spårat långt bak i tiden, till kabbalistisk pansemioticism, Raymond Lulls Ars Magna, volapük och Artifical Intelligence av olika slag och i alla möjliga kulturer.[8] Inte minst är det författare och andra drömmare som lockats av denna hoppets princip – Dr Esperanto var ju den synonym som grundläggaren Ledger Ludwik Zamenhof använde i sin första manual för ryssar.[9] Från Leo Tolstoj går det en rak linje till Jarl Hammarbergs *AJN. Poemaro de Jarlo Martel-Monto. Även svensk text och bilddikter* (1983), med dess mycket behändiga introduktion till esperanto. Boken väckte stort uppseende, framför allt i den internationella esperantopressen – det framgår av den massiva dokumentationen i Hammarbergs *Sallader och ett par burkar* (1987).[10]

Å andra sidan är det klart att KJ hade fog för sin oro. Tanken på en kalkylerad produktion av språk och översättning har minst av allt försvagats i vår tid. En hel översättningsideologi, med kluster av lingvistiska begrepp som ”kod”, ”system”, ”kommunikation” står redo för forskarnas och administratörernas drömmar om friktionsfria och funktionella informationsvägar.[11] Vad finns det att sätta emot en sådan tendens? Framför allt att produktionen inte restlöst låter sig formaliseras. Det rör sig snarare om mosaiker eller collage som fogas samman – inom bråkdelar av en sekund – av fragment som vi drar fram ur minnet, redan bebodda ord (som Michail Bakhtin säger), bitar av sådant vi har sagt eller skrivit själva eller hört andra säga, som vi har läst eller hört citerade i olika språkliga sammanhang. Kombinationen rör sig inte framåt bara med betydelserna som motor, rätt vad det är kan till exempel intonationen ta över… Jag följer Lars Kleberg i hans bok *Översättaren som skådespelare* (2001) här, i hans presentation av den ryske lingvisten David Gasparov och dennes motstånd mot den gångbara maskinmodellen för översättning.[12] Det öppnar en rad nya möjligheter, lättare att förstå också med analogin till skådespelaren som med sin kropp och stämma ska återge en annans tal – friktionslös bör ju minst av allt en sådan process vara.

När hon kommit en bit in i sitt resonemang om den välkalkylerade maskinen för Klara Johanson in en självinvändning och låter en tänkt interlokutör – väl bevandrad i kritikerns ofta manifesterade och utmanande *l'art pour l'art*-filosofi – ställa en lätt impertinent fråga inför kritiken av esperanto: ”Konsten är väl ett strå vassare än naturen, eller vad?”. Visst, säger Klara Johanson.

> Men denna motsättning föreligger ingalunda här. Det konstgjorda är inte konst och språket inte natur. De är inte konstverk heller men levande, blomstrande konst i daglig utövning, en experimentering och förvandling. Meddelelse kan aldrig ha varit deras huvudsyfte, för sådan finns så många andra utvägar. En purt artistisk drift att forma och uttrycka har gett upphov till denna underbara konst, som svingade sig högt över naturen och egenmäktigt åtog sig att tolka dess evigt oartikulerade mummel. Vi klåpar med den alla, men detta gör den blott än mer förunderlig, och kunde vi ställa konstnärssinnet vaket skulle vi stund-

> ligen erfara en häpen förtjusning över att kunna tala prosa, ty redan det är poesi och mystik.

Konsten står över livet. Den är vårt hopp, den står för möjligheten att skapa organisation i myllret, att kunna höja oss över vardagens futila sysslor. ”Om livet är en obalanserad diktare, så är dikten en skapande kritiker” – så fick *En skapande kritiker* sin titel. Så visst, konsten står över naturen. Men det konstgjorda – in casu esperanto – är inte konst och språket är inte natur. Hurså? Kan man inte tänka sig att naturen är ett språk – eller att den åtminstone har ett språk? Den idén har inte legat utom räckhåll för generationer av symbolistiska poeter. ”Har träden ett eget språk?” frågade sig Bengt af Klintberg i *Skogsdykaren* (1979) – och satte ut en bandspelare för att testa. Var går, mer exakt, gränsen mellan natur och kultur?

KJ:s approach är en annan. Språken är inte heller några konst-verk: i den meningen är inte språk konst (och inte heller natur, alltså.) Språket är i stället något som pågår, hela tiden, en konst i ”utövning, experimentering och förvandling”. Det är ett produktivt begrepp som drar ut en speciell aktivitet ur naturens oartikulerade mummel och – vågar man säga det? – ut ur cirkulationen av varor.

Men vari består experimenterandet och förvandlingen? KJ tycks starta i en bredare semiotisk förståelse. Som en annan Roman Jakobson säger hon att ”meddelelse” sällan är syftet, den referentiella funktionen är sällan ensam igång.[13] Liksom översättning är språket sällan bara *intralinguistic,* dvs något som förklarar (i ord) vad vi menar (inne i oss); vi flyttar inte fragment så, för att tala med nyssnämnde Gasparov. Inte heller är översättning bara *interlinguistic* – även om det kan vara fallet när man överför juridiska eller kommersiella texter. För sådan kommunikation finns det andra medel, säger KJ. Kanske esperanto, kanske rent av global engelska eller *translationese.*

Språket som en tolkning av naturens ”evigt oartikulerade mummel” är hennes nästa bud. Om naturen inte är språk och inte har något – men kanske ändå ger ifrån sig någon form av amorfa protosemiotiska uttryck – så kanske hela impulsen är det som Roman Jakobson kallar *intersemiotic.*[14] Det är den där underbara, purt artistiska driften ”att forma och uttrycka” som KJ tillskriver oss.

Men om naturen nu mumlar – utan att vara eller ha något språk – kanske det vi förnimmer som mummel omkring oss också inkluderar andra människor i färd med att utöva sin dagliga konstnärliga praxis, hela den språkliga röra, den levande *slovo* som vi inte kan låta bli att lägga oss i, dagligen och stundligen.[15]

Vi ”klåpar” med den artistiska driften hela tiden, säger KJ, och kunde vi bara ”ställa konstnärssinnet vaket” skulle vi oavbrutet häpna över att vi kan tala prosa, ”ty redan det är poesi och mystik”. Men hur kan prosan vara poesi? Ja, inte är det information (”meddelelse”) plus det poetiska (det är inte poesi heller).[16] Det är mer underbart än så. Redan när vi tar till orda är vi involverade i experiment och förvandling. Det är en gåva som ger oss ett stort ansvar.

Noter

[1] Karakteristiken – ”improbable” – som kan gälla om både ambitionsnivån och kvaliteten, är Karl Erik Gustafsson och Per Rydéns, i deras sammanfattning av den stora svenska presshistorien, *A History of the Press in Sweden*, Göteborg 2010, s. 197. Om Klara Johanson i *Tidevarvet,* se Anna Bohlin. *Röstens anatomi. Läsningar*

av politik i Elin Wägners Silverforsen, Selma Lagerlöfs Löwensköldtrilogi och Klara Johansons Tidevarvskåserier, Umeå 2008, s. 273–368.

[2] Om litterär, återerövrad muntlighet, se Boris Eichenbaum, ”Hur Gogols Kappan är gjord”, i Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg (red), *Form och struktur*, Stockholm 1971, s. 64ff; om dess vidare öden, Walter Benjamin, ”Berättaren. Synpunkter på Nikolaj Leskovs verk”, ursprungligen publicerad i den ryske religionsfilosofen och mystikern Nikolaj Berdjajevs tidskrift för ”teologi, etik och sociologi” *Orient und Occident* 3/1936; Lars Bjurmans översättning återfinns i *Res Publica* 67, 2006, s. 44–65; metoden – det informerade historiska svepet med konkreta nedslag – kan föra tankarna till Erich Auerbach; förbindelsen bekräftas i Karlheinz Barck, ”5 Briefe Erich Auerbachs an Walter Benjamin in Paris”, *Zeitschrift für Germanistik,* Jahrgang IX, 6 1980, s. 688–694. Om de lyssnande och gestaltsökande kritikerna, se Stina Otterberg, *Klädd i sitt språk. Kritikern Olof Lagercrantz*, Lund 2010, s. 16, 93, 228 och Bohlin 2008, s. 348–365.

[3] ”Universalspråket”, *Tidevarvet* 29/3 1924, jfr Bohlin 2008, s. 358 ff.

[4] Klara Johanson, *En recensents baktankar*, Stockholm 1928, s. 112.

[5] Johanson 1928, s. 111.

[6] ”Babels nya skyskrapa”, *Tidevarvet* nr 31 1924, omtryckt i Klara Johanson, *En skapande kritiker. Essäer, anmärkningar och kåserier,* Lund 2008, s. 86–88. Citaten i fortsättningen är hämtade från s. 86 och 87.

[7] Johanson 1928, s. 110.

[8] Umberto Eco, *The Search for the Perfect Language*, London 1995.

[9] Eco 1995, s. 324 ff.

[10] Jarl Hammarberg (Jarlo Martel-Monto), *Sallader och ett par burkar*, stokholmo: författares bokmaskin la verkista libromasino 1987, s. 62–70. Tolv tidskrifter citeras; Kommunistkina och Ungern hade inga recensioner i sina publikationer, desto större var entusiamen i franska LA KANCERKLINIKO (Internationell kulturtidskrift utgiven av ungdomar i arbetaresperantisternas världsorganisation, SAT).

[11] Se t.ex. Rita Raley, ”Machine translation and Global English” och Karin Littau, ”Translation in the Age of Postmodern Production: from Text to Intertext to Hypertext”, i Mona Baker (ed), *Critical Readings in Translation Studies*, London/New York 2010, s. 417–434 respektive 435–448.

[12] Lars Kleberg, *Översättaren som skådespelare,* Stockholm 2001, s. 120–122.

[13] Att tanken är viktig för KJ framgår av att formuleringarna i citatet lyfts ut ur artikeln i *Tidevarvet* och in, som ett eget tänkespråk, i *En recensents baktankar* 1928, s. 50f. Det är hennes eget kreativa sätt att abstrahera ur brukssammanhangen.

[14] Jfr Roman Jakobson, ”On Linguistic Aspects of Translation”[1959], Rainer Schulte and John Biguet, *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida,* Chicago & London 1992, s. 145. ”Lingvistiska aspekter på översättning”, övers. Erik Andersson, i Lars Kleberg (red), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, Stockholm [1998] 2010, s. 146–155.

[15] Se t.ex. det berömda femte kapitlet – ”Ordet hos Dostojevskij” – i Mikhail Bakhtin, *Dostojevskis poetik*, övers. Lars Fyhr och Johan Öberg, Gråbo 1991, s. 193–290.

[16] Frågan diskuteras ingående i Walter Benjamins förord till en översättning av Baudelaires *Tableaux parisiens* året före KJ:s artikel, se ”Översättarens uppgift” [1923], övers. Lars Bjurman, i Lars Kleberg 2010, s. 134–146.

Bocca della Verità
Lars Norén framför Dramaten

Barbro Westling

Foto: Barbro Westling. Fotobearbetning: Per Johnsson.

Till teaterchef Marie-Louise Ekman
Kungliga Dramatiska Teatern, Box 5037, 102 41 Stockholm

FÖRSLAG TILL UTSMYCKNING AV DRAMATENS EXTERIÖR

Lars Norén var i tjugo år en exklusiv och högt aktad poet, sedan blev han dramatiker och är nu uppmärksammad och känd för de flesta svenskar.

Hans bana på teatern inleddes dock med en riktig skräll. I november 1973 satt Ingmar Bergman med fru i premiärpubliken på Dramaten och i *Expressen* dagen därpå krävde Per Olov Enquist att Noréns *Fursteslickaren* omedelbart skulle läggas ned!

Efter det har Norén kommit igen. Hans många pjäser har sedan tidigt 80-tal blåst liv i svensk teater och dominerade länge på svenska scener. Inte minst på Dramaten har han spelats flitigt och haft såväl trogna medarbetare som en intresserad publik.

Det är en framgångshistoria som på flera sätt passar nationalscenen Dramaten och dess tradition, där uruppförandet av *Lång dags färd mot natt* betraktas som en av teaterns hörnpelare. Norén har övertagit Eugene O'Neills plågade familj och han har gjort den till sin. Men han har också ”hatat” gubbar som O'Neill och Bergman och talat ut i kvällspressen om den ”döda” teatern och Dramatens svek.

Det händer kanske inte så mycket i Noréns pjäser, men det händer desto mer kring Norén: radikala utspel, starka reaktioner och omorienteringar.

Det förslag till skulptur vid den svenska nationalscenen som härmed presenteras syftar till att stensätta Lars Noréns betydelse som samtidsdramatiker. Skulpturens speciella form avser fånga såväl det klassiska som det hädiska hos dramatikern. Författaren som öppnar munnen och låter det rinna – en bild för Noréns över alla bräddar flödande författarskap.

En skulptural fontän med en porträttlik Lars Norén, huggen i sten eller gjuten i betong, i dialog med de stenhuggna maskerna Comedia och Tragedia på teaterns fasad och med ett skulpterat vattenkar framför, som på den bifogade bilden från Rodinmuseet i Philadelphia.

Dramaten har redan rest en staty över en av sina stora, Margaretha Krook, som pryder huvudbyggnadens vänstra flank. Var Norén-skulpturen skulle göra sig bäst tål att diskuteras. Kanske i anslutning till Lilla scenen där många Norén-succéer spelats genom åren.

Med denna enkla beskrivning, bifogade bilder samt material om tidigare konstnärligt arbete, hoppas jag kunna väcka ditt intresse.

Malmö 19 januari 2009

Barbro Westling
Östergatan 2
211 25 Malmö

”Plötsligt, långsamt” – Lars Noréns scenanvisningar

Ulf Olsson

I mina försök att förstå hur Lars Noréns dramatik fungerar, hur de olika pjäserna tilltalar sin publik och hur de utnyttjar teatermediet, kom jag att också lägga viss vikt vid scenanvisningarna. De bildar ibland en nästan egen text i texten, som vill de inte riktigt låta sig underordnas det i någon mening övergripande teatrala.

Särskilt tre egenskaper slog mig. Många av scenanvisningarna anger helt konventionellt replikernas riktning, till vem det yttrade ska riktas – vilket antyder att sammanhanget annars kunde vara ett problem. Formen för dessa är mycket enkel: ”*Till Michael*”, ”*Till Harry*” – för att ta ett par återkommande exempel ur ”Sanning och konsekvens”.[1] Den andra var att den mest frekventa och likaså konventionella scenanvisningen helt enkelt anger ”*Paus.*” Typexemplet är ”Akt utan nåd”, där scenanvisningen ”*Paus*” eller ”*Kort paus*” förekommer mer än tvåhundra gånger.[2]

Den tredje egenskapen vill jag kalla för ”hallucinatoriska” scenanvisningar, och det är dessa som inte låter sig inordnas som helt rationella delar av teatermaskineriet. Ett exempel erbjuder själva slutorden i ”Kliniken”:

De går ut. Rummet blir tomt. Roger följer efter, upprepar: Gillar du AK-femman i arschlet? AK-femman säger sch sch, AK-femman säger sch sch. Bara Markus är kvar. Plötsligt, långsamt, sprängs hans kropp sönder inifrån av schizofrenin, alla hans celler sprängs och man ser det. Han splittras i en oändlig mängd små skärvor, som sprids i rummet, som från ett vackert glas under ett för starkt tryck.[3]

Med hallucination menas vanligen något som inte har fysisk existens, vi uppfattar något som närvarande utan att det är det – det sagda i citatet har ingen fysisk referens. Om John Searles hypotes att scenanvisningar ger ”anvisningar för hur man skall utföra något låtsat, vilka skådespelarna sedan följer” skulle följas, så sker detta förverkligande här till priset av skådespelarens faktiska död. Anvisningen gäller inte hur scenen konkret skall utföras: den anger en egenskap hos den.[4] Searle liknar dramatextens scenanvisningar vid kakrecept: de har båda samma illokutionära kraft i deras förmåga att bestämma pjäsens framförande och kakbakets förlopp. Riktigt så enkelt är det nu inte – ibland jäser degen inte, kakor bränns vid, regissörer stryker halva texten, pjäser blir fiaskon.

Den hallucinatoriska effekten är en frysning: förloppet stannar upp, fryses i en bild, vars självständighet är absolut – och ändå inte. Den hallucinatoriska bilden går inte att foga in som en del av det sceniska förloppet, utom möjligen i de fall då vi kan tänka oss den som filmisk, och som en del av scenografin, som projicerad på scenen. Eller är sprängningsscenen inte alls riktad till teaterns arbetare, utan bara till bokläsaren, som själv får sätta upp scenen i sitt inre, hallucinera den?

Textstället har en osäker ställning. Den hallucinatoriska bilden instruerar inte. Dess centrum har närmast karaktären av ett oxymoron: ”Plötsligt, långsamt”. Det plötsliga inträffar inte långsamt: då är det inte plötsligt. Men draget av oxymoron upplöses i en känsla av ett intensifierat slowmotion, vilket förstärks av det lilla påpekandet ”och man ser det.”

Textställets plats är den diskurs som kallas ”scenanvisning”, men om den inte ger någon omedelbar anvisning, kanske den hellre ska beskrivas som ett inskott i teatertexten: ett annat tal, på en gång del av och uteslutet från denna?

Denna typ av scenanvisning är inte utan historia.[5] Ett exempel är den Strindberg till vilken Norén gärna signalerar ett så kluvet förhållande.[6] I ”Ett drömspel” finner vi det ”växande slottet”, som under hela föreställningen inte bara skall växa, utan också byta form för att till sist fatta eld: ”Fonden upplyses av det brinnande slottet och visar nu en vägg av människo-ansikten, frågande, sörjande, förtvivlade... när slottet brinner slår blomknoppen på taket ut till en Jättekrysantemum.”[7] Hur detta, med sin långsamma plötslighet, skall förverkligas sceniskt är upp till scenograf och regissör. Men det växande slottet är, också i de sceniska begränsningar och möjligheter det erbjuder, integrerat i pjäsförloppet: personerna går in i och ut ur ”slottet”, kommenterar och diskuterar det. Hos Norén bryter sig motsvarande bilder loss till en större självständighet. Om teatern hos Strindberg är ett medium för produktionen av en gemensam hallucination, så tycks denna enhet hos Norén sprängas sönder.

Bland de döda pjäserna ingår ett utkast till en pjäs, med titeln ”Morire di –”, och undertiteln ”Ur floden”.[8] Texten omfattar dryga tjugo sidor, rollistan upptar dryga trettio namn, av vilka de flesta inte har någon röst i den tryckta texten. Inte heller någon flod förekommer där. Titeln är avhuggen, likt texten själv – en rad av Noréns pjäser har den kompletta undertiteln ”Morire di Classe”.[9] Denna text tydliggör de hallucinatoriska dragen i Noréns dramatik, den har en lite osammanhängande karaktär, replikerna väller fram som vrakspillror i en flod, och den har även den ett centralt och närmast oxymoron-liknande uttryck: ”Positivt förkrossad”.

De underliga scenanvisningarna är flera: en man ”*rör händerna som om han plockade sönder något, en broilervinge, men det är det inte*” (11); en annan man ”*går som en människa som håller på att dö av svält*” (12); barpianisten ”*tycker att alla i salongen talar om henne, och tittar på henne*” (20); en orm ringlar sig över den sandtäckta scenen ”*genom rörelser nedåt*” (22). Kanske har de tre första kvar något av anvisning över sig: skådespelaren kan använda dem i det konkreta arbetet med sin roll. Men hur skall ormen röra sig nedåt över scengolvet? Och var kommer den ifrån, vart är den på väg?

Man kunde kanske se de hallucinatoriska scenanvisningarna som ett disciplinärt problem: Lars Norén har ännu inte riktigt lärt sig teaterhantverket. Det kunde möjligen vara sant för några av hans tidiga pjäser, men knappast för *De döda pjäserna*: i dessa arbetar en fullt utlärd dramatiker. Men frågan om underordning är viktig: att underordna sig teaterkonventionerna är att skriva in sig i en särskild diskurs. Scenanvisningen till-

handahåller traditionellt anvisningar som gör dem till en auktoritet för den sceniska uppsättningens olika aktörer att om inte rätta sig efter, så förhålla sig till. Men hur förhåller man sig till en rollfigur vars schizofreni spränger honom inifrån?

De hallucinatoriska scenanvisningarna vinner sin legitimitet: de markerar *en annan röst*. Den rösten har ingen kropp, går inte att härleda till en upphovsman eller -kvinna. Det är som om klyvningen av texten i ett flöde av ”röster” och diskurser, som präglar Noréns sextiotalspoesi, här ges en ny textuell form, som understryker dess hallucinatoriska kvalitet: den är utan fysisk existens. Här talar något annat, vars annorlundahet framhävs i kontrasten till den relativa ordning som dramadialogen utvecklar. Men ett diagnostiskt begrepp om dem som ”schizofrena” är otillräckligt. Om man betraktar Noréns tidiga poesi blir man varse hur dess klyvning av den poetiska rösten utnyttjar röster producerade av olika medier – filmen, grammofonskivan, radion, televisionen, boken – vilka inarbetas i den litterära texten, vars egen karaktär av medium då också synliggörs. Det bästa exemplet är *Stupor*. Flera av Noréns pjäser har en liknande karaktär, kanske främst *Blod*, där en rad olika medieteknologier fördelar och distribuerar dramats röster, på en grund av en konstant arbetande (inter)textapparat: Sofokles *Kung Oidipus*.

Men när dessa hallucinationer, som i ”Morire di –” hopar sig och blir flera, så tycks de närmast invadera också dialogen och kanske även förhindra dramat: pjäsen låses i det hallucinatoriska tillstånd som är en sorts frysning, signalerad av oxymoronet. I ”Morire di –” har Agnes en enda replik, men satt inom citationstecken, vilka markerar en textuell undantagsställning inne i dramat. Repliken formuleras i en helt annan typ av diskurs än det övriga dramat:

> ”Den verklighet som du når med din hand försmår du, och det som du inte har begär du att få. Långt enklare är att själv vara sjuk än vårda en sjuk: det är dubbelt kval, gör ont i vår själ och tröttar vår hand. Bekymmer och plåga är människans liv, och rastlös är all vår möda. En sällare tillvaro gives än vår, men svept i ett dunkel som trotsar vår blick. Vid jordlivets skimrande gyckelspel i vansinnig lust vi klänga oss fast, ty vetandet når ej de saligas värld, och barnsliga myter och sagor ha fyllt vår själ med fruktan för döden.” (23)

Jag har inte lyckats identifiera någon ursprungsort för denna text, men det är kanske heller inte nödvändigt: poängen är talets annorlunda karaktär, utan hemort i den samtida jargong (eller den flod av ord) Norén annars använder i ”Morire di –”. Repliken är inte uppkopplad mot de omgivande replikerna: den är inte del av, utan ensam, för sig, den talar rakt ut ur dramats förloppskaraktär, hejdar det. Det är heller inte den enda repliken av denna karaktär i ”Morire di –”, och när repliker av likartat slag hopas utan att bindas samman är det som att pjäsen bryts och tystnar av trycket från dem.

Searles kakrecept skulle kanske döma ut Noréns scenanvisningar som oanvändbara. Men en av de många teaterteoretiker som inspirerats av Searle, Anne Ubersfeld, uttrycker en annan förståelse av relationen mellan scenanvisning (som hon vill döpa om till *didascalia*) och föreställning: scenanvisningarnas (eller ”bitextens”) funktion är att ”formulera villkoren för utövandet av tal”.”[10] De reglerar alltså inte framförandet, men anger en ram för det: de språkliga och teatrala villkor som pjäsen råder under. Ubersfeld har en viktig poäng men här-

leder utan att tveka sina *didascalia* till författaren: ”Om det finns någon textuell komponent som författaren är subjektet bakom, så är det *didascalia*. Dialogen är alltid en annans röst – inte bara en endas röst men flera andras.”.”[11] Att härleda också de hallucinatoriska scenanvisningarna till författaren riskerar att beröva dem deras kvalitet, och istället göra dem till delar av ett förlopp som de i själva verket punkterar. Om dramerna, genom författarnamnets närvaro, hela tiden kan inordnas i denna berättelse, så är det som om de hallucinatoriska inskotten markerar en annan till- och närvaro.

Ändå är det genom att infoga dem i berättelsen om Lars Norén som deras funktion kan tydliggöras. I själva verket återfinner vi en liknande kvalitet i Noréns sextiotalspoesi: där finns inskott som på olika vis förhindrar eller åtminstone försvårar diskursflödet. Det handlar om enkla satser, ofta i konstativets form, som inte låter sig fästas till den omgivande språkliga ordningen och som ofta markeras typografiskt, främst med versaler. Min egen favorit är ”JAG ÄR FERNISSA”, som återfinns i *Stupor*.

En möjlighet är att se dessa satser som poetiska rester, som poesins fortsättning i dramats form: genom dem skrivs en poetisk subjektivitet in i dramerna, markerar närvaro och dramernas tillhörighet till samma textkropp som poesin. Jaget som är fernissa refererar då inte till Lars Norén, men till ett poetiskt jag, som med sina infall låter texten identifieras och klassificeras. Problemet är bara att, utifrån denna logik, också poesin tycks låsas i motsvarande hallucinatoriska inskott, och där fungerar inskotten inte alls som poetiska, tvärtom: de förhindrar poesins förlopp, bryter sönder och fragmenterar det.

Kanske kan då Ubersfelds förslag lösa upp blockeringen: det som sker i dessa inskott är att villkoren för yttrandena dras upp och markeras. Ytterst säger de att det som sker är godtyckligt: språket kommer alltid utifrån, och där ute finns inget subjekt. Lars Norén står inte bredvid sin pjäs och (teater)viskar. Istället talar här ett språk ”från vilket subjektet är uteslutet”.[12] Tanken är Michel Foucaults: i den moderna litteraturen ger sig ett språk utan upphovsman till känna. Det språket är inte längre en diskurs, den sprider inte mening utan ”språk i dess råa vara”, och ”det subjekt som talar är inte så mycket den ansvarige för diskursen (den som håller den, som bekräftar och dömer genom den, som ibland framställer sig själv i en därtill avsedd grammatisk form) som en icke-existens i vars tomhet språkets oupphörliga utgjutande fortsätter utan avbrott.”[13] Foucaults tanke är knuten till hans läsning av Maurice Blanchots författarskap, men han nämner också andra namn i en typisk fransk kanon: de Sade, Mallarmé, Artaud, Klossowski… Jag kunde tänka mig att foga Noréns namn till en motsvarande svensk lista: hans texter arbetar hela tiden med projektet att bringa subjektet att överge sig självt. Flödet av ord, om så i sextiotalspoesins eller dagbokens form, i såväl sjuttiotalspoesin som den skandalösa *En dramatikers dagbok*, är mindre av uttryck än av språkets utgjutande. Språket har inte någon avsändare och ingen mottagare – men det talar, pågår. Det installerar sig i Noréns texter, gång på gång, och blir, som Foucault skriver om Artaud, till ”materiell energi, köttets lidande, förföljelse och nedrivande av subjektet självt”.[14]

Men är det, i exemplet Norén, verkligen fråga om ett överskridande och inte bara om en bekräftelse? De hallucinatoriska scenanvisningarna bekräftar dialogens inneslutning i dess egen verklighet, men genom sin annorlundahet pekar de också utöver denna, de utvecklar en sorts utopisk energi, ett löfte om något annat än det givna. Det är läsaren, om sedan en bokläsare eller en teaterarbetare, som måste få denna energi att ta

materiell gestalt, låta den övergå från en textrad till en förverkligad händelse.

Inskotten kallar inte på uppmärksamhet, de låter sig inte omsättas i annat tal eller i scenisk gestik. De är ensamma, underligt tigande medan de talar. De markerar dramats gränser – och gör dem omöjliga: ”plötsligt, långsamt.”

Noter

[1] ”Sanning och konsekvens” återfinns i *De döda pjäserna*, I 1989–1990, Stockholm: Bonniers 1995.

[2] ”Akt utan nåd”, i Noréns *Radiopjäser 1971–1995*, Stockholm: Sveriges Radios förlag 1996. – Scenanvisningen ”*Paus*” kan förmodligen ges en egen historia i Noréns dramatik. Jag diskuterar en aspekt av den i min artikel ”’Kan du höra vad jag inte säger.’ Lars Noréns bearbetning av Ibsens *Lille Eyolf*”, i Maria Andersson m.fl. (red.), *I litteraturens underland. Festskrift till Boel Westin*, Stockholm: Makadam 2011, s. 41–51.

[3] Lars Norén, ”Kliniken”, i *De döda pjäserna*, IV 1994, Stockholm: Bonniers 1995, s. 251.

[4] John Searle, ”The Logical Status of Fictional Discourse”, i *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, Winter, 1975, p. 328: ”stage directions” ger ” directions at how to enact a pretense which the actors then follow.”

[5] Kanske bör det understrykas att denna typ av scenanvisningar med ett tvetydigt förhållande till dramatexten inte alls är särskilt ovanliga. Anne Ubersfeld nämner Adamov och Genet som exempel på författare vars anvisningar ”are of extreme importance, beauty, and significance.” Se hennes *Reading Theatre*, tr. Frank Collins, Toronto: University of Toronto Press 1999, s. 8. Den underliga anvisningen är heller inte förbehållen dramatiken: den moderna musiken, både den noterade och den improviserade, innehåller mängder av sådana.

[6] Se exempelvis hans omnämnanden av Strindberg i *En dramatikers dagbok*, Stockholm: Bonniers 2008.

[7] Strindberg, *Ett drömspel*, Samlade Verk 46, Stockholm: Norstedts 1988, s. 122.

[8] *De döda pjäserna*, III 1992–1994, Stockholm: Bonniers 1995, s. 7–30.

[9] *Morire di classe* är tillika namnet på en bok av Gianni Berengo Gardin, Carla Cerati och Franca Ongaro Basaglia, 1969, med fotografier från den italienska sinnessjukvården. Norén refererar till denna bok i flera olika sammanhang.

[10] Ubersfeld, s. 161: ”formulate the conditions for the exercise of speech.” – Ubersfeld föreslår en omdöpning till ”*didascalia*”, vilken skulle markera att scenanvisningarna inte bara finns i sitt eget textuella rum, som en egen diskurs, utan också finns som indirekta anvisningar inne i replikerna. Ordet kan betyda ”scenanvisningar”, men är känt mest genom *Didascalia Apostolorum*, en tidig kristen text som främst innehåller liturgiska anvisningar och regler för kyrkans liv.

[11] Ubersfeld, s. 9: ”If there is a textual component of which the author is subject, it is the *didascalia*. Dialogue is always the voice of another – not only the voice of one other but of several others.”

[12] Michel Foucault, ”La Pensée du dehors” [1966], i *Dits et écrits*, I 1954–1969, Paris: Gallimard 1994, s. 519: ”un langage d’où le sujet est exclu”.

[13] Foucault, s. 519: ”du langage en son être brut” och ”le sujet qui parle n’est plus tellement le responsable du discours (celui qui le tient, qui affirme et juge en lui, s’y représente parfois sous une forme grammaticale disposée à cet effet), que l’inexistence dans le vide de laquelle se poursuit sans trêve l’epanchement indéfini du langage.”

[14] Foucault, s. 522: ”énergie matérielle, souffrance de la chair, persécution et déchirement du sujet lui-même”.

Performativitet och litterarisering. Text och teater i ett nytt perspektiv

Rikard Schönström

Under mycket lång tid har teaterkonsten låtit sig dominera av litteraturen, och än i dag finns det säkerligen många som anser att teater först och främst handlar om iscensättning av litterära texter. I deras ögon utgör det skrivna dramat en självklar utgångspunkt för händelserna på scenen, en given norm inte bara för regissörens och skådespelarnas kreativitet utan också för åskådarnas fantasi. Självklart leder detta synsätt till stora begränsningar av teaterns uttrycksmöjligheter. Medan föreställningens aktörer kommer att framstå som en sorts marionetter i händerna på en frånvarande författargud, reduceras publiken till en samling anonyma och passiva betraktare av ett förutbestämt handlingsförlopp. Den litterära texten får ungefär samma funktion som ödet i en klassisk tragedi. En annan viktig konsekvens är att vetenskapen om teater i de flesta länder har uppstått som en underavdelning till ämnet litteraturvetenskap. ”Teater” har helt enkelt uppfattats som en del av det mer omfattande begreppet ”litteratur”.

Något naturligt eller harmoniskt förhållande mellan litteratur och teater har emellertid aldrig existerat. Som många antropologiskt orienterade teaterforskare har påpekat härrör teatern från den mytiska kulten eller riten i minst lika hög grad som från ordkonsten, och det finns i västerlandets historia många exempel på teater där mimen, dansen, musiken eller olika typer av sceniska arrangemang har varit viktigare än det talade ordet. Man behöver bara tänka på Commedia dell’arte, på medeltidens liturgiska skådespel eller på barockens allegoriska dramatik.

I och med modernismens genombrott på 1900-talet blev förhållandet mellan litteratur och teater än mer ansträngt. En utbredd tendens inom den moderna teatern är att såväl dramatiker som regissörer och skådespelare har velat frigöra sig från den litterära textens inflytande. Man kan här peka på en ganska bred tradition som sträcker sig från Antonin Artaud via Jerzy Grotowski och Peter Brook till vår egen tids ”postdramatiska” teater. Som Hans-Thies Lehmann och Erika Fischer-Lichte nyligen har visat utmärks denna tradition – så mångfacetterad och heterogen den än kan te sig – av en inriktning på själva teaterhändelsen.[1] Medan traditionell och textbaserad teater gärna hänvisar till en

fiktiv eller faktisk värld bortom scenen, lägger den postdramatiska teatern störst vikt vid vad som sker på själva scengolvet. Teatern låter sig inte längre reducera till ett medel för ett litterärt ändamål. I stället för att fungera som ett laboratorium för diktarens drömmar eller illusioner vill den framhäva sin egen materiella och påtagligt fysiska existens. Den är performativ snarare än mimetisk och pekar inte på någon annan verklighet än den som skapas här och nu i det oförutsägbara samspelet mellan skådespelare och publik.

*

Betyder det att teatern slutligen har separerat sig från litteraturen helt och hållet? Nej, det gör det inte, och jag skall i det följande försöka demonstrera detta genom att för en gångs skull vända på perspektivet och diskutera teaterns betydelse för litteraturen. I själva verket är det fullt möjligt att ställa de akademiska disciplinernas hierarki på huvudet och förstå *litteraturen* som en underavdelning till den mer omfattande kulturella praxis vi brukar kalla ”teater”. Ett sådant perspektiv öppnar sig så snart man tar hänsyn till att även det litterära textbegreppet har förändrats en hel del under 1900-talet. Också inom litteraturen och litteraturvetenskapen kan man på senare år iaktta ”eine performative Wende”, och denna utveckling skulle enligt min mening kunna bidra till en helt annan syn på förhållandet mellan litteratur och teater än den som med all rätt kritiseras av Lehmann och Fischer-Lichte.

Här kan det inledningsvis vara på sin plats att erinra om det faktum att litteraturen från början var en muntlig och performativ konstart. Det var inte bara dramatiken utan även lyriken och epiken som ursprungligen framfördes av en aktör på en scen av något slag inför en samling fysiskt närvarande åhörare. När sångaren eller barden reciterade sin dikt vid lägerelden, i kaffehuset eller på marknadstorget utförde han samtidigt ett slags enmansshow. Med hjälp av gester, mimik och särpräglade tonfall försökte han gestalta den fiktiva handlingen och dess enskilda karaktärer så levande som möjligt. Om detta finner man ett tidigt vittnesbörd i Platons dialog om Ion, den berömde rapsoden, som på en gång var en uttolkare av litteratur (i synnerhet av den homeriska epiken) och ett slags skådespelare som framförde eller uppförde litteraturen för en publik. Under medeltiden florerade denna performativa kultur överallt i Europa. Enligt den schweiziske litteraturhistorikern Paul Zumthor var medeltidens gycklare inte bara en skicklig akrobat, skådespelare och musiker utan också en god recitatör och berättare.[2]

Det är först med romanens genombrott på 1700-talet som boken eller den skrivna texten blir litteraturens gängse medium och den tysta läsningen mer allmänt breder ut sig i samhället. Det är också först nu som det uppstår vattentäta skott mellan författare och läsare å ena sidan, och läsare och skådespelare å andra sidan. Som inte minst Shakespeares magnifika exempel illustrerar kunde alla dessa roller tidigare förenas i en och samma person. Vid sidan av den skriftliga kommunikationen fortsatte högläsningen att spela en mycket framträdande roll i kulturlivet under hela 1800-talet och långt in i vår egen tid. För romantiska diktare som Tegnér, Geijer och Almqvist kändes det mer angeläget att läsa upp sina verk för en liten krets av konstnärligt intresserade vänner än att gå till tryckeriet med sina alster och sprida dem till offentligheten. Men det var inte bara i den borgerliga salongen som litteraturen fortfarande präglades av sitt performativa ursprung. Som Lars Lönnroth har visat i *Den dubbla scenen* (1978,

2008) levde en muntlig diktning kvar också bland vanligt folk på gårdar och krogar, i fabriker och hamnar, samt givetvis inte minst i massmediernas populärkultur.

När boken eller den skrivna texten väl hade slagit igenom som litterärt medium kom den därför ofta att inkorporera element från den muntliga traditionen. Den allvetande berättaren i klassiska romaner är ett bra exempel på det, men också rolldikten och ramberättelsen. I själva textens handling kunde författaren införa en fiktiv figur som hade till uppgift att presentera dikten eller berättelsen för läsaren. Man skulle också kunna säga att författaren iklädde sig en roll eller ”persona” som talade på hans vägnar och alltså fungerade som en ställföreträdande författare. Fredman är en sådan gestalt i Bellmans diktning, liksom Richard Furumo i Almqvists berättarkonst, och det finns otaliga exempel på samma teknik i den utländska litteraturen från slutet av 1700-talet och början av 1800-talet. Poängen med det här greppet var att den tryckta litteraturens osynlige och frånvarande författare kunde träda fram livs levande för läsaren. Han stod inte längre gömd *bakom* texten utan dök på ett märkligt sätt upp *inuti* fiktionen. Men självfallet var det fråga om ett slags litterär teater, och avståndet mellan den verklige författaren och hans uppdiktade alter ego kunde ibland vara mycket stort.

Sådana teatrala inslag i den litterära texten kom ganska snart att upplevas som orealistiska både av läsarna och av författarna själva. Genom berättarens eller rollfigurens närvaro i texten uppstod en distans till den gestaltade verkligheten. Läsaren blev ständigt påmind om att dikten bara var dikt. För att åstadkomma en mer friktionsfri verklighetsillusion bemödade sig därför naturalistiska romanförfattare som Gustave Flaubert och Henry James om att helt eliminera spåren efter sig själva i det litterära verket. Med hjälp av skiftande synvinklar och inre monologer försökte de få romanens handling att stå på egna ben. De föredrog ”showing” framför ”telling”. I sin klassiska studie *Romanens formvärld* (1953) beskriver Staffan Björck denna strävan som en ”scenisk” tendens, och termen används då inte enbart i metaforisk bemärkelse. Som Björck påpekar har det varit mycket vanligt bland moderna författare och litteraturkritiker att betrakta teatern som ett naturligt ideal för romanen.[3] På en teaterscen tycks ju de fiktiva karaktärerna ha frigjort sig från sin skapare och leva ett mer eller mindre självständigt liv. Bättre än någon annan konstart skulle alltså teatern kunna förverkliga diktarnas dröm om en perfekt illusion av verkligheten.[4]

*

I den naturalistiska dramatikens form firade den här typen av litteratur stora triumfer mot slutet av 1800-talet, vilket naturligtvis inte var så konstigt med tanke på att den redan som *text* hade karaktären av ett slags teater. Peter Szondi vill i sin bok om det moderna dramats teori förstå Ibsens, Strindbergs och Tjechovs naturalistiska skådespel som kulmen på en lång tradition i västerländsk scenkonst. Målet för denna tradition har enligt Szondi varit vad han kallar ”det absoluta dramat”, ett drama som är klart åtskilt både från författaren och från publiken och som därför tycks existera helt och hållet på sina egna betingelser.[5] Med fiktionens hjälp försöker det naturalistiska dramat framställa en självständig och fullkomligt sluten värld, men villkoret för denna fiktion är att den antas äga rum inte på scengolvets fysiska tiljor utan på ett slags *inre* scen i författarens och åskådarens fantasi. Den naturalistiska

scenen är egentligen ett mentalt rum som konstrueras på ungefär samma sätt som fiktionen i en realistisk roman.

Mot denna illusionskonst gjorde många författare och dramatiker uppror i början av 1900-talet. Karakteristiskt för den modernistiska texten var att författarna saboterade sin fiktion, upphävde litteraturens referens till verkligheten, och i stället framhävde textens egen materialitet. Ordens fonetiska och ibland rent grafiska form trädde fram på bekostnad av deras semantiska innehåll. På sätt och vis skulle man kunna förstå denna metapoetiska strategi som en längtan efter den ”rena” texten – och i så fall tala om ett litterärt motstycke till den längtan efter en ”ren” teater som satte sin prägel på den modernistiska scenkonsten. Det gemensamma idealet för sådana fenomen som symbolisternas ”la poésie pure”, futuristernas ”parole in libertá”, dadaisternas ”Lautgedichte” och surrealisternas ”écriture automatique” var utan tvivel en text som hade befriats från allt meningsinnehåll och bara lydde sina egna outgrundliga principer. Litteraturvetenskapen var inte sen att följa efter med olika typer av teorier som underströk den litterära textens ”autonomi” och avfärdade litteraturens förankring i en värld utanför språket som ett metafysiskt felslut.

Man bör dock komma ihåg att det för modernisterna ganska sällan handlade om konst för konstens egen skull. Ett annat typiskt drag i 1900-talets avantgardistiska litteratur var att författarna med sitt skrivande ville påverka och förändra det samhälle de levde i. I stället för att beskriva en redan existerande verklighet vill de tvinga sina läsare att uppleva verkligheten på ett annat och djupare sätt än tidigare, och det är framförallt mot den bakgrunden man bör förstå deras språkliga experiment. Metaforiken i en modernistisk dikt är inte så mycket ett försök att fånga en komplicerad tanke eller känsla i en adekvat form som ett försök att producera *ny* mening (nya tankar eller känslor) genom överraskande verbala konstellationer. Snarare än att *säga* något med sina ord vill författaren *göra* något med orden. En sådan estetik drar automatiskt in läsaren i själva skapelseprocessen. Den litterära texten kan inte längre uppfattas som en kommunikation av ett på förhand givet budskap till en i grunden passiv läsare; den måste ses som en språkhandling vars resultat delvis beror på läsarens aktiva medverkan i författarens konstnärliga arbete. Först genom en kreativ läsning når den modernistiska texten sin fullbordan.

*

Detta performativa element i den avantgardistiska litteraturen diskuterades livligt av poststrukturalismens och dekonstruktionens ledande teoretiker på 1970- och 80-talet. Jacques Derrida hade redan tidigare konstaterat att skrivandet (”l’écriture”) utlöser ”ett oändligt spel av signifianter”, och Julia Kristeva ville nu definiera den litterära texten som ”en betydelseskapande praxis”. Under inspiration av såväl Kristeva som Derrida hävdade Roland Barthes i en programmatisk artikel från 1971 att ”Texten” i motsats till boken eller verket är en kreativ *aktivitet,* som varken har någon absolut början eller något definitivt slut, som trotsar all kategorisering, som saknar ett kontrollerande eller övervakande subjekt och som i sista hand utplånar skillnaden mellan författare och läsare.[6] Än tydligare skulle litteraturens performativa aspekter understrykas av dekonstruktionens företrädare i USA: Paul de Man, J. Hillis Miller, Shoshana Felman, Judith Butler med flera. Samtidigt utvidgades textbegreppet till att omfatta inte bara litterära artefakter utan praktiskt taget alla kulturella diskurser.

Förstådd som en handling kan den litterära texten givetvis få en helt annan funktion på teatern än den hade i naturalismens dramatik, och ett utmärkt exempel på detta finner man redan i Bertolt Brechts teater. När Staffan Björck på 50-talet undersökte den sceniska tendensen i modern romankonst lade han samtidigt märke till att det paradoxalt nog fanns en *episk* tendens i den moderna scenkonsten. Många dramatiker inramade handlingen i sina pjäser med informativa eller kritiska kommentarer, med långa och smått poetiska scenanvisningar och med olika typer av narrativa moment. Längst i det avseendet hade naturligtvis Brecht gått.[7] Vad Björck emellertid inte observerade var att texten i Brechts episka teater tjänade ett helt annat syfte än i traditionell dramatik. Den var inte illusionsskapande utan tvärtom illusionsbrytande.

Som bekant använde sig Brecht gärna av textade plakat och stora väggprojektioner av texter i sina föreställningar. I början av *Tolvskillingsoperan* hissas en skylt med ett vackert ordspråk från Bibeln (”Att giva är saligare än att taga”) ned på scenen, och när handlingen längre fram då och då avbryts med en sång presenteras kupletten utförligt på en textad tavla. På samma sätt introduceras varje scen i *Mor Courage* genom en kort text som anger tidpunkt, plats och övergripande tema för scenens handling. Vad Brecht ville åstadkomma med denna teknik var det han kallade en ”litterarisering av teatern”.[8] Föreställningen skulle få ungefär samma karaktär som en bok, indelad i olika kapitel och försedd med tydliga rubriker, vilket i sin tur skulle ge åskådarna möjlighet att *läsa* handlingen och inte bara uppleva den, ta kritisk ställning till händelseförloppet och inte bara leva sig in i det. ”Även i dramatiken bör man införa fotnoten och det jämförande bläddrandet”, förklarar Brecht i sina kommentarer till *Tolvskillingsoperan*.[9]

Det är två saker man bör observera här. För det första att texten (på plakatet eller på väggen) är en integrerad del av själva föreställningen och ibland rentav uppträder som ett element i dramats fiktiva handling. Den ligger alltså inte osynligt till grund för händelseförloppet som i den naturalistiska teatern utan har en lika fysiskt påtaglig karaktär som till exempel dramats dekor eller skådespelarnas kroppar. Liksom musiken i ett drama av Brecht bryter den sig dock även ut ur handlingen för att kritiskt peka på resten av dramat. Den utgör med andra ord en gest eller ”Gestus” som på en gång är en del av pjäsen och uttrycker en viss hållning till det som äger rum på scenen. Vad som står på plakatet eller på väggen spelar egentligen inte så stor roll; det väsentliga är att den kommenterande texten framhäver dramats fiktion som fiktion och avslöjar att teatern bara är teater. Texten bör alltså förstås som en symbolisk *handling* snarare än som ett informativt meddelande.

För det andra leder denna handling till att praktiskt taget allting på scenen får en språklig eller textuell framtoning. När fiktionen går i upplösning inser vi som åskådare inte bara att personerna i dramat faktiskt är skådespelare som tumlar runt på ett högst materiellt brädgolv utan också att det finns ett bakomliggande mönster för deras agerande. Skådespelarnas ord och handlingar är uppenbarligen inte deras egna. De härrör från ett främmande medvetande som har förkroppsligats i någon form av text eller manuskript. I den episka teatern understryks denna ”Verfremdung” också av att Brecht gärna använder sig av citat från andra texter och inte sällan baserar hela sitt drama på en annan författares text. *Tolvskillingsoperan* är ett utmärkt exempel: den byggde som bekant på en översättning av John Gays *The Beggar’s Opera* från 1700-talet och innehöll en lång rad citat både från Bibeln och från den klassiska litteraturen. De litterära lånen var i själva verket så mån-

ga och så uppenbara att Brecht av en del recensenter blev beskylld för plagiat. Vad kritikerna inte förstod var att *Tolvskillingsoperan* faktiskt *handlar om* falskhet och förställning och att Brecht ville framhäva just klichéerna, fraserna och ritualerna i den moderna (borgerliga) människans liv.

Det är alltså två helt motsatta perspektiv som bryts mot varandra i den episka teatern. Å ena sidan visar Brecht att språket inte bara utgör ett kommunikationsmedel utan också är en gest eller en fysisk handling genom vilken det talande eller skrivande subjektet försöker påverka och förändra sin omvärld. Å andra sidan demonstrerar han att människors handlingar inte bara är fysiska aktiviteter, framsprungna mer eller mindre spontant ur kroppens inre, utan också utgör en sorts tecken eller symptom på ett underliggande kulturellt eller ideologiskt mönster i samhället. Om texten hos Brecht skall uppfattas som en handling, bör alltså handlingen samtidigt läsas som en text. Förmodligen är detta inte något unikt för den episka teatern, men som i så många andra hänseenden förefaller Brechts konstnärliga metod i det här fallet synnerligen pedagogisk.

Det är med utgångspunkt i en sådan dialektisk eller kiastisk tankefigur som man i dag bör studera förhållandet mellan teater och litteratur. Under alltför lång tid har författare, dramatiker och regissörer betraktat ordkonsten och scenkonsten som varandras naturliga komplement och följaktligen drömt om den perfekta syntesen dem emellan.

Lika felaktigt är det enligt min mening att försöka dra en absolut skiljelinje mellan text och föreställning i hopp om att kunna förverkliga den sant ”performativa” eller ”postdramatiska” teatern. Teater och litteratur är inte varandras motsatser och kan just därför heller inte komplettera varandra som det lyckliga paret i ett heterosexuellt äktenskap.

I stället borde man förstå ordkonsten och scenkonsten som varandras nödvändiga *supplement*. För dem som inte har Jacques Derrida teorier i färskt minne kan jag nämna att ett ”supplement” är ett tillägg som fyller ut en brist eller ett tomrum i exempelvis en bok eller ett uppslagsverk och som gör att denna helhet av ord verkligen kan fungera som en sluten och självständig helhet.[10] Just på det viset fungerar teatern i förhållande till litteraturen och litteraturen i förhållande till teatern.

Utan någon form av supplerande ”performance” skulle den litterära texten inte kunna existera: för att textens döda bokstäver skall få liv krävs alltid en kreativ aktivitet från författarens och läsarens sida. Utan någon form av supplerande text skulle emellertid teatern å sin sida heller inte kunna existera: för att den fysiska handlingen på en scen verkligen skall framstå som en ”performance” krävs alltid en underliggande plan eller matris för handlingen. Det finns med andra ord en dold teater i litteraturen, liksom det finns en dold text i teatern, och när vi litteraturvetare och teatervetare på Lunds universitet nu äntligen möts för att starta en gemensam utbildning och forskning kring performativitet bör vi inte minst lyfta fram detta ”andra” i våra respektive konstarter.

Artikeln offentliggjordes ursprungligen som ett anförande vid symposiet ”Den tredje hållningen – Nya perspektiv på teater och text” på Inter Arts Centre i Malmö den 20 maj 2010. Symposiets övergripande målsättning var att lansera en ny teatervetenskaplig utbildning vid Språk- och litteraturcentrum i Lund och Teaterhögskolan i Malmö, vilket möjligen förklarar föredragets grundläggande ”Gestus”, dess karaktär av manifest.

Noter

[1] Se i synnerhet Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999) och Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2004).

[2] Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale* (Paris: Éditions du Seuil, 1987), s. 60–81.

[3] Staffan Björck, *Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik* (Stockholm: Natur och kultur, 1953, 1983), s. 11.

[4] I sin artikel "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman" (tryckt i *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, 1981, s. 41–48) diskuterar Theodor W. Adorno samma tendens med hänvisning till den "traditionella" naturalistiska romanen hos bland andra Flaubert.

[5] Peter Szondi, *Det moderna dramats teori 1880–1950*, övers. Kerstin Derkert (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1972), s. 13 ff.

[6] Roland Barthes, "Från verk till text", övers. Thomas Andersson och Aris Fioretos, i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, del 2, red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson (Lund: Studentlitteratur, 1991), s. 380–388.

[7] Björck, s. 13.

[8] Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*", i förf:s *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, red. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei och Klaus-Detlef Müller, bd. 24 (Berlin, Weimar och Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991), s. 58.

[9] Ibid, s. 59.

[10] Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Éditions de Minuit, 1967), s. 203–234.

Genrehybrider – finns dom?

Jan Svensson

I min bokhylla har jag sedan snart 25 år tillbaka en avhandling som skiljer sig från de flesta andra, nämligen Classes avhandling *Upprorets tradition*. Den sticker ut alldeles bokstavligt, eftersom den är en halv gång så hög som alla andra avhandlingar (och de flesta andra fackböcker); den har dessutom en vackert cerisröd färg, som gör att man inte kan negligera den. När man tar fram boken och öppnar den ser man att också de enskilda sidornas utformning skiljer sig från hur det brukar se ut i avhandlingsmonografier; texten är satt i två spalter, och till detta kommer ett flitigt bruk av bilder och andra illustrationer på ett sätt som närmast för tanken till en tidskrift. Vid ett ytligt studium kan man få för sig att man har att göra med en ”coffe table book”. Men skenet bedrar. Innehållet och den språkliga utformningen svarar mot alla de förväntningar som man kan ställa på en doktorsavhandling. Det finns ett tydligt avgränsat syfte, forskningsbakgrund, sorgfälligt redovisad empiri, ett utförligt register och inte minst ett omfångsrikt fotnotssystem med inte mindre än 662 nummer.

Nu är min avsikt inte att leverera en flera decennier försenad recension av Classes avhandling. Jag vill i stället fästa uppmärksamheten på att boken skulle kunna beskrivas som en hybrid, där drag från ganska olika traditioner blandas på ett intressant sätt. Innehåll och språklig utformning ansluter till avhandlingsgenren, inlagans layout ansluter till publikationstypen tidskrift, och pärmen ansluter till det förpackningsformat som brukar förknippas med praktböcker av olika slag. Varför boken har fått denna utformning vet jag inte, men oavsett anledningen kan man säga att den genom sin utformning kan stå som en symbol för det som några decennier senare blev ett av Classes många forskningsintressen, den hybridiserade kulturella artefakten.

Jag hade själv förmånen att få samarbeta med Classe i ett bokprojekt, där frågan om hybridisering spelade en central roll. Projektet resulterade i boken *Mediekulturer – hybrider och förvandlingar*, som Classe och jag redigerade och i vilken vi kunde konstatera att de närmast föregående decenniernas medieutveckling hade kännetecknats av en påtaglig hybridisering, som vi beskriver som en blandning av kommunikativa tekniker och av kommunikativa och kulturella uttrycksformer. I boken ges en lång rad exempel på fenomen

som utan större problem kan beskrivas som instanser av hybridisering, men något entydigt bud på teoretisk avgränsning av vad som kännetecknar en hybrid lämnade vi inte.

I detta bidrag ska jag försöka närma mig en sådan teoretisk diskussion för en bestämd del av de kulturella uttrycksformerna, närmare bestämt de texter som på ett eller annat sätt kan betecknas som sakprosatexter, alltså i stort sett de texter som sprids i offentligheten men som inte har litterära eller estetiska anspråk. Att sakprosatexter går att inordna i olika genresystem är uppenbart, även om det inte råder allmän uppslutning kring alla genreetiketter. Men frågan är alltså om det är teoretiskt motiverat att tala om hybrider i samband med genrer och också på vilket sätt eventuell hybridisering samspelar med språkliga förändringsprocesser.

När man läser om ordet *hybrid* i de vanligaste svenska ordböckerna hittar man framför allt förklaringar som har med genetiska förhållanden att göra. Betydelsen beskrivs ungefär som 'avkomma från individer med olika arvsanlag eller från olika arter'. Man kan också möta exempel på sammansättningar som *hybridbil* eller *hybridord*, men exempel på betydelser som mer entydigt avser kulturella artefakter lyser med sin frånvaro. Om vi använder *hybrid* som led i sammansättningar som *texthybrid*, *hybridtext*, *genrehybrid* eller *hybridgenre* får vi göra det på ett vardagsspråkligt och metaforiskt sätt. Vi kan i alla fall inte luta oss mot någon vedertagen definition i sammanhanget.

Ordet *genre* är minst lika problematiskt som ordet hybrid, men till skillnad från det senare har betydelsen och användningen av ordet ägnats mycket stor uppmärksamhet i den kulturvetenskapliga litteraturen. Avgränsningsförslagen och definitionsförsöken är legio, och ett försök att göra rättvisa åt dem skulle spränga alla rimliga ramar för den här framställningen. Jag nö-

jer mig därför med en kort positionsbestämning vad avser min uppfattning om användningen av ordet genre inom den språkvetenskapliga textforskningen.

Som jag ser det är det två viktiga förhållanden som måste vara förhanden för att vi ska kunna tala om en genre eller eventuellt definiera begreppet. Det ena är att vi har att göra med en återkommande social handling som inbegriper språkbruk. Det andra är att de ”texter” som utgör eller påstås utgöra manifestationer av en genre normalt uppvisar en rad prototypiska språkliga drag. Denna uppfattning är inte originell utan återfinns med smärre variationer hos olika forskare. Ett annat sätt att uttrycka detta är att genrer är konventionaliserat språkbruk och att konventionaliseringen avser dels den språkliga utformningen, dels den kommunikativa funktionen. Andra kriterier som ofta används i samband med genredefinitioner, som exempelvis etikettering och möjlighet till variation och förändring är viktiga men sekundära i sammanhanget.

Jag är angelägen om att betona att de förhållanden som jag nämner båda har stor vikt. Under lång tid fokuserade man på prototypkriteriet med följd att det man kallade genrer lätt blev mycket statiska storheter som gjorde begreppet oanvändbart för studier av texter som på ett eller annat sätt är heterogena. De senaste decennierna har pendeln svängt och det sociala sammanhanget har betonats starkare på bekostnad av språkdragsanalysen. Enligt min mening ligger det en fara också i detta. De möjligheter som en författare eller talare har att åstadkomma stilistiska eller retoriska effekter kan bara förstås om föreställningen om vad som konstituerar den ena eller andra genren är levande. Vi har alltså att göra med konventionalisering, men en konventionalisering både av de sociala sammanhangen och de språkliga och textuella uttrycksformerna.

Resonemang om genrebegreppet kan inte heller frikopplas från insikten att språkbruk är handling, en insikt som givetvis är central för språkhandlingsteorin, men också för olika retoriska traditioner. Tanken att de prototypiska språkdragen är en central del av genreförståelsen blir extra viktig när man diskuterar genrebegreppet i ett retoriskt perspektiv. Effekter kan uppstå på otaliga sätt, och vi vet sedan länge att det kan vara stor diskrepans mellan de avsedda och de faktiska effekterna av ett tal, en text, ett inlägg i en debatt eller en replik i ett samtal osv. Inte desto mindre är det så att en grundläggande förutsättning är att den vi vänder oss till känner igen sig – dvs. att vi åtminstone i någon mån ansluter till genreförväntningarna. Gör vi inte det skapar vi bara förvirring. Men det är också så att möjligheten att överraska, att fästa uppmärksamheten på någon viktig detalj eller att skapa nya insikter ofta är förknippad med möjligheten eller förmågan att avvika från det prototypiska mönstret. Variationen eller avvikelsen kan emellertid uppfattas som sådan bara om det finns ett mönster eller en ram som den kan förhålla sig till. Dessa mönster och ramar utgörs just av genrerna, som därför blir oundgängliga både för den som vill åstadkomma retoriska effekter och den som i efterhand vill analysera dem. Det faktum att vi kan använda brott mot de prototypiska (eller idealtypiska) föreställningarna för att åstadkomma effekter är i sig ett argument både för att genrer existerar och att de förknippas med särskild utformning.

Det är möjligt att använda begreppet ’genre’ både som en oberoende och som en beroende variabel. Det förra fallet är förhanden i de fall då fokus ligger på en enskild text och dess anslutning till eller avvikelse från den ena eller andra genren. Genren kommer då att utgöra en tolkningsram som analysen kan ta spjärn mot. Det andra fallet är tillämpligt då analysen inriktas mot historiska förändringsförlopp där genrer utvecklas och

bryts mot varandra och där variation och heterogenitet är mer framträdande än enhetlighet och stabilitet.

Går det då att svara på frågan om det finns genrehybrider? Ja, det går nog att svara, men inte med något enkelt ja/nej-svar. Det krävs en del ytterligare preciseringar, och även därefter måste svaret innefatta ett ”det beror på”-moment.

Det är givetvis fullt möjligt att fortsätta att använda begreppet ’hybrid’ på det sätt som vi gjorde i *Mediekulturer*, där begreppet lite löst står för att fenomen som normalt inte uppträder tillsammans blandas eller kombineras på ett nytt sätt. Inte minst gäller detta när helt skilda kulturella uttryck blandas. Om begreppet däremot ska kunna nyttiggöras i analyser som är mer entydigt inriktade på språk- och textanvändning får man nog vara lite försiktigare.

Ett krav som jag menar att man kan ställa är att det som blandas eller kombineras är företeelser som var och en för sig har en relativt hög konventionaliseringsgrad och hög grad av permanens. Det utesluter de fall där språkbrukaren agerar i en situation där normen är tom, dvs. när situationskontexterna är nya och det helt enkelt inte finns någon konventionaliserad genre. Det är alldeles tydligt att språkbrukare, när de hamnar i nya och obekanta situationer, tar sin tillflykt till kända mönster och utnyttjar dem i det nya sammanhanget. Denna strategi kan i det aktuella tillfället leda till att nya textmönster uppstår, och på längre sikt kan strategin bidra till text- och språkförändring i vid mening. Det är emellertid inte nödvändigt att det därför uppstår en hybrid. En annan fråga som inställer sig är vad det egentligen är som förändras; är det språket eller texten eller kanske bara språkvetarens förståelse av empirin.

För att vi ska kunna tala om hybrider måste vi på ett någotsånär tydligt sätt kunna avgöra vad det är som blandas; vi måste laborera med kategorier som är igenkännliga för språkbrukarna. Här inställer sig emellertid en ny fråga: Hur länge är en hybrid en hybrid? Det generella svaret måste nog bli att hybrider i den här meningen bara kan förekomma under kort tid. Vi kan tala om en enskild text som företer drag av hybridisering, men där det valda mönstret inte blivit konventionaliserat, utan senare skribenter har kommit att välja helt andra strategier. Vi har alltså att göra med en hybrid i stunden, och det som har hybridkaraktär är texten, inte genren.

Ett annat exempel är de texter som dagligen publiceras i *Dagens Nyheter* under vinjetten DN Debatt. I en intressant analys har språk- och kommunikationsforskaren Åsa Kroon pekat på dessa texters hybridkaraktär. Det typiska är att brödtexten, som författaren själv ansvarar för är utformad som en mer eller mindre prototypisk debattext, medan paratexter och layout bär drag av nyhetsartikel. I det fallet kan man säga att ett alldeles speciellt mönster har utbildats som tidningens redigerare återvänder till gång på gång. I den mån man kan säga att DN Debatt utgör en egen genre (eller subgenre) går det att beskriva dess framväxt som ett resultat av hybridisering, men när (sub)genren väl är etablerad verkar den så att säga i sin egen rätt, oberoende av sin historia. Konsekvensen av detta resonemang blir att det i olika sammanhang kan vara meningsfullt att tala om texthybrider (eller hybridtexter), dvs. texter som har ”gener” från mer än en genre.

Lite mer osäkert är det om termen ”genrehybrid” har något berättigande. Om det är så att en viss typ av texthybrider får återkommande användning och efterhand konventionaliseras, så har vi ju att göra med en ny genre med sina specifika kommunikativa funktioner och sina lika specifika språkliga och textuella drag – och då är ju tillkomsthistorien ointressant. Om vi kan tala om genrehybrider så är det som övergångsfenomen.

Svensk presshistoria för en internationell publik

Karl Erik Gustafsson

Nytta och nöje

Per Rydén och jag gav 2010 ut *Den svenska pressens historia I–IV* (2000–2002) i ett band på engelska. Här redovisas några överväganden som styrde komprimeringen av fyrbandsverket och anpassningen av det till en internationell publik. Funderingarna gällde först vad man utomlands känner till om svensk press.

De flesta vet att världens äldsta tidning är svensk liksom världens äldsta tryckfrihetsförordning men inte hur det blev så. Utlänningar förundras över att det finns ett statligt presstöd i Sverige men lika mycket över att den moderna, dagliga gratistidningen föddes här. Man känner till finans- och tidningsfamiljen Bonnier men tror att den kommit från Frankrike. Man vet genom FN-statistik att tidningskonsumtionen är enorm i Sverige men har ofta ingen aning om vad det beror på.

Analysen av publikens kunskaper frambringade en rad teman. Ett huvudtema är Olof Dalins regel om tidningsutgivning som konsten att förena nytta med nöje. Lars Johan Hierta bröt mot regeln och gav det politiska absolut företräde i *Aftonbladet* men ändrade sig senare i karriären. Den framgångsrike affärsmannen A.O. Wallenberg misslyckades helt som tidningsutgivare för att han inte ville befatta sig med det förbannade lättgodset. Den socialdemokratiska pressen öppnade inte sina spalter för sport och stängde ute sin stora givna publik.

Andra genomgående teman är landsortspressens och den effektiva distributionens stora betydelse för den höga tidningskonsumtionen. Ett centralt begrepp med internationella rötter är pressen som en tredje statsmakt.

Även om man får fram övergripande mönster, ska man inte vara återhållsam med detaljerna, med personerna, tidningarna och årtalen. Sådant behövs som hållpunkter vid de jämförande studier som vi vill uppmuntra till med vår svenska presshistoria för en internationell publik. Det kräver samtidigt att vi i vår text är frikostiga med referenser till utvecklingen utomlands.

Soixante-quatre

Vår presshistoria på engelska börjar med första meningen på första sidan av det första bevarade numret av *Ordinarie Posttidningar*: Nr 4 år 1645. Sidan är avbildad och under står att numret får anses vara starten på den

svenska pressens historia, tills vidare. Vi ger inte upp hoppet om att någon, någon gång, någonstans ska hitta något av de tre första numren.

Vi är noga med förbehåll om tidningens historia. Kontinuiteten hänger på en skör tråd – för några år finns endast ett nummer bevarat – men det finns ingen anledning att ge upp. Under arbetet med den svenska versionen hittade Claes-Göran Holmberg vid ett besök i Greifswald en komplett årgång för 1664.

Året är lätt att komma ihåg, åtminstone för oss ölälskare, eftersom det finns ett franskt öl som heter 1664. Detta lite starkare och fylligare öl bryggs av Kronenbourg som grundlades 1664. Ölet kallas populärt för soixante-quatre.

Vi berättar också att de första årgångarna av tidningen scannats in av KB och finns tillgängliga på internet. Alla kan nu forska om världens äldsta tidning.

PoIT manifesterar den svenska pressens tidiga historia men den bär också bud om papperstidningens säkra framtid. Tidningen är idag ett officiellt kungörelseorgan på internet men varje utgåva trycks i tre pappersexemplar och ska så göras för evärdeliga tider.

Pressfriheten måste ständigt erövras

Att TF blev grundlag 1766 är ”frihetstidens vackraste manifestation”. Till symbol för det nya utnämner vi *Dagligt Allehanda* som startades året efter och gavs ut till 1944 då den lämnade plats för *Expressen*.

Men också här görs reservationer. Statskuppen 1772 satte samtliga grundlagar ur spel. Nya bestämmelser antogs: utvidgat ansvar för boktryckerier och boktryckarna, indragningsinstitut och begränsningar i innehållet.

Men, mycket positivt hände trots det. *Dagligt Allehanda* kunde expandera och Pehr af Lund kritisera begränsningarna i sin tidning *Den wälsignade Tryckfriheten*. *Stockholms Posten* kunde startas med medarbe-

tare som Johan Henric Kellgren och Carl Peter och Anna Maria Lenngren.

Vi följer i detalj utvecklingen därefter av tryckfriheten. 1810 års TF knöt an till 1766 års men nya bakslag kom under Karl XIV Johan. Oscar I visade sig tyvärr lika skrupelfri som sin far i att försöka styra pressen.

Inskränkningarna under andra världskriget tas upp exemplifierade med Statens informationsstyrelse, transportförbud, kvarstad, Torgny Segerstedt och *Handelstidningen*.

Tryckfrihetsfrågan avrundas först i avslutningen och det med lärdomen att pressens frihet inte kan tas för given utan ständigt måste erövras.

Lycklig i Göteborg

Mycket har hänt inom forskningen efter 2002 då del IV av *Den svenska pressens historia* kom. Ett belysande exempel är ”den franska familjen Bonnier”. 2004 publicerades *Den förste Bonnier* av Parissvensken Svante Hansson. Vi lägger till hans slutsatser när bokförläggarna Adolf och Albert Bonnier dyker upp på 1850-talet. De hade invandrat från Köpenhamn, dit deras far, född i Dresden, flyttat för att Danmark erbjöd bättre villkor än Tyskland för judar. Efter en tid som språklärare övertog fadern ett lånebibliotek. Han fick 1804 bosättningstillstånd, gifte sig med en danska och bytte namn från Gutkind Hirschel till Gerhard Bonnier utan annat skäl än att det lät bättre. Någon koppling till Frankrike hade han inte. Bonnier fick burskap i Köpenhamn som bokhandlare för utländsk litteratur. Verksamheten utvidgades med ett förlag och som stöd för detta en daglig tidning, som gavs ut i fyra år. På grund av svåra ekonomiska tider tvingades Bonnier krympa verksamheten och det blev inte längre möjligt att bereda plats för den elva barn stora familjen i rörelsen. Tre söner valde att utvandra till Sverige.

Äldste sonen Adolf flyttade till Göteborg 1827, öppnade bokhandel och fick bosättningstillstånd. Han fortsatte till Stockholm 1831 dit brodern Albert kom 1835. En tredje broder, David Felix, tog över Adolfs bokhandel i Göteborg 1837 och grundade *Göteborgs-Posten* 1859. Han kallade sig Felix i Göteborg och David vid besök i Köpenhamn. Bonnier blev i Sverige både en tidnings- och finansfamilj.

Vi ägnar litet mer utrymme i vår nya presshistoria åt den första tidningsfamiljen i Sverige, familjen Momma som kom från Holland i mitten av 1600-talet. Familjen gav ut en tidning på franska, *Stockholm Gazette*, och en på svenska, *Stockholms Veckoblad*, ur vilken växte bilagan, sedermera tidningen *Dagligt Allehanda*. Tryckeriverksamheten togs 1834 över av P. A. Norstedt & Söner.

Vi visar att även i Sverige har finansmän kommit och gått i dagspressen. Opinionsbildande tidningar har dragit till sig investerare såsom A. O. Wallenberg, L. O. Smith (”brännvinskungen”), Ernest Thiel, Axel Wenner-Gren, Ivar och Torsten Kreuger och Jan Stenbeck.

Vi konstaterar att Stenbeck var mer nydanande än de andra genom uppbackningen av tidskriften *Moderna Tider* och finansieringen av gratistidningen *Metro*.

Den tredje statsmakten

Trots att 1812 års TF gav staten ökade maktbefogenheter över pressen skaffade sig pressen en stark ställning i det svenska samhället.

I *Litteraturbladet* – dåtidens mest uppmärksammade tidskrift – slog redaktören Erik Gustaf Geijer 1838, med hänvisning till Alexis de Tocquevilles bok om amerikansk demokrati, fast att pressen blivit ett tredje mäktigt organ i samhället. Geijer fick medhåll runt om i pressen. I premiärnumret av *Östgöta Correspondenten*

i Linköping hösten 1838 höll grundaren Henrik Bernhard Palmær i sin anmälan helt med Geijer.

På 1840-talet noterade publicisten O. P. Sturzen-Becker att landsortspressen i Sverige ”stigit till en vikt och värdighet som man tidigare knappast kunnat göra sig någon aning”.

Alla vill med

Inom dagspressen uppstod spänningar mellan tidningarna i huvudstaden och i landsorten. Landsortstidningarna hävdade att deras verksamhet inte på något sätt var mindre viktig; de var språkrör för sina regioner och deltog på lika villkor i det nationella samtalet. Genom närheten till läsarna kunde de tillsammans ge en sann bild av folkmeningen.

Östgöta Correspondenten ställde sig 1839 i spetsen för en rörelse som kallades landsortspressens emancipation och som skulle vara en kamp mot ”huvudstadens tidningsdiktatorer”. Det fanns till och med ett förslag om att starta en tidning i Stockholm under landsortspressen kontroll.

Förklaringen till landsortspressens stora betydelse finns i det mönster efter vilken pressen etablerades under 1800-talet. Under första hälften av seklet rullade en våg av nya liberala tidningar över Sverige. De många liberala tidningarna framkallade konservativa motvikter stödda eller påhejade av kung och regering. Dessa konservativa utspel initierade i sin tur svar i form av nya liberala tidningar. Antalet tidningsstäder växte och med dem antalet flertidningsstäder.

Till detta kom flera vågor av tidningar med lågt pris och lättillgängligt innehåll. Den första vågen av lågpristidningar, *GP* och *DN*, utmanades i en andra våg av tidningar med ännu lägre pris. Kulmen nåddes med *Stockholms-Tidningen*.

Två- och tretidningsstäderna fylldes på med tidningar startade av väckelserörelsen, nykterhetsrörelsen och arbetarrörelsen. Alla ville vara med i det nya folkliga mediet.

Tidningarna var lokala, på sin höjd regionala. Folkrörelsetidningarna hade som regel större spridningsområden än andra tidningar.

Dagspressen växte inte bara på längden utan också på bredden: fler utgivningsdagar och fler sidor. Expansionen av dagspressen fortsatte till 1950. Antalet flerdagarstidningar i Sverige är som störst då: 20 sjudagarstidningar, 106 sexdagarstidningar och 10 fyradagarstidningar. Femdagarstidningar fanns ännu inte. Pressen blev en välfylld bransch, ekonomiskt sett överetablerad.

Struktur viktigare än efterfrågan

I början av 1950-talet förändrades dagspressens villkor. Slopad pappersransonering gynnade stora tidningar som under kvoteringarna tvingats hålla tillbaka. Kraftiga kostnadsökningar följde i Koreakrigets spår. En ny konkurrenslag gav detaljistledet makten över marknadsföringen och därmed över annonseringen. I detaljistledet valde man de tidningar som enligt den offentliga upplagekontrollen bäst täckte butikernas kundområden. Tidningar som var nummer två, tre eller fyra på marknaden fick inte så många annonser och hotades av nedläggning.

Under 1950-talet sjönk antalet flerdagarstidningar från 136 till 102. Allmänt talade man om detta som ”tidningsdöden” trots att totalupplagan inte sjönk. Strukturen var viktigare än efterfrågan.

Tidningar i samma politiska läger kunde slås samman men det gick inte att ta sig över gränsen mellan höger och vänster. Det första regionala försöket gjordes av Armas Morby. 1964 ville han som ägare av *Södermanlands Nyheter* i Nyköping köpa socialdemo-

kratiska *Folket* i Eskilstuna och gardera sig emot att liberala *Eskilstuna-Kuriren* och *Katrineholms-Kuriren* slogs ihop och blev ledande i området. *Folket* avvisade förslaget.

Det första lokala försöket att gå över blockgränsen gjordes när Carl-Olof Hamrin på liberala *Jönköpings-Posten* ville köpa socialdemokratiska *Smålands Folkblad*. Där var man mycket intresserad men Hamrin fick inte med sig sitt folk.

De politiska partierna kände ansvar för sina närstående tidningar och försökte bistå dem efter bästa förmåga. Räddningsförsöken misslyckades som regel men så rörde det sig också om hopplösa fall. Den enda svenska folkrörelsetidning som blivit framgångsrik är *Jönköpings-Posten* grundad som organ för väckelserörelsen.

Inom arbetarrörelsen växte sig uppfattningen att staten hade ett ansvar för en politiskt allsidig presstruktur allt starkare. När s och c införde ett statligt stöd till andratidningar 1971 blev det närmast ofint att tala om samverkan och samgående på konkurrensorter. Strukturen skulle verkligen bevaras.

En ny öppning för lokala strukturaffärer kom först 30 år senare när en av de pressen närstående stiftelserna – en högerstiftelse, som blivit sittande med tre tidningar från sina misslyckade räddningsförsök – ville bli av med sina tidningar och vid senaste sekelskiftet också sålde två av dem. Därmed öppnades portarna för strukturaffärer även över blockgränsen. En nyckelroll spelar *Norrköpings Tidningar*. Senast har GotaMedia övertagit *Östra Småland*, som tillsammans med *Sydöstran* fått bilda en underkoncern inom Gotakoncernen men just det hann vi inte få med.

Metro fyllde ett stort tomrum

Lanseringen av *Metro* blir i vår presshistoria en lektion i tidningsutgivningens ekonomi.

Det fanns sedan länge ett stort hål på tidningsmarknaden i Stockholm där också morgontidningarna främst ville vara rikstidningar. Idéer om att stänga luckan fördes ständigt fram men alla misslyckades och tomrummet blev större och större. Till slut saknade 40 procent av Stockholms hushåll en prenumererad morgontidning.

Det fanns gott om ledig tryckkapacitet, en välutvecklad annonsmarknad i Stockholm och en effektiv kundalstrare, huvudstadens välutnyttjade tunnelbana. Det var nästan som att spela mot ett öppet mål. *Metro* valde låga produktions- och distributionskostnader och höga annonsintäkter, dvs. ett högt annonspris, vilket var en för gratistidningar ovanlig kombination. *Metro* ville inte med priskonkurrens fördärva annonsmarknaden, tidningens enda intäktskälla.

Marknadskunniga från Stockholms morgonpress utvecklade konceptet och fick ekonomiskt stöd av finansmannen Jan Stenbeck, vars livsluft var att utmana alla etablissemang.

Metro kunde över en natt gå från noll i upplaga till 200 000 exemplar. Sedan var det bara att leta efter liknande marknader utomlands.

En effektiv distribution

Vi lyfter fram den effektiva tidningsdistributionen i Sverige som den viktigaste förklaringen till den höga tidningskonsumtionen. Distributionen är en så viktig faktor att vi sätter den på bokens framsida.

Vi använder de vinjetter Thomas Fröling tecknade till vart och ett av de fyra banden av originalverket: postryttare som levererar utländska tidningar till svenska tidningsutgivare, tidningsgummor som bär hem abonnerade tidningar, kiosker lokaliserade vid livliga trafikstråk och billeveranser före 06.00 till tidningshushåll i glesbygden.

Flashback och journalistikens nya funktioner

Cristine Sarrimo

Sajten *Flashback* marknadsförs som ”Sveriges största forum för yttrande- och åsiktsfrihet samt självständigt tänkande”. Den 16/1 2011 registrerades 28 585 besökare, 26 796 565 inlägg samt 488 160 medlemmar. Detta digitala torg öppet för alla som vill göra ett inlägg är med andra ord oöverskådligt och rymmer allt från avskräckande lågvattenmärken till seriös undersökande verksamhet. Det är som att följa ett transkriberat samtal medan det pågår och vars resultat man inte kan förutse, eftersom alla inlägg görs i realtid. Det går av naturliga skäl inte att läsa allt som publiceras; du måste välja vissa samtal eller ”trådar” som de kallas, men även de är svåra att överblicka eftersom inläggen kan uppgå till tusentals.

Magasinet *Filter* tecknar sajtens historik.[1] Jan Axelsson, gammal punkare som gav ut fanzinet *Dead or Alive* på 1980-talet, började 1992 att ge ut *Flashback* som papperstidning. Syftet var att ”röra om i grytan, provocera, ifrågasätta god smak”. Det första numret handlade om satanism, värnpliktsvägran och LSD-experiment. I det tredje numret publicerades namn och bild på ett sextiotal våldtäktsmän som dömts i Stockholms tingsrätt. En av de utpekade männen polisanmälde och Axelsson fälldes. Den fällande domen blev tidningens första stora PR-framgång. När internet kom insåg Axelsson tidigt vidden av den nya teknikens möjligheter. ”Det var en väldigt speciell tid”, säger han i *Filter*, ”Internet var mer eller mindre ett laglöst land. Inga svenska myndigheter hade en aning om vad som hände”. Från start har således *Flashback* gjort sig känt för att röra sig i yttrandefrihetens gränsland; säkerligen har sajten drivit på den ökande namn- och bildpubliceringen i våra papperstidningar, vilket lett till förnyade etiska diskussioner i branschen.

Flashbacks webbsida registrerades sommaren 1995 och samlade i enlighet med Axelssons syn på provokation och yttrandefrihet de politiska ytterkanterna: både svenska nazister och Antifascistisk Aktion och Frihetsfronten. ”De upprorsideal från punkrörelsen som hade format tidningen Flashback parades nu ihop med det tidiga internets pionjäranda och känsla av att allt var tillåtet”.[2] På 2000-talet utvecklade Axelsson sajtens diskussionsforum som växte snabbt och Flashback Media Group bildades. Företaget omsatte 2008 drygt 3 miljoner, en av orsakerna är att det driver en av Sveriges mest besökta sexsajter.

Webbsidan *Flashback*, så som den såg ut den 21 juni 2011.

Flashback är idag synonymt med diskussionsforumet. Det finns en förstasida med huvudrubriker som har flera underavdelningar. Under huvudrubriken MEDIA (17/1 2011) ryms ”Censur och yttrandefrihet”, ”Kändisskvaller”, ”Medier och journalistik”, ”Modeller, paparazzi och kändisbilder” samt ”Reklam och marknadsföring”. Dessa ger en bild av hur sajten definierar media. ”Medier och journalistik” har samma datum flest unika inlägg (11 143), följt av ”Kändisskvaller” (9 500) och ”Modeller, paparazzi och kändisbilder” (6 374). Tittar man på flest antal *visningar* blir dock bilden en helt annan. Ett inlägg under ”Modeller” har 4 233 617 visningar, att jämföra med 70 636 visningar på ett inlägg under forumets hjärtefråga, ”Censur och yttrandefrihet”. Inte förvånande får huvudrubriken SEX flest besökare. Fem av sex-inläggen har över en miljon visningar (den med flest sådana har 9 433 743 stycken). Axelsson själv säger att allt som har ”med kändisar att göra, gärna i kombination med sex i någon form”, får flest besökare.[3]

Sajten har fått kritik genom åren för att locka extremister, personer som skvallrar, angriper namngivna personer och hotar journalister och representanter för rättsväsendet därför att de kan vara anonyma när de gör sina

inlägg. Likväl finns regler som användarna måste följa, annars kan de få en tillsägelse eller varningar, stängas av en vecka, en månad eller permanent.[4] Forumet har ett solkigt rykte vilket kan förstärka oviljan hos journalister och etablerade skribenter att öppet medge att man hittat information där som man sedan använder i sitt publicistiska arbete. Trots detta ges sajten alltmer legitimitet även av professionella journalister.

Från skjutjärn till anonym avatar

Journalisten är i moderniteten konstruerad som den kreative individualisten som bedöms utifrån sina unika prestationer. Till detta kan tilläggas förmågan att avslöja makthavare och föra den så kallade ”lilla” människans talan så att eventuell förändring kommer till stånd. Journalisten är ett skjutjärn, en avslöjare och hjälpare, säger myten.

Men idag behöver du inte vara utbildad på en journalisthögskola och avlönad av ett medieföretag för att bevaka händelser, sprida information och väcka opinion. Frågan är då vad den utbildade journalisten tillför som amatören inte kan bidra med? Ett självklart svar är kunskap om samhällsinstitutionerna, källkritik, etiska regler, intervjuteknik, kravet att höra alla sidor och förmågan att sortera och sammanfatta stora material. Men detta kan även amatörer behärska, eftersom de sociala medierna möjliggör kollaborativ bevakning av händelser – så kallad *crowdsourcing*. Det innebär att flera personer tillsammans kan utforska ett ämne och på så vis dela på arbetsuppgifterna över en längre tid och nå fram till lika goda – eller bättre – resultat som en så kallad ”grävande” journalist. Detta pekar på att det vi av tradition kallar för ”journalistik” och ”journalist” måste ges nya innebörder.

I sedvanlig medielogisk ordning uppmärksammar vi i allmänhet de diskussioner som först initierats av etablerade medier och som sedan drivs vidare av amatörskribenter på nätet – eller som först diskuteras på nätet för att sedan ge gehör i andra medier. Det finns med andra ord en utbytes- och förstärkningslogik mellan amatörskribenterna på nätet och de etablerade journalisterna i andra medier. Det var exempelvis tack vare en bloggare som Föreningen grävande journalister, som varje år delar ut sina Guldspadar för de bästa avslöjandena under året, inrättade en tävlingsklass för webbpublicerad undersökande journalistik 2008. *Expressen* fick pris året innan för att ha granskat den nytillträdda handelsministerns ekonomi vilket ledde till hennes avgång. Detta trots att en bloggare var först med publiceringen. Föreningen försvarade sitt beslut med att det inte fanns någon kategori för webbavslöjanden vilken därför inrättades.

Ett exempel på kollaborativt, men fortfarande av professionella aktörer kontrollerat journalistiskt arbete, är den granskning som fick Guldspaden i webbklassen 2009. Tillsammans med bloggare granskade journalister på *Svenska Dagbladet* hur svenska kommuner använt skattemedel för att bedriva biståndsarbete. Ett andra exempel är *The Guardians* samarbete med läsarna när tidningens journalister uppmanade dem att hjälpa till att granska hur deras parlamentsledamöter använt allmänna medel. Tidningen lade ut cirka 500 000 sidor nedladdningsbara dokument på sin hemsida som läsarna kunde ta del av. Den information som läsarna hittade i dokumenten lades ut på tidningens hemsida. Ett tredje exempel är *Flashback* vars tråd om Bjästafallet nominerades till Guldspaden för 2010 års bästa grävande journalistik i kategorin webb.

Fallet rör sig om två flickor som våldtagits av en pojke i samhället Bjästa. Pojken fälldes och människor i bygden menade att han var oskyldigt dömd och tog

parti mot flickorna, bland annat inleddes en smutskastningskampanj på nätet. Efter det att Uppdrag granskning i SVT gjort ett reportage om hur våldtäktsoffren behandlats fick fallet stor medial uppmärksamhet. Programmet har fått Prix Europa och Stora journalistpriset. Men redan cirka tre månader innan sändningen hade denna smutskastningskampanj utretts på *Flashback*. I december 2009 startade en diskussionstråd som inleddes med den för detta forum så sedvanliga frågan: Är pojken skyldig eller oskyldig? Ofta drivs diskussioner på sajter av ett rättskipningspatos, på gott och på ont. Det tycks finnas en stark vilja att inta rollen som domare och försvarsadvokat vilket ofta uppmuntras av de etablerade mediernas retorik.[5] Diskussionen växte snabbt, förhörsprotokoll och domar lades ut, granskades och diskuterades, det länkades till fakta som var relevant för fallet. Användarna visade bit för bit att flickorna utsatts för falsk ryktesspridning.

Journalisterna Yasmine El Rafie och Carl Fridh Kleberg, som nominerat *Flashback*-tråden om Bjästa till Guldspade-priset, måste i enlighet med nomineringsreglerna ange skribenternas namn: micro113, KiaW, limaha och knost. Symboliken är tydlig: ”Journalisten” är en användare med en signatur eller avatar som deltagit i ett grupparbete, inte en enskild Avslöjare. Mats Svegfors, vd för Sveriges Radio, menar att vi är på väg in i en ny journalistisk era beroende på att journalistik ”blir mer av nätverksarbete oberoende av vilket medium man arbetar i. Och nätverket kommer säkerligen att innefatta olika personer hämtade från olika sammanhang”. En nyckelfaktor enligt Svegfors är publikens deltagande, en annan den förtroendefulla dialogen med och inom publiken. ”Den sanningssökande journalisten är inte längre en ’lone ranger’”.[6]

Var förs då denna förtroendefulla dialog som Svegfors lyfter fram som nätverkandets kärna? Hans synsätt tycks utgå från att en *gatekeeper* bjuder in publiken till ett av henne eller honom styrt samtal. Men sajter som *Flashback* har inga sådana kontrollfunktioner förutom de regler som formulerats kring vad som får publiceras och hur. Det som *Flashbacks* tråd om Bjästa synliggör är de värde- och värderingskriterier som finns i den traditionella undersökande journalistiken. Det gäller att vara först. Några få individer utför arbetet och dessa individer är professionella i bemärkelsen att de konsekrerats i fältet som just professionella. Det arbete de utför ska hänga ihop och är sammansatt som någon form av berättelse.

På *Flashback* finns som sagt ingen som styr diskussionen. Ej heller är Bjästa-tråden någon sammanhållen berättelse. Informationen finns i inläggen för den som är villig att ta del av den. Vad vi ska ha den till återstår för oss eventuella användare att besluta. Detta ständigt pågående transkriberade samtal har en helt annan karaktär än det vi av tradition kallar för journalistik. Trovärdigheten, etos, är inte självklar eftersom skribenterna är anonyma och inte legitimerade som journalister, ej heller intar de någon klart definierad position på ett etablerat fält. Tilltalet riktar sig i allmänhet heller inte till en förmodad tidningsläsare eller tv-tittare utan till den som gjort inlägg tidigare. Därför måste användarna själva avgöra vem som är trovärdig genom att ifrågasätta, diskutera eller avfärda. Användare och medlemmar skapar en opinionsbildande allmänhet öppen för alla och uppvisar en mångfald av röster.

Vad händer med journalistrollen och journalistiken om vem som helst kan kommentera, bevaka och debattera kultur- och samhällsfrågor? Den i moderniteten så mytologiserade skjutjärnsjournalistens roll blir alltmer urholkad och svår att upprätthålla, inte minst beroende på resursbrist och samhällets tilltagande medialisering, vilket driver fram andra funktioner för skribenter att

fylla. El Rafie och Kleberg menar att *Flashback* ger en fingervisning om hur flera av den etablerade branschens problem skulle kunna lösas: Resursbristen vilken omöjliggör tidskrävande undersökande journalistik (flera amatörer som inte kräver ersättning delar upp arbetet), fler perspektiv på händelser (specialreportrar blir mer och mer en bristvara), förtroendebrist/bristande transparens i relation till läsare och tittare (på *Flashback* är alla källor och länkar öppna i realtid).[7] Det sker en kontinuerlig avprofessionalisering av journalisten[8] och journalistiken samtidigt som flera journalister intar rollen som författare i linje med den tradition som kallas för *new journalism*. Denna demokratisering och ”litterarisering” av offentligheten (utgångspunkten är att alla har rätt att framföra sin åsikt och har en historia att berätta) sker parallellt med en tilltagande mediekonvergens[9] och mediemaktskoncentration som bidrar till en global likriktning av innehåll och bevakningsområden.

En möjlig karaktäristik av vårt nutida journalistiska landskap är sammanfattningsvis att det pågår både ett oöverskådligt ständigt samtalande mellan amatörer *och* en professionell rundgång av samma innehåll. Detta i sig leder till alltmer samarbete mellan de professionella aktörerna och amatörerna, inte minst vid bevakningen av politiska oroshärdar där de sociala medierna gång efter annan visar vilken politisk styrka de har. De sociala medierna har med andra ord en stark demokratisk funktion samtidigt som de kan användas som odemokratiska folkdomstolar. Att följa en sajt som *Flashback* ger en fascinerande bild av en folkets gigantiska kafé – den idealiserade sinnebilden för västvärldens publika sfär – där samtalen är svåra att kontrollera och därför rymmer både skräp och visdom.

Noter

[1] *Filter. Läsmagasinet för nyfikna*, Anton Gustavsson intervjuar Jan Axelsson, nr 5, 2008, www.magasinetfilter.se/artiklar/deja-v%C3%BA-paa-internet.aspx (3/2 2011).

[2] Ibid.

[3] Ibid.

[4] Några exempel på förbjudna ämnen och handlingar: hatbrott, uppvigling till brott, barnpornografi, narkotikahandel, spridning av virus och trojaner, grova personangrepp, trakasserier och hot, avatar och signatur får inte vara stötande.

[5] Se Cristine Sarrimo, ”Liza Marklund och den feministiska litteraturfabriken. Om sanning, lögn och medielogik i *Gömda*-debatten”, *Tidskrift för genusvetenskap*, 2010:4, för en närmare diskussion om anklagelse- och försvarsretoriken i våra medier.

[6] Mats Svegfors, *Journalistik 3.0*, http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=3938&artikel=4282716#s 10/1 2011, (3/2 2011).

[7] Yasmine El Rafie & Carl Fridh Kleberg, ”Flashbacks Bjästagräv värdigt Guldspaden”, sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=3938&artikel=4282716, 11/1 2011, (3/2 2011).

[8] Se bland annat Gunnar Nygren, *Yrke på glid. Om journalistrollens de-professionalisering*, Simo mediestudier.se, Stockholm 2008.

[9] Det innebär att samma innehåll distribueras mellan olika mediekanaler, nationer och konkurrerande företag när våra medieverktyg blir alltmer multifunktionella. Se Henry Jenkins, *Konvergenskulturen. Där nya och gamla medier kolliderar* (2006), övers. Per Sjödén, Daidalos, Göteborg 2008.

Do you want to load your last saved position?

Jonas Thente

”Att skriva om musik är som att dansa om arkitektur”.

Många har pekats ut som upphov till detta ofta anförda citat, men i skrivande stund är det inte klarlagt vem som egentligen var först med det. Laurie Anderson har nämnts, liksom Frank Zappa, Thelonius Monk, William S. Burroughs, Frank Lloyd Wright och Elvis Costello. Det brukar ofta vara så med träffande och retoriskt vässade sanningar: de känns så giltiga och ligger så bra på tungan att de genast blir allmän egendom och ursprunget glöms bort.

Å andra sidan är just detta citat kanske inte så självklart och giltigt. Laurie Anderson använde det i performanceföreställningen ”Home of the Brave”, och lät det åtföljas av ett spydigt ”How about a square dance?”

Trots denna befogade invändning används det omhuldade citatet oftast för att ifrågasätta möjligheten att återge eller ens kommentera en konstart utifrån en annan. Likt de flesta andra tankar är denna ursprungligen romantisk och svärmar för konstverkens unicitet: deras direkta appell till känslan som obevekligen och grundligen reduceras då det befordras av ett otillräckligt medium som det talade eller skrivna språket. Vad vi har att göra med är alltså ett diskvalificerande, på i det närmaste mysticistiska grunder, av all intellektuell diskussion och kommentar av konstarterna utifrån någon annan konstart.

Det är en inställning som känns minst sagt enfaldig – även om man kanske skulle vara böjd att hålla med efter att exempelvis ha genomlidit somliga filmatiseringar av somliga romaner.

Problemen uppstår emellertid enbart om man är en konstartsfundamentalist. Vi andra behöver bara tänka på en så vanligt förekommande litterär figur som ekfrasen – den litterära beskrivningen av ett bildkonstverk. Eller tiotusentals konstnärliga tolkningar av antikt mytiska och bibliska motiv i bildkonsten. Eller ett otal tonsättningar av dikter, teaterföreställningar inspirerade av statistiska undersökningar och koreografier efter film och teater.

Med mera.

Så låt oss i en anda av tolerans betrakta datorspelen som en konstart och jämföra denna med en annan av de berättande konstarterna, nämligen romanen. De up-

penbara fördelarna med den sortens komparativa studier är ju att man noterar såväl skillnader som likheter konstarterna emellan, och småningom når fram till den särart som är de humanistiska vetenskapernas främsta fokus.

Ja, för vi bör alltså då och då påminna oss den fundamentala skillnaden mellan det naturvetenskapliga studiet och det humanistiska: det förra intresserar sig för det generella, det senare för det unika.

Alltnog. Vad gäller det vetenskapliga studiet av romanen som konstform så har forskarna genomlyst den väldigt väl. Läran om romanens – ja överhuvudtaget berättelsens – byggstenar kallas narratologi och betyder rätt och slätt berättarvetenskap. På många sätt kan narratologin betraktas som ett ganska lyckat försök att driva in ett så halsstarrigt fenomen som berättelsen i en mer naturvetenskaplig fålla. Det har snabbt blivit en del av litteraturvetenskapen som lockat många studenter att fördjupa sig i romanens byggstenar, murbruk, ritningar och isoleringsmaterial.

*

Vi nämnde tidigare datorspelen. Äldre läsare har möjligen stött på begreppet i samband med medialt tacksamma undersökningar av framför allt sociologisk art, vari nämnda kulturyttring får påta sig den roll av sedeförstörande vidunder som i tidigare epoker företeelser som swingen, folkparkerna, de grafiska serierna, onanin och – nota bene – romanen pådyvlats.

Mer informerade, men fortfarande äldre, läsare associerar möjligen till enklare pusselspel eller till ungdomar som sitter framför en skärm och skjuter på digitaliserade folk och få: en beskrivning av mediet som kan liknas vid den lekmans, som slår upp James Joyces *Ulysses* på måfå och därefter står fast i övertygelsen att romaner är en sorts flummiga kokböcker som handlar om hur man tillagar njure till frukost.

Alla datorspel är i grund och botten berättelser, även om berättelserna i många fall inte är mer komplicerade än att spelaren avancerar från en avklarad utmaning till en något svårare. Helt klart är i alla fall att det är frågan om en – för att hänvisa till Lessings banbrytande och ofta citerade *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) – konstart som i likhet med till exempel romanen, teatern och musiken är utsträckt i tiden, och inte som bildkonsten verksam i rummet.

Det finns emellertid skäl att särskilja de ”episka” datorspel vars struktur bygger på en berättelse som liknar de vi är vana att möta i romaner, filmer och skådespel. Då menar vi alltså en berättelse som håller sig med en eller flera protagonister och vars förlopp beror på denna protagonists eller dessa protagonisters möte med omvärlden och/eller varandra längs en tidsaxel som kan sträcka sig på olika sätt.

Men med denna insnävning har man inte vunnit mycket. Till de etablerade subgenrer som enligt denna ytterst preliminära definition faller inom den episka kategorin hör fortfarande merparten: strategispelen, plattformsspelen, actionspelen, äventyrsspelen och rollspelen till exempel. Förutom det faktum att många nutida spel är hybrider av olika genrer, tvekar man i den vetenskapliga kvalitetsbedömningen av olika genrer och enskilda verk just för att mediet som helhet utmanar hävdvunna modeller vad gäller berättande.

De episka datorspelens mest banbrytande utmaning ligger i att de spränger alla gränser för det narratologin hittills har etablerat och lämnar fältet fullständigt öppet för något man med ett snett leende skulle kunna kalla postnarratologi. För faktum är att ingen av de nuvarande narratologiska modellerna förslår när det kommer an på

det enklaste episka datorspel. Vad vi har att göra med är nämligen ytterst avancerade berättartekniska grepp – vi kan kalla dem kvasiauktoritativa (latinets auctor betyder förstås upphovsman) – som samtidigt faller tillbaka på den muntliga traditionen i det att den hörsammar åhörarnas/spelarnas intressen och önskemål. Detta strider mot narratologins förutsättningar om ett statiskt verk som ligger still på dissektionsbordet medan det analyseras och fortsätter ligga still i evinnerlig tid.

Det är hur lätt som helst att dra skiljelinjer mellan en traditionell roman och ett berättande datorspel. Låt oss ta en välkänd roman som exempel: August Strindbergs skojfriska *Hemsöborna*. Hur hade den, omständigheterna kring den och dess förutsättningar tett sig om den hade varit föremål för liknande förfaringssätt som ett datorspel?

*

För det första hade den annonserats redan tre år före utgivningen. En webbsajt hade byggts upp, med diskussionsforum där de kommande läsarna utifrån författarens tidigare produktion hade utbytt tankar och önskemål om den roman som ännu ej skrivits. En del hade varit trams, men det mesta hade varit entusiastiska Strindbergläsares initierade samtal om författarskapets för- och nackdelar samt synpunkter och förhoppningar på den kommande romanen.

Nästa steg hade varit *Hemsöborna* i betaversion. Vid det här laget hade man som läsare kunnat anmäla sig till ideell tjänst som korrekturläsare och bollplank för den kommande romanen. Man hade fått läsa den i oredigerat skick och uppdragits att anteckna och till författaren kommunicera sina dubier inför valet av tredjeperson här eller beskrivningen av köket där.

Efter ett övervägande av alla synpunkter och utförandet av vederbörliga korrigeringar hade romanen gått guld, det vill säga publicerats officiellt. Recensionerna hade tryckts, distributionen hade skett via traditionell handel eller online, köparna hade köpt. Förbeställare och andra entusiaster hade för ett högre pris kunnat köpa en lyxutgåva av romanen, med bland annat en karta över Kymmendö, en faksimil av manuskriptet samt statyetter i plast av gumman Flod och Carlsson.

Men det hade absolut inte slutat där.

*

Nu hade August Strindberg – efter att ha läst kritiken, fått en mängd synpunkter från läsarna och framför allt ångrat somliga rader – fått patcha sin roman. I första patchen hade han fyllt på karaktären Rundqvist, tagit bort några onödigt sexistiska omdömen om Clara och Lotten samt fördjupat den inledande beskrivningen av Carlsson genom att byta ut halvlitern om halsen till ett höganäskrus. Resultatet hade blivit *Hemsöborna* 1.1 och så hade det fortsatt i månatligt återkommande patchar.

Redan ett år senare kommer romanens första expansion. Den adderar en ny protagonist vars öden och äventyr man kan välja att följa istället för den ursprunglige Carlssons. Den nya protagonisten är kvinnlig och det är upp till var och en att bestämma vad hon heter och hur hon ser ut.

Påföljande expansion kommer året därpå, och ger de återkommande läsarna några nya kapitel. Men inte nog med det: de första kapitlen har helt förändrats för den som återvänder för att läsa om. Men för förstagångsläsaren ser de ut precis som de såg ut i romanens första version. Det är bara när man läser boken en andra gång som man har avancerat till den

nivå då man kan tillgodogöra sig den uppdaterade texten.

Då jag inte vill förstöra för förstagångsläsaren tänker jag inte ytterligare orda om dessa expansioner.

Medan detta händer har August Strindbergs förlag släppt romankoden fri. Allt annat hade varit företagsekonomiskt självmord, för läsarna räknar med att kunna göra egna mods – modifikationer – av romanens grundstoff. Det har de kunnat göra med Heidenstam.

Och det gör de nu med Strindberg.

Nya kapitel laddas upp i romanen. De flesta är usla och försvinner enligt kulturdarwinsmens lagar i all tysthet, men några är så pass begåvade att de omhuldas av läsarna. Ett av kapitlen – författat av en arbetslös gymnasieekonom i Kisa – är varken mer eller mindre än genialt och lockar till sig mängder av läsare.

Bokförlaget reagerar snabbt, köper upp rättigheterna och publicerar kapitlet som officiell mod på sin webbsajt. Författaren får anställning som redaktör på förlaget.

Några år senare visar det sig att *Hemsöbornas* läsare börjar troppa av till modernare och måhända mer rafflande romaner. Förlaget slår sig ner i sammanträdesrummet och beslutar så småningom att göra *Hemsöborna* till ett F2R: Free to read.

Det innebär att romanen är gratis. I alla fall till viss del. Gratisläsaren kan med viss möda ta del av det huvudsakliga stoffet, men uppmanas ideligen att göra mikrobetalningar för att få tillgång till ytterligare stoff och förmåner. Gratisläsarna får till exempel inte reda på vad det är Carlsson har runt halsen när han kommer som ett yrväder. Inte heller vilken månad det är. Gratisläsaren kan välja att betala en liten summa – en riksdaler ungefär – för att få tillgång till detta content. Men hon kan också anstränga sig lite extra och verkligen grubbla på signifikansen av tio symboler i det första kapitlet. Lyckas hon göra det får hon bonuspoäng, som också fungerar som valuta till att i romanen låsa upp premium- eller vipcontent.

*

När datorspelen på allvar dök upp i det allmänna medvetandet, kring decennieskiftet 1990, rådde det bland de akademiker som överhuvudtaget noterade deras existens en viss förvirring kring vilken disciplin de egentligen borde sorteras under. Konstvetenskap, filmvetenskap, litteraturvetenskap och diverse tekniska institutioner kunde ha tävlat om konstarten, men ingen var särskilt entusiastisk. Inte att undra på. Datorspelen är en helt unik konstform vars livsluft det är att korsa gränserna mellan invanda discipliner. Till de tidigare nämnda kan man tillfoga exempelvis musikvetenskap, pedagogik samt praktisk och teoretisk filosofi.

Till min personliga glädje har det visat sig att det är litteraturvetenskapen som har plockat upp merparten av de kastade handskarna. Om det finns något primärt i datorspelen så är det berättandet. Detta gäller från de simplaste pusselspel på mobilen till de mmorpg:s – massive multiplayer online roleplaying games – vars komplexitet kan få en professor att slås omkull på flera kilometers håll.

Vi har att göra med en helt ny berättarform som i sig slår samman alla de tidigare berättarformerna. Grottmålaren, barden, oratorn, diktaren, konstnären, trubaduren, romanförfattaren, serietecknaren och filmregissören möts och tänker nytt inom den dubbla ramen av konstnärskap och kommersialism.

Vad gäller det akademiska initiativet kan jag bara erinra om slutraden i Gunnar Ekelöfs odaterade mästerverk till dikt, ”Emigranten”:

”Jag vädjar alltså om förnyad undersökning!”

Barnaby forever

Gunhild Agger

Det var en lørdag aften

"Er 'Barnaby' helt stoppet eller kommer han tilbage? Sådan lød et spørgsmål til DRs kontaktservice i begyndelsen af 2011, og DRs beroligende svar lød: "Ja, 'Barnaby' kommer tilbage lørdag aften. Vi fortsætter linjen fra efteråret og viser samtlige episoder frem til den sidste årgang med John Nettles, hvorefter vi går videre med den nye Barnaby, spillet af Neil Dudgeon." (Kontakt DR d. 3.2.2011).

Nogle kan ikke vente på næste episode. Andre er irriterede over, hvor usvigeligt sikker serveringen af *Barnaby* indtræffer – hver lørdag aften lige på det tidspunkt, hvor man, hvis man altså ikke skal noget særligt, har lyst til at slappe af foran fjernsynet, men ikke nødvendigvis med det samme år efter år. Så sidder vi der og diskuterer: "Har vi set den før?" Der går måske et par minutter eller tre, før vi konstaterer, at vi genkender de enkelte karakteristiske fysiognomier, ligesom miljøet forekommer bekendt. Så bliver vi enige om, at vi ikke kan huske alle detaljer i plottet. Måske slukker vi. Måske ser vi den færdig. I sidste tilfælde ærgrer vi os over, at vi gjorde det, for vi *havde* jo set den …

Genudsendelser og seerbehov

DR bliver ved med at sende de samme episoder af serien år efter år. I gamle dage, dvs. før DRs store personalemæssige nedskæringer i 2006, blev man advaret, når der var tale om genudsendelser. De var markeret i programoversigterne. Den service er afskaffet, formentlig fordi public service-institutionen DR skammer sig over det ekstreme forbrug af genudsendelser, men ikke ser sig i stand til at gøre noget ved det – og derfor skjuler det.

DR kan inddæmme kritikken ved at sige, at der er efterspørgsel, sådan som spørgsmålet oven for viser. Folk vil gerne se *Barnaby*, og de vil måske hellere se en genudsendelse end slet ingen. Seertallene taler deres tydelige sprog. Ifølge tns Gallup har *Barnaby* ret stabile seertal over tid, fx var der 764.000 seere i uge 14 i 2009, 843.000 seere i juleugen 2009, 581.000 seere i uge 17

i 2010 og 697.000 seere i uge 48 i 2010. Det er pænt i udkanten af bedste sendetid lørdag aften, og der er formentlig ikke ret mange andre programmer, der vil kunne hamle op med det. Tilsvarende er vurderingerne gode, idet de ligger på 4 eller derover.

Når serien fortsat bliver genudsendt, er det altså, fordi der er et markant publikumsmæssigt grundlag for det. Spørgsmålet bliver derfor, hvorfor seerne fortsat hænger på? Og om det er en national eller en international tendens?

Forhistorie

Første Barnaby-episode udspillede sig i 1997. Serien er fortsat med omkring otte nye episoder årligt siden da, hver gang introduceret af musik fra det specielle instrument thereminen, der med sin lette forvrængning blander det folkelige og det smågyselige. Som så ofte er der et litterært forlæg for serien, nemlig en krimiserie af Caroline Graham, hvis første roman udkom i 1987.

Barnaby er en lang tv-serie med solidt tag i sit publikum i sit oprindelsesland England, og i øvrigt overalt i verden. Serien er en af de britiske serier, der har eksporteret bedst, og den kan ses i stort set i alle europæiske lande samt i Japan, Australien, USA, Canada, Saudi Arabien etc.

Barnaby føjer sig således ind i rækken af sejlivede krimiserier, der har overlevet i mange år takket være udbredt popularitet, både ude og hjemme. Som fx den tyske *Der Alte* (ZDF), der begyndte i 1977 og er fortsat til i dag med tre forskellige skuespillere i hovedrollen som Der Alte, men med den samme assistent (Michael Ande), og som ligeledes eksporteres flittigt. Eller som *Morse*, der udspillede sig over 33 episoder 1987–2000 på grundlag af Colin Dexters romaner, og som fortsat udsendes på alverdens tv-kanaler.

John Thaw var en institution i rollen som Morse, og desuden kendt fra en fremtrædende tv-krimiserie i 1970'erne, *The Sweeney*. På samme måde spiller John Nettles i rollen som kriminalkommissær Barnaby en afgørende rolle som samlepunkt. Det er værd at bemærke, at også Nettles var kendt fra en anden populær og lang krimiserie, *Bergerac* (BBC 1981–91), der udspillede sig på kanaløen Jersey. Her spillede han en uortodoks politimand med en tvivlsom fortid og hang til fart, femme fatale'r og fikse løsninger på kriminelle problemer.

Danskerne er altså ikke alene om forkærligheden for *Barnaby*. Så meget desto mere er der grund til at diskutere, hvad det er for nogle kvaliteter serien har, som bevirker at vi gerne eller modvilligt ser den – igen og igen. Her kommer nogle bud. Som konkret eksempel refererer jeg til "Death and Dust" (2006), en genudsendelse, der sidst blev sendt på DR1 d. 6.2.2011.

Plot

Når vi ikke altid kan huske plottet, er det ikke så sært. Det er ofte ganske kompliceret og ikke nødvendigvis særligt sandsynligt. Mordraten i det fredsommelige distrikt er en stående spøg, også internt i serien, som det fremgik, da Barnaby og hans kone overvejede at flytte ud på landet.

Hovedreglen er, at der skal foregå 3–4 mord et sted i Midsomer, og vores kommissær har egentlig ikke særlig travlt med at forhindre dem. Motiverne er dybest set de klassiske – jalousi, penge og hævn eller en blanding. Gerningsmanden eller kvinden ses altid, men i det dunkle og omhyggeligt iført handsker og uden at ansigtet ses. Det er ikke altid, seeren har en reel chance for at gætte med. Ind imellem figurerer morderen helt i udkanten af plottet, og vi præsenteres først for den skyldige ret sent. Fx kunne mistanken først til sidst sam-

le sig om familievennen Bryn Williams i "Death and Dust". Seeren var nok blevet præsenteret for ham før, men kun i form af en telefonsamtale og dermed ikke som en person, man reelt kunne inddrage som potentiel forbryder.

Det er altså ikke nødvendigvis plottet, der trækker publikum til skærmen. Hvad er det da?

Idyl og skyld

Landskabet spiller en hovedrolle i serien, som seriens engelske titel *Midsomer Murders* angiver, og jeg mener også det har en vigtig rolle at spille for populariteten. Titlen alluderer til Somerset, men optagelserne fra det fiktive Midsomer-landskab med den ligeledes fiktive hovedby Causton er hentet mange steder fra – og ligner således også rigtig mange steder. Det stiller den krimiturist, der er vant til at gebærde sig i den fiktive Morse's virkelige Oxford, en ekstraopgave, nemlig at dechifrere hvor det egentlig er, *Barnaby* foregår. Her kan man hente hjælp på internettet (en.wikipedia.org/wiki/Midsomer_Murders#Filming_locations).

Men landskabet besidder en dobbelthed, der virker som en bonusgevinst i serien. Dels er det åbent og uskyldigt, provinsielt og landligt, tilsyneladende idyllisk. Dels åbenbarer det uanede dybder. Det er, hvad forskerne kalder et 'guilty landscape', altså et landskab, der skjuler mere end det åbenbarer, og som altså egner sig ganske udmærket til mørkets gerninger.

Denne modsætning mellem det tilsyneladende og det egentlige er lige så gammel som Agatha Christies St. Mary Mead, som Midsomers forskellige landsbyer da også indirekte refererer til, men den er fortsat virkningsfuld.

Landskabet samarbejder med plottet på forskellige måder. I "Death and Dust" er det både det milde Midsomer og det stejle og tågede Wales, der forsyner plottet med landskabelig klangbund. Kernen i plottet er planlagt snyd med offentlige midler i forbindelse med udnyttelse af skiferaffald fra Wales til fx pressede fliser o.l. Derfor er konfrontationen mellem de to typer landskab betydningsfuld, og derfor er det smart at henlægge en tur i det lokale vandrelaug til Miners' track i Wales.

Den lille detalje og humoren

Små detaljer understøtter denne type samarbejde. I "Death and Dust" konfronteres vi med udkantsproblemer og skiferaffald som en mulig løsning på nogle af dem. Hvad er da mere naturligt, end at Barnaby lige står og skal have udvidet sin terrasse? Med, som det viser sig, nye fliser af presset skiferaffald.

Hverdagens små detaljer giver ofte nøglen til løsningen af gåden, og der ligger ofte en humoristisk drejning i detaljen. Her får Barnaby, oven i købet hjulpet af oplysninger fra lægens tidligere svigermor og en af de mistænktes gør-det-selv-mand, overladt hele arbejdet med udvidelsen af terrassen til sin datter og hendes kæreste. Han rører ikke selv en finger, men kan med tilfredshed betragte resultatet, der er med til at bringe kæresten i kridthuset.

Andre gange ligger humoren i situationen, fx når de to politimænd dyster om hvem der skal køre resten af vejen til Wales ved at smutte sten, og vi derefter ser den ellers så sejrssikre Barnaby ved rattet. Eller i replikken, når den selvhævdende svineavler Rawnsley gør opmærksom på, at Mrs. Mostyn kunne være blevet en højagtet svineavlerkone, og Barnaby bemærker, at han ikke forstår, hvorfor hun ikke greb chancen. Som tidligere lærerinde har Mrs. Mostyn også en herlig replik i forbindelse med børnenes trusselsbrev: Kommasætningen er helt hen i vejret!

Hovedkarakter og samspil

Som karakter repræsenterer Barnaby modpolen til alle de bekymrede, professionelt dygtige, men uendeligt ensomme, stejle og kantede efterforskere m/k, der ellers dominerer krimiserierne. Han lever i et lykkeligt og særdeles traditionelt ægteskab med sin kone Joyce, hvis navn i sig selv henviser til glæde. Han er fri for samvittighedsnag i forhold til husholdning og privatlivsopgaver – det tager Joyce sig af, incl. ægteparrets voksne datter. Vi kan altså være rolige for hovedpersonen, for Barnaby sætter sjældent sig selv på højkant, men forholder sig mere tilbagelænet til begivenhederne. Karakteren Tom Barnaby leverer dermed en fridag fra alle de bekymrede kommissærer med et utal af privatlivsproblemer foruden alle de problemer, som det overordnede, administrative niveau i politiet altid skaber. Afslappende.

Et stilfærdigt drama leveres af det klassiske samspil mellem kommissæren og hans nærmeste medarbejder. John Nettles har fungeret sammen med ikke mindre end tre 'Detective Sergeants' – Gavin Troy (Daniel Casey), Dan Scott (John Hopkins), og Ben Jones (Jason Hughes). I alle tilfælde er mønstret det samme. Barnaby er lederen med intuitionen i orden og de rette ideer, der profileres op mod medarbejdernes mere naive forslag og slutninger. Som altid i en sådan en klassisk parkonstellation repræsenterer den mere naive part publikum, der på den måde kan få afkræftet sine umiddelbare gisninger. Ligeledes afslappende.

Miljø og karakterer

Miljøet er befolket af en lang række typer, der måske udgør seriens væsentligste charme. Som allerede svineavlerens replik afslører, nærmer de sig det karikerede. De hænger alle ud på pub'en The Black Swan, hvor også Barnaby færdes hjemmevant som en i miljøet. Som typer er de alle sammen taget på kornet, hvad enten det drejer sig om kroværten, antikvitetshandleren, alt-mulig-manden eller ejendomsmægleren.

Det er det gamle liv, der fremstilles frem for det moderne – et liv, hvor folk nok kunne afsky hinanden, men hvor de i det mindste ikke var ligegyldige over for hinanden. Der er således en god portion nostalgi blandet ind i miljøskildringen, opvejet af det karikerede anstrøg, der bidrager til den forsonligt-komiske tone i serien. Karikaturen kan også nærme sig en satire over det bedre borgerskab, hattedamerne, velgørenhedsarbejdet, præsterne, og ind imellem er den så veldrejet, at det er umuligt ikke at overgive sig.

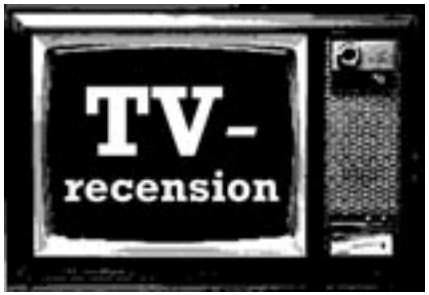
Tilbage igen

Barnaby lever således mindre af sine plot end af sine velfotograferede landskaber og rustikke miljøer, sine markante karakterer, sine rammende detaljer og sin humor. Det er elementer, der værdsættes overalt i verden. Selv om miljøet og humoren er så pointeret britisk, er typerne og de konflikter, de har indbyrdes, ganske universelle, og det samme gælder hovedkaraktererne og spillet mellem dem.

Derfor sidder danskerne og de andre europæere, japanerne, australierne, canadierne og saudierne og ser den – lørdag efter lørdag, genudsendelse efter genudsendelse.

Kan man – och vill man – ”sverka” det nya *Plus*?

Sophie Elsässer



Efter 23 år och runt 600 program var det dags för den legendariske Sverker Olofsson att sluta som programledare för det minst likalegendariskatv-programmet *Plus*. Genom åren har Sverker Olofsson kommit att ställa skumma näringsidkare mot väggen med frågan ”Ska det va så här???” och kasta dåliga grejer i tv-studions stora soptunna.

Plus utvecklades under Olofssons ledning till ett tydligt koncept: en halvtimmes program med en rad ämnen koncist avhandlade i varje avsnitt. Men det man minns bäst är med stor sannolikhet Sverker Olofssons illerlika approach – han gav sig aldrig. Denna framtoning kan självklart avskräcka någon tittare, men har också blivit så intimt förknippat med programmet att det skulle vara svårt att hitta någon självklar efterträdare. Konsumentjournalistik är – tråkigt nog – ingen het genre, och antalet fixstjärnor på den konsumentjournalistiska himlen få. Våren 2010 deklarerade dock Olofsson att han skulle sluta, och rapporterande medier undrade förstås genast vem som skulle ersätta honom.

Det blev inte en ny programledare, utan tre. Det var bara en av flera förändringar av programmet. Kanske hade det varit omöjligt att fortsätta med samma koncept som tidigare – åtminstone hade det säkert varit en utmaning för en ensam programledare att axla rollen. En roll som föregångaren haft 23 år på sig att forma och som häromåret gav upphov till ett nytt ord, ”att sverka”, det vill säga att klaga på en inköpt vara som man är missnöjd med.[1]

*

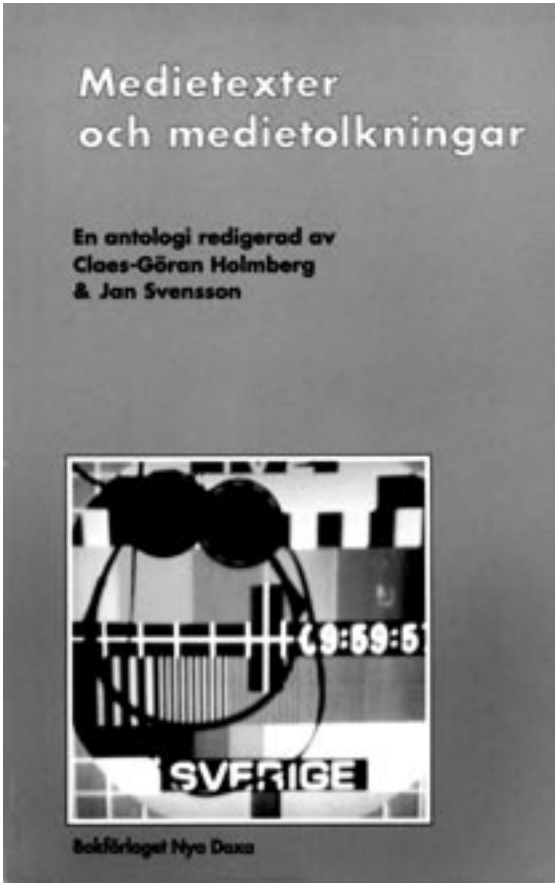
Claes-Göran Holmberg skriver i ”De sagolika nyheterna” om berättelsemönster i nyhetsjournalistik. Ett mycket vanligt mönster är David och Goliat-tematiken, det vill säga den lille mot den store.[2] Sverker Olofsson var i rollen som programledare för *Plus* urtypen för David. I olika sammanhang, där konsumenter drabbats av dåliga varor, tjänster och avtal och inte fått respons hos företagen, trädde Sverker Olofsson in. Eller snarare:

Olofsson bjöd in representanter från företagen till sin hemmaplan, studion. I en intervju förklarar han sin envisa stil med att han till varje sådan konfrontation hade bestämt ett begränsat antal kärnfrågor – två, tre stycken, max fyra – och att dessa frågor *skulle* han ha svar på. Eftersom man från *Plus* sida lovat att inte klippa i studiointervjuerna kunde man som tittare få se frågorna ställas upprepade gånger, tills – i bästa fall – den intervjuade gav det svar Sverker Olofsson önskade.[3]

Men vad hände med programmet när Sverker Olofsson slutade? På *Plus* hemsida skriver man att ”Plus kanske har förändrats på ytan – men det är du som konsument som står i centrum i Plus. Det har inte ändrats.”[4] Och visst har ”ytan” förändrats. En märkbar förändring är – som nämnts – de tre programledarna. En annan är den dubblerade sändningstiden – programmet är nu istället en timme långt. Antalet fall som presenteras per sändning har dock inte dubblerats. Min uppfattning är att där gamla *Plus* var rappt är nya *Plus* utdraget, i dubbel mening. Dels får varje fall mer tid, dels styckas varje avsnitt upp som rena följetongen. Är man intresserad av att följa ett specifikt spår måste man vackert sitta kvar i tv-soffan under hela programmet (såvida man inte väljer varianten SVT play).

Nya *Plus* leds av Åsa Avdic, Mathias Andersson och Charlie Söderberg. Avdic har tidigare bland annat lett SR:s konsumentprogram *Plånboken*, Andersson och Söderberg kommer närmast från TV3:s *Lyxfällan*, där personer med havererad ekonomi erbjuds konkret hjälp av programledarna att styra upp sina pengaproblem.[5] Som pedagogiskt hjälpmedel används sedlar för att visa hur mycket man kunde tjäna på att göra si och spara på att göra så.

Lyxfällan finns förvisso kvar på TV3, men Charlie Söderberg har tagit med sig sin roll till *Plus*.[6] Det social-



pornografiska inslaget från kommersiella trean, där tittarna skulle avskräckas från att ta SMS-lån, har däremot övergivits. I *Plus* riktar man istället in sig på hur man skall nå ett mål – hur man sparar för att kunna förverkliga det man verkligen vill. Som exempel kan nämnas kvinnan som ville lära sig att tala teckenspråk med sitt döva barnbarn och paret som ville kunna köpa en ny bil till hushållet.[7] Dessa inslag kompletteras – på nu ofta förekommande sätt – med stämningsfull musik som bygger upp en dramatisk känsla i programmet.

Inslaget med det bilköpande paret handlar egentligen lika mycket om generella råd vid bilköp, men blir mer laddat när det skildras ur några riktiga spekulanters perspektiv. Termen för detta är personifiering, en ofta använd teknik för att ”ge något ett ansikte”.[8]

Mathias Anderssons nisch är konsumenttesterna, och då handlar det om test och testmetoder som inte förekom i det gamla programmet. Vid ett tillfälle testas spelkonsoler för tv:n, vilken som är bäst för rörelsebaserade spel. En – förvisso relevant – testvariabel är exakthet: spelar det någon roll om man är duktig på att dansa för att göra bra ifrån sig i just ett dansspel? Och här slår Andersson definitivt in på en helt ny väg: han ringer melodifestivalsproducenten Christer Björkman för att skaffa fram en riktigt ”grym” dansare, ett effektfullt inslag för att visa att danskunskaper hjälper spelaren att vinna.

I ett annat program testar Andersson vitaminvatten, en växande nisch i dryckeshyllan. Frågan är här om vitaminvattnet, med sina utlovat prestationshöjande ingredienser, uppfyller sitt löfte. Just den valda produkten sägs vara bra på golfbanan. Andersson gör ett före och efter-test, men känner inte av någon effekt. Lite spänningshöjande blir det när tillverkaren intervjuas, och framhåller att grunden alltid måste vara ett sunt och nyttigt liv i övrigt.

*

Man kan självklart fundera på om detta är den typ av varor som är rimliga att ta upp i ett konsumentprogram på public service-kanalen. Svaret är: ja, om man inte glömmer bort alla andra typer av varor. Men det svenska folket lägger en hel del pengar på hemelektronik vars största funktion är just underhållning. Och när det gäller vitaminvatten skadar det inte att sätta denna typ av expanderande sektor under lupp. Även om det inte blir något rafflande Uppdrag granskning-avslöjande kan det i bästa fall leda till att man som konsument skärskådar försäljningsargumenten något lite mer.

Åsa Avdics roll är lagstiftning – och i viss mån etik. I ett inslag reder hon med hjälp av en invecklad mind map ut hur en kvinna med trasig dator skickats mellan olika instanser i kampen att få den lagad. Kontentan är att det säljande företaget, som skickade kvinnan vidare till bland annat tillverkaren, skulle ha tagit sitt ansvar och ordnat reparation själv, allt enligt konsumentköplagen. Och här kommer den legendariska tunnan till användning, i vilken Avdic kastar ner det trilskande företaget.

I ett annat inslag handlar det om en kvinna som råkat illa ut genom en nätauktionsfirma. De varor hon betalat för hade helt enkelt inte dykt upp. Men denna firma tjänade också pengar genom att ta betalt för att kunderna skulle få lägga bud, ett förfaringssätt som kritiserades genom en riggad real life-auktion som Avdic satte upp.

Att fokusera på lagar är knappast fel, för med handen på hjärtat kan nog många konsumenter inte redogöra för den hjälp man får av konsumentköplagen, marknadsföringslagen, avtalsvillkorslagen, distans- och hemförsäljningslagen och så vidare.[9] Men där Sverker Olofsson var rapp och koncis är Åsa Avdic mer utförlig, sådant är det nya dramaturgiska upplägget. Att Olofsson dessutom var på hemmaplan, i studion, gav ett visst övertag. Det blir rimligen mer pressande att stå till svars i studion i Umeå än att sitta bekvämt bakom sitt eget skrivbord när reportern ställer frågorna.

De nya programledarna är med sin tid, de skriver på *Plus* egen blogg. Den som är Facebook-användare kan uttrycka sitt gillande över programmet och få följa vad som är på gång i tv:n och den digitala sfären. Ett

besök bland tittarkommentarerna avslöjar att det finns ett visst missnöje. Särskilt en man återkommer med kommentarer, trots att han deklarerat att han absolut inte tänker följa detta ”fiasko”. Han undrar – en aning berättigat kanske – om syftet var att få bort alla gamla *Plus*-tittare. Den ambitionen säger man sig – självklart – inte ha från SVT:s sida, men man vill gärna bredda målgruppen och att ”lite fler i, låt oss säga, spannet 30 till 50 år ska tycka att Plus är ett bra, viktigt och relevant program”. En återkommande kritik av programmet är det styckade upplägget, som av flera skribenter uppfattas som alltför likt de kommersiella kanalernas format. Och i ett program utan reklam upplevs det onödigt med trailers mitt i programmet för inslag som kommer längre fram, och klipp som sammanfattar vad som tidigare hänt – i samma program. En kommersialisering av formatet, men utan reklamavbrotten.[10]

Det är lätt att instämma i kritiken som framförs på Facebook – för varför ska man ändra ett vinnande koncept? Men förr eller senare blir det hur som helst nödvändigt. Sverker Olofsson kan ju inte fortsätta i evighet som programledare, och det torde vara hart när omöjligt att fylla hans roll till punkt och pricka. Att göra om programmet var i den situationen troligen den enda lösningen. Men trots de finesser jag ser med det nya programmet och som jag redogör för ovan, kan jag inte att annat än tycka att utvecklingen är tråkig. Allt skall hottas upp och anpassas till en yngre målgrupp, med grepp – och programledare – lånade från de kommersiella kanalerna.

En fråga jag ställer mig, och som jag vet att ingen kommer att kunna ge mig ett bra svar på är: Varför kan bra saker inte bara få lov att vara bra utan att behöva drabbas av den rådande make over-manin?

Noter

[1] Från Språkrådets nyordslista 2006, www.sprakradet.se/2449, hämtat 2011-03-01.

[2] Claes-Göran Holmberg, ”De sagolika nyheterna”, i Holmberg, Claes-Göran & Svensson, Jan (red.), *Medietexter och medietolkningar. Läsningar av massmediala texter*, Nya Doxa, Nora, 1995, s. 107–108.

[3] *Plus – de första 23 åren*, SVT1, 2011-06-03.

[4] ”Ny tid, ny färg, men samma tunna”, svt.se/2.146568/om_plus , hämtat 2011-03-01.

[5] *Plus* och *Lyxfällan* sänds under säsongen samma tid. Sändningarna av seriernas sista avsnitt 2010 sågs av 544 000 respektive 815 000 personer. Det är dock inte fruktbart att dra några långtgående slutsatser kring popularitet av dessa enstaka siffror. Källa: www.mms.se.

[6] På programmets hemsida finns rubrikerna: ”Plus testar”, ”Plus coachar” och ”Plus undersöker”, som anger inriktningen och uppdelningen på avsnitten, svt.se/2.146571/artiklar, hämtat 2011-03-03.

[7] Som grund för denna text ligger två avsnitt av nya *Plus*, det första från höstsäsongen (sänt 2010-11-25, SVT1) och det första från vårsäsongen (sänt 2011-11-25, SVT1).

[8] Olof Petersson och Ingrid Carlberg, *Makten över tanken. En bok om det svenska massmediesamhället*, Carlsson, Stockholm, 1990, s. 97.

[9] Information om lagarna ges exempelvis genom Konsumentverkets hemsida, www.konsumentverket.se.

[10] www.facebook.com/update_security_info.php?wizard=1#!/svtplus, hämtat 2011-03-03 (obs! endast åtkomligt för Facebook-användare).

Humanisten knäcker koden. Dechiffrering och detektivroller i Dan Browns deckare

Kerstin Bergman

Lösandet inte bara av gåtor och mysterier, utan också av chiffer och koder, har varit centralt för deckaren sedan genrens uppkomst under 1840-talet. Exempelvis kan man redan i Edgar Allan Poes novell ”The Gold-Bug” (1843, sv. ”Guldbaggen”) bekanta sig med grundläggande kryptering och dechiffrering. Genrens gåtlösande detektiver har därför inte bara utgjorts av poliser och privatdetektiver, utan ofta hämtats ur yrkesgrupper som specialiserar sig på att lösa intellektuella problem och identifiera mönster i stora informationsmängder, exempelvis undersökande journalister, humanistiska forskare och olika former av vetenskapsmän. En av de mest framgångsrika deckarförfattarna under det begynnande 2000-talet, amerikanske Dan Brown, har gjort just koder och dechiffrering centrala för sina berättelser. Han har också tilldelat akademiker och vetenskapsmän detektivens roll i sina romaner. I denna artikel utforskas Browns användande av koder och olika slags detektiver. Den huvudsakliga tesen är att Brown i detektivrollen premierar humanisten framför vetenskapsmannen, och att detta synliggörs genom de olika detektivernas förmåga att lösa gåtor och chiffer.

I Browns debutroman, *Digital Fortress* (1998, sv. *Gåtornas palats*), kretsar det primära handlingsförloppet kring NSA:s superdator för dechiffrering.[1] Datorn stöter på en kod den inte lyckas knäcka, varefter en kryptograf och en språkprofessor får i uppgift att lösa problemet. I den följande romanen, *Angels and Demons* (2000, sv. *Änglar och demoner*), är det en akademisk expert på religiösa symboler som tillsammans med en forskare från CERN följer ett gammalt spår av antika gåtor och symboler genom Rom för att rädda Vatikanen.[2] I *The Da Vinci Code* (2003, sv. *Da Vinci-koden*) löser symbolhistorikern från *Angels and Demons* åter gåtor och chiffer, denna gång tillsammans med en kryptolog, i syfte att utreda ett mord och finna den heliga Graal. *The Lost Symbol* (2009, sv. *Den förlorade symbolen*) skildrar sedan hur Browns symbolhistoriker än en gång löser uråldriga koder och gåtor, nu i Washington D.C. tillsammans med en forskare i noetik.[3]

Sedan genombrottet 2003 med *The Da Vinci Code* har Brown varit såväl populär som kontroversiell, och han och hans författarskap har ägnats stor uppmärksamhet både i medierna och av forskare. En stor del av det akademiska intresset har kretsat kring Browns bruk

av kristna myter och kristen historia, liksom kring eventuella sanningsanspråk förknippade med detta. Andra aspekter av hans romaner – exempelvis bruket av koder och detektivgestalter – har däremot fått mindre uppmärksamhet, trots att de utgör en viktig del av romanernas lockelse för många läsare. För att undersöka Browns användning av koder och detektiver används här huvudsakligen två av hans romaner, *Digital Fortress* och *The Da Vinci Code*, som representerar olika sidor av författarskapet. Den förstnämnda är en renodlad vetenskaplig thriller, medan den andra närmast skulle kunna beskrivas som en kulturell thriller. Då *The Da Vinci Code* får antas vara välbekant för de flesta behandlas den mer kortfattat, medan *Digital Fortress* ägnas större utrymme.

Den illusoriska koden i *Digital Fortress*

Redan i inledningen till *Digital Fortress* görs läsaren bekant med grunderna för koder och dechiffrering.[4] Brown använder enkla, pedagogiska exempel och bland annat låter han huvudpersonerna – NSA-kryptologen Susan Fletcher och språkvetaren David Becker – ge varandra kodade meddelanden att lösa. Detta skapar förväntningar hos läsaren om att den praktiska kunskapen om koder och dechiffrering ska komma att bli viktig längre fram. Fletcher arbetar med NSA:s enorma dechiffreringsdator, the TRANSLTR, medan Becker är universitetslärare och konsulteras av NSA när de behöver expertkunskaper inom språkområdet. På en av romanens första sidor förses läsaren med en bild av ett chiffer NSA stött på. Lösningen presenteras inte, men det avslöjas att chiffret kräver kunskaper i Kanji, ett av de språk inom vilka Becker är expert.[5] Således etableras redan från början hans överlägsenhet gentemot NSA:s kryptologer som inte lyckats lösa chiffret.

Det centrala problemet i *Digital Fortress* kretsar kring att NSA:s superdator upptäcker en kod som den inte lyckas dechiffrera, vilket om koden kommer ut på den öppna marknaden skulle tillintetgöra deras möjligheter att övervaka e-posttrafiken på internet.[6] Koden är skapad av en hämndlysten före detta medarbetare som hotar att avslöja för allmänheten att NSA:s dator existerar. Det som står på spel är NSA:s möjligheter att i hemlighet kunna dekryptera kommunikation på internet, något som bedöms nödvändigt för att bekämpa brottslighet och terrorism. Diskussionen kring digital integritet är central och Brown presenterar båda sidors argument, dock med en viss förkärlek för NSA:s ståndpunkter.

Den nya odechiffrerbara koden sägs vara en algoritm som är konstruerad med en roterande klartext, vilket gör det omöjligt för datorn att inse när den funnit chiffernyckeln. Konceptet kan jämföras med detektivens insamlande av ledtrådar i kriminalfiktionen. Insamlandet gör att detektiven kontinuerligt skapar sig nya bilder av hur allt hänger samman, men vanligtvis är det i det längsta omöjligt att avgöra vilken bild som överensstämmer med vad som faktiskt inträffat. Medan den roterande klartexten gör att datorn tolkar alla möjliga lösningar som felaktiga, är det dock snarare vanligt att detektiven temporärt uppfattar alla sina bilder som korrekta. I *Digital Fortress* visar det sig emellertid att den odechiffrerbara koden är en bluff, och att vad man stött på i själva verket är ett virus. Viruset attackerar de brandväggar som skyddar en databas där alla USA:s statshemligheter lagras, och om man inte i tid lyckas hitta det kodord som kan stoppa viruset kommer dessa hemligheter att bli tillgängliga fritt på internet.[7] Detta är ett intressant scenario inte minst idag, ett drygt decennium senare, i ljuset av WikiLeaks publicering av hemliga dokument. Brown introducerade förmodligen detta hot för att försäkra sig om att läsarna skulle ställa sig på huvudpersonernas och NSA:s sida, oavsett hur

de annars ställer sig till frågan om digital integritet. Efter reaktionerna på verklighetens WikiLeaks kan man dock konstatera att det åtminstone idag inte alls är alla potentiella läsare som nödvändigtvis betraktar offentliggörandet av denna typ av uppgifter som enbart negativt.

Ytterligare en aktuell händelse som erinrar om *Digital Fortress* är spridningen av det så kallade Stuxnet-viruset, det hittills mest komplicerade datorviruset, som huvudsakligen drabbade iranska kärnkraftsanläggningar under 2009 och 2010. Viruset riktade sig primärt mot de centrifuger som används för att anrika uranånga, och liksom viruset i Browns roman syftade till att förstöra NSA:s superdator (inte bara dess brandväggar), var Stuxnet-viruset inriktat på att få dessa centrifuger att självdestruera.[8] Båda dessa jämförelser visar hur deckargenren ofta ligger i framkant när det gäller att gestalta den vetenskapliga utvecklingen och dess konsekvenser.

Trots att *Digital Fortress* sammantaget tar ställning för NSA:s rätt att med hjälp av modern teknologi avlyssna internettrafik, demoniseras teknologin i romanen. NSA:s superdator framställs som ett stort mörkt väsen som tornar upp sig över krypteringsavdelningen där större delen av romanen utspelar sig. När läsaren först kommer i kontakt med superdatorn är det genom en skildring av hur Fletcher upplever dess närvaro som obehaglig: ”It was like being trapped alone in a cage with some grand, futuristic beast.”[9] Datorn refereras också till som ”the beast”, monstret, vid flera tillfällen, vilket betonar dess destruktiva potential.[10]

Brown anstränger sig för att få romanens utgångspunkter att verka trovärdiga och för att få den att framstå som realistisk. Han gör detta genom att bara använda ett fåtal tekniska detaljer och istället upprepa dessa, för att därigenom skapa en upplevelse av igenkänning hos läsaren. Även en läsare som möter de tekniska termerna för första gången är snart välbekant med deras grundläggande betydelser. På så sätt lyckas Brown skapa en högteknologisk thriller, utan att någonsin bli särskilt teknisk. Istället ägnas mer utrymme åt detaljer i person- och miljöbeskrivningar, något som också tar uppmärksamhet från avsaknaden av tekniska detaljer. I detta skiljer sig Brown markant från exempelvis de deckarförfattare som skriver i den kriminaltekniska genren (*forensics*). Författare som Patricia Cornwell och Kathy Reichs fyller istället sina romaner med tekniska detaljer och terminologi för att därigenom dels ”utbilda” läsaren, dels förstärka det realistiska intrycket. Möjligen bottnar Browns betoning av ett fåtal tekniska detaljer i att han till skillnad från exempelvis Cornwell och Reichs själv saknar naturvetenskaplig bakgrund. Det är inte heller de högteknologiska aspekterna av kodlösandet som blir räddningen i *Digital Fortress*. När NSA till slut funnit den ring som är graverad med ledtrådar till det kodord som kan stoppa viruset, står deras tekniska experter ändå hjälplösa. Det är Becker, språkvetaren, som inser att ringen innehåller ett enkelt chiffer. Eftersom alla romanens vetenskapsmän dessutom visar sig sakna grundläggande allmänbildning i historia och kemi får de vända sig till internet, där de hittar den ytterligare information de behöver, med hjälp av vilken Fletcher identifierar kodordet som kan stoppa viruset bara sekunder innan alla statens hemligheter blir allmän egendom. Inramad av enkla, klassiska koder är detta således en berättelse om jakten på lösningen till en illusorisk kod och om hur den hypermoderna och oövervinnliga superdatorn misslyckas och slutligen brinner upp som en högteknologisk vulkan. Det historiska vetandet vinner över den moderna vetenskapen, och humanisten visar sig mer rustad att lösa problemen än kryptologerna.

Koden som narrativ drivkraft i *The Da Vinci Code*

I *The Da Vinci Code* är det koder och dechiffrerandet av dessa som driver händelseutvecklingen framåt. Det börjar med den visuella gåta som skapas av det döende mordoffret med hjälp av den egna kroppen och en fluorescerande penna; en gåta som leder huvudpersonerna mellan olika målningar i Louvren tills de hittar en nyckel. Nyckeln leder dem vidare till en bank där de kan använda en nummerserie från mordplatsen för att få tillgång till ett bankfack. I facket finner de en så kallad kryptex som innehåller ytterligare ledtrådar, och så fortsätter det genom berättelsen.[11] Kodernas funktion som drivkraft i *The Da Vinci Code* överensstämmer med den funktion mysteriet generellt har inom deckargenren. Medan den mer traditionella detektiven vanligtvis samlar på sig en ledtråd i taget för att slutligen kunna foga samman alla bitarna till en helhet, är emellertid mönstret för hur dechiffreringen av en kod leder vidare till nästa i en lång kedja i *The Da Vinci Code* snarare linjärt. Detta skiljer således konstruktionen av Browns mysterium från den mer typiska deckarberättelsen där de flesta ledtrådar kan förstås på rätt sätt först när de alla är samlade; det vill säga, i ljuset av varandra som helhet. Även om identifierandet av en ledtråd ofta leder till att fler spår återfinns också i traditionell kriminalfiktion, är detektivens väg mot lösningen där i allmänhet betydligt mindre linjär. Den sekventiella strukturen är dock vanligare just inom thrillergenren, där berättelsen inte sällan är konstruerad som en lång jakt som leder från punkt till punkt, något som Brown här förstärkt genom att introducera chiffren som ”hinder” på vägen.

Kombinationen av huvudpersoner i *The Da Vinci Code* – kryptografen Sophie Neveu och symbolhistorikern Robert Langdon – belyser det faktum att kodernas historia sträcker sig långt tillbaka i tiden, och att kunskapen om den historien fortfarande är avgörande idag. Den är avgörande för att huvudpersonerna överhuvudtaget ska överleva, för lösandet av mysteriet, liksom för både de människor som även fortsättningsvis avser att hålla sina hemligheter dolda och för dem som vill avslöja dessa. Det upprepas ideligen hur viktigt det är att minnas historien, även den egna, personliga historien. Exempelvis förmedlade Neveus nu mördade farfar kunskap om koder och dechiffrering när Neveu var barn, och minnesbilderna av honom från den tiden är nu viktiga för att hon ska kunna dechiffrera de koder han lämnat efter sig.[12]

Även mer generellt står den personliga historien ofta i fokus i dagens deckare, där det är vanligt att mördarens motiv har rötter i barndomen. Betydelsen av historiekunskaper har på senare år också ökat inom genren, där motivet för mord ofta spåras långt tillbaka i 1900-talshistorien. Därtill baseras naturligtvis hela tanken om att lösa ett mordmysterium på att det är något som redan inträffat. Detektivgestalten måste således rekonstruera det förflutna för att ta reda på vad som egentligen har hänt. Den danska deckarförfattaren Sissel-Jo Gazan beskriver det till och med så att det är förmågan att ”tänka baklänges” som gör hennes detektiv särskilt skicklig.[13] Dechiffrering av koder kan betraktas som en process där man rekonstruerar, eller kanske snarare reverserar, kodningsprocessen då man söker nyckeln till koden. Detta är dock en process som kan vara betydligt mer systematisk än lösandet av en mordgåta.

När det gäller själva den kodlösande processen i *The Da Vinci Code* deltar både Neveu och Langdon i den. Inledningsvis är det Neveu som är drivande, men snart alternerar de med att finna lösningen till de chiffer och gåtor de stöter på. Neveu bidrar främst med sin personliga historia och sin kompetens som kryptolog, medan Langdon som symbolhistoriker är experten

som har kunskap om hela kontexten för gåtorna. Det är också han som i utsatta situationer får agera actionhjälte. Allteftersom berättelsen utvecklar sig är det dock Langdon som löser fler och fler av klurigheterna med hjälp av sina historiska kunskaper, och på romanens sista sidor lämnar han Neveu bakom sig och löser ensam den slutliga gåtan.[14]

(Den manlige) humanistens triumf

Spänningen i *The Da Vinci Code* byggs primärt upp genom lösandet av en rad chiffer och sökandet efter nästa kod, medan spänningen i *Digital Fortress* huvudsakligen skapas av den stress som orsakas av nedräkningen till den katastrof som sker om viruset inte stoppas i tid. I båda romanerna bidrar därtill jaktmotivet till att skapa spänning. I *Digital Fortress* ägnas en stor del av tiden åt att jaga en ring som ska leda fram till det kodord som kan stoppa viruset, och det är inte förrän på de sista sidorna som några koder av betydelse verkligen dechiffreras. Detta skiljer sig således markant från den genomgående, stegvisa processen i *The Da Vinci Code*. Trots att *Digital Fortress* är en roman vars huvudsakliga problematik kretsar kring koder och dechiffrering, är funktionen av koder avsevärt mer betydelsefull i *The Da Vinci Code*; både för att skapa spänning och för berättelsens konstruktion. Medan koderna i *The Da Vinci Code* huvudsakligen kan relateras till historia, religion och kultur, är vetenskap, modern teknologi och politik de primära kontexterna för koderna i *Digital Fortress*. Trots detta har Brown gjort humanisten överlägsen vetenskapsmannen även i den sistnämnda romanen.

I *The Da Vinci Code* håller Langdon bitvis rena historieföreläsningar för läsaren och Neveu. Även i *Digital Fortress* är kunskaper i historia viktiga; de är där avgörande för att besegra vetenskapens stora ”monster”. I båda romanerna krävs det också en humanist för att lösa problemen, och humanisten utmålas som den primära hjälten. Såväl Becker som Langdon fungerar därtill periodvis som klassiska actionhjältar.

Kryptologen i *Digital Fortress*, Fletcher, som också är romanens huvudsakliga vetenskapsman, framställs däremot som i stort sett hjälplös genom hela romanen. Hon spenderar större delen av sin tid med att oroa sig för Becker och hon misslyckas med alla uppgifter hon ställs inför, ända tills hon mirakulöst överlever den stora branden på den kryptologiska avdelningen och löser den sista delen av det pussel som leder fram till kodordet som kan stoppa viruset. Neveu har en betydligt mer aktiv roll i *The Da Vinci Code*; hon ser till att de undkommer polisen i Louvren, hon löser flera gåtor och hon kör flyktbilarna. Samtidigt blir hon alltmer passiv efterhand, och det är Langdon som räddar dem båda från skurken i slutet. Neveus vetenskapliga kunskaper är också till begränsad nytta och det är Langdons historiska kunnande som genomgående visar sig mest användbart. Trots att *The Da Vinci Code* är en roman som kretsar kring ett uppvärderande av kvinnan inom kristendomen är porträttet av Neveu och hennes roll i romanen således ganska klichéartat sett ur ett genusperspektiv: Hon är den relativt passiva åskådaren som följer den manlige hjälten och då och då räddas av honom.

Brown har dock genomgående valt att vända på de traditionella genusklichéerna när han skapat kvinnliga (natur)vetenskapsmän och manliga humanister. Detta gäller inte bara i *Digital Fortress* och *The Da Vinci Code*, utan även i *Angels and Demons* och *The Lost Symbol*.[15] Det är således inte bara humanisten som ständigt visar sig vara den bättre detektiven, utan också mannen, vilket inte kan annat än tolkas som att Brown i syfte att förminska (natur)vetenskapens historiskt sett manliga paradigms relevans i förhållande till humaniorans, sam-

mankopplar vetenskapen med vad som traditionellt brukat betraktas som ”det svagare könet”. Mannens symbolvärde när det gäller att representera styrka och kompetens är således hos Brown större än naturvetenskapens dito.

De exempel som beskrivits här visar hur koder och chiffer än idag integreras med kriminallitteraturens genrekoder. 1800-talets detektivberättelser och Browns romaner har mer gemensamt än man vid en första anblick kan tro. Hjälteidealen växlar, men genrens patriarkalt styrda normer består. Trots att samhälleliga förutsättningar och teman förändras över tid är deckarens genrekoder svåra att knäcka.

Noter

[1] NSA, National Security Agency, är en amerikansk organisation för signalunderrättelsetjänst som har till uppgift att övervaka och dechiffrera meddelanden som anses kunna ha betydelse för USA:s säkerhet.

[2] CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire) är ett gemensamt europeiskt forskningslaboratorium för partikelfysik, beläget utanför Genève. Browns tredje roman, *Deception Point* (2001, sv. *I cirkelns mitt*), har utelämnats här då den närmast saknar kodlösande.

[3] Noetik är ett forskningsområde där man undersöker det mänskliga medvetandets potentiella möjligheter att påverka sin omgivning, exempelvis studeras sådant som parapsykologiska fenomen och telekenesi.

[4] Dan Brown, *Digital Fortress* (New York: St. Martin's Press, 2004), s. 16–17. Trots de extensiva vetenskapliga inslagen i *Digital Fortress*, bör man notera att det också finns många vetenskapliga felaktigheter i Browns roman, bl.a. i skildringen av kodernas elementa (jfr exempelvis matematikern Alex Kasmans ”Digital Fortress (1996 [sic!])”, *Mathematical Fiction* (kasmana.people.cofc.edu/MATHFICT/mfview.php?callnumber=mf340, besökt 2011-02-03). För den här förda diskussionen har det dock ingen betydelse huruvida de vetenskapliga detaljerna överensstämmer med en extern verklighet eller är rent fiktiva.

[5] Kanji är ett mångtydigt japanskt skriftspråk med tecken inlånade från kinesiskan.

[6] Jfr Brown, *Digital Fortress*, s. 28–33.

[7] Brown, *Digital Fortress*, s. 307.

[8] Israel och USA tros ligga bakom Stuxnet-attacken, och syftet antas vara att försena Irans kärnvapenprogram.

[9] Brown, *Digital Fortress*, s. 25.

[10] Brown, *Digital Fortress*, s. 25, 51, 176 och 306.

[11] Att koder – och dechiffrering av koder – fungerar som en drivkraft för berättelsen framträder nästan ännu tydligare i filmadaptionen av romanen (*The Da Vinci Code*, regi Ron Howard (Columbia Pictures 2006)), då det kortare filmformatet förstärker bilden av kodernas centrala betydelse för utvecklingen. Kryptex är ett av Brown påhittat ord (en kombination av kodex och krypto) som syftar på en cylinder som fungerar ungefär som ett modernt kodlås och omsluter ett fack där sådant som ska skyddas kan låsas in.

[12] Jfr t.ex. Dan Brown, *The Da Vinci Code* (New York m.fl.: Doubleday, 2004), s. 98–99 och 121.

[13] Sissel-Jo Gazan, *Dinosaurens fjer* (Köpenhamn: Gyldendal, 2008), passim.

[14] Brown, *The Da Vinci Code*, s. 484–89.

[15] T.o.m. i den sistnämnda där den kvinnliga vetenskapsmannen är noetiker, och således forskar inom ett vetenskapsområde ofta betraktas som New Age snarare än som ”riktig vetenskap”, är det hon som representerar den naturvetenskapliga bakgrunden och förankringen.

Den vita gudinnan

Björn Larsson

Claes-Göran Holmberg, Classe kallad, är en av de i särklass mest belästa människor jag känner, och då räknar jag ändå in några riktiga storläsare bland mina vänner och vänkolleger. När mina studenter på Författarskolan frågar mig om jag känner till någon roman som handlar om det som de själva skriver om så brukar jag hänvisa dem till Classe, och studenterna vänder sällan tomhänta tillbaka. När vi lärare läser de presumtiva författarstudenternas skrivprov inför antagningen så är det ingen som liksom Classe så självklart kan nämna något verk som påminner om det förstlingsalster som vi försöker bedöma. Det spelar ingen roll vilken genre det är fråga om, eller ens vilken historisk period som är aktuell; Classe kan alltid trolla fram en bok han läst som förtjänar uppmärksamhet i sammanhanget.

Men aldrig hade jag väl kunnat tro att han också skulle ta upp tråden när jag en dag uttryckte min oförställda entusiasm för *The White Goddess* av Robert Graves, en bok som nästan ingen annan i min vänskapskrets har läst och vars spekulativa vildvuxenhet får många att vända i dörren, inklusive professorer i engelsk litteratur. Men Classe hade inte bara läst boken, han uttryckte också otvetydigt att *The White Goddess* var en av hans favoritlektyrer! Jag antecknade genast i minnet att jag någon dag, gärna efter den tredje genomläsning som jag just då var i färd med, skulle föreslå Classe att vi träffades över en bit mat och en bättre flaska vin, för att reda ut hur i all världen det kunde komma sig att både han och jag till den milda grad hade fängslats av en så snårig och ofta hart när obegriplig bok. Som dessutom handlade om poesins innersta och yppersta väsen. Själv är jag ju främst romanförfattare och Classe är mest respekterad för sina kunskaper i litterära tidskrifter och i epik; inga självklara meriter direkt för att ta itu med en historisk grammatik om poetiska myter.

Sedan gick tiden med allt möjligt annat, varav en hel del långt mindre viktiga ting än poesins essens, intill det plötsligt kom ett hemligstämplat mejl där en ny- och självutnämnd redaktör Schiöler frågade mig om jag kunde tänka mig att skriva några rader till Classes ära. Jag är ingen vän av festskrifter, som kostar många pengar och alltsomoftast samlar damm, men dels är jag en vän av Classe, dels såg jag min chans att på detta sätt inleda mitt samtal med Classe om *The White Goddess*.

Jag minns inte riktigt hur eller var jag först fick fatt i Graves egendomliga bok, men det var i alla fall på slutet av nittiotalet när jag samlade dokumentation om

keltisk identitet, kultur och historia inför den roman som skulle bli *Den keltiska ringen*. På den tiden – det var faktiskt inte så länge sedan – fanns varken internet eller Google, så därför var jag lyckligen förvisad till att dammsuga bokhandlarnas hyllor på keltiania, både i Sverige och i Skottland, där jag befann mig under en period på seglande köl (detta var för övrigt också på den tiden då man i en bokhandel kunde finna aparta och sällsynta böcker om alla möjliga ämnen, även sådana som var ur tiden; dit hörde – då – kelterna och deras kultur; det var före den stora utställningen om kelterna i Venedig år 1990 och före det stora uppsvinget för den keltiska musiken några år senare).

Den upplaga jag av en slump kunde lägga vantarna på var i alla fall utgiven av Faber and Faber, första gången utkommen 1961, nu, i en pocketutgåva, med den fullständiga titeln *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth. Amended and enlarged edition*. Boken, med sitt blekgröna omslag, omfattade 492 tättryckta sidor samt ett lika småskrivet namnregister på dryga arton sidor med cirkus 1 800 uppslagsord, de allra flesta personnamn, verkliga eller mytiska, men också en del benämningar på träd, växter och djur, även de såväl av verklig som mytisk natur.

För mig, som aldrig hade läst klassiska språk och som hade skrämmande grunda kunskaper om antikens mytologi, grekisk eller romersk, var boken redan på grund av sin skamlösa lärdom en utmaning att ta sig igenom och än mer att ta till sig. Jag kan inte heller påstå att min första läsning gjorde boken rättvisa på något sätt: med mina keltiska glasögon läste jag ytterst översiktligt allt som inte handlade om druider, barder eller keltiska myter och gudar. Men det var en hel del att hålla reda på ändå. En av Graves främsta inspirationskällor utgjordes av tidiga walesiska dikter av Gwydion och Taliesin, iblandat många hänvisningar till den galliska mytologin från La Tène- och Hallstattperioderna. Även om jag kände igen en del från tidigare lektyr om keltisk religion och mytologi, så var det mycket som jag inte hade stött på någon annanstans. Dessutom var det omöjligt att ta ställning till pålitligheten i Graves utläggningar (vilket i och för sig inte betydde hela världen; jag skulle ju skriva en roman och inte en vetenskaplig avhandling). Några riktiga källhänvisningar till den vetenskapliga litteraturen om keltisk historia och religion fanns i alla fall inte. Över huvud taget irriterades jag av Graves sätt att framställa tolkningar av mångtydiga texter som självklara, än mer så eftersom jag redan tidigt hade förlorat den röda tråden och inte förstod vad det egentligen var Graves försökte leda i bevis.

Några år senare tog jag återigen fram *The White Goddess* ur bokhyllan, men inte på grund av mitt fortsatta intresse för kelterna, utan för att boken på något vis fortsatte att dyka upp i mitt sinne. Den här gången var jag mer ute efter att förstå varför jag redan första gången hade läst boken med sådant engagemang, trots att jag alltså inte hade förstått särskilt mycket av den, och varför den fortsatte att pocka på uppmärksamhet.

Min första upptäckt var att Graves faktiskt var ute i ett ganska avgränsat ärende och att boken genomsyrades av en grundläggande tes, nämligen, som Graves skriver i förordet, att

> the language of poetic myth anciently current in the Mediterranean and Northern Europe was a magical language bound up with popular religious ceremonies in honour of the Moon-goddess, or Muse, some of them dating from the Old Stone Age, and that this remains the language of true poetry – "true" in the nostalgic modern

sense of ”the unimprovable original, not a synthetic substitute”.

Någon sida därefter förtydligar han ytterligare när han skriver ganska handfast, men ändå undflyende, att ”the function of poetry is religious invocation of the Muse; its use is the experience of mixed exaltation and horror that her presence excites”. Graves talar också tidigt om att poesin har – bör ha – eller ska ha –, det är inte klart vilket – ett grundläggande tema, nämligen med den walesiska poeten Alun Lewis ord: ”the theme of Life and Death… the question of what survives of the beloved.”

Det var heller inte särskilt svårt att förstå att Graves förordade en återgång till ett slags ursprunglig poesi, ett förlorat poetiskt paradis, som hade undergrävts och förvanskats under sekler, inte minst av den kristna kyrkan. ”This book”, skriver han, ”is about the rediscovery of the lost rudiments, and about the active principles of poetic magic that govern them”.

Men hur ska man då känna igen denna verkliga och sanna poesi? Även på denna fråga har Graves ett svar: ”Perfect faithfulness to the Theme affects the reader of a poem with a strange feeling, between delight and horror, of which the purely physical effect is that the hair literally stands on end. A. E. Housman's test of a true poem was simple and practical: does it make the hairs of one's chin bristle if one repeats it silently while shaving?” Men det Graves ville göra är med hans egna ord att förklara ”*why* the hairs should bristle”.

So far so good, även om man naturligtvis kan ha synpunkter på språkbruket och tydligheten. Vad innebär det till exempel, egentligen, att säga att poesin var ett magiskt språk ”bound up” med religiösa ceremonier? Vad lägger Graves, egentligen, i ordet ”religious”? Han anger tydligt att han med ”myt” inte avser ordets moderna betydelse som ett slags fiktion eller lögn, utan snarare myten som – uppfattat – sanna historier om världens skapelse och konstitution. Däremot säger han ingenting i förordet om hur man ska få kunskap om Mångudinnan eller Musan. Men hur ska man kunna dikta till hennes ära om man inte vet vem hon är och vad hon vill höra, om den enda källan till kunskap om henne är den dikt som hyllar henne?

Trots det metaforiska och snarast poetiska språkbruket i inledningen kan man emellertid – med litet god vilja – utläsa vad *The White Goddess* ska handla om därefter. Man blir därför något förvånad och förvirrad när man redan i kapitel två först möts av en fornwalesisk dikt, ”Cåd Goddeu”, om 237 versrader och därefter en annan version av samma dikt som Graves vaskat fram ur den ursprungliga, betitlad ”The Battle of the Trees”, bestående av 13 fyraradiga strofer och lika många träd, där samtliga versrader är hämtade från den ursprungliga dikten. Enligt Graves har den walesiske poeten avsiktligen gömt sin träddikt i skogen av mer konventionell diktkonst, i vissheten om att endast de utvalda, de sanna poeterna, de som förstod att ära den Vita Gudinnan, skulle uppfånga det verkliga budskapet i dikten.

Alldeles förutom att man inte förstår i kraft av vilka principer Graves har rekonstruerat den dolda dikten, så förlorar man sig snart i en uppsjö av subtila associationer och tolkningar som sticker djupt ner i historien och famnar brett bland myter och gudomar, inte bara keltiska, utan också romerska, kristna och grekiska. Om tolkningarnas giltighet är det strikt omöjligt att ha någon åsikt, med mindre än att man delar Graves till synes bottenlösa lärdom och förmåga att upptäcka – eller kanske ibland föreställa sig – samband mellan fenomen väsenskilda i tid och rum. Man undrar också oavbrutet hur i all världen somliga av de influenser som Graves frilägger har kunnat verka rent konkret i tid och

rum: från danerna i norr till hinduiska gudar i sydöst, från Kreta till walesiska barder, från Rom till folklore i 1800-talets England, från Iperborea norr om Norden till Hallstattkulturen i centraleuropa. Hur har mytologin kunnat resa och spridas över världen på det sätt som Graves förutsätter? Rent konkret?

Men på samma väg är det, i kapitel efter kapitel förföljer Graves spåren av likheter och överensstämmelser mellan mytem, om man kan kalla dem det, och poetisk undergrundsverksamhet: Herkules på Lotusblomman, Lejonet med den fasta handen, Den tjurfotade Guden, Palamedes och tranorna, Gwions hädelse. Graves inleder med att citera en dikt eller återberätta en myt, varav många man – jag – aldrig har hört talas om, varpå han gräver sig djupare och djupare ned i korrespondenser, symbolik och associationer på jakt efter ”the rudiments”, den ursprungliga sanna dikten till Gudinnans ära och hyllning. På många håll pekar han på gåtor som tarvar lösning och upplösning: ett hemligt träalfabet, en dikt som maskerar en annan dikt på var tredje eller ibland var fjärde rad, en forntida kalender som utöver att markera årstider också innehåller ett – återigen dolt – alfabet eller en kod som Graves menar har varit ett sätt att skydda och bevara den Vita Gudinnan inför en eftervärld som inte vill veta av henne sedan gudarna maskuliniserats. Graves framställning ger ett intryck av att sanna poeter, ett fåtal, sedan årtusenden har varit tvungna att verka i det fördolda, att dikta i kod och chiffer och att gömma undan sitt explosiva och hedniska budskap under lager av konventionalitet och – i Graves ögon – medelmåttighet.

Kanske är det just här som fascinationen för *The White Goddess* ligger, även om det är mycket man – jag – inte förstår: inte bara på grund av den sprängfyllda och strängt taget osannolika lärdom som Graves lägger i dagen, utan framför allt därför att det är fråga om ett slags detektivhistoria. I myter, dikter och alfabet från hela den indoeuropeiska sfären söker den poetiske detektiven Robert Graves efter spår av den ursprungliga Gudinnan och diktens Enda Tema. Han finner dem mellan versraderna, gömda i avsiktligt chiffrerade alfabet, dolda bakom konventionella diktformer, antydda i kalendrar och omtolkade till oigenkännlighet – för alla utom Graves naturligtvis – av den kvinnofientliga kyrkan och den rationella, förtänkta diktkonst som det klassiska Grekland lanserade och som sedan under flera årtusenden blev den dominerande.

Det är inte så underligt att *The White Goddess* har fallit i god jord hos allehanda senhedniska New Age-rörelser. Det var nog också tur för Graves att han skrev sin bok i modern tid: för inte så många sekler sedan skulle han ha bränts på bål för kätteri. Det är kanske inte heller så egendomligt att den moderna litteratur- och mytforskningen verkar ha stått handfallen inför Graves svårgenomträngliga och mångfacetterade – i dag skulle man kanske säga tvärvetenskapliga – mästarprov. I introduktionen till en relativt nyutkommen akademisk bok, en av de första i sitt slag, om *The White Goddess* skriver redaktörerna Ian Firla och Grevel Lindop:

> The presence of Grave's ”Historical Grammar of Poetic Myth” at the heart of the most turbulent and productive Anglo-American poetic relationship of the twentieth century is no accident. Neglected by most academic scholars of modern poetry, alternately celebrated and reviled by feminists, banished from the syllabus in departments of classics, Celtic studies, and anthropology, *The White Goddess* has nonetheless exerted a persistent influence in those and many other fields for more than half a century and has

> continued, above all, to be a central source of inspiration for poets, the more potent for remaining hidden.

Redaktörerna för *Graves and the Goddess* uttrycker att tiden nu är kommen för att även akademiskt och vetenskapligt ta *The White Goddess* på allvar och kritiskt granska dess teser och tolkningar. Det är emellertid med viss besvikelse man måste konstatera att de forskare som har kallats in från olika discipliner för att bringa klarhet i den mytiska snårskogen snarast går som katterna kring den heta gröten eller helt enkelt vilse. I stort sett alla bidrag handlar om bokens genes, om influenser och den biografiska kontexten: ingen tycks våga sig på att på allvar gå i clinch med själva texten och utmana dess anspråk eller ifrågasätta Graves lärdom och källor. Många av bidragsgivarna återkommer sålunda till det inflytande som Graves stora kärlek, fru och själv poet, Nancy Nicholson, hade på *The White Goddess* genes; andra tar upp hur första världskriget påverkade Graves livssyn; några letar efter spår av den kommande boken i Graves tidiga diktning.

I ett senare efterord från 1960 till *The White Goddess* skriver Graves att han färdigställde stora delar av boken på ett par veckor i ett slags inspiratoriskt rus, ungefär som Stendhal när han dikterade *Kartusianklostret i Parma* på 54 dagar. Men Graves avvisar blankt att han skulle vara en mystiker: ”I avoid”, skriver han, ”participation in witchcraft, spiritualism, yoga, fortune-telling, automatic writing, and the like. I live a simple, normal rustic life with my family and a wide circle of sane and intelligent friends. I belong to no religious cult, no secret society, no philosophical sect; nor do I trust my historical intuition any further than it can be factually checked.”

Med andra ord inbjuder Graves läsarna – och bland dem akademiker – att granska hans teser kritiskt och förbehållslöst. Han menar uppenbarligen att de tolkningar han gör av dikter och myter och de symboliska och kulturgeografiska förbindelser som han påvisar mellan vitt skilda mytiska och religiösa sfärer håller för en vetenskaplig granskning. Frågan är bara hur en sådan granskning ska göras. Hur ska man kritiskt testa tesen att den sanna poesins väsen är att ära den Vita Gudinnan, Mångudinnan, Musan? Och vem skulle göra det? Vem kan i dag göra anspråk på att besitta en så bred och en så djup lärdom inom så vitt skilda fält som Robert Graves själv?

Jag låter frågorna gå vidare till Claes-Göran Holmberg, Classe kallad, kanske att fundera över när han nu inom en inte alltför avlägsen framtid får tid att bara läsa det han själv vill. Men trots att Classe är den mest beläste människa jag känner, och även om han hade all tid i världen, så kan jag inte låta bli att undra om inte till och med han skulle komma till korta inför *The White Goddess*. Och om han inte som jag föredrar att låta sig fängslas, lockas och fascineras av en text vars rikedom på intresseväckande uppslag, tolkningar och observationer har en sådan täthet och komplexitet att ingen någonsin kommer att kunna avlocka den alla dess egna gåtor och hemligheter, lika litet, kanske, som den sanna poesi vars natur Graves tror sig kunna fastställa.

Källor

Firla, I & Lindop, G. (ed.), *Graves and the Goddess*, Susquehanna University Press, London: Associated University Press, 2003.

Graves, R., *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth. Amended and enlarged edition,* Faber and Faber, London and Boston, 1961.

Classe som handledare

Jens Liljestrand

Claes-Göran Holmberg är på många sätt en pionjär. Han var tidig med internet, tidig med e-post. Det måste ha varit vintern 1995–96 när jag från mitt allra första mejlkonto – på tidningen *Lundagård* – skickade mitt första mejl till honom.

Brevet var en utskällning. Han hade handlett min magisteruppsats om Jack Kerouac och jag tyckte han hade varit frånvarande och ointresserad från första till sista sidan. När jag kommit tillbaka till Lund efter en termins research i San Francisco hade han inte ens kommit ihåg mitt namn! Jag skrev några rader där jag bad om att ses över en kaffe för en ”utvärdering”, med all den snorkighet en 21-åring kan uppbringa i sitt livs första mejl. Som många studenter hade jag svårt att se proportionerna: det som för mig var ett gigantiskt, livsavgörande projekt var för honom en pappersbunt i mängden, som skulle klaras av parallellt med undervisning och forskning.

Svaret kom snabbt. Tonfallet var mycket direkt och inte det minsta ursäktande. Classe tyckte också vi kunde prata igenom vad som hade eller inte hade funkat. Fast kaffet ville han byta mot en öl.

Jag kom till institutionen på kvällen. Dörren var oväntat låst, jag gick runt på baksidan och såg honom sitta ensam på sitt arbetsrum. Det var innan mobilernas tid, jag kastade snöbollar på fönstret för att få honom att öppna.

Vi kom ner till Lundia, hans gamla stamkrog. Efter två öl var osämjan glömd. Efter tre började vi prata forskning, efter fyra lovade han att handleda min avhandling. Något i min arrogans hade tydligen fått honom att uppmärksamma mig, för, som han sa, han bjöd verkligen inte alla sina studenter på öl:

”Då hade jag varit pank, och konstant full!”

*

Det tog mig 13 år att doktorera – från 1996 till 2009 – och Classe var min handledare hela vägen. Det gör honom till den mest långvariga yrkesmässiga kontakt jag haft i mitt liv. Jag kan ärligen säga att han under hela den långa tiden var den mest stöttande, lojala, stabila och orubbligt bekräftande medarbetare jag kunde ha haft. Ofta överraskade han mig med att betona hur nära han tyckte jag var slutet, trots att jag bara hade osorterade fragment utspridda i tre olika datorer.

”Ett och ett halvt år! Kan du bara satsa på det här helhjärtat i ett och ett halvt år så är du klar!”

Stipendierna uteblev, doktorandtjänsten likaså. Jag harvade vidare, ofinansierad, med handledningen – Classe – som den enda resurs universitetsvärlden erbjöd mig. Lade fram ett kapitel här, ett där, ibland kunde det gå år mellan seminarierna. En annan handledare hade tröttnat på de eviga avbrotten för föräldraledighet, böcker, löneslaveri. Inte Classe.

”Ett och ett halvt år! Ge det ett och ett halvt år till!”

Han satt bredvid mig på seminarierna där jag skulle ”ventilera” kapitel som fortfarande bara var halvsmälta. Han bjöd på öl efteråt och gick igenom kritiken, som ibland varit hård. Han lade sig sällan i mitt arbete, läste troget mina utkast, hade ibland tekniska invändningar och förslag på litteratur men styrde inte mina idéer, lät mig tänka själv.

Jag bodde i Stockholm, kom sällan ner till Lund för annat än mina egna seminarier, det kunde gå långa perioder utan att vi sågs. Även om våra möten ofta fick bli på krogen (där Lundia efterhand byttes till Gräddhyllan), var kontakten sällan personlig. Men jag minns ett tillfälle: den gången jag berättade, i förbifarten, att jag skulle bli pappa.

”Det är det bästa i livet!” sa han och dunkade mig glädjestrålande på axeln.

*

Vi åkte till min släktgård på Bornholm för att gå igenom slutmanuskriptet till avhandlingen. Vi pratade igenom manuset, jag slet mitt hår av förtvivlan, Classe läppjade lugnt på sin Tuborg i det renoverade häststall med sovloft jag lånat ut till honom.

Det var första gången jag och min handledare åt en hemlagad måltid tillsammans. Trötta på att prata om forskningsprojekt, post-doc och den ovissa framtiden efter disputationen ägnade vi i stället middagen åt personliga saker – skrivandet, föräldraskapet, livets gång. Det slog mig gång på gång hur otroligt nöjd han är med sitt yrkesliv, glädjen han uttrycker över böckerna, kontakterna, resorna, allt han fått vara med om. För att tillhöra den akademiska världen och en bransch där man stressar, hetsar, jagar bidrag och ser alla som presumtiva konkurrenter, är han osedvanligt prestigelös och godmodigt tillfreds med sig och sitt. Dessutom generös mot andra. Vad kan jag lära mig av det?

*

Så stod jag en måndag och hade skickat min avhandling till tryck. Typiskt nog såg jag redan flera grova fel i notapparaten. Ångest och förtvivlan. Vad har jag gjort? Hur ska det här gå? Det oåterkalleliga, att det som under 13 år varit ett work-in-progress inte längre gick att ändra, rasade över mig.

Jag ringde Classe och berättade med darrande röst att avhandlingen var skickad.

”Jaha”, sa han lugnt. ”Vad bra.”

Om Classe har en sentimental sida har jag hittills aldrig sett den.

”Tror du jag blir godkänd?” frågade jag ynkligt.

”Ingen som helst tvekan.”

”Men… vad tror du folk kommer säga?”, fortsatte jag, om möjligt ännu ynkligare.

”De kommer se dig för den duktiga och begåvade kille du är”, sa Classe lakoniskt. ”Var det nåt mer?”

Jag sa nej och lade på. Det var över. Vår tid tillsammans var slut.

Det arbete som påbörjats av en skoltrött 21-åring, i en tid när Clinton och Jeltsin styrde världens öden och Carlsson lämnade över till Persson, avslutades av en medelålders familjefar, som i december 2009 blev den första människan att doktorera med Claes-Göran Holmberg som huvudhandledare. Det är en stor ära för mig. Liksom alla våra år – och halvår – tillsammans är en tid jag alltid ska minnas med glädje och stolthet.

Jag kunde ha berättat...

Janne Kamping

Jag kunde ha berättat om Classes och min fantastiska Europatour 1983 i min skraltiga Fiat 850, då vi i ett antal veckor kuskade runt och till sist hamnade med bil och allt hos några vänner i Paleohora på Kreta…

Classe framför Olympen, 1983

…eller vår ännu mer fantastiska resa runt USA, där Classe intervjuade kända och okända amerikanska författare och jag plåtade som besatt…

Classe och Bob Crisgau, 2000

…eller hur vi höll på att frysa arslena av oss i Chicago eller hur vi i en knallröd cheva drog längs Highway one från Los Angeles till San Francisco via bland annat Henry Millers sommarhus...

House of Blues, Chicago 2000

... eller...

Janne Kamping och Classe. Teckning av B-E Richter.

… varför inte om hur vi i alla år sett till att träffas varje fredag eftermiddag på en krog i Lund och hur det runt vårt bord där kommit och gått härliga människor som gillat att ta en öl med oss.

Men nej, jag nöjer mig med att säga att runt 1979/80 träffades vi via gemensamma bekanta och sedan dess har Classe förblivit min bäste vän i nöd och lust. För mig har han på ett självklart sätt funnits där hela tiden och jag kan inte tänka mig annat. Jag räknar iskallt med att han även i fortsättningen kommer att – på sitt kluriga sätt – med sin breda kunskap om det mesta och sin vänskap bidra till att en tok från Karlskrona får veta att han lever och lär.

Litterär transvestism. En classisk aspekt på litteraturhistorien

Lisbeth Larsson

På 1970-talet när kön äntligen hade blivit litteraturvetenskapligt intressant gav sig två unga doktorander ut på jakt efter de litterära könsbytarna. Vad var det, frågade sig Claes-Göran Holmberg och Lisbeth Larsson, som fick vissa författare att inte bara dölja sitt namn när de gav ut det de skrivit utan att också köna om det? Holmberg och Larsson var, det är helt klart ur ett historiskt perspektiv, långt före sin tid med sin genomfört konstruktivistiska frågeställning. För Holmberg och Larsson handlade det inte om biologi eller essentiella könsidentiteter. Det som intresserade dem var de privata och samhälleliga krafter som drev vissa författare att använda sig av vad de kallade ”litterär transvestism”.[1]

Det finns i litteraturhistorien en rad exempel på författare som valt att publicera sig anonymt eller under pseudonym. Under 1700-talet och långt in på 1800-talet var det närmast kutym. Man kan tolka det som att meddelandet var viktigare än avsändaren. Ofta var det förmodligen så att avsändaren var känd utan namns nämnande. Under senare delen av 1800-talet, då den moderna bokmarknaden växte fram, blev emellertid författaridentiteten allt viktigare. Läsaren och kritikern ville veta vem det var som skrivit den berättelse de läste. Det är, intressant nog, också under denna period som man kan se ett mer reguljärt bruk av könsöverskridande författarpseudonymer växa fram. Den litterära transvestismen under denna tid var emellertid i huvudsak enkelriktad. Kvinnor framträdde som män. De flesta gick inte så långt som Aurore Dudevant (1804–1876), som inte bara gav ut sina böcker under den manliga pseudonymen George Sand utan också klädde sig i manskläder. Mary Ann Evans (1819–1880), som lät sig inspireras av Sand och valde pseudonymen George Eliot, iakttog i övrigt de gällande konventionerna för kvinnlighet så långt som möjligt.

*

Den grundläggande anledningen till att dessa båda kvinnor – liksom Charlotte och Emily Brontë, vilka gav ut sina romaner under pseudonymerna Currer och Ellis Bell – under denna tid dolde sin könstillhörighet bakom ett manligt namn var helt enkelt den borgerliga världssyn som sade att en kvinnas plats var i hemmet, att offentligheten var mannens och att de kvinnor som visa-

de sig i offentligheten hade förlorat sin kvinnliga heder. Så sent som 1894, när Marika Stiernstedt (1875–1954) skulle debutera som romanförfattare, bönföll hennes far henne om att använda pseudonym så att en skandal i Uppsala kunde undvikas. Hon valde då att publicera romanen *Sven Vingedal* under pseudonymen Mark Stern.[2] En svensk författarinna som liksom George Sand och George Eliot gått till litteraturhistorien med sin manliga pseudonym är Victoria Benedictsson (1850–1888) som länge benämndes som Ernst Ahlgren.

*

Men detta var historia. Det som intresserade Holmberg och Larsson var varför den litterära transvestismen inte upphört utan tvärtom tilltagit i det sena, jämlika 1900-talets Sverige. Varför publicerade sig exempelvis Erling Poulsen, som i den nyligen publicerade utredningen *Boken* visat sig vara Sveriges mest läste författare, framför allt under kvinnliga pseudonymer?[3] De sökte upp honom och frågade.

En viktig anledning till att han använde flera pseudonymer var, menade Poulsen, att han skrev så mycket att han inte kunde använda vare sig bara sitt eget namn eller en enda pseudonym. Men varför kvinnliga? Jo, det berodde på att de kärleksromaner han skrev framför allt riktade sig till kvinnor och att han ville åstadkomma ett intimt tilltal. I hans romaner var huvudpersonen alltid en kvinna och han ville att det skulle vara som om en kvinna berättade för en kvinna om det hon varit med om. Ytterligare ett skäl till att han använde pseudonymer var, tillade han, att han alltid drömt om att också skriva en annan typ av romaner, sådana som skulle vinna litteraturkritikernas erkännande, och han ville att hans namn i första hand skulle förknippas med dem.[4]

Ett av de motiv som Erling Poulsen angav för att välja en kvinnlig pseudonym när han skrev romaner i den populära serien *Allers Succéroman* handlade om att upprätta en läsarfiktion. Han skrev för kvinnor och han föreställde sig att kvinnor helst läste berättelser av kvinnor om kvinnor. Förmodligen var det samma förförståelse som fick författarparet Stig Malmberg och Sven Wernström att välja kvinnliga pseudonymer när de skrev flickböcker i Wahlströms röda serie. Och att i enlighet med samma tänkande välja en manlig när de skrev böcker för den gröna pojkserien. När de publicerade sina Anita-böcker kallade de sig Siv Malmström. För Ulla-böckerna valde de pseudonymen Sonja Berg. För pojkböckerna, där alla titlar börjar med ”Vi fixar”, Stig Ahl.[5] När vi skrev till Sven Wernström och bad att få intervjua honom avvisade han oss emellertid skarpt.

Samarbetet mellan Stig Malmberg och Sven Wernström, där de satte den litterära transvestismen i bruk på ett mycket konsekvent sätt, ägde rum mellan 1959 och 1964. När vi ställde frågan nästan två decennier senare var båda välrenommerade ungdomsboksförfattare. Med den politiskt vänsterradikala *Mexikanen* 1963 hade Sven Wernström brutit ny mark och vid 70-talets slut framstod han som den politiska ungdomsbokens främste företrädare. Av det ampra svarsbrevet framgick emellertid att det inte var vår fråga om pseudonymerna som irriterade honom mest. Det var att vi drog upp detta att han publicerat sig i B. Wahlströms under denna tid alltmer kritiserade och förlöjligade men kommersiellt så framgångsrika ungdomsboksserier.

Sådana problem hade emellertid inte Rune Olausson, som under samma tid var en uppburen författare av historiska romaner. Han tog vänligt emot oss i sitt glassiga kontor vid Stureplan i Stockholm och redovisade ingående och med en god portion både allvar

och humor sina skäl att välja pseudonymen Monica Alm till serierna om den hästtokiga flickan Petra och om Ponnygänget. Hästböcker var för flickor och skulle skrivas av någon som en gång varit flicka. Eller kanske till och med framstod som om hon var det just nu. Flicknamnet var en viktig del av försäljningsframgångarna, menade han. Men varför just Monica Alm? Jo, för att han hade upptäckt att de efternamn som började på en bokstav tidigt i alfabetet blev översatta i större utsträckning. Hans böcker hade också blivit mycket översatta. Sin största fanclub hade han i Tyskland. Olausson tog i hög grad ansvar för sin kvinnliga pseudonym och svarade noggrant på den beundrarpost hon fick.

*

Om det var omsorg om den sociala positionen som fick kvinnor att välja manliga pseudonymer under 1800-talet, var det snarare ekonomi och tillgång till de stora kvinnliga läsargrupperna som fick män att välja kvinnliga pseudonymer under det sena 1900-talet. Och det var inte bara författare inom det populära kretsloppet som använde strategin. Poeten Bertil Pettersson – mest känd för det närmast kultförklarade absurdistiska radioprogrammet ”Blå tummen” som han gjorde tillsammans med Lasse O’Månsson under 1960-talet – valde under en period att ge ut dikter även under kvinnlig pseudonym.

Classe reste till Örebro, där Pettersson då var bosatt, och fick som svar på sin fråga *varför?* att detta var av helt ekonomiska skäl. I en intervju med *Svenska Dagbladets* Ricki Neuman så sent som 2003 upprepade Pettersson sitt svar: ”För att tjäna pengar. Jag kunde inte sälja två dikter på raken till tidningarna, utan var tvungen att vänta rejält för att få in den andra. Men jag hade mycket att säga, och behövde inkomster för mat och hyra.”[6] I minnesboken *Om allting, bland annat* (1997) skriver han att ”tillvaron som poet var fattigare än tunn välling och hade man fått några dikter publicerade i de litterära tidskrifterna – *Upptakt, Rondo*, *Lyrikvännen* etc – eller i dagstidningarnas söndagsbilagor kunde man inte återkomma så snabbt som den personliga, inte bristfälliga men snarast obefintliga ekonomin fordrade. Jag uppfann då Margaretha Malm”.[7] Namnet var sammanställt av hans dåvarande hustrus flicknamn.

Poeten Margaretha Malm väckte stort intresse trots sin skygghet. Hon gav inga intervjuer, framträdde aldrig. Inte ens förlaget visste vem som dolde sig bakom pseudonymen. Jag blev, skriver Pettersson, ”en smula förvånad över hur lätt det gick att få dem antagna, det var inte riktigt vanligt att kvinnliga poeter skrev dikter med surrealistisk anknytning.”[8] Margaretha Malms poesi väckte, intressant nog, större uppmärksamhet än Bertil Petterssons. 1961 fick hon boklotteriets litteraturpris för diktsamlingen *Dagarna utanför tiden*, men för att erhålla prischecken måste Petterson avslöja sin identitet. ”Avslöjandet var en pinsam historia, allra helst som jag under den här tiden gjorde en programserie i radio som hette Kloka gubben och som var svårt präglad av sjuk humor”, skriver Pettersson i sin minnesbok.[9]

I ett efterord till Petterssons samlingsvolym *Valda dikter* menar Björn Julén att han har en annan poetisk identitet och ton i Margarethas böcker.[10] Julén citerar också andra recensenter som imponerats av hur väl skalden lyckas gestalta just det kvinnliga. När Ricki Neuman tar upp det i en senare intervju avvisar Pettersson henne emellertid: ”Det var jag, båda två. Man har sin anima.”[11] I slutet av deras samtal skojar han dock med pseudonymers betydelse för hur en text läses och

säger att det enda han ångrar är att han inte valde att kalla sig Napoleon.

*

I början av 70-talet gjorde den danska litteraturvetaren Pil Dahlerup en mer vetenskaplig undersökning av vilken betydelse författarens kön har för läsningen av en text. Hon jämförde recensionerna av Cecil Bødkers första och andra diktsamling. Cecil Bødker, i Sverige kanske mest känd för ungdomsböckerna om Silas, var vid debuten okänd. Kritikerna uppfattade det som ett mansnamn och berömde hennes dikter som oerhört kraftfulla. När andra diktsamlingen utkom visste man att Cecil Bødker var en kvinna och hennes dikter beskrevs genomgående i diminutiver.[12]

Det var också en stark önskan att bli tagen på allvar som fick Sun Axelssons att välja pseudonymen Jan-Olov Hedlund när hon gav ut den mot den grekiska regimen kritiska boken *Stenar i munnen* 1969. När Lisbeth Larsson frågade henne varför – Larsson och Holmberg hade underligt nog delat upp sina intervjuer enligt ett mycket traditionellt könsmönster – spärrade hon upp ögonen och sade: ”Det finns inte en grek som skulle läst boken och tagit den på allvar om de vetat att den varit skriven av en kvinna.”

Att den litterära transvestismen under efterkrigstiden handlade om ekonomi och prestige var klart. Det var framför allt ekonomiska intressen som fick manliga författare att använda sig av kvinnliga pseudonymer, medan en önskan om prestige, auktoritet och trovärdighet låg bakom kvinnliga författares val av manliga pseudonymer. Och där det förra tedde sig som ett alltmer frekvent fenomen var det senare i avtagande.

När bruket av pseudonymer plötsligt kom i fokus i slutet av 00-talet var situationen en annan. Den strikta skillnaden mellan hög och låg litteratur hade upplösts inom postmodern litteraturteori. Queerteorin hade gjort könsbyten till något hett och spännande och man talade hellre om performance än identitet och autenticitet. När makarna Alexander och Alexandra Ahndoril valde pseudonym till den gemensamt författade detektivromanen *Hypnositören* 2009 väckte detta en enorm uppmärksamhet. Att publicera deckare under pseudonym var mycket vanligt när genren etablerade sig i Sverige under 50-talet. Men plötsligt tedde det sig som nytt och häpnadsväckande. Dagstidningarna var fulla av spekulationer och boken såldes till flera språk innan den svenska upplagan ens var publicerad.

Paret Ahndorils pseudonym var Lars Kepler. Huruvida man kan kalla det för litterär transvestism beror på vilken aspekt man anlägger. De gissningar som förekom i pressen utgick emellertid genomgående från att det fanns en könsidentitet mellan pseudonym och författare. Att det dolde sig ett ungt författarpar som tidigare publicerat sig inom det höglitterära kretsloppet verkade vara något av en överraskning, trots att de – enligt den konvention som Erling Poulsen en gång uttryckte – bara ville spara sina egna namn till ett författarskap av annan, ”finare” typ. Eller som författarparet själva uttryckte det i ett pressmeddelande: ”Vi ville separera detta nya författarskap från våra egna. Eftersom vi ville bli bedömda utan förutfattade meningar skickades manuset anonymt till förlaget.”[13]

*

En liknande ambition sade sig konstnären och författaren Leif Holmstrand ha haft när han publicerade två diktsamlingar om en matmissbrukare under pseudonymen Anna-Maria Ytterbom: ”Jag ville att just de här texterna initialt inte skulle läsas samman med mina

andra, att de skulle tolkas för sig, utan förförståelse."[14]

Valet av kvinnig pseudonym handlade, enligt honom själv, emellertid inte om att dölja något utan var en del av en undersökning och flera kritiker nappade på hans utspel. "Han beskriver sitt kvinnliga alias som ett queer-experiment" skrev Natalia Kazmierska i *Expressen*.[15] När *Aftonbladets* Magnus Ringholm kommenterade avslöjandet, som gjordes av författaren själv på Bokmässan i Göteborg 2009, kallade han Holmstrands användande av en kvinnlig pseudonym för en "litterär installation" "i sann queer-anda".[16] I *KvällsPosten* uttryckte kritikern Jan Karlsson sin ohöljda beundran: "Det är lätt att kalla sig queer. Betydligt svårare att likt Leif Holmstrand – materiellt, både vad gäller tyger och språk, nystan och substantiv – arbeta sig fram mot något ännu inte i majoritetens ögon och öron visualiserat eller verbalt konstituerat. Må karnevalen fortsätta, och grundforskningen."[17]

Den fråga som var Leif Holmstrands visade sig emellertid knappast handla om den könsidentitetsupplösning som är queerteorins föremål, utan snarare om samma könsskillnadens problematik som en gång fascinerade Holmberg och Larsson. "Jag ville testa hur man blir bemött som kvinna", säger Holmstrand själv.[18]

Noter

[1] Claes-Göran Holmberg och Lisbeth Larsson, "De litterära transvestiterna", *Sveriges Radio* P1.

[2] Ulf Wittrock, *Marika Stiernstedt*, Stockholm 1959, s. 27.

[3] SOU 1972:80, *En bok om böcker. Litteraturutredningens branschstudier.*

[4] Yngve Lindung, *Kiosklitteraturen*, Stockholm 1977, s. 112ff.

[5] sv.wikipedia.org/wiki/Lista_%C3%B6ver_pseudonymer.

[6] Ricki Neuman, "Jag borde kallat mig Napoleon", *Svenska Dagbladet* 2003-08-02.

[7] Bertil Pettersson, *Om allting, bland annat,* 1997, citerat efter www.bertilpettersson.se/html/bertil/margaretha.html.

[8] Ibid.

[9] Ibid.

[10] Björn Julén, "Inledning", i Bertil Pettersson, *Valda dikter*, Stockholm 1968.

[11] Neuman 2003-08-02.

[12] Pil Dahlerup, "Omedvetna attityder hos en recensent" [1972], övers. i *Feministiska litteraturanalyser 1972–2002*, red. Åsa Arping & Anna Nordenstam, Lund 2005, s. 17–21.

[13] Citerat bland annat i Mattias Oscarsson, "Ahndoril bakom Kepler", *SDS* 2009-08-11.

[14] www.tidskriftenordobild.se/nyhet/kand-konstnar-och-forfattare-bakom-smal-poet-pseudonym/

[15] Natalia Kazmierska, "Författarna som inte vill stå för sina böcker", *Expressen* 2011-01-04.

[16] Magnus Ringgren, "Hon är en han", *Aftonbladet* 2009-07-01.

[17] Jan Karlsson, "Grundforskning med Leif", *KvällsPosten* 2010-09-30.

[18] Kazmierska 2011-01-04.

Att möta de kletiga skuggorna. Ett samtal med Leif Holmstrand

Peter Henning

”Några unga män måste döda sina flickvänner som är konstiga.” [1]

Leif Holmstrand – författare, konstnär och Malmöbo – debuterade som poet med 2002 års *Stekelgång* på Albert Bonniers förlag. Utöver ett prosaverk och en dramatisk text skriven i samarbete med Bo Cavefors har i skrivande stund ytterligare fem diktsamlingar publicerats. Av de verk som särskilt utmärker sig i Holmstrands œuvre förtjänar emellertid *Vid mardrömmens mål* (2010) ett speciellt omnämnande. Boken är en svårplacerbar poetisk hybridtext som tar sin utgångspunkt i ett källmaterial om 23 skräckfilmer inspelade från 1922 till 2003. Bland dessa återfinns en handfull kanoniserade verk såsom F. W. Murnaus *Nosferatu* och Alfred Hitchcocks *Psycho*, men framförallt utgörs urvalet av ökända B-filmer i stil med Norman J. Warrens snuskrysare *Inseminoid*.

Detta är inte första gången Holmstrand närmar sig filmmediet på litterär väg: 2006 gav han till exempel ut diktsamlingen *En film om Firman och Hannas vad. Stillbilder etc.* under pseudonymen Anna-Maria Ytterbom. Om de intermedialt utlevande, vagt thrilleranstrukna dikterna i *En film om Firman* karaktäriserades av en tämligen abstrakt cut-up-estetik, är det dock betydligt rakare former som dominerar i *Vid mardrömmens mål*. Holmstrands appropriering av filmstoffet tar sig uttryck i en rad lakoniskt registrerande fragment och ett antal psykoanalytiskt inspirerade läsningar av samma material. Tillsammans bildar de en poetisk helhet som med både suggestivt kraft och analytisk skärpa undersöker skräckfilmens beskaffenhet.

*

För en läsare av *Vid mardrömmens mål* står det strax klart att de stundtals banala litterära utsnitten rymmer en djupare klangbotten än en första anblick vill göra gällande. Inte minst visar Holmstrands litterära tolkningar prov på en kritisk udd – och en lika kritisk självreflektion – som allt för ofta saknas i den akademiska diskussionen kring skräckkulturen. De teoretiska resonemang som läggs fram är dock i hög grad avhängiga den poetiska framställningsformen; den litterära bearbetningen av filmerna blir i själva verket det inst-

rument med vilket ”skräckekonomins” strukturer (och inte minst dess inkonsekvenser) synliggörs.

Den i Sverige förhållandevis blygamma forskningen på området får med boken en rad välkomna till-skott, och det är med en imponerande klarsyn som Holmstrand studerar såväl skräckfilmernas omstörtande som passiviserande krafter. Å ena sidan underkänner han filmernas ”tydligt kulturfientliga längtan efter revolt mot det normerande” för att istället tala om generaliserade allmänkulturella erfarenheter av ”makt och våld som njutningsmedel”, förpackade och salufördа i syfte att kontrollera och definiera åskådarsubjektets gränser. Å andra sidan pekar han mot de sprickor och tvetydigheter som oundvikligt genereras inom ramarna för systemets rationella logik: ”sekvenser som talar från ett nytt håll”, subversiva tendenser som slår bakut mot filmernas övergripande ”vilja att bevara status quo”.

Efter en läsning av Holmstrand framstår skräckkulturens revolutionära potential som långt vidare än den halvhjärtade civilisationskritik den stundtals har tillskrivits, men i VHS-flimrets ljus avtäcks också en problematik vars allvar överskuggar de indignerade protesterna från såväl högkulturens som moralens försvarare.

Jag skulle vilja inleda med en större fråga som vi säkert får anledning att återkomma till – nämligen vilken roll filmen spelar i ditt poetiska, litterära arbete? I *Vid mardrömmens mål* handlar det specifikt om skräckfilm, men även i andra av dina texter etableras relationer och förhållningssätt till just filmmediet.[2]

– Buñuel sa någon gång att den västerländska filmen är den västerländska kulturens drömmar, vilket är en lättsam sarkasm: drömmen är hos Freud en garant för fortsatt sömn, till och med mardrömmen, som ibland misslyckas med sitt primära uppdrag. Vår kultur drömmer – och sover. Men drömmen är också den plats där det förbjudna och undanfösta får komma till tals i en annars alltför ”klarsynt” och centralformulerad identitet. Jag försöker möta mina egna bortförklarade, kletiga skuggor i såväl skräckfilm som övriga genrer, men också hela civilisationens skuggor av det slaget, ömtåliga och envetna. Och så är jag samtidigt rasande på de dramaturgiska mönster filmer föser in själslivet i – ogästvänlig idiotindividualism och avmänskligande av främlingar skördar stora triumfer när dessa mönster flyter ut i verkligheten (låt vara att de till stora delar baseras på idéer från antika dramer som sedan varit giltiga under ofantliga tidsrymder i litteratur och teater, men...).

Synen på filmmediet som en garant för ”fortsatt sömn” ligger ju nära tanken om en dominant och passiviserande kulturindustri, men i diktsamlingen talar du också om ett ”tyst språk som agerar ut sitt raseri inuti det högljudda, inuti det repressivt orkestrerade”. Det finns alltså också en tänkbar subversivitet i filmen?

– Ja. Jag tänker mig att mötet med de där kletiga skuggorna jag nämnde tidigare lever vidare i en mer medveten diskurs, och kanske utvecklar eller saboterar civiliserade lager av subjektet. Och nästan all film, hur formelartad den än är, har sprickor och läckage, avsteg, fulheter, någon absurd och oassimilerbar detalj, någon liten öppning i dramaturgin. Dessa små ”misstag” i kulturprodukter tror jag starkt bidrar till att på sikt förändra och vidga vår perception och våra sätt att tänka på oss själva och världen. Våra förenklande trygghetsprojekt behöver dumt envetna, saboterande fripassagerare.

Vad är det i just skräckkulturen som intresserar dig?

– Den underliggande sorgen, hatet, den infantila protesten, glädjen i att svälla över alla bräddar och den frihet från konventioner bara det smaklösa kan erbjuda.

Ser du ditt skrivande som ett sätt att komma åt och att exponera dessa krafter?

– I ganska hög utsträckning, ja. I mitten av min verksamhet finns dock ett intresse och en beundran för det meningslösa. Allt runt mig är annars så överbemängt med mening och budskap och betydelse att det gör mig galen; det känns viktigt att skapa en plats för det som ”inte är något” och därför inte heller ”är istället för något annat”. Så hjärtat i allt jag gör är ett sorts hålrum, som mina mest påträngande motiv cirklar kring.

Vilken relation har du själv till filmerna som utgör källmaterialet – har urvalet varit spontant eller följt någon särskild princip?

– Ingen enskild princip har varit allenarådande, men vissa intresseområden blir ju i efterhand tydliga: mördarmonstret som ett utstött barn, kroppsliga förvandlingar, underliggande förlust och sorg, juvenilt gladprotesterande smaklöshet och så vidare. Och så har jag, som av en slump, mest valt filmer från sjuttiotalet och åttiotalet, med vissa undantag. Kanske för att jag

som ung föraktade genren och var för fin i kanten för den, och senare kände att jag missat något viktigt.

Jag tänker vidare på din arbetsmetod. Under rubriken ”Fysiska eller språkliga samband” jämför du det språkliga fragmentet med den biologiska cellvävnaden. Liksom det ur cellens struktur på vetenskaplig väg går att rekonstruera en människa står fragmentet i metonymisk relation till en ”förutvarande ordning” och ”ideal existens” – ”en sorts idévärldskosmologi”. Helheten kan alltså återbringas genom att en tillräcklig mängd ”kvardröjande delar” konsulteras.

***Vid mardrömmens mål* består ju till stor del av en mängd kortare litterära bearbetningar av olika skräckfilmspassager, men du tycks samtidigt ställa dig kritisk till fragmentets underförstådda logik?**

– Inte kritisk på så sätt att jag underkänner fragmentskapandet som poetisk metod. Mina hackande kalejdoskop till böcker är ju på något plan rufsiga kollage av just fragment; ibland härrör enskildheterna från större, omöjliga helheter, ibland är de försåtliga och bara låtsas för att i samverkan med andra element i en bok provocera fram fantasier, visualiseringar. Men jag tillåter ofta mina textröster en sorts arbetsteknisk självkritik. Naturligtvis finns här också tankar om hur små, kanske orimligt små, disparata element i mig (alla?) gång efter annan resulterar i en hycklande självbild av helhet, rationalitet, överblick och rentav godhet. Något jag inte står ut med.

I sammanhanget för ju fragmentet också tankarna till skräckfilmernas fantasier om avhuggna lemmar och förvanskade kroppar. Dessa sägs ofta tematisera människans sårbarhet, men du verkar också förstå de kroppsliga deformationerna ”kreativt” – som identitetspolitiska störningar?

– Ja… kanske också som ett (möjligen dumt) generalangrepp på det sammanhållna jaget, som låtsas vara ett och helt och integrerat med sin kropp, som också är ett och helt. Den monolitiska självbilden stör mig, även om jag samtidigt inte kan leva utan tydliga konturer för vem jag är, både fysiskt och psykiskt.

Jag skulle säga att en stor del av den gotiska litteraturen, och kanske då även skräckfilmen, just tar sin utgångspunkt i olika typer av omprövningar av jaget som en rationellt fungerande, solid enhet. Detta får mig i förlängningen att undra om du med *Vid mardrömmens mål* upplever att du själv ger dig in i ”genren”? Stilen är genomgående distanserad, inte sällan avmätt deskriptiv, men de olika poetiska och teoretiska fragmenten formar ändå en sorts berättelse – om än en sönderbruten sådan.

– Jag tror du har en viktig poäng här. Men det finns också andra, lätt degenererade genremarkörer som pekar åt andra håll: självbiografisk bekännelsetext, psykosromantiseringar, psykiatriska/psykoanalytiska fallstudier, surrealism, mysticism, libertinlitteratur, litteraturkritik etc.

Noter

[1] Leif Holmstrand, *Vid mardrömmens mål* (Stockholm, 2010), s. 13.

[2] Intervjun med Leif Holmstrand genomfördes via e-post under februari 2011.

Fragment i Sjöbergarkivet

Utgivna av Eva Hættner Aurelius

Birger Sjöbergs samling i Göteborgs universitetsbibliotek (eller Sjöbergarkivet, SA) består av cirka 13 000 manuskriptblad. Ur denna samling har fyra postuma samlingar kunnat hämtas upp: *Fridas andra bok, Minnen från jorden, Syntaxupproret* och *Fridas tredje bok*. De flesta dikterna i dessa samlingar är helheter, och vad som återstår att publicera är för det mesta fragment, antingen utkast som aldrig fullbordats eller fragment i egentlig mening: delar av en helhet som inte kan rekonstrueras.

Urvalet här består av sådana utkast eller fragment i egentlig mening. Stavningen är normaliserad, och interpunktionen är min. Den datering jag för det mesta anger, ”20-talet”, betyder i de flesta fall 1925–28, alltså tiden för tillkomsten av *Kriser och kransar* (1926) till och med 1928. I några fall kan jag ge en mer precis datering. Dessa fragment hör alltså för det första till tiden för *Kriser och kransar* (1925–26), då Sjöberg sökte nya uttryck för de djupaste skikten i människans inre, för skapandets villkor, för förbindelsen mellan drift och ande, för det andra till den plågsamma tiden efter publiceringen av samlingen i november 1926, då kritiken i stort sett var oförstående, till och med hånfull, i sina bedömningar. Sjöberg svarade på den kritiken med dikter om pekoralister eller vidunder, dikter som ger både rörande och groteska självbilder.

1.
Eftersom de frågade mig, så svarade jag: Betrakta mig inte som en vitter person, betrakta mig som ett vidunder, som vältrar sig fjärran från det stora, sköna svenska diktarträdet. Vill ni ha en beskrivning på djuret så kan jag ge den på mitt sätt – Det har korta vingar som slamra

(SA 69:35, ca 1927–28)

2.
Sista positivet

Drag flicka upp din blå gardin,
göm dina speglar och dosor!
Mitt positiv ännu spruta vill
och kasta doftande rosor.
Litteraturens lager
kvittar mig ändå.
Äran är så mager,
jag liksom laxen i forsen går
han hoppar upp när det rycker

(SA 248:5, ca 1925–26)

3.
Vinden trollade på stunden
minnen fram av vattenglitter,
gröna ängar och jag såg
staden rökig på avstånd låg.
Fjärran buller från ungdomstiden
hörde jag på framdrömd bro.
Hela, vita söndagsfriden
kom på en vind i en stund av ro.
(SA 248:49, ca 1925–26)

4.
I denna kolossala ensamhet,
där talet fradgar i en mäktig strävan,
att skyla ensamhetens djupa vatten.
Att många timmars rodd vid grannens sida
vars lätta siden döljer kättingen och repet.
(SA 248:14, ca 1926)

5.
Här blev jag stucken och mördad
och här blev jag mull.
Men upp jag stod
ur blodets flod
för hämndens skull.
(SA 525:10, 20-talet)

6.
Vid skrivbordet gula,
bland pappersblad
där satt du, esteten,
i ångestbad
Och ringklockan rang,
som en fjäder den sprang
och rev i din håglösa skalle.
(SA 400:6, 1925–26)

7.
Ett larm är som tassel
i evighets hall.
Ett brak är som prassel
vid världarnas fall.
Och vissnande blad jämt från livsträdet skakas
och frukterna runda.
Från mörkblåa grenar jämt bladena segna
och frukterna prydda med världskartor regna
som päron, med vissel och knall.
(SA 400:40, 1925–26)

8.
Ty genom åsiktsmolnens sot
som skiftar i färg och strimma,
syns över allt i smärtans sot
mänskohjärtan brinna!
(SA 252:46, 20-talet)

9.
Ett brinnande brev som kom en dag
med sista aftonposten.
Kuvertet var grått, men tydligt jag
hörde bak papper lågornas slag
och vådliga dån i blåsten.
Blåsten var en kärlek varm
som tänts i en adertonårings barm,
och den fick mera näring,
sen dess glödgande armar fått
och tag omkring mitt hjärta.
(SA 252:13, 20-talet)

10.
Tidens herre sitter svart och spelar
på sitt disharmonium.
Visar tandköttet och skelar.
Sum, sum, sum.
Själar under äckel vränges
osundheter skena runt omkring
(SA 244:26, 20-talet)

11.
Nu jag störtar, nu jag rister.
Blir du ej rädd, bistre man vid
min bädd? Ser du, hur i ditt
mörkers timma, värjor på min yta
glimmar, ser
du döda drömmars lik stiga upp
vid dån och skrik? Ser du millioner
heta stormande passioner brytas
i fragg, ser du i ängsligt vagg
sjunkna skepp med kärleksflagg? Ser
du palatset?
(SA 251:28, 20-talet)

12.
Ur min dy till ytan stiger röda hjärtan,
som på viga böljor blandas kring med
lockar, gyllne hår i flockar. Ur var
småvåg blinkar öga, snart
sig röda kinder löga, snart sig fina lemmar
tvaga, gunga, blanka hädandraga,
medan skådaren på stranden reser sig
och går bort från mina strömmar, full
av drömmar och betäckt med sår.
(SA 251:27, 20-talet)

13.
Då sanningen är av förfäran svart,
än likblek, med ögon som stirra.
Ack, lögnare, ljug mig full på en kvart
med gyllne lögner. (SA 251:3, 20-talet)

14.
Vid blåa skuggors spel,
vad sommarnatten tiger
i sluten glädje!
Hur sant blir allt
hur välment, gott!
Ej grått ej kallt
ej stelt, ej rått.
Vem rörde vid mitt hjärta
med hand av kärlek mjuk?
Vem målar färger bjärta
på rörlig tavelduk?
Vem fyller så mitt bröst igen
att det vill sakta leva?
Vem ger en sådan gåva
vem så är själens vän?
Om ock i natt jag bleve död
så har jag skådat kärleksstrand,
så hann jag få ett dyrbart bröd
ur okänd godhets hand.
(SA 242:3, 4, 20-talet)

15.
Om på idyllen länge du vill stirra,
du finna kan bak färgerna en fasa
Ett litet bländverk kan en tid förvirra,
men snart skall sanning blomstret söndertrasa
och trappans katta med sin gröna blick
ett drag av marsvidunders skrämsel fick.
(SA 205:1, 20-talet)

16.
Djupast på senilitetens botten
han låg, med sjögräs omkring sina lemmar,
och tunga stenar på sitt bröst.
Han kämpade och kved men dyn ej ville
sitt byte släppa. Så en dag
steg blodet i hans panna och han sprang
nersolkad upp.
(SA 225:6, 20-talet)

17.
Hans brev har stämplats den tolfte i Gehenna,
där blodig sanning skall drömmen förbränna.
Ej räds han vemod för lyckan som flytt,
han har min dödsplåt med likblomster prytt,
och på nytt
han lyckats fly – fast han ändå ej flytt.
(SA 243:6, 20-talet)

18.
Men vårt Inferno är till häften målat,
till hälften gjord av aldrig sudlad mark.
På konst och färger har man icke snålat,
allt väl tillsammans står med ljus och park.
Ja, oförmärkt förmäles jordiskt grönt
med tavlans gröna tovor. Tavlans himmel
den klarnar uppåt blått och skönt,
och flyter ut till moln och fågelvimmel,
en fin beräkning!
Ja, detta sagt för jords och himmels räkning,
men vad beträffar helvetet, ni vet,
är arrangören bet.
(SA 243:77, 20-talet)

19.
Vart har jag flytt från lust och sommardag,
vad för en ödesvind med mörka armar
bar bort mig till ett dimmigt träsk, där syner
mig skrämde upp och jagade
min fantasi mot mörkret ner?
Jag bad om svar, och än om svar jag ber.
(SA 249:90, 20-talet)

20.
När pekoralets födslostund är inne,
då blir det fnitter i de glada himlar.
Och änglarne ifrån det skönas värld
de kikna, deras rosenskära kinder
bli blå – och se! De hålla sig för magen
och trinsa kring bland blåa moln
(SA 180 a:1, ca 1927–28)

21.
Jag störtades ner för att spela på lira
men alltid jag längtar till urhemmet opp.
Och aldrig jag glömmer en konung jag är
och därför kring pannan jag blomrankor bär.
Med härskarens later betraktar jag dig
du millionär, som vill korsa min stig!

Dig såg jag med framgångens rodnad på kinden,
i sällskap du guldkalven hade som hund.
Men även jag såg dig i bitande vinden
en dag då du fallit och ej var så rund.
När störtat ditt rike
mitt ännu står kvar,
din gyllne kaross den har kört i ett dike,
min stjärntron, min gullvagn, min spira jag har.
(SA 181:7, ca 1927–28)

I Chronologisk ordning – den romantiska upplysningen

Helena Nilsson

Se här en kedja av tankar, sådana de i verkligheten kommo för mig. Kanske icke den ena tanken med nödvändighet för över till nästa, men de spunno sig ur varandra i denna ordning. Det var stunden och stundens omständigheter som födde dem, och låt mig framlägga dem såsom de kommo.[1]

År 1688 är ett märkligt år i historien. Det är året för den ärorika revolutionen i England – men den avgjort märkligaste dagen det året är söndagen den 29 januari. Då såg söndagsbarnet Emanuel Swedbergs yttre ögon det jordiska för första gången.[2] Enligt skolböckerna skulle upplysningen vara årsbarn med Emanuel och den ärorika, oblodiga, revolutionen i England och sluta med den mindre oblodiga i Frankrike 1789.

I min historieskrivning börjar upplysningen dock året före Emanuels födelse, år 1687, året för den kosmologiska och fysikaliska revolutionen – året då Isaac Newtons *Principia* såg dagens ljus för första gången. Den boken skulle se dagens ljus många gånger under 1700-talet – i populärvetenskaplig form, på många språk och även i en variant för kvinnor, faktiskt. För de franska upplysningsförfattarna blev Newton Gud – deismen är en newtonsk religion, som i mycket bygger på den fysikoteologi som Newton lägger fram i *Principia*. Fysikoteologin går ut på att Gud satt igång skapelsen för att sedan inte ingripa mer. Newton satte inte bara teologiska och naturvetenskapliga spår. Den franska upplysningen menade att samhället skulle genomskådas på samma vis som Newton genomskådade universum. Han blev sinnebilden för hur långt den lilla människan på jorden kunde nå kunskapsmässigt, utan någon gudomlig intuition. Newton var helt enkelt mannen i tiden!

Allt detta har naturligtvis gått Emanuel spårlöst förbi, eller rättare sagt, han bortsåg från detta och förlitade sig på förstahandsinformation från Gud ändå. Han levde hela sitt liv innanför upplysningen – men Emanuels upplysning är en annan upplysning. Emanuel disputerade 1709 och reste året därpå, 22 år gammal, till England. Det var en mycket strapatsrik resa – som naturligtvis inte blir mindre strapatsrik när man läser om den hos historieberättaren Carl Grimberg. Emanuels

fartyg gick på grund och blev sedan det kommit loss anfallet av sjörövare. Därefter mötte de ett annat skepp som i sin tur tog Emanuels skepp för ett sjörövarskepp och gav det en rejäl bredsida, ”så att kulorna veno om öronen på de ombordvarande”.[3] Väl framme i England fick de inte landstiga eftersom ett rykte gick att Sverige drabbats av pest. De fick sex veckors karantän, men Emanuel lät sig icke nedslås av detta – han smet i land och höll på att ända sin englandsvistelse som hängd. Men, som sagt, Emanuel var söndagsbarn.

Emanuel var en man som hade tumme med krafterna. Han gick sedan på föreläsningar, hållna av kraften och tyngden själv, Newton. Enligt Stig Dagerman hade Newton, som bekant, inte tumme med sin egen tyngdlag. Hos Dagerman uppför sig inte Newtons te och betjänt som uträknat. De svävar uppåt i stället för att hålla sig på marken. Teet och betjänten befrias från gravitationens tyngd. Endast motkraften som ser till att dra åt andra hållet, så att vi inte mosas mot jorden och till slut liknar pannkakor, finns kvar och lyfter dem mot takbjälkarna. Newton själv försöker sväva efter för att plocka ner dem – men han vet såklart att alla kroppar lyder tyngdlagen och lyckas därför inte på egen hand. Han blir tvungen att ta hjälp av Emanuel, eller rättare sagt av hans skåp. Det är ett ”högt skåp, vilkets överdel försvinner i mörkret under bjälkarna”. Betjänten befinner sig ”på cirka fyra meters höjd över Newton”, som resolut ”bestiger Swedenborgs skåp och från denna höjd vinkar han nu betjänten till sig. Och under de sotiga bjälkarna kommer betjänten skridande med värdiga steg genom luften och brickan vilande på framsträckt hand. Nästan framme – och Newton kastar sig ut från skåpet. Med armarna om betjäntens höfter och tung som jorden själv drar den gamle ner sin tjänare till golvet”. Det krävs således bara 1 N för att få ner betjänten enligt Dagerman. Min tyngd på jorden är 441,45 N. Visserligen väger Newton tungt, men där tog han allt i, Dagerman.[4]

Den jordiske Emanuel föll däremot ned helt på egen hand, någon gång mellan 1743 och 1745. Här är uppgifterna lite osäkra, men helt klart är att han föll som död ned och skådade det ljus som städade hans huvud från allt grums och lyste upp vägen för andar och änglar. Enligt Jorge Luis Borges är det inte alls underligt att Emanuel började tala med änglarna. Det var ett direkt utslag av hans vistelse i England, som var ett trist ställe: ”But as the English are not very talkative, he fell into the habit of conversing with devils and Angels”.[5]

År 1758 såg då avtrycket från ett av dessa märkliga umgängen dagens ljus. *Om himmelen och dess underbara ting och om helvetet* har den fantastiska undertiteln *På grund af vad som blifvit hördt och sedt*. Kanske var det det verket, eller *Arcana Coelestia*, som fick Strindberg att utbrista: ”Swedenborg har blivit min Vergilius som ledsagar mig igenom helvetet, och jag följer honom blint”.[6] En av de andar som Emanuel umgås med är enligt en anekdot just Vergilius – men det är bara en anekdot och inte alls lika sant som annat.[7] Emanuel fick besök av Kellgrens lärare, den finske professorn från Åbo och *Åbo tidningars* legendariska sekreterare och ledare, Henrik Gabriel Porthan.[8] Professorn sätter sig utanför Emanuels dörr och väntar på att bli mottagen. Han hör då ett samtal genom väggen. Efter en stund kommer Emanuel ut och tar farväl av en osynlig gäst – Vergilius, skulle det *visa* sig – samtidigt som han hälsar Porthan välkommen. Just det faktum att Emanuel tar avsked av Vergilius samtidigt som han talar med en jordisk är orsaken till att han inte just vid detta tillfälle kan ha träffat Vergilius. Emanuel var nämligen inte närvarande i det jordiska då han umgicks med andar. Ett annat tungt vägande skäl är att denne Porthan tydligen aldrig varit i England.[9] Historien förtäljer dock icke

om Porthan var i livet när Emanuel träffade honom i London…

År 1759 är också ett märkligt år i historien.

> OM ENS MOR heter Börta och ens far Jöns Olsson och man inte riktigt vet när man är född men är säker på allt annat här i världen och känner att man har kraft av sin inre eld –
>
> då ger man sig ett eget namn och kallar sig för Tors eld eller Thorild och går ut i världen med ett namn som en fanfar –
>
> Thomas Thorild![10]

Nu råkar jag veta något som Thorén inte visste. Han föddes 18 april 1759. Han föddes i Bohuslän, i Svarteborg närmare bestämt. Hemmanet hette Blåsopp. Själv tänker jag på svamp – blå sopp. Det är såklart fel enligt Grimberg som har svar på det mesta. Namnet skall ses som en uppmaning, en uppmaning Thorén antog enligt Grimberg, blås opp! ”Den ynglingen, som föddes här en aprildag 1759, skulle bli en himlastormande ande.”

Ett par månader efter lille Thoréns ankomst anlände Emanuel till Göteborg efter sin utlandsvistelse. Det är då han ser elden! Ja, inte Thoréns inre eld, alltså. Emanuel ser att det brinner i Stockholm. Han ser också att elden hejdar sig tre dörrar från hans eget hem. Innan han såg det var han orolig, trots att han också hade hem i evigheten.

> Hur kunde han då känna en sådan förtvivlan över att hans hem är hotat av branden? Och hur kan hans glädje vara så stor när det blir klart för honom att elden har hejdat sig just tre dörrar från hans hus!
>
> Det enkla svaret är ju att evigheten har han alltid, men sitt lilla hem på Söder i Stockholm har han bara några korta år. Han är redan en gammal man. Huset kan gå förlorat, och därför är det dyrbart.
>
> Men Evigheten – den finns alltid kvar![11]

1772 reste så Emanuel för gott till efterdettavärlden.

> Han hade fått ett uppdrag och slutfört det. Mer behövde han inte göra, och den tjugonionde mars 1772 gick han stilla in i det rike han så utförligt hade skildrat. Där var våren på väg liksom också i det land han lämnat.[12]

1778 är ett annat ”bra” årtal i historien som man kan hänga upp mycket på, då dog nämligen många – Rousseau, Voltaire och Linné till exempel. Samma år avlade Thorén juridisk kandidatexamen. Samma år, eller möjligen året efter, startade den ”driftige bokhandlaren Holmberg den 29 oktober *Stockholms Posten*”.[13] I den var Kellgren självklart en viktig medarbetare. Dessutom är 1778 det år Thorén håller sitt berömda landskapstal vid Göteborgs nation i Lund: *Om hvad som är Ä d e l t och S k ö n t i Vettenskaperna*.[14]

17 augusti 1780 skriver Thorén från Lund till sin vän Heurlin: ”Och jag, bäste vän, är moraliskt död i denna lärdomens *öken*! –”[15] I Lund tänkte man inte stort, ljust och fritt! Det gjorde man möjligen i Uppsala som ju anammat de Thorénska orden: ”Att tänka fritt är stort, att tänka rätt är större”.[16] Inte ens rätt tror jag Thorén tyckte att vi tänkte i Lund…

1784 startade så Thorén tidningen *Den nye granskaren*, som är Sveriges enda tidning som är anhängare

av Sturm und Drang, och det är bara Thorén som skriver i den. 1785, den ”7 julii”, har Thorén för första gången undertecknat ett brev med namnet Thorild.[17] Samma år kom nya inskränkningar i tryckfriheten – mycket ”tack vare” *Den nye granskaren*.

1788 reste Thorild till England, precis som Emanuel en gång gjort. Thorild råkade med tiden illa ut, ”kassan tog slut, och hans värd lät bysätta honom”.[18] Det verkar faktiskt ha varit ett ganska ogästvänligt ställe på 1700-talet, England (snarare gastvänligt). Det visste också Emanuel så Thorild fick hjälp av en svensk swedenborgare, som satte honom på en båt till Göteborg – dit ju även Emanuel kom då han kom hem till eldsvådan, det året Thorén föddes. Under sin vistelse i swedenborgianismens högkvarter, London, skrev Thorén en liten skrift över Emanuels lära, *True heavenly religion*.

1790 återkom Thorild till Sverige, och som alla förstår hade franska revolutionen timat medan han var borta. Under hans bortovaro hade Gustaf III stärkt sin makt på adelns bekostnad. Det jäste och pyrde i landet.

Efter kungens död 1792 uppmanade Thorild makthavarna att genomföra en fransk revolution i Sverige, för att undvika våld och oroligheter. Han blev satt i häkte.

1793 dömdes så Sveriges Sturm und Drang till fyra års landsflykt.[19] Han skulle bli borta längre. Han hamnade slutligen i Greifswald, där han blev professor och bibliotekarie 1795. Där stannade han tills han dog 1808. Han dog nämligen på riktigt, han hade ingen odödlig själ – påstod han själv, i alla fall. Det är också utanför Greifswald Thorild ligger begravd. Det vet jag, ty det har jag ”hördt och sedt”... Den driftige Holmberg har upplyst mig, och ledsagat mig dit, *On the road* från Greifswald till Lund.

Noter

[1] Hans Larsson, *Studier och meditationer*, Stockholm 1920, s. 161.

[2] *Svenskt litteraturlexikon*, Lund 1964, s. 500.

[3] Carl Grimberg, *Svenska folkets underbara öden*, del VI, Stockholm 1922, s. 290.

[4] Stig Dagerman, *Tusen år hos Gud*, Stockholm 1954, s. 11–15.

[5] Jorge Luis Borges, *The Book of Imaginary Beings*, New York 1969, s. 137.

[6] August Strindberg, *Legender*, Stockholm 1928, s. 92.

[7] Det lär vara Atterbom som är pappa till dessa rykten.

[8] *Svenskt litteraturlexikon*, s. 245.

[9] Grimberg (1922), del VI, s. 301ff.

[10] Erik Lundberg, *Bön till Rousseau*, Lund 1993, s. 30.

[11] Erik Lundberg, *Ansikte mot ansikte*, Lund 1993, s. 25.

[12] Lundberg (1993), s. 39.

[13] *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, band II, s. 560 och man vill såklart att denne ”driftige bokhandlaren Holmberg” skulle vara släkt med den driftige pressforskaren Holmberg…

[14] Thorild, *Samlade skrifter,* första delen, Lund 1933, utgiven av Stellan Arvidson, s. 298.

[15] Thomas Thorild, *Bref*, Uppsala 1899, s. 16.

[16] Hans Larsson, *Reflexioner för dagen*, Stockholm 1921, s. 45.

[17] Thorild, *Bref*, Uppsala 1900, s. 116. Adressaten är Carl Gustaf af Leopold.

[18] Carl Grimberg, *Svenska folkets underbara öden*, del VII, Stockholm 1921, s. 198.

[19] *Geschichte der Literatur*, Band IV, ”Aufklärung und Romantik 1700–1830”, Berlin 1988, s. 498.

Att tappa sin sko eller bli våt om foten. Fröken Julie, Askungen och Träskomannen

Tommy Olofsson

I August Strindbergs *Fröken Julie* förekommer en scen som inte har analyserats tillräckligt ingående. Det är när det midsommarfirande gårdsfolket sjungande närmar sig huset. Jean ber fröken Julie att genast lämna hans rum, men hon vill inte ta emot hans ivrigt framförda råd. ”Ska jag lyda er?” frågar hon spotskt. Då bönar Jean om att hon ska gå till sitt eget rum och lägga sig: ”För övrigt – om jag inte hör orätt – kommer folket hit för att söka mig! Och finner man oss här, är ni förlorad!”

Vad är det för en visa som gårdsfolket sjunger? Jean förstår genast den gamla folkvisans innebörd, men fröken Julie förstår inte alls. ”Vad sjunger de?” frågar hon. ”Det är en nidvisa! Om er och mig!” Jean förstår, därför att han är en man av folket. Julie förstår inte, därför att hon är en ung kvinna av överklass.[1]

Det kräver en viss kännedom om det allegoriska folkliga symbolspråket för att förstå vad visan så respektlöst antyder, nämligen att folket har anat att betjänten och den unga adelsfröken har legat med varandra. Detta framgår redan i den första av de tre strofer som Strindberg återger:

Det kommo två fruar från skogen
Tridiridi-ralla tridiridi-ra.
Den ena var våt om foten
Tridiridi-ralla-la.

De talte om hundra riksdaler
Tridiridi-ralla tridiridi-ra.
Men ägde knappast en daler
Tridiridi-ralla-la.

Och kransen jag dig skänker
Tridiridi-ralla tridiridi-ra.
En annan jag påtänker
Tridiridi-ralla-la.

Vad som från vårt perspektiv[2] framstår angelägnast att notera är att den ena av fruarna ”var våt om foten”. Här skönjer vi en etablerad symbol i gammal europeisk folkvisa och saga, nämligen att den som har tappat en sko eller på annat sätt blivit blöt om foten är en person som före äktenskapet har förlorat sin jungfrudom eller sin svendom.

Det prototypiska och mest belysande exemplet är den av bröderna Grimm traderade och genom deras publicering klassikervordna sagan om Askungen, som har varit på slottsbal och där har förlorat sin sko. Dagen efter rider prinsen ut för att leta rätt på den flicka vars sko han har hittat, det vill säga den vars oskuld han har tagit föregående natt.

Prinsen är besatt av att finna den flicka som han så njutningsfullt har dansat med och kysst – och som sedan flydde så hastigt nerför slottstrappan att hon tappade en sko. Han rider runt till flera hem i grannskapet och kommer så slutligen till det ställe där Askungen bor tillsammans med sin elaka styvmor och sina bortskämda styvsystrar.

På ingen av halvsystrarnas stora fötter passar den lilla skon. Den är för liten och trång för dem. Först när Askungen lyckligtvis, naturligtvis sist i tur, får tillfälle att prova den, visar den sig passa perfekt. Det är hon som är den rätta flickan. Hon ska få gifta sig med prinsen. Det är, underförstått, henne han har haft samlag med natten före, uppenbarligen till stor belåtenhet.

En del retuschering och sedesam bearbetning har sagan om Askungen naturligtvis genomgått, innan den blev en av Västerlandets klassiska barnsagor. Den sexuella symbolik som ursprungligen säkerligen fanns i sagan har tunnats ut så till den grad att den i bröderna Grimms version på sin höjd kan anas som en svag reminiscens, antagligen omöjlig att uppfatta för den som inte är bekant med medeltidens bildspråk och, för oss aningen modernare människor, ofta ganska besynnerliga symbolbildning.

Föga förvånande är det att en vidsträckt lärd och tankemässigt egentligen så folkligt sinnad författare som Strindberg visar kännedom om detta symbolspråk i den muntligt traderade folktraditionen. En sådan djupgående kunskap om folkliga seder och traditioner röjer han ju på åtskilliga håll i sitt författarskap. Lika lite förvånande är det att hans vetenskapligt inriktade kommentatorer helt verkar ha missat vad den visa som gårdsfolket sjunger går ut på. I rättvisans namn bör betonas, att det finns så mycket annat att lägga märke till och analysera i *Fröken Julie.* Vad vi har att göra med är inget centralt för tolkningen av Strindbergs drama, utan bara en av alla dessa detaljer som vid behov kan ge bidrag till en helhetstolkning. Mer än så är det inte. Saken är mest den att vi som intresserar oss för gamla folkvisor spetsar öronen och märker att vi på grund av vårt intresse plötsligt ser något som andra inte ser. Att visan är betydelsefull framgår dock tydligt i dramat. När Jean hör vad folket sjunger, kräver han att Julie och han genast gömmer sig och låser in sig på hans rum, om nu inte fröken Julie fort vill vara så vänlig att fort fly till sitt eget sovrum: ”Jag riglar dörren, och vill man bryta sig in, så skjuter jag! – Kom! *(På knä.)* Kom!”

*

Att Strindberg tillmäter visan stor vikt, först genom att återge den ord för ord, snart efteråt genom att i scenanvisningen beskriva en folklig ”balett”, ackompanjerad av ”fiolspelare” och ”brännvin”, vid vilken folket formerar sig till en ringdans ”och dansar dansleken ’Det kommo två fruar från skogen’”, är uppenbart. Träffar den strof för strof Jeans och fröken Julies prekära predikament? Ja, så tycks det nog. I första raden talas det om två fruar. Det bör vara fröken Julie och Jeans fästmö, pigan Kristin. Sedan antyds samlaget av att ”Den ena blev våt om foten”, alltså Julie i könsumgänget med Jean. I andra strofen betonas kärleksparets ekonomiska hinder. Vad i all världen ska de göra nu? Åka till Schweiz och öppna hotell, föreslår Jean, trots

att de för ett sådant projekt säkerligen inte kommer att bli ekonomiskt välsignade av Julies far. Alternativet är att begå gemensamt självmord, föreslår fröken Julie i romantisk anda. ”Då tycker jag att det är bättre att öppna hotell”, svarar Jean resolut. Hur det går vet vi. Fröken Julie tar livet av sig, med Jeans benägna bistånd. Jean själv kommer att hålla sig vid sin tjänarsyssla och förmodligen att så småningom gifta sig med en kvinna av sin egen sort, pigan Kristin, som han älskar. Han säger ju uttryckligen till Julie att han inte älskar henne utan att hans erotiska attraktion har med underdånig klasskänsla att göra. Hon ger honom ändå ”kransen”, som det sjungs i tredje strofen. Kransen är ett hedersbevis, känt sedan antikens lagerkransar, men under medeltiden var det också en sinnebild för det kvinnliga könet. Och i visans näst sista rad klargörs bryskt vem det är Jean älskar, nämligen sin Kristin, en kvinna av folket, en som passar honom.

*

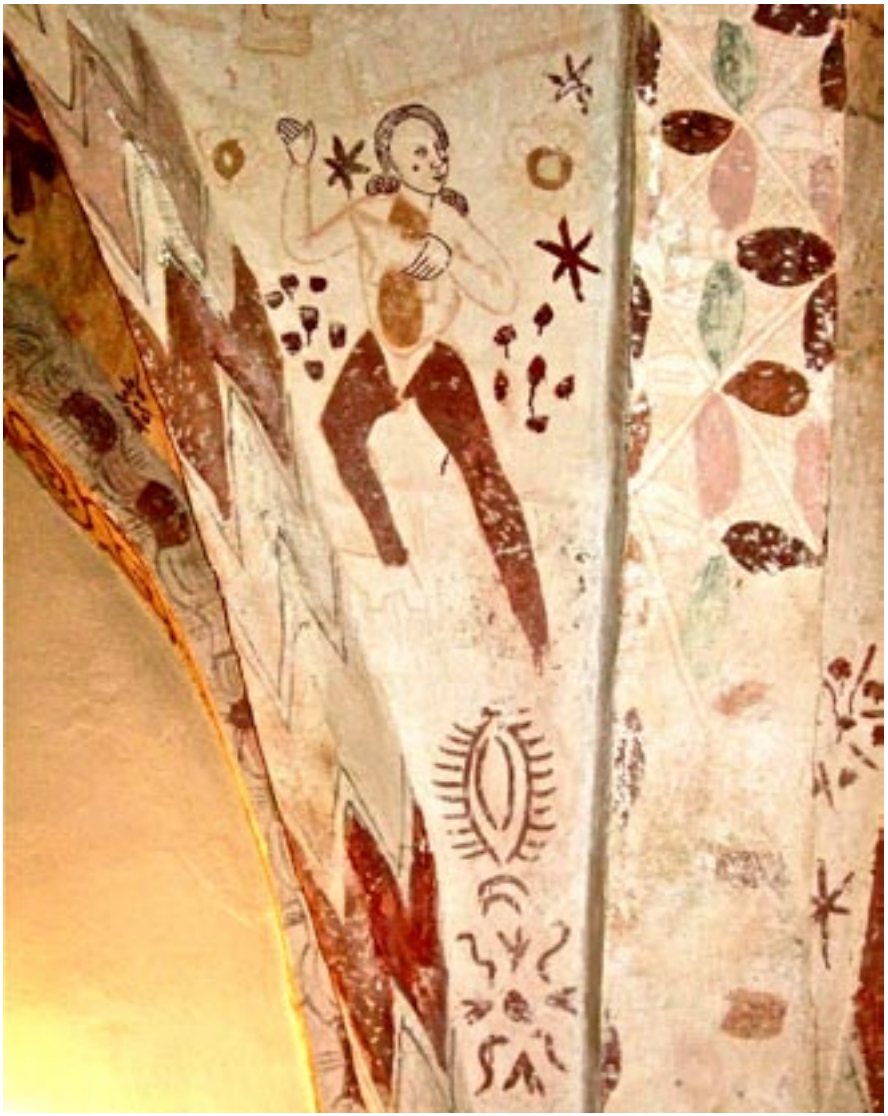
Kanske är det ungefär så här Strindberg har tänkt. Helhetstolkningen av folkvisans funktion i Strindbergs drama är emellertid inte huvudsaken här. Vad som intresserar mest är, som sagt, bilden av den våta foten i första strofens tredje rad. Det är nämligen denna våta fot eller den tappade skon som vi har stiftat bekantskap med i flera medeltida ballader. Det är den tappade skon som i första hand lockar till tolkning, den tappade skon och den våta foten.

Under våra fotografiska exkursioner till medeltida kyrkor i Sverige och Danmark märkte vi ganska snart, att de danska utflykterna gav mer än de svenska, i varje fall för oss som var ute efter balladeska motiv och folkliga bilder med anknytning till den medeltida skämtballaden. Anledningen är enkel. I Sverige var kyrkligt ansvariga, främst under 1700-talet, ganska noga med att måla över motiv som kunde verka stötande. I Danmark har man inte brytt sig om att censurera i samma grad.

Dock finns det svenska kyrkor där man har försummat att måla över, kanske för att censurivrarna inte riktigt förstod vad bilderna framställer och egentligen betyder. En sådan kyrka finns i Skåne, närmare bestämt i Linderöd ett stycke väster om Kristianstad. Där fann vi en medeltida kalkmålning som förmodligen borde ha målats över och ha dolts till fromma för församlingsborna. Att det inte blev så har sannolikt berott på ett missförstånd. Kalkmålningen går sedan 1800-talet under beteckningen ”Träskomannen” och har uppfattats ha anknytning till Göingebygdens skomakeri och framställning av träskor. Den så kallade ”Träskomannen” har blivit en symbol för ett hantverk som folk i trakten har haft all rätt att känna stolthet över. Träskobygdens ikon har till och med kunnat beundras på en kalkmålning från 1400-talet i Linderöds kyrka.

Men är den så kallade ”Träskomannen” verkligen en skånsk hantverkare? Klart är att man i ett antal generationer har valt att i första hand tolka honom som en sådan. Hur han ser ut syns på bilden på nästa sida.

Vad vi ser är en yngling som håller sin ena träsko tryckt till sitt bröst. Den andra, lika gammaldags utformad, till synes med två klackar, har han kvar på sin högerfot. Om man befinner sig i Linderöds kyrka, kan man lägga märke till att den unge mannens blick verkar vara riktad mot altaret. Från sin position på väggen nere i koret riktar han blicken mot altaret. Men han gör också en annan sak. Han vinkar. I den omedelbara närheten av honom finns ingenting att vinka till, så den enda rimliga tolkningen av hans gest är att han vinkar farväl till altaret och den bild av Kristi lidande och offer som i laga ordning finns där framme. Vad vi ser är inte



”Träskomannen” i Linderöds kyrka har länge setts som en bild av en skomakare. Men troligen syftar skon i hans hand på något helt annat.

Foto: Tommy Olofsson

en träskomakare i Göinge, som man länge har trott, utan en ung man som vinkar farväl till frälsningen, till sin Gud och till dennes son som har offrat sig för honom och hans framtida frälsning. Han är medveten om att ha syndat, och han håller sin ena sko tryckt mot sitt bröst, som ett tecken.

Under den göingske träskomannen, som alltså egentligen inte visar en hantverkare utan en ung syndare,

ser man två skissartat återgivna figurer, vilka av allt att döma antyder varför han har blivit blöt om foten, alltså förlorat sin svendom.

Överst ser vi en figur som tecknar bilden av en vulva, och under denna rudimentärt återgivna vulva finner vi en skiss som knappast kan uppfattas som något annat än ett anus. Det är till endera av dessa kroppsöppningar, kanske båda, som ynglingen har förlorat sin svendom. Och det är därför han vinkar farväl till altaret, medveten om att han nu sannolikt är dömd till Helvetets plågor, så småningom, men ännu ser han inte alltför skräckslagen ut, snarast en aning glad och kaxig.

Vad som ytterligare bidrar till bildens semiotiska precision är de rosor som har tecknats runt syndaren. Detta är bilden av en yngling som har bekantat sig med rosenlunden, det ställe där amorösa äventyr utspelas i enlighet med den medeltida balladens etablerade symbolsystem.

Vi tänker oss rentav att vi har funnit en kalkmålning som utgör en direkt illustration av en av våra skandinaviska medeltidsballader, närmare bestämt till just den som har nummer 233 i *Sveriges medeltida ballader*, den välkända skämtballad som på svenska brukar ha titeln ”Bonddrängen och jungfrun”. Det ligger nära till hands att tro att vi här verkligen har att göra med en sådan illustration av en urskiljbar ballad, att vi i Linderöd kan se ett visuellt och måleriskt åskådliggörande av det centrala motivet i ”Bonddrängen och jungfrun” och att det är just den balladen som har föresvävat målaren i hans arbete och utformning av bilden.

Riktigt säkra kan vi inte vara. Här finns inget språkband som ger en förklaring, inget verbalt givet facit. Ändå tror vi att det är en visuell gestaltning av en bestämd ballad. Vad en återhållsam skeptiker hur som helst kan se i Linderöds kyrka är en kalkmålning från 1400-talet som kommunicerar med en rad medeltida balladers symbolik rörande tappade skor. Och i detta sammanhang är just ”Bonddrängen och jungfrun” ett av flera skäl tacksamt exempel. Det är en i de flesta varianter riktigt rolig visa, roligast då det är jungfrun som drar det längsta strået och visar sig vara den listigaste i spelet mellan könen.

*

Drängen, riddaren eller ungersvennen – hans titulaturer växlar i uppteckningarna – förlorar vanligen en sko eller båda sina skor i samband med kärleksmötet, men han klagar inte över detta utan konstaterar käckt att han lätt kan skaffa sig nya skor, medan jungfrun aldrig kan få sin mödom tillbaka. I samtliga fall utbrister han detta utan tillstymmelse till medlidande, i pojkaktig triumf, exempelvis i denna dialog mellan drängen och jungfrun:

> Jungfrun stod vid fönstret, hon gret och hon svor:
> Nu har du min mödom, och jag dina skor.
>
> Väl så får jag ett par fingerlappa skor;
> Men aldrig får jungfrun sin mödom så god.

I denna variant[3] härskar slyngelaktig cynism. Drängen lurar jungfrun och låtsas vara ”en Herre”. Det är därför han lyckas få sin vilja fram. Han är en kanalje, en sådan som unga flickor bör varnas för. Det är också sensmoralen i flera varianter, men i de roligaste och poetiskt mest effektfulla biter flickan ifrån och visar att hon inte bryr sig ett dyft om sin förlorade mödom, om hon ens hade någon sådan i behåll före kärleksstunden. Hon uppger sig nämligen vara parat att utföra ett ännu större

konststycke än att skaffa sig en ny sko, nämligen att ersätta sin mödom. Det är inget problem, fräser hon, ty hon kan kontinuerligt förnya sin mödom genom att köpa en attrapp, komiskt nog gjord av trä, detta som en bokstavligt talat ganska råbarkad antydan om att de vanvettigt brunstiga männen ändå inte märker någon skillnad. Karlar är lättlurade. Det är vad denna ballad vanligtvis handlar om. Undantag finns, men för det mesta ter sig balladen annars som en nidvisa om mannens okänsliga sexualitet och triumfatoriska självgodhet. Bonddrängarna föreställer sig att en eller ett par förlorade skor är en bagatell i jämförelse med en förlorad mödom, men jungfrurna fnyser åt denna inbilskhet och säger sig kunna förnya sin mödom hur enkelt som helst, ibland med bistånd av en snickarkunnig far.

Det är en i sina bästa varianter alldeles underbar skämtballad som säger en hel del om hur den ännu ogifta kvinnan under medeltiden kunde uppfatta sitt erotiska predikament – och vara beredd att skämta om det!

*

Den förlorade skon eller skorna man brådstörtat har sprungit ifrån, kanske rädd att ertappas i okysk verksamhet, är i medeltidsballaderna ett metaforkomplex som har symbolisk karaktär. I de gamla balladerna tycks det mest vara förknippat med mannens förlorade svendom, medan det talas mera explicit om en förlorad jungfrudom.

Kalkmålningen av ynglingen i Linderöds kyrka är dramatiskt laddad. Lägg märke till hans gestik! Han har just mist sin svendom och vinkar farväl till altarets löften om salighet.

I *Fröken Julie* och i sagan om Askungen är den genusmässiga koreografin annorlunda och betydligt mera diskret, men metaforens symboliska innebörd är densamma, trots att det är unga kvinnor som har råkat tappa en sko, som Askungen, eller blivit våt om foten, som fröken Julie.

Det tidsmässigt senaste exemplet, ringdansvisan i *Fröken Julie*, är kanske det mest talande. Jean, mannen av folket, förstår visans bildspråk. Fröken Julie förstår inte, eftersom hon genom sin klass är fjärmad från folkets kunskap.

Det mest överraskande exemplet är från vår synpunkt Träskomannen i Linderöds kyrka. Varför blev inte denne spefulle syndare överkalkad för hundra år sedan? Vår gissning är att kyrkans män inte längre förstod bilden, lika lite som Strindbergsforskarna har förstått vad Jean genast förstod när han hörde gårdsfolket sjunga ”Det kommo två fruar från skogen”.

Noter

[1] Även forskare har reagerat som Fröken Julie. I nationalutgåvan av Strindbergs *Samlade verk*, band 27, Stockholm 1984, förekommer inget försök att förklara visans betydelse och, såvitt jag har kunnat se, heller ingen annanstans i Strindbergsforskningen.

[2] Uppsatsen är en förkortad version av ett kapitel i Sigurd Kværndrups och min kommande bok *Medeltiden i ord och bild. Folkligt och groteskt i danska och svenska kyrkmålningar och i gamla nordiska ballader* (Atlantis). Detta är förklaringen till att jag skriver ”vi” i min framställning.

[3] *Sveriges medeltida ballader*, band 5:1, red. Margareta Jersild och Sven-Bertil Jansson, Stockholm 2001, ballad nr 233 A, s. 352.

Moralisk undervisning som modus i gustaviansk diktning

Alfred Sjödin

För den gustavianska tidens diktare var det självklart att litteraturen hade en undervisande funktion. Man stödde sig på de horatianska formler som varit ledande för den franska klassicismen: dikten skulle undervisa och behaga, blanda det nyttiga med det njutbara. 1700-talets höga värdering av lärodikten bygger naturligtvis på dessa postulat.[1] Samtidigt förstås det undervisande inslaget som någonting så generellt att identiteten hos lärodikten, och relationen mellan olika former av undervisning blir oklar.

I den svenska diskussionen är detta tydligt: auktoritativa uttalanden från Rosenstein, Kellgren och andra tilldelar litteraturen en viktig undervisande funktion, men det sker på ett så generellt plan att relationen mellan ett lärostoff och den poetiska formen aldrig diskuteras i detalj.[2] Framför allt förstås det undervisande, liksom i den franska klassicismen, främst som *moralisk* undervisning, och den modellbildande litteraturarten är här som där dramatiken. Skillnaden mellan den moraliska undervisningen och den specifikt tekniska undervisning som är lärodiktens privilegium, förblir oupplyst. Moralisk undervisning kan delges genom att teatern visar ”lasten straffad och dygden belönad”, men hur en teknisk eller abstrakt filosofisk undervisning skulle förmedlas från scenen är svårare att se.

Den moraliska tendensen blir särskilt tydlig då vi vänder oss till den enda längre reflektion som under denna period ägnas lärodikten som form. Företalet till andra upplagan av J.W. Liljeströles lärodikt ”Fideicommiss till min son Ingemund” (1797) innehåller i sin relativa korthet den mest utförliga gustavianska beskrivningen av den didaktiska genren.[3] Liljeströhles resonemang tar sin utgångspunkt i människans medfödda mottaglighet för harmoniska ljud, ur vilket han härleder poesins uppkomst i allmänhet, och den didaktiska i synnerhet: ”de första lagstiftningar, de första patriarchaliska bud och undervisningar af alla slag, de första historiska minnesmärken, Gudars och hjeltars lof, alt författades på vers, som sedan sjöngs och lärdes utan til, man efter man”[4]. Sedan följer en reflektion över poesins väsen i allmänhet, vars syfte är att ”anbringa *sanna* och *sunda* tankar” genom att använda sig av förnuftet såväl som inbillningskraften. Liljeströhle går igenom de olika genrerna och visar deras

särskilda sätt att åstadkomma sin verkan (satiren straffar dåligt beteende, till exempel). Eposet hyllas som det största människan kan åstadkomma och tillmäts en enorm moralisk betydelse, men ”dock är väl icke episka skaldens egentliga kall, att vara en formlig undervisare i sedeläran: utan hans sak är, att *förstora händelser och personer* […] *uppelda själen* och gifva den en mäktig drift til det sanskyldigt stora och ädla”.[5] Detta direkt undervisande mål har däremot lärodikten:

> [...] man har i ett egenteligare förstånd kallat det en didactisk poesi, som i någon större vidd, ordning och sammanhang innefattar dygdeläran och våra plikter, för att gifva *practiska lefnadsreglor*, tjenliga, i synnerhet för ungt folk, att öka och rena deras tankestyrka, gifva dem nödig och riktig *kännedom om verlden och menniskjohjertats villor*, samt genom fasta och sunda *grundsatser*, stadga hos dem sådana rena och ädla tankesätt, som, i alla lifvets händelser, visa dem rätta kosan, och leda dem på en säker väg.[6]

Två viktiga inslag berörs här. För det första är det uppenbart att det didaktiska för Liljeståhle är någonting som finns i nästan all diktning: i satiren, dramat och eposet. Det är när detta undervisande syfte renodlas och dikten är direkt instruerande som vi har att göra med en lärodikt. För det andra är det uppenbart att vad som lärs ut är av moralisk snarare än teknisk art. Det rör sig om ”dygdeläran och våra plikter”, även om formuleringen ”undervisningar av alla slag” à propos den primitiva lärodikten kan tänkas rymma även undervisning av teknisk art.

Fattad på det sättet blir ”det undervisande” någonting som kan ta sig långt fler former än den egentliga lärodikten. Detta är uppenbart redan genom den otydliga distinktionen mellan olika typer av undervisning och dess olika verkningsmedel. Men det viktigaste här är att man tycks kunna isolera ”det undervisande” – någonting som innehåller lärodiktens direkta, argumenterande tilltal – och se det som ett inslag att vid behov fläta in i en dikt av annan genreidentitet. Ett sätt att uttrycka det här vore att det didaktiska, med Alastair Fowlers term förvandlas till ett *modus*, ett potentiellt inslag i andra genrer, utöver den egentliga lärodikten.[7]

En sådan dubbel identitet tycks gälla den under gustaviansk tid populära typen av filosofiskt ode. Även om odet var en genre med många och tämligen olika undergrupper (pindariskt, horatianskt, anakreontiskt etc.) kan man tala om en gemensam ”grundton”.[8] Odet skulle enligt tidens synsätt präglas av diktarens entusiasm, och ha en strofisk uppbyggnad. Även om ett filosofiskt ode hade en tydlig argumentationsgång skulle den skenbart präglas av en ”skön oordning”, som vittnade om diktarens hänförelse. Till de drag som skiljer odet från den systematiskt utredande karaktären hos den egentliga lärodikten hör också dess relativa korthet. Exempelvis hade Charles Batteux hävdat att odet bör vara av begränsad längd, eftersom det inte kunde anses trovärdigt att poeten behärskas av entusiasm någon längre tidsperiod.[9]

*

Det är uppenbart att det till stor del var dessa dikter som stod i blickfånget när romantikerna senare fördömde den ”svensk-akademiska lärodikten”. Atterbom talar i sin stora Leopoldrecension om hur dennes ”didaktiska

lynne" röjer sig i hans *satiriska* och *lyriska* dikter, och vidgar detta till en reflektion över lärodiktens väsen, där Leopold placeras i en tradition av lärodiktare som Lucretius och Vergilius. Det gemensamma finner Atterbom i benägenheten att "dissertera och dogmatisera" på vers, att istället för att förlita sig på diktens inneboende moraliska effekt låta den ledsagas av en "resonnerande reflexion"[10].

Sådana "resonnerande reflexioner" kunde också föras in som ett underordnat inslag i de deskriptiva dikterna. Gyllenborgs och särskilt Oxenstiernas landskapsdikter vill gärna – genom motton, förord, val av motiv, och direkt allusion – framhäva sitt släktskap med Vergilius *Georgica*. Men snarare än att utgöra direkta imitationer av den romerska lärodikten om jordbruket verkar de i en tradition av deskriptiv diktning utgående från James Thomsons *The Seasons* och dennes franska efterföljare, Saint-Lambert och Delille. Dessa dikter är inte främst argumenterande som Vergilius' dikt, utan beskrivande och berättande. Det direkta tilltal till en bonde, som åtminstone som fiktion utgör *Georgicas* själva grund, saknas helt. Anslutningen till den antika modellen sker främst genom diktens ämne och inte genom dess form.

Man var helt visst medveten om skillnaden dem emellan. Auktoritativa källor som Encyklopedin räknar *Georgica* till lärodikten, medan det "landt-qväde" som skrevs i imitation av denna ibland räknas som en egen genre. En inblick i detta förhållande ger oss Gyllenborgs *Försök om skaldekonsten* (1798), hans i alla avseenden sena Art poétique. Gyllenborg skiljer på den "egentliga" och den "allmänna" skaldekonsten – en indelning utan motsvarighet hos mönstertextens Boileau. Udden riktas mot en "halv skaldekonst" som "underlåtit sin gemenskap med målningen, förnekat sig beskrifningens rikaste färger, understödet av liknelsen och högheten av allegoriska bilder"[11]. Indelningen av skaldekonsten i en "egentlig" och en "allmän", som skär diagonalt genom de traditionella indelningarna, får intressanta konsekvenser för lärodikten.

Den typiska lärodikten hör otvetydigt till den "allmänna" skaldekonsten, men den lantliga lärodikten, eller landtqvädet, behandlas under den "egentliga" skaldekonstens rubrik. Därunder sorterar "oden, hjältedigten, apologen, herdedigten, *alla beskrivningar av naturen hvilka under hvad skapnad de framställas, gifva anledning till den rikaste och behage-ligaste målning*"[12]. Till detta parti hör en not med förklaringen: "Vergilii Georgica, Oxenstjernas Skördar, Les jardins av Delille, äro till sin grund didactiske, men öfvervigten af en hög skaldekonst, determinerar deras ställe."[13] Mellan *Georgica, The Seasons* och *Skördarne* finns enligt Gyllenborg en klar kontinuitet, tydlig i apostroferingen av Vergilius:

> Så sjunges årets lopp av Thomson med en röst
> Som närd av dina [Vergilius] ljud förtjusar våra bröst,
> Så Sverge i en digt der man din pensel vördar,
> Af Oxenstjerna lär att prisa sina skördar.[14]

Att det är Vergilius "pensel" man vördar, är naturligtvis betydelsefullt och ger en indikation om vilka drag man tagit fasta på hos föregångaren. Och när Wallin 1805 tävlar i Svenska akademien med "Uppfostraren. En lärodikt" (av det moraliska slaget, kan tilläggas) är han mån om att avgränsa sin diktart från andra genrer där svenska skalder gett exempel:

> O Skördarnas Virgil! O Belternas Homer!
> Virginias Euripid! Jag täflar ej med er.[15]

Då han skriver en lärodikt tävlar han alltså inte med Gyllenborg i eposet (Belternas Homer!), Leopold i tragedin (Virginias Euripid!) och inte med Oxenstierna i… tja, ”landtqvädet” (Skördarnas Virgil!). Samtidigt kan den deskriptiva dikten för att spela sin roll i offentligheten inte hänge sig åt det frivola i att måla för målandets egen skull, utan har vissa anspråk på att undervisa.

Då det undervisande tilltalet av *Georgicas* typ är frånvarande, återkommer det didaktiska istället som en modulering. Särskilt som den didaktiska tendensen förstärks under tiden efter mordet på Gustav III, blir detta krav viktigare, och Oxenstiernas omarbetningar av sina tidigare dikter utökar väsentligen de argumenterande och reflekterande inslagen på det blott deskriptivas bekostnad. Således är det inte märkligt att *Skördarne* getts en dubbel genreetikett av sina bedömare. G.A. Silfverstolpe karakteriserar i sin recension (1796) dikten som ett ”didactiskt poëme, der målningen och känslan har lika rättigheter, som undervisningen”[16]. Lika tvetydig är Hammarskölds komprimerade etikett i *Svenska vitterheten* 1819: ”didaktiskt beskrifvande Poem”[17].

*

Det innebär, på sätt och vis, en tillbakagång. Från att ha utnyttjat *Georgica* som inspiration till och legitimering av en deskriptiv diktning, förstärks istället det argumenterande draget. 1700-talets tongivande kommentatorer av dikten hade snarare sett dess didaktiska karaktär som ett nödvändigt ont.[18] Men tillbakagången innebär inte att dikten helt och hållet är en lärodikt, utan enbart att det didaktiska som inslag spelar en större roll än tidigare. De deskriptiva och de undervisande partierna sitter sida vid sida i en dikt av avgjort blandad genrekaraktär, där de motsvarar föreningen av det behagliga och det undervisande. Periodens mekaniska inställning till skapandet gjorde att steget till en sådan förståelse av verkets helhet aldrig låg långt borta. Leopold skriver till exempel i ”Om smaken och dess allmänna lagar”: ”Man kan utan svårighet åtskilja med tanken, i hvart och ett vittert arbete, tvenne saker: 1:o dess sammansättande delar, vare sig naturmålningar eller tankesatser; 2:o ändamålet eller villkoren för sjelfva sammansättningen, ty hvart slag af vitterhet har sina särskilta syften och lagar.”[19]

Utifrån ett sådant synsätt är det lätt att tänka sig en dikt som låter didaktiska och deskriptiva passager alternera. Den didaktiska aspekten kan då förse naturskildringen med en moralisk ryggrad. Gustaf Abraham Silfverstople ger uttryck för detta synsätt i sin recension av *Skördarne* i *Stockholms Posten* 1796. Han påpekar det paradoxala, i att trots upplysningens framsteg har smaken

> [...] fått en en starkare riktning till det lysande, blomstrande, målande, kort sagt till alt det som smickrar Inbillningen, eller ock känslan, men en känsla oftast lumpen både til sin uprinnelse och til sit ändamål. Man borde veta, at om Målningen, i de flesta Skaldeslag, utgör Poesiens distincta kännemärke, böra dock Gagnet, Sanningen ock Dygden vara des ändamål.[20]

Silverstolpes recension är dock övervägande positiv, och menar att denna principiella kritik inte drabbar Oxenstierna. *Skördarne* präglas enligt recensenten av en perfekt syntes mellan det målande och det didaktiska, och själva den retoriska strukturen i Silfverstolpes karakteristik låter oss ana hur detta gått till:

> Författaren har framlagt Naturens skönheter och rikedomar för at uphöja dess Herres välgerningar, jordens skänker för at visa menniskjan vidden och lättheten af sin lycksalighet, den ojämna delningen af förmögenhet för at upmana de rikares välvilja, de olyckliges tilstånd för at yrka menskligheten fordran på rättvisa, Lantbygdens oskuld och lugn för at utmärka för den Vise den yttersta fristaden efter verksamheten af en nyttig lefnad [...] [21]

Medan den deskriptiva poesin kunde anklagas för att beskriva enbart för att beskriva, finns här en tydlig avsikt bakom det skildrade: det som framlagts är till *för* det ena eller det andra moraliskt-didaktiska syftet. *Skördarne* är ur denna synvinkel en form av lärodikt, men inte om jordbruket utan om människans väg till ett dygdigt och enkelt leverne. Denna omtolkning av genrens didaktiska uppgift märks även i Oxenstiernas företal:

> Än var kanhända aldrig någon åker anlagd efter eller någon trädgård sirad efter Georgikernas och De Lilles föreskrifter; men ingen, hvars själ föddes med känsla, har ännu läst eller skall läsa deras Sånger, utan att älska mer sina likar, dygden och oskulden, och utan att hemligt sucka till den sällhet de måla.[22]

Den tekniska och vetenskapliga utvecklingen gör *Georgica* obsolet som agrarmanual, men som litterär modell har den fortfarande makt över sinnena.[23] Landskapsdikten kan röra människan och leda henne i en önskvärd moralisk riktning, och kan på så vis göra anspråk på att undervisa.

Noter

[1] Se Bernhard Fabian ”Die didaktische Dichtung in der englischen Literaturtheorie des achtzehnten Jahrhunderts” i *Festschrift für Walter Fischer* (Heidelberg, 1959), 77.

[2] Rosensteins ”Anmärkningar om vitterhet och smak” nämner t.ex. till vitterhetens försvar att ”Flere sanningar och mycken uplysning, otilgängelig utan vitterhetens åtgärd för andra än de Lärde, hafva derjämte blifvit bibragte, tankesätten ofta förhöjde och förädlade, förståndet har genom öfving på granlaga ämnen blifvit skärpt”, men ger inget förtydligande av hur det går till att vetenskapliga och filosofiska sanningar artikuleras i poesin. Nils von Rosenstein ”Anmärkningar om Vitterhet och Smak” i *Svenska akademiens handlingar ifrån år 1786*, vol. 2 (Stockholm, 1802), 51.

[3] Jag förlitar mig här på den inventering som gjorts av Hans Östman i *Gustavian non-academic criticism 1772–1809* (Stockholm, 1999).

[4] J.W. Liljestråhle ”Företal” i *Fidei-commiss till min son Ingemund*, andra upplagan (Stockholm, 1797), 2.

[5] Ibid., 3.

[6] Ibid., 4. Märk väl att kursiveringarna är Liljestråhles.

[7] För distinktionen mellan *Kind* (genre) och *Mode* (modus), se Alastair Fowler *Kinds of Literature* (Oxford, 1982), 106ff.

[8] Sten Malmström *Studier över stilen i Stagnelius lyrik* (Lund, 1961), 33ff.

[9] Charles Batteux *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature* (Paris, 1753), vol. III, 20f.

[10] P.D.A. Atterbom "Carl Gustaf af Leopold" i *Litterära karakteristiker* vol. I (Örebro, 1870), 335, 349. Frågan om romantikernas relation till lärodikten är egentligen mer komplicerad, men skulle föra för långt in på den romantiska poetikens område. Jag hänvisar till Kurt Aspelin *Poesi och verklighet* vol. I (Lund, 1967), 83ff; David Duff *Romanticism and the Uses of Genre* (Oxford, 2009), kap. 3, och Louise Vinge "'Kärleken', 'Suckarnas mystèr' och andra lärodikter" i Rolf Arvidsson, Bernt Olsson, Louise Vinge (ed.) *Diktaren och hans formvärld. Lundastudier i litteraturvetenskap tillägnade Staffan Björck och Carl Fehrman* (Lund, 1975).

[11] Gustaf Fredrik Gyllenborg *Försök om skaldekonsten* (Stockholm, 1798), 4f.

[12] Gyllenborg (1798), 7. Min kurs.

[13] Ibid.

[14] Ibid., 41.

[15] Johan Olof Wallin *Samlade vitterhets-arbeten* (Stockholm, 1847), 3.

[16] *Stockholms Posten* N:o 158 (1796).

[17] Lorenzo Hammarsköld *Svenska vitterheten: historiskt-kritiska anteckningar*, 2:a uppl. (Stockholm, 1833) (1819), 364.

[18] Oftast hade detta yttrat sig i en jämförelse mellan Hesiodos och Vergilius till den senares fördel. Addison skrev i sin "Essay on Virgil's Georgics", att Hesiosos "had much more of the husbandman than the poet in his temper [---]. He is every where bent on instruction, avoids all manners of digressions, and does not stir out of the field once in the whole Georgic." *The Works of Joseph Addison* (New York, 1854), vol. III, 384. Jacques Delille skrev i förordet till sin översättning (1769) att "Hésiode etait plus agriculteur que poète: il songe toujours à instruire et rarement à plaire". Jacques Delille "Discours préliminaire" i *Les géorgiques* (Paris, 1769), 10.

[19] Carl Gustaf af Leopold *Samlade skrifter* (Stockholm, 1833), vol. IV, 34.

[20] A.G. Silfverstolpe recension i *Stockholms Posten* 1796, N.o 158.

[21] Ibid.

[22] Ibid., opaginerat företal, motsvarande s. 7f.

[23] För detaljerade diskussioner av detta förlopp på brittiskt område, se Frans de Bruyn "From Georgic Poetry to Graphs and Maps", *The Yale Journal of Criticism* 17.1 (2004), 107–139; dens:s "Reading Virgil's *Georgics* as a scientific text: the eighteenth-century debate between Jethro Tull and Stephen Switzer" *English Literary History* 71 (2004), 661–689.

Har ni hört den förut?

Birthe Sjöberg

För en tid sedan läste jag i tidningen om några händelser som kom mig att fundera över problemen i vår tid. En känd skribent kommenterade de ständiga rapporterna från börserna världen över. Samma stund som aktiernas värden stiger eller faller i New York får vi veta det här i Europa. Folk skyndar sig att köpa eller sälja sina aktier. De spekulerar och omplacerar. De gör vinster eller går i konkurs.

Även andra iakttagelser kring marknadsekonomin gjordes. Många gånger ligger vinstintressen bakom vapenleveranserna till suspekta militära grupperingar, påpekade skribenten. Först säljer man vapen till grupper i syfte att göra ekonomiska vinster, därefter förfasas man över att dessa ”rebeller” för krig mot säljarnas regeringar.

En annan dag tog samme skribent upp intoleransen mot religiöst oliktänkande och efterlyste en större förståelse – samtidigt som han pekade på bristerna i den svenska kyrkan.

Med anledning av en nyutkommen bok blandade han sig också i den feministiska debatten. Han hävdade att kvinnan vare sig är bättre eller sämre än mannen. Däremot, fortsatte han, har kvinnan specifika egenskaper som skiljer henne från mannen. Hon har en naturlig begåvning att utföra vissa sysslor.

Det konstaterades också att det blir dyrt när kungafamiljen ställer till med bröllop och ska inreda de nygiftas hem. Några månader senare spekulerades det kring furstens eventuellt utbredda sexuella umgänge med kvinnor.

I samma tidning kunde jag också läsa om hur lotteriet tycks ha förvridit huvudet på många svenskar. Reklamen är ettrig. Brev skickas till allmänheten som uppmuntras till köp av dessa lotter. I breven utlovas att drygt hälften av lotterna utfaller med vinst. Finns det verkligen folk som faller för den sortens löften, frågar man sig i artikeln. Jo, tyvärr, blir svaret.

Nej, det är varken *Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet* eller *Sydsvenska Dagbladet* som jag läst. Det är inte heller någon av dagens stjärnreportrar som har skrivit

artiklarna. Det är inte ens artiklar från år 2011. Tidningen som jag refererar till är mer än 150 år gammal och heter *Tomtebissen*. Artikelförfattaren heter Viktor Rydberg.

Visst är det fängslande att vår tids frågor så sammanfaller med de frågor man diskuterade år 1857 – fängslande men också skrämmande. Har inte världen förändrats? Har vi inte blivit klokare?

Några exempel på hur Viktor Rydberg resonerade. Anledningen till att han uppehöll sig vid den snabba nyhetsförmedlingen mellan världens börser var att man höll på att lägga ut telegrafkablar i Atlanten. ”Med pilens – nej, med ljungeldens – nej, med ljusstrålens – nej, nej, med tankens egen snabbhet skola snart Amerika och Europa kunna meddela sig åt hvarandra”, skriver han och fortsätter: ”underrättelser om hausse och baisse på börserna i London, Göteborg, Paris, New-York, Astrakan och San Francisco ila snart genom hafvets outgrundliga djup.... mellan hajar, svärdfiskar, neckar, sirener, jättepolyper och andra sjömonster...”. Telegrafkabeln måste ha väckt samma slags känsla av oöverträffad snabbhet som dagens internet. Det var kanske rent av så att telegrafkabeln i Atlanten var mer revolutionerande än internet. Tanken att man kan sända ett meddelande tvärs över jorden på bara några sekunder måste ha varit svindlande, ja obegriplig, för läsarna på 1850-talet.

Exempel på hur profitintresset motverkar det politiska intresset möter vi i en annan artikel som också fått rubriken ”Återblick”. Här kritiserar Rydberg ”direktörerna i Englands ostindiska kompani”. Det är uppror i Indien och ”Herrar kompanidirektörer äro på väg att förlora de 200 millioner slafvar, som de, så godt de kommit åt, sugit, prejat och skinnat”. Upproret skulle direktörerna kunna slå ner, skriver han. Men de ”äro äkta materialister, präktiga karlar, stora praktiska filosofer”. De är så ”präktiga”, att de låter de rika köpmännen i Calcutta ”öka sin rikedom med några pund sterling” genom att i hemlighet sälja ”miniegevär till de indiske rebellerna”. Rydberg fäller följande kommentar i slutet av artikeln: ”Det är något sublimt i detta. Tänkom oss blott en man, som under inflytelsen af egoismens heliga instinkt, griper efter närmaste lilla förmån och, för att vinna den, sätter sin egen existens på spel”. Känns problemet igen?

Religiös tolerans var viktigt för Viktor Rydberg. Året efter det att han skrivit sina artiklar i Tomtebissen, dvs. 1858, upphävdes konventikelplakatet. Ett första steg mot religiös mötesfrihet hade tagits. Han skräder inte orden när han attackerar kyrkan: ”humaniteten har ändtligen kommit derhän, att inga bål vidare uppresas åt religiöst sinnadt folk; i det utrotelsekrig, som presterna i alla tider fört och föra mot religionen”. I dag har vi mötesfrihet för religiösa grupper och statskyrkan är avskaffad. Men diskussionerna om religiös tolerans fortsätter – framför allt mot muslimska grupper.

Den feministiska debatten pågick för fullt under 1850-talet liksom i dag. Rydberg recenserade *Kvinnans historia* i *Göteborgs Handels- och sjöfartstidning* samma år som han skrev i *Tomtebissen*. Boken hade skrivits av den kände liberale tidningsmannen Fredrik Theodor Borg från *Öresunds-Posten*. Denne hävdade att man kan bevisa ”fysiologiskt” att kvinnans natur står på ett högre utvecklingsskede än mannens, och att hon i framtiden kommer att dominera världshistorien. Rydberg menade att Borgs resonemang var ohistoriskt. Han påminner läsarna om att det inte finns någon kvinnlig Mozart eller Beethoven eller någon kvinnlig filosof – men däremot en Florence Nigthingale. Enligt Rydberg finns det en ”falsk emancipationslära, som vill göra qvinnan till en dålig karl, och en sann emancipationslära, som vill göra qvinnan till menniska och qvinna”. Rydbergs inlägg i kvinnodebatten tillhör de seglivade. Många har säkert stött på argumenten även i dag.

Den 6 juni 1857 vigdes prins Oscar med Sofia av Nassau. Riksdagen beslutade att bevilja ett anslag som hjälp till bröllopet. Rydbergs tomtebisse skriver: ”I dag ber man om hemgift och pengar till möblering af ett palats; i morgon begäres anslag till blöjor, lindor och barnskramla… Är sådant kungligt och majestätiskt?” Någon månad senare skriver den godlynte tomtebissen ironiskt: ”Prins Oskar och hans fästmö skola ju, enligt bibelns föreskrift, gifta sig, vara fruktsamma, föröka sig och uppfylla jordene. Och till allt detta fordras i våra dagar mer än en spottstyfver”.

I artikeln ”Junkermoralitet” säger sig tomtebissen ha hört att ”mycket högt uppsatte personer” har ömkat de offer som varit utsatta för ”en furstlig eller icke furstlig lusta”. Dessa förförare har aldrig blivit avsatta från sina ”befattningar i statens tjenst, om de egt någon sådan”. Här syftar Rydberg förmodligen på kronprins Karls många utomäktenskapliga förbindelser. Kronprinsen, som senare blev Karl XV, kallades allmänt för ”kvinnoglade Kron-Kalle”.

Drömmen om snabba pengar tycks ha funnits i flera sekler. I artikeln ”Hamburgskt Lotteri-skoj”, också den från 1857, kan man läsa om hur brev sändes till svenskar. Det utlovas fantastiska vinstchanser. Av ”25,500 numror innehåller det i förhållande oändligt stora antalet af 14,200 vinster”. Och priset för ”deltagande i det lilla oskyldiga nöjet är blott 60 à 90 rdr rgs”. Vidare utlovas att alla ”vinster utbetalas straxt i klingande silfver”.

Har vi inte hört något liknande i våra dagar...

Artikeln bygger huvudsakligen på Birthe Sjöbergs *Den politisk-satiriske Viktor Rydberg. Tomtebissen 1857*, Hedemora: Gidlunds 2009.

Trevnadens provokation

Anders Mortensen

I förordet till *Daphnis och Chloë,* Longos antika herderoman, nämner översättaren Gunnar Valley att Goethe kort före sin död återigen läste berättelsen, ”med den motiveringen att en så vacker dikt kan man ’under de usla förhållanden man lever i’ inte bevara intrycket av utan att ständigt på nytt gå tillbaka till den, åtminstone ’en gång om året’”. Så som det nu hade blivit tillhörde idyllen en svunnen tid, som kändes så avlägsen att den inte ens gick att minnas utan hjälp. Men dikten fanns där för att åter låta Arkadien upphägra. Kanske kan läget sammanfattas så.

I så fall får man dock konstatera att läget ytterligare har förvärrats sedan Goethes dagar. Sedan länge vill vi inte ens veta av idyller, åtminstone inte inom den uppburna litteraturen och konsten. Man kunde hävda att idyllen utgör den moderna konstens veritabla tabu – men det låter ganska fånigt. Ibland bekräftas dock bilden genom att ytterligare någon Don Quijote drar sin lans för den ljusa litteraturen. Sedan förra läsningen av *Daphnis och Chloë* finner jag nu i min bok ett par urklipp från senast det begav sig, i någon av svallvågorna kring någon av Lars Noréns pjäser. I den ena artikeln försvarar Jesús Alcalá ”det vanliga, strävsamma, hyggliga” mot ”det mörka, råa och destruktiva” som omhuldas så i dagens kultur (*DN* 25/11 1999). I den andra lamenterar Ingela Lind över ”en häftig dragning till intighetens och skräckens estetik” i den moderna kulturen, alltsedan till exempel Baudelaire ”flörtade” med det onda (*DN* 20/1 2000).

Det där går ju inte alls. De svartsynta framstår alltid som mer insiktsfulla, bättre informerade, mer estetiskt sofistikerade och långt mer socialt engagerade. Särskilt i Sverige, där Ångest framstår som den framkomligaste vägen till kanons centrum (betänk Bergmans och Noréns dominans inom sina genrer, haussningen av Lagerkvist och Vennberg etcetera), framstår varje ljus konferensman som suspekt, banal eller äppelkindad. Norénsidans seger är alltid på förhand given.

*

En vän anförtrodde mig för några år sedan att en av landets främsta författare anförtrott honom att hon i hemlighet och åravis slitit med en roman, vars huvudpersoner skulle vara goda och framgångsrika, och då

även i att göra gott mot andra, samt uppleva lycka – även slutet planerades bli gott.[1] Projektet fick naturligtvis läggas ner.

Idyllen är genren som ingenstans passar, det vill säga ingenstans där prestige råder. Om ordet idyll nämns i samband med en betydande litterär text, sker det alltid med något tillägg som anger att dess författare härvid genomskådar ett bedrägligt sken: idyllen kan vara falsk, rämnande eller perverterad, men aldrig respektabel, detta trots att de flesta läsare torde föredra en solig stugsemester framför en Norénhelg. Till saken hör dock att motsatt trend råder i de konstindustriella sammanhang där ingen estetisk prestige förekommer: tavlorna med gråtande barn har förpassats in i garderoberna, medan idylliker som Gunilla Mann, Lennart Jirlow, Lasse Åberg och Lena Linderholm skär guld med täljkniv. Hellre ångesten då – kanske.

*

I vår tid får man gå tillbaka till böcker som Almqvists *Det går an* för att erinra sig hur litteraturen om det goda livet kan se ut. När den skrevs, 1838, var idyllen en i högsta grad aktuell och levande litterär genre.

Bertil Romberg framhäver i sin stora monografi *Carl Jonas Love Almqvist. Liv och verk* att berättelsen är ”skriven i ett briljant humör”. Det är bara att instämma. Almqvists goda humör yttrar sig som en generositet mot läsaren, ungefär som i scenen där Albert vinkar till sig ”ett par små vackra barn” som leker ett stycke därifrån ”för att göra Sara ett nöje”. Samma lätta naivism och välvilja – att göra sin läsare ”ett nöje” – präglar berättelsen.

Denna vänlighet tillhör kortromanens fascinerande egenskaper. Varje formulering andas frimodighet och ljust sinnelag. Almqvists speciella humor glimtar till varstans i berättelsen. Med övertygelsens varma röst låter han Sara Videbeck formulera sanningarna om kärlekens villkor, samvetsäktenskapets fördelar och den ogifta kvinnans sociala ställning. Och med denna muntra sång orsakade Almqvist större förargelse än vad knappast någon svensk författare – varken förr eller senare – lyckats väcka.

En rad illasinnade uppföljare till *Det går an* publicerades, författade av upprörda motståndare till bokens orimliga och omoraliska krav på samvetsäktenskapet och inte den kyrkliga vigseln som norm för samlevnaden mellan könen. Almqvist försvarade sig slagkraftigt, men förlorade som bekant åtskilligt av sitt anseende i de kretsar som avgjorde hans väl och ve.

Det är lätt att älska den där friska rättframheten, med vilken Almqvist för fram de klarsynta iakttagelserna om den nya tid som randas, den självklara medkänslan och övertygelsen om att tidens sociala missförhållanden skall rättas till. För i *Det går an* brinner Törnrosskaldens frihetslängtande eld, den som ställer ”fordran på verklighet” och visar hur människan kan ”stå okuvad på jorden”, för att citera ur några av hans samtida skrifter. *Det går an* skrevs i syfte att väcka debatt, och dess sikte var inställt på ”Europas framtid”, som det heter i förordet till nyutgåvan 1850.

*

Eva Adolfsson har kommenterat kortromanen med utgångspunkt i Michail Bachtins teori om *idyllens kronotop*, som utgör en ”begränsad och självtillräcklig” värld, men som ”just inne i sin begränsning” är ”försedd med *sina* förbindelser till det oändliga” (i *Almqviststudier 1: Carl Jonas Love Almqvist – konstnären, journalisten,*

pedagogen). Berättelsen poängterar ofta att dess sammanhang är begränsat till kärleksparets lilla värld, och Adolfsson demonstrerar hur Almqvist gör den således ”avskärmade idylliska platsen” till scenen ”för den mänskliga mognad som är kärlekens förutsättning och möjlighet.” Det är en klok iakttagelse. Ytterligare något kan emellertid sägas om idyllens utmanande kraft.

Jag föreställer mig att anknytningen till idyllgenren, och över huvud taget allt det briljanta humör med vilket osedligheterna framställs som glädjeämnen, har varit väl ägnad att väcka stark förargelse bland romanens läsare 1838 – och att detta ingår i berättelsens polemiska kalkyl. Benägenheten för idyllisk begränsning gäller ju inte bara romanens rum utan även dess tid; samtiden uppfattade naturligtvis provokationen i att låta de lyckliga tu sy ihop sin briljanta förhandlingslösning på en enda, effektiv skapelsevecka, under vilken särboskapets bistra sociala konsekvenser inte hinner göra sig påminta. Det angrepp mot *Det går an* som Bertil Romberg betraktar som ”det skickligaste och det farligaste”, den finländske skriftställaren J.V. Snellmans *Det går an, en tavla, en fortsättning*, ”utvecklade med elak logik fortsättningen på Alberts och Saras förbindelse och gav ett förkrossande slutperspektiv”. Man var väl införstådd med att idyllen alls inte är någon per definition menlös genre.

*

I Friedrich von Schillers estetiska system, så som det framläggs i *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), är idyllen den viktigaste sentimentala diktarten. I den kommer glädjen över skönheten och naturen till erforderligt uttryck. Men idyllen är också de förverkligade idealens konst. Därmed föregriper idyllen *som uttryck* den goda livskonstens statsbildning som Schiller siade om. Jean Paul, som iscensatte sina egna idyller i för läsekretsen familjära miljöer – ”herdelivet i sig erbjuder förutom lugn och leda föga mer än gåsvaktarlivet” – definierar i *Vorschule der Ästhetik* (1804) idyllen som ”en episk framställning av den *fullständiga lyckan* i sin *begränsning*”.

> För idyllen spelar det ingen roll vilken skådeplatsen är, om det är alp, betesmark, Tahiti eller om det är en sakristia eller en fiskebåt – ty idyllen är blå himmel, och det är samma himmel som välver sig över klippspetsen och över trädgårdsrabatten och över den svenska vinternatten och över den italienska sommarnatten. Och likaså är valet av medspelarnas ställning fritt, bara inte villkoret för den fullständiga lyckan förlorar i ”begränsning”. Tillägget i definitionerna som säger att de odlar sina blommor utanför det borgerliga samhället är följaktligen oriktiga eller gagnlösa. Är ett litet samhälle som herdarnas, jägarnas, fiskarnas inte ett borgerligt samhälle?
>
> (Ingrid Windischs översättning återfinns i *Res Publica* 34, 1996)

Avgörande för detta *trädgårdsliv* är alltså att det pågår ”kringgärdat”, och således inte fablar om alltför mångas alltför bestående lycka – för utanför gärdsgården härskar det som Jean Paul kallar ”de stora statssteglens våld”, som snart nog eller redan bak hörnet väntar med sina tänger. I hans idyller smids alltså inga stora, lögnaktiga planer för allas lycka, utan där

utförs det möjligas praktiska livskonst – grundad i ett verklighetssinne som insisterar på tillvarons ofullkomlighet, den sociala ordningens orättfärdighet och maktens gemenhet.

Schillers och Jean Pauls höga värdering av idyllen kan förvåna en nutida läsare, men Tore Wretös eminenta bok om den västerländska idyllens historia, *Det förklarade ögonblicket* (1977), bekräftar bilden av en diktart med estetisk och social laddning vid romantikens ingång. Wretö lyfter bland annat fram idyllens banbrytande uppdrag att skildra ”de ringaste i sin samtids samhälle”, och visar hur genren ”spelat rollen av vägröjare för en ny och trognare verklighetsskildring i litteraturen”.

*

I *Det går an* framgår det på flera sätt att idyllen, och då även dess goda sinnelag, är exklusivt knuten till de lägre samhällsskikt som Almqvist tar parti för. Under Saras och Alberts första måltid, den berömda på värdshuset i Strängnäs där de äter ”hallon och grädda” och skålar i körsbärsvin, faller ord som ”nätt”, ”täck” och ”präktig” tätt i konversationen, saker görs ”för trevlighetens […] skull”. En förnöjsamhet råder som är socialt bestämd. Idyllens polemiska laddning framgår tydligt i följande topografiska utvikning; Albert

> började själv finna Strängnäs ganska trevligt. I själva verket är det så också. Allt är utan anspråk. Man kommer upp ifrån sjön och beträder idel krokiga, smala gränder eller gator, som slingra sig över backar. Den sturska rakheten synes icke till i detta samhälle. De små husen äro gamla, vänliga; och man finner dem snart icke blott hava gavlar, utan även långsidor med täcka fönster på, och till och med portar, där man känner sig hågad att stiga in. Här är icke tecken till förnämt, varken av den högadliga riddarhus-sorten, ej heller av det penningadliga hos ett rikt och stolt borgerskap, ej heller det ur-förnäma, som finnes hos den självständiga delen av bondeståndet och visar sig i dess sätt att vara – nej här ses allenast det medborgerliga av anspråkslösaste slag. Man tror alla husen tillhöra skutskeppare, glasmästare, borstbindare, fiskare.
>
> Klart är att härmed förstås allenast det Strängnäs, som möter den från sjön uppstigande passageraren, och omgiver honom innan han kommer så långt som till domkyrkans upphöjda, trädbevuxna kulle, i vars grannskap biskopshuset och ett par hus till antyda en högre värld.
>
> (Cit. ur Almqvists *Skrifter* 1993)

Gränsen mellan vänligt och högdraget, anspråkslöst och förnämt, mellan medborgerlig idyll och ”högre värld”, är som synes skarpt tecknad. Därmed blir det viktigt även för författaren att hålla humöret uppe.

Den tidigare nämnda scenen, där Albert vinkar till sig ett par barn som Sara ”länge och nästan svärmiskt” betraktat, är av intresse i sammanhanget. Här infaller det för idyllgenren så karakteristiska *förklarade ögonblicket*, som Wretös bok väsentligen handlar om och vars särskilda ekfraskaraktär man kan informera sig om i Louise Vinges studie ”När tiden står stilla: idyl-

lens bilder" (i *I musernas sällskap. Konstarter och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth*). Dessa sublima, känsloladdade ögonblick av familjär samhörighet, gestaltas ofta som tavlor. Genrebilden i *Det går an* står dock i ett komplicerat förhållande till normen:

> För att muntra sig lyfte [Albert] upp barnen det ena efter det andra i sin famn, kysste dem varmt, och såg litet skygg ned mot henne, som satt på gravstenen. Han fann henne i detta ögonblick se upp på honom själv och på barnen, och det tycktes som hon till hälften ämnade sträcka armarne efter dem. Han fästes underbart av denna tavla. Han var varken målare, musikus eller skald; han kunde således varken teckna, sjunga eller säga sig vad som så intog honom i den sittande, uppåt skådande kvinnans bild. Och även hon var icke poetisk. – Bilden av det rent och himmelskt okonstlade är likafullt någonting.

En och annan förbipasserande flanör kunde nog ha låtit sig lura, men gruppen i den här tavlan är tillfälligt sammansatt – till skillnad från genrens gängse bilder av familjär lycka och harmoni. Mötet utspelar sig i Mariestad, på den sjätte resdagens afton, och utlöser en känsloladdad diskussion mellan Sara och Albert om hur det kan gå för barnen i ett samvetsäktenskap.

Frågan är onekligen aktuell. Almqvist har några sidor dessförinnan med sin utsökt vältarerade antydningskonst förelagt läsaren *möjligheten* av att Sara och Albert redan inlett sitt samliv "vid Bodarne, där en natt övervilades"; Sara "hade icke förr varit utsatt för så mycken rörelse; och hennes ögon, ehuru nu nästan klarare än alltid annars, glimmande och fulla av högsta innerlighet, då hon såg på Albert, visade likväl spår av att knappt hava sovit halva natten". Men, som romanens "historieskrivare" gemytligt påpekar, "icke går det an för honom, att tala om allting, smått och stort? både vad som sades och icke sades? hände och icke hände?" I andra tider och andra sammanhang har den erotiska fröjden tillhört idyllens benådade *stunder* – det räcker med att erinra om Almqvists eget ungdomsverk *Murnis* (1819) – men trevnadens provokation i *Det går an* ställer helt andra krav på *decorum*.

I våra dagar återfinns idyllen i annan litteratur. Dess utbredning kan studeras i den växande floran av trädgårdsböcker, kokböcker och naturskildringar, i vinatlaser och turistguider, på ett sällsamt sätt i bokförlaget Setterns utgivning av jakt- och fiskeberättelser, och säkerligen i ytterligare ett otal genrer. Men beträffande dess utsikter för en snar *revival* inom den uppburna diktkonsten tycks Schiller ha prickat in villkoren bättre än han anat genom sin uppdelning av den sentimentala diktningen i satir, idyll och elegi. Om någon författare nu tog sig för att presentera en äkta idyll för publiken, skulle den utan tvivel tolkas som antingen satir eller sorgesång.

Artikeln är tidigare publicerad i tidskriften *Artes*, nr 2/2002.

Not

[1] Ja, och denne vän är – Claes-Göran Holmberg. Författarens identitet ska dock inte röjas.

Stina Aronson och ödelandets folk

Christina Sjöblad

Stina Aronsons roman *Hitom himlen* kom ut 1946. Efter ett mer än 20-årigt författarskap innehållande såväl dikter och dramatik som noveller och romaner kom äntligen det stora genombrottet hos kritik och publik med denna roman.

Stina Aronson (1892–1956) kom som ung nygift kvinna till Norrbotten, där hennes man Anders Aronson 1919 fått tjänst som överläkare på sanatoriet Sandträsk norr om Boden. Hon hade då arbetat som folkskollärare några år och de kom att stanna i Norrland närmare 15 år. Efter mannens död 1936 flyttade hon tillbaka till Uppsala.

Lång väg hem kallade Margit Rasmusson 1968 sin biografi om Stina Aronson. Och lång blev författarens väg till insikt om att det var just i det norrländska landskapet som hon skulle finna de miljöer och människor hon behövde för att uttrycka sin livserfarenhet och människosyn.[1]

I *Hitom himlen* och efterföljande norrlandsskildringar varierar Stina Aronson motiven ensamhet, tystnad, ödmjukhet, styrka och överlevnadsförmåga hos människor som djupt präglas av en storslagen och obarmhärtig natur, fjällen, älvarna och de milsvida skogarna under en gnistrande stjärnhimmel.

Det är främst nybyggarna i de ensligt belägna gårdarna hon fokuserar men också ”det resande folket” – samerna, som drar till fjälls på våren och lämnar efter sig de bofasta, i deras ögon instängda och perverst stillasittande. Mörkret och snön får stor plats men Stina Aronson skildrar också förunderliga ljusdagar på myren med hjortronens gyllene rikedom.

Trots lovorden i recensionerna saknades inte kritiska röster som menade att *Hitom himlen* egentligen inte var en sammanhållen roman utan snarare två. Man har också pekat på en modernistisk komposition med uppbruten kronologi. Handlingen utspelar sig i den avlägsna norrlandsbyn Mäntyjärvi och huvudperson är den fromma änkan Emma Niskanpää som bor med sin saktmodige och lite efterblivne son John på en enslig gård, mil från annan bebyggelse. En varm kärlek binder samman mor och son och de har sinsemellan behållit sina smeknamn från hans barndom: ”mammet” och ”mitt John”. När sonen drabbas av blodhostningar och får föras till sanatoriet för vård, blir Emma Niskanpää

ensam kvar på gården. Hon sköter kon och getterna medan snöstormen kastar sig över hus och fähus. Denna del av romanen avslutas med att Emma Niskanpää skidar iväg med fladdrande kjolar för att hälsa på sonen på sanatoriet, sedan den gamle lappen Sturk kommit för att ta hand om djuren de dagar hon är borta.

En yngre kvinna, Mira med vargansiktet, blir nu huvudperson. Hon lämnar sin familj i byn för att skida ikapp den unge predikant som lett gårdagens læstadianska bönemöte. Hon följer honom sedan på hans predikotur och nu är det hon som extatiskt leder sången på bönemötena. Efter en tid återvänder hon till gården och återtager tyst sina sysslor.

*

Trots en viss obalans i kompositionen är *Hitom himlen* en stor och märkvärdig roman. En innerlighetens text som lyfter fram de små och utåt sett obetydliga människornas liv i nytt ljus där de framstår som bärare av en särskild kunskap och rikedom.

”Av en obestämd frid som utstrålade från tingen omkring honom visste han dock att det led mot aftonen.” Från ting och djur strålar ett hemlighetsfullt lugn som sprider sig till de människor som liksom John och Emma Niskanpää har förmågan att se och lyssna. De som kan tiga och vara stilla och ta emot och sjunka in i sin egen kroppslighet. Här skildras ett liv utan klocka, radio och telefon. Ett brevs ankomst är en stor händelse. En grannes besök likaså. Hos romanens gestalter finns en stark fysisk närvaro, kroppar luktar olika och ur kläderna stiger lukten av svett och tobak. Den som kommer in utifrån har med sig lukt av snö och fjällbjörk. Efter en måltid sjunker de in i kroppens välbehag och smälter dåsande maten. Ord som frid, stillhet, fromhet återkommer. När John Niskanpää har plockat hjortron till den dövstumma flickan i en gård i byn ordnar han de guldgula bären vackert i konten:

> ty det roade honom att göra små omsorgsfulla saker med sitt handlag. Bladen bildade en vacker krans som nästan var lik en norrskenskam. Och han hade burit kåsan omsorgsfullt överst i konten så att bären inte skakades sönder.
>
> – Det är för dig, sade han […] och han tecknade åt henne att ta emot.
>
> (*Hitom himlen*, s. 25)

En vinter kom John Niskanpääs far i timmerskogen under ett fallande träd och krossades till döds. Några arbetskamrater bar hem honom:

> Hustrun hörde dem inte förrän de öppnade dörren till pörtet och steg in. De hade kommit sakta gående i den mjuka snön utan att samtala. Även när de strök mössorna av sig och jämkade sig för att rymmas fyra karlar i bredd på tröskeln teg de. Och de lät båren bli kvar med fotändan ute på bron och huvudgärden inne i farstun ända tills hon själv sade till dem:
>
> – Bär in honom. […]
>
> Fadern låg med det gröna riset till huvudgärd som om han somnat i en skogsglänta. Pipan hängde fortfarande i munnen på honom och läpparna var en aning insugna (s. 29).

Hustrun ser att han fått bröstet intryckt och den ena axeln är krossad. Trots sin oformlighet lägger hon sig

på knä vid båren där hon varsamt känner på mannens kropp hur han skadats:

> Karlarna hade gått åt sidan och ställt sig tillsammans i en klunga. De teg aktningsfullt till dess hon tilltalade dem.
>
> – Det är slut, sade hon.
>
> – Han visste aldrig av det, svarade de för att trösta henne. […]
>
> Nu lyfte de upp den döde från båren och bar honom varsamt in i den oeldade kammaren (s. 31).

I skildringen av husbondens död och hemkomst frapperas man av den naturliga värdighet som människorna visar. Skildringen är gjord med djup respekt för de inblandade och stråk av ömhet färgar ordvalet. Allt är noggrant iakttaget, återgivet med nästan rituell skönhet. De få ord som fälls är djupt meningsfulla, smärtan återhållen och efter den första chocken är det hustruns lugna värdighet och lätta händer som betonas. Bildspråket är hämtat från den norrländska miljön: ”båren flöt vackert som en forsbåt på det milt gula ljuset från eldstickorna”.

Den ovanstående scenen är den första av de många tröskelscener som finns i boken. Stina Aronson är en mästare i att fånga just dessa scener, där en nykomling öppnar dörren och i ett slag förändrar rummet, köket där gårdsfolket vistas med sina sysslor kring elden. Efter en passande väntan kommer inbjudan att stiga på, så småningom bjuds det på kaffe med renost eller våfflor som löser tungans band och ibland gör samtalet livligt eller rentav uppsluppet.

I en berömd essä om kronotopen har Michail Bachtin pekat på tröskelscener som viktiga platser i det narratologiska skeendet. Tröskeln markerar gränsen mellan ute och inne, mellan husbondfolk och främling, en plats där man känner av stämning och känsloläge. Det är en konkret plats, men tröskelkronotopen är enligt Bachtin i litteraturen alltid metaforisk och symbolisk. Något avgörande drabbar individen – som i scenen ovan – tröskeln är en plats för kris, eller för ett brott i livet, kanske för en total omvälvning. Här ovan blir i ett slag Emma Niskanpää änka och den veke sonen husbonde på gården.[2]

Eva Adolfsson betonar i en essä Stina Aronsons mångåriga sökande efter ett språk för språklöshetens samvaro mellan människa, ting, djur och natur – det språk som hon till slut kom att behärska med mästerskap. Hon söker ett sinnligt lyriskt språk, enkelt och mättat av liknelser och med få dialektala ord. Tanken kan gå till Nathalie Sarraute och hennes skildringar av ordlösa fysiska och psykiska processer inom och mellan människor, som i *Tropismer*.[3]

I ett efterhandsperspektiv framstår Stina Aronson som nestorn inom den på 1940-talet framväxande nyprovinsialismen i svensk litteratur, där norrlandsskildringen får en viktig plats. Till hennes efterföljare hör Sara Lidman, Per Olof Sundman och längre fram Kerstin Ekman och Torgny Lindgren. Själv menade Stina Aronson att hennes norrlandsskildringar borde kunna väcka samma intresse som ödemarksdoktorn Einar Wallquists, som samtidigt började skriva om sina sjukbesök i väglöst land.[4]

*

I flera av sina texter skildrar Stina Aronson samer. Det finns en motsättning mellan samerna och de bofasta, ett främlingskap men också en nyfikenhet. Husbonden på en gård ligger på kökssoffan under vintermånaderna

med värk i kroppen. Ibland slumrar han till. Men i mars månad vill han vara vaken och vakta på utsikten.

> Ty det var i flyttningstiden, när samefolket färdades med sina hjordar till björkskogen i dalarna för att skaffa dem nya beten. Skimret från de tätt packade renarnas ryggar spelade som ett violett norrsken neråt höjderna. […]
>
> Därnäst ringlade sig en mörk tråd med många knutar över myren, det var raiden. Först dragrenarna på ett led med jämna mellanrum, liksom styrda av en enda gemensam töm, förtrollat lång. Lappens rop skallade: tåntå, tåntå, skrek han.
>
> Det är deras fan. Sen följde några härkar med tunga klövjebördor och fromt vaggande halsar som kameler. Sist löpte lappjäntorna på smala vidjemjuka skidor. De jagade varann på lek och rev upp kallsnön under skaren. Men ingen hutade åt dem. Ty det var endast ungt folk med i raiden […] (s. 255).

Husbonden blir upplivad av den vackra synen. Om han varit en fattig ung man hade han rusat iväg ut. De unga lappflickorna har vackert broderade dräkter och silverskedar i barmen. De pilar ut och in mellan slädarna. Också kvinnorna på gården lägger ner sina arbeten och smyger sig ut i farstun för att ”ostört få iaktta det resande folket”. På tio minuter har ”det glada följet” dragit förbi och myren ligger åter tom. Samerna är de främmande, vilda och lockande. Kvinnorna återvänder tafatt till sina sysslor med en vag känsla av oro i bröstet. Någon enstaka gång kan det hända att en lappfamilj stannar några timmar i byn för att byta till sig kornmjöl mot fruset renkött och ”fryna på näsan åt de bofastas perversa liv”. Om en av byborna sägs det att han hade lappblod i sig och varje vår griper honom längtan att vandra.

När Emma Niskanpää skall resa iväg till sanatoriet och hälsa på sin son har hon sänt bud till lappen Sturk för att få hjälp med djuren. Sturk kommer skidande och de båda gamla inrättar sig i köket där han raskt tar över olika sysslor. Nere i kyrkbyn är han mest sedd som en gammal smutsig ensligt boende fiskarlapp, ty han har inga renar. Han läser en djup betydelse i enkla ting och för ”honom var vildmarken som ett välbekant rum med idel förtroliga intryck. Han var född där och hade aldrig lämnat den, ty vart skulle han begett sig” (s. 203). Emma gläder sig åt hans sällskap och den följande dagen passar han enkelt och självklart upp henne då hon drabbats av svaghet och inte stiger upp.

> ”Bry dig inte med bekymmer för hemkomsten om din son ber dig stanna. Jag blir här så länge du behöver mig”, säger han nästa dag när Emma gör sig redo att fara. ”Om du löper i mina spår och aktar dig att stiga ur dem, så finner du den lättaste vägen till byn.” Mot hennes vilja hjälpte han henne att kränga på konten på axlarna. […] I nästa ögonblick stötte den gamla kvinnan staven i närmaste driva och var på väg (s. 218 f).

Efter framgången med *Hitom himlen* återvänder Stina Aronson i sina novellsamlingar till Norrbottens natur och folk. Samerna återkommer i flera noveller, till exempel i *Sång till polstjärnan* (1948) och *Sanningslandet* (1952), och likaså sanatoriemiljön.

En fin skildring av den yngste patienten på sanato-

riet, den tioårige halvlappen Valter, och hans vänskap med den nykomne doktorn ges i novellen ”Och broderskap”. I sitt hälsningstal säger doktorn att han gärna vill lyssna på och lära sig saker av patienterna, något som Valter tar fasta på. Han dröjer sig kvar och erbjuder sig att lära doktorn att binda vispar. Doktorn tar glad emot detta förtroende och tillsammans samlar de björkkvistar på våren som läggs i blöt och under många och långa stunder av arbete samtalar de om allt möjligt och lär sig av varandra. Valter skildras med den svarta luggen och sitt lilla mongolansikte som ibland spricker upp i ett leende. Flera år efter det att Valter tillfrisknat och fått återvända hem till byn under fjället kan doktorn få frågan hur han vet så mycket om renskötsel, ripsnaror, forsfärder, vidskepelse och djurens liv. Svaret blir att det var lillgrabben som lärt honom (*Sanningslandet*, s. 117 ff).

En annan novell, ”Den röda gåvan”, handlar om de två systrarna Maria och Ibba, sameflickor som är trygga i varandras närhet, men främmande för de svenska eller finsktalande patienterna. I flickornas ögon var de ”blekhyade, fromt nyfikna kvinnor som liknade vita kor”. Systrarna liknar varandra som bär. ”De var vackra tillsammans genom sin oskiljaktighet. Men var för sig var de osköna samekvinnor, sjukdomsmärkta i ungdomen, skyndande på heta fötter genom den nakna korridoren” (*Sång till polstjärnan,* s. 124).

När sköterskan släckt ljuset på kvällen ligger de och samtalar lågt om de sina, ”kanske för att det brunröda mörkret kring sängarna påminde om dunklet hemma i kåtan”. Ibland gnolar Maria en sång för sin lillasyster, en visa de hört sin mor sjunga:

> Vakna, somna – kanske nästa kväll
> Långt i fjärran på ett annat fjäll…
> Längre kom hon inte, fortsättningen gick för högt för hennes undertryckta röst. Men orden ”nästa kväll” stannade i hjärtat som ett slags löfte om befrielse. Det låg något sällsamt gömt i dem (s. 125).

En kväll berättar Maria att doktorn förklarat henne frisk och att hon skall få åka hem lagom till renslakten. För flickan Ibba är det ett smärtsamt slag att lämnas ensam, hon blir vaksam, tyst och oåtkomlig. Läkaren ser hennes sorg och den ”lilla tjuriga lappflickan ingav honom medlidande”. Han låter en annan samekvinna flytta in i den tomma sängen bredvid, men Ibba hade strax ”kommit underfund med att Sigga var en skogslapp och inte som hon själv en av fjällfolket. Hon fattade ingen vänskap för henne.” En dag får hon en klarröd kofta som knäpps med silverknappar i julklapp av läkaren, som hon först inte vill prova. Men en morgon har hon tagit den på sig, medveten om att hon är på väg att bli en del av kvinnovärlden. De andra kvinnorna flockas i dörren: ”Åsynen av den helgdagsklädda flickan väckte en spröd känsla inom dem. Den gick inte att tolka i ord” (s. 140).

*

Märkligast är dock novellen ”Sången om Passålke”, som inleds med orden:

> De gamla berättar om en lapp som hette Junkar, att han alltid slog upp sitt höstviste nära platsen Passålke. […] Platsen är ett bortglömt offerställe sen hedendomens gamla tid. Det brukar prisas för sina rika beten. Namnet Passålke betyder Den heliga axeln. Under sina vandringar drömde lappen Junkar om Passålke och längtade till-

baka till de glatta höstmolnen ovanför där (s. 179).

Det berättades om Junkar att han försvann en dag varje höst och vår, men ingen kunde se vart han tog vägen. Det ryktades att han hade en trolltrumma gömd uppe på fjället och några hade hört mäktiga ljud därifrån. Hans hustru var misslynt över detta och samlade några grannkvinnor i kåtan för att se om han kom tillbaka med röd andedräkt och sönderriven som en varulv. Hemkommen får han vresiga frågor om vad han gjort och svarar att han ”samlar tröst i förväg, så att jag har den när sorgen kommer”. Att han även samlar tid och tålamod inom sig så att han kan dela med sig när det kommer att behövas. Men hans svar retar bara upp hustrun än mera och Junkar glider ut ur kåtan i väntan på att hustrun skall lugna sig.

Lappen Junkar förblir ogripbar för sin omgivning, hemlig och gåtfull. Han har en kunskap som andra saknar. ”Så lyder berättelsen om Junkargubben och den liknar en gammal besvärjelsesång. Den är inte glömd bland samefolket. […] Många tror ännu i dag att en enda blick på Den heliga axeln är nog för att skänka tursamma årstider och sämja” (s. 183).

Stina Aronson skildrar människorna i ödelandet med inlevelse och respekt. De bofasta i sina ensliga gårdar och samerna, det främmande folket, som klarar att leva nomadernas liv längst upp i norr, under polstjärnan. Deras kunskap om naturen är nedärvd under generationer och nödvändig för att kunna överleva i detta hårda och krävande klimat.

I en essä publicerad 1950, som ingick i antologin *Författaren och hans arbetsmetod*, ställer Stina Aronson frågan: ”Men varför sätter sig en människa ner och beskriver arktiskt finnmarksland norr om polcirkeln, där kartan borde vara slut? Fattiglandet som är slaget till slant av frostens gissel, avståndens skiljemurar, mörkrets och ljusets andestrid, urtidens dvala, vårarnas hungertid, tvåspråkighetens klyfta?”

Och hennes svar blir ”För att livet alltjämt har en fristad där. Det äkta livet, som inte vilar på mängd och mångägande utan på väsentlighet och fåtal”.[5]

Artikeln kommer att publiceras i en franskspråkig verison i *L’image du Sápmi II. Études comparées. Textes réunis par Kajsa Andersson*, Örebro universitet, 2011.

Noter

[1] Stina Aronson, *Hitom himlen*, En bok för alla, Stockholm 1989. Margit Rasmusson, *Lång väg hem. En bok om Stina Aronson*, Stockholm 1968.

[2] Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by M. Holquist, Austin 1990.

[3] Eva Adolfsson, ”Ödelandets skrift – Stina Aronson”, *I gränsland. Essäer om kvinnliga författarskap*, Stockholm 1991, s. 300 ff. Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Ed. de Minuit 1957. Svensk översättning *Tropismer*, Stockholm 1966.

[4] Einar Wallquist (1896–1985) skiljer sig från dessa författare genom sitt yrke. Som ödemarksdoktor med säte i Arjeplog har han i en rad böcker berättat om sjukbesök i väglöst land och ofta illustrerat med egna teckningar och målningar.

[5] Stina Aronson, ”I begynnelsen var ordet”, s. 16. Essä omtryckt i *De nio. Litterär kalender 2009. Stina,* Stockholm 2009.

”Men jag har ej en droppe bohême-blod i mig”– en fortsatt diskussion med Classe

Jenny Westerström

”Finns det fortfarande bohemer?” Det var den frågan som Claes-Göran Holmberg satte som rubrik över en uppsats i en festskrift som av någon anledning anlände i januari 2010. Med utgångspunkt från de rön jag gjort om de två människor som jag hittills lagt ner mest tid på, Nils Ferlin och Anders Österling, fortsätter jag diskussionen. Den kan inte föras till slut utan ett personligt ställningstagande.

Om man ska syssla med bohemen måste man börja med att skapa ordning. Även när det gäller bohemeri menar sig logiken kunna indela mänskligheten i fyra olika fack. Till det första facket kan man räkna bohemer som själva erkänner sig vara bohemer, till det andra bohemer som inte själva vill bli betraktade som bohemer, till det tredje icke-bohemer som till varje pris vill gälla som bohemer och till det fjärde icke-bohemer som själva inser att de inte är bohemer. När man ska föra ut denna logik i verkligheten, blir det genast lite besvärligare. Men jag ska försöka.

Österling har själv sagt att han tillhör den fjärde gruppen. Och ändå var han nära att bli Lundabohem. Han kom till Lund som gymnasist just under det år 1902 då Albert Engström brännmärkte staden för att rymma en skandalös Lundabohem. Veterligt är Lund den enda svenska stad som varaktigt länkats samman med bohemen. För vad som till en tid kallades Stockholmsbohem, blev snart nog en Klarabohem – tids nog kommer vi dit.

*

Lundabohemens centralgestalt var Bengt Lidforss. Han var en av de första som berömde Österlings dikter, vilket skedde i en recension i *Arbetet*. Lidforss skänkte honom också ett par diktsamlingar av Verlaine. Under de två sista åren i gymnasiet på Spyken utvecklades Anders Österling både till student och poetiskt underbarn. Rektor Strömberg befriade honom från uppsatsskrivningen, eftersom han kunde bedöma hans uppsatser om det tyska avantgardet i *Svenska Dagbladet*, och han gav honom till och med lov att ta del i utelivet.

Lidforss intresse för poeter förklaras delvis av hans intresse för poesi. Han visade sina egna dikter för den nye poeten och berättade om det bohemeri som han varit med om i Berlin. Österling fick höra om hur Lid-

forss ”låg i feber och därför inte kunde delta i supgillet som hölls hos Pzybyszewski”. Det var då som Strindberg hyste ”så mycken medkänsla med den sjuke, att han gång på gång kom in till B. L. och ställde ett glas på dennes nattduksbord. I den bleka gryningen, då Strindberg infann sig för sista gången, tog han en överblick av det orörda batteriet, absint, konjak, vin, öl, osv. och utbrast förtjust: ’Så skall en svensk gosses nattduksbord se ut!’”[1]

Men Österling övervann frestelsen att ansluta sig till kretsen. I ett samtida vittnesbörd förklarar han sig fri från bohemiska lockelser: ”Just nu är jag trött och slapp – har varit och fästat med B[engt Lidforss] och B[jörk] i natt – Bengts födelsedagskalas! F. ö. har jag nog, oss emellan, fört ett s. k. oregelbundet lefnadssätt sista tiden, en lång period af omåttligheter, som naturligtvis dock har lämnat varaktig behållning också. Men jag har ej en droppe bohême-blod i mig, och jag trifs nog bäst i stillheten.”[2]

Österling menade att han sluppit ifrån utan att ta skada.[3] Efter hand övergav Österling på nästan varje punkt det som Lidforss stod för. Det är intressant, eftersom de kan sägas stå för var sin Lundatradition. Men fanns det ändå inte någon droppe bohem i behåll? Österling tyckte i varje fall att han alltför ofta fick vara ordningsman. Det exemplifierades när Herman Wildenvey kom till Lund. Amelie Posse hade medfört den norske skalden ”i sitt bagage” från Rom.[4] Vid en vild fest till hans ära framtonade Sigurd Agrell som den otyglade bohemen och Österling tilldelades ”den tråkiga rollen som ordningsman”. Den norske diktaren fick han också hålla ordning på: ”Wildenvey steg upp i en fönsterkarm och höll tal om sig själv: ’Jag föler mig så rig og djevlig, at jeg må tale!’”[5]

Men en gång var Österling nära att förlora kontrollen, nämligen efter en uppslagen förlovning med en skådespelerska, som bedragit honom. Då tog han ledigt från UB i Lund och flydde till Italien. Strax före jul bönföll de oroliga föräldrarna att han skulle komma hem. De fann sina egna ekonomiska bekymmer utökade genom sonens. Pappan argumenterade för att Rom ju alltid fanns kvar, medan Lund och en licentiatexamen där var av flyktigare virke. Den ensamma julen klarade Österling, men han tog däremot intryck av hur skalden Harald Jacobson, som strött ut sina pengar i Rom på Öijers vis, gick under i den eviga staden. Motvilligt återvände han till Lund som ordningsman för böcker och han skapade sin stormigaste diktsamling, *Facklor i storm* (1913). Den ledde till en brytning med Fredrik Böök och till en ömsint uppläxning från grannen Esaias Tegnér den yngre.

*

Några år senare var Österling gift och föreföll vara tryggheten själv för sina tre flickor. Hustrun Greta, som tidigare varit gift med Heidenstam stod för oberäkneligheten och impulsiviteten i familjen. Den lilla droppen bohemblod var nu borta för alltid. Under en rekordlång bana i Akademien blev Österling en medlare som lyckades hålla sams med alla och klara ut alla konflikter. Det blev hans lott att hålla styr på både Akademiens medlemmar och pristagare.

Öst och väst möts aldrig, sägs det. Men bohemer och icke-bohemer då? Under några decennier hade de i varje fall en unik mötesplats i Klara. Och i det måttligt stora området, avgränsat av Vasagatan, Kungsgatan, Drottninggatan och Strömmen, fanns både Anders Österling och Nils Ferlin. Österling hade sin arbetsplats där, först på *Svenska Dagbladet* (1919–35) och sedan på *Stockholms-Tidningen* fram till nedläggningen 1966.

Österling var av de två den ständigt sysselsatte, och för att få skriva i fred flydde han ofta bort från Klara: ”då det snart visade sig att de fåtaliga besökarna mest utgjordes av Klarakvarterens kringvandrande versskrivare, som ville placera dåliga dikter”.[6]

Österling hade tagit ställning till kroglivets begränsade kreativitet redan under sin vistelse i det ”poetiska Paris” 1908: ”I Verlaine har det moderna lösdrifveriet, kroglifvets förödande tristess sin ende store sångare. Det finns för människan många sätt att blifva evig, och mången har sedan trott, att endast kafébordet är nog för en Verlaine.” Och Klara var inte Paris. Österling instämde säkert med Jan Fridegård på den punkten.

Men Ferlin står med god rätt staty utanför Klara kyrka. Han blev känd som bohemen framför andra, åtminstone från slutet av 1920-talet och fram till 1945. Särskilt efter mamma Elin Nathalias död fanns han där både natt och dag.

*

Det är här som saken ställs på sin spets. Om det finns en bohem i centrum av Stockholm, måste det i första hand vara Ferlin som finns i centrum av den. Men var Ferlin bohem? I vilken bemärkelse och i vilken utsträckning och under vilken tid var han det? Och hur präglade det i så fall hans dikter?

Ferlin publicerade sex diktsamlingar, som totalt innehåller 378 dikter. De fyra första, *En döddansares visor* (1930), *Barfotabarn* (1933), *Goggles* (1938) och *Med många kulörta lyktor* (1944) kom ut under hans bohemiska år. Men man kan dock aldrig utgå från att en dikt av Ferlin skrivits i direkt anslutning till sin publicering. Han sparade helt obohemiskt på sina utkast.

Ferlin var extrem i vissa avseenden. Han kommenterade nästan aldrig sin tillvaro i Klara och har inte förklarat varför han hamnade där eller varför han höll till där under ungefär halva sin produktiva tid som diktare. I stället hittade han på upptåg för att göra berättelser av dem och avstod nästan alltid från att kommentera sina egna texter trots att han ägnade dem så stor möda.

Men det saknas inte material till belysning av hans bohemiska liv. Hans dikter står i centrum – även om de behöver tolkas. De kan användas för att ge en inblick i den bellmanska traditionens betydelse och man kan nyttja dem för att skildra olika lokaliteters och olika personligheters betydelse. Bohemens olika stämningslägen kan studeras i dikter som sysslar med utanförskapets olika personifikationer.

Inför offentligheten blev Ferlin känd som bohem från och med den andra diktsamlingen, det vill säga några år efter det att han gjort sin entré i Klara. Allra först talade man om vagabonden. Denne bohemsläkting fanns fortfarande kvar i bedömningen av *Barfotabarn*. Österling räknar i sin recension av boken upp en rad närliggande beteckningar: ”Bohèm, vagabond, en smula skådespelare och lyrisk gatusångare utan licens”.

Ferlin själv talar ofta om andra outsiders: clownen, nasaren och luffaren, men han har, som han slog fast i en polemik med Olle Holmberg 1946, över huvud taget aldrig tagit termen bohem i sin mun. Men i uppbrottets stund kom Ferlin själv nära ett ställningstagande till Klaraerfarenheterna. Det sker både i form av dikter och intervjuer.

Ferlin avbildades ofta med en cigarett i hand eller mun, och så avbildades han också som staty. Omgiven av tobaksrök har han sagts vara i sitt skapande. Bohemen diktade på krogen och nöjde sig, har många menat, med det material som fanns till hands. Cigarrettaskar och krognotor figurerar oftast i det sammanhanget.

Bilden av Ferlin rymmer några moment som det finns särskild anledning att granska: sättet att skapa dikter, sättet att presentera dem och sättet att sälja dem.

”Han satt tillbakalutad, rökte en Bridge med munstycke och höll en pennstump i den andra handen. Då och då lutade han sig fram och klottrade ned något på baksidan av en tom cigarettask.” Det är så vi första gången möter skalden i Erik Asklunds Klaratrilogi. Efter en stund är han beredd att föredra dikten.[7] Asklund blev mer än bara en av de andäktiga och antecknande lyssnarna. Han kom att assistera Ferlin vid urvalet och utskriften av dikterna i *Barfotabarn* och har berättat om arbetssituationen: ”Han kunde sina flesta dikter utantill, ’jag har dom i huvet’, sa han, men det kom också fram de mest besynnerliga lappar, pappbitar, tidningskanter, där han kastat ned de två första linjerna och sedan fortsatt dikten inom sig själv eller på en annan lapp.”[8]

*

Ferlin hade speciella och föga tidstypiska vanor i sitt diktande. De var muntliga och musikaliska. Han försökte hitta en rytm och arbetade sedan ihärdigt för att pröva sig fram till ord med rätt valör. Från unga år hade han tränat upp sin förmåga att lära sig dikter utantill, först andras, sedan sina egna. Tekniken utvecklades ytterligare under hans år som skådespelare.

Att Ferlin deklamerade sina dikter på många olika lokaler är väl styrkt. Han kunde, berättas det, i och för sig vara lite nödbedd från början, men det finns många vittnesbörd om att han också känt en tillfredsställelse i det direkta erkännande han på det sättet kunde få. Han var en uppläsare av rang. Antingen han reciterade sina dikter för en stor publik på Konserthuset eller inför ölkaféets gäster och servitriser gjorde han stor succé och avundades av sina mindre scenvana kamrater.

Men i vilket syfte deklamerade Ferlin sina dikter på krogen? Att han var en noggrann textarbetare har många av hans vänner konstaterat och i tillkomstprocessens senare faser tog det sig uttryck i en korrekturläsning där varje kommatecken underkastades omsorg. Men vägen dit var ofta lång och prövande.

*

Ferlin rörde sig helt nära Österling i Klara, men var ändå långt ifrån. Och man glömmer lätt att det också fanns en viktig likhet i deras ursprung. Båda hade fäder som var tidningsmän och inte alltför lyckliga tidningsmän. Men sönerna hamnade på olika håll. 1930 tog Österling, vid det laget ifrågasatt som idylliker, ställning till Ferlins första diktsamling under rubriken ”En ny poet?” (20.4.1930). Han gav ett jakande svar på rubrikens fråga: ”Även det olustigaste kan hos honom i lyckliga fall få en formel, som strålar av salt galghumor och intensiv känsla.”

1955 var Österling med om att ge Akademiens Bellmanspris till Ferlin. I brev till Österling tackade skalden för ”den vänliga tonen” han känt av i brevet, som meddelade priset. Med hänvisning till ”diverse krankheter” orkade han inte dyka upp vid högtidsdagen den 20 december. Österling överlevde Ferlin i två decennier trots att han var fjorton år äldre.

Jag har skrivit många sidor om bohemer. Det berodde delvis på att föremålen inte ville bekänna färg. I min kritiska granskning av fenomenet bohem tog jag hjälp av att det avgränsade fenomenet Klarabohemen förvisso tog slut. Därefter resonerade jag kring vad det var som gjorde slut på den. Det fanns många myter att göra upp

med. Klarabohemen var död. De faktorer som orsakade den gällde till viss del också bohemer på andra håll. I en fas av upprymd generaliseringslusta var jag faktiskt inne på att förklara att bohemen över huvud taget var död. Det gällde åtminstone den produktivt inriktade bohem som skapades i ett övergångsskede under det fantastiska 1800-talet.

Scylla skyller nog på Charybdis – eller hur det nu ska sägas. Riktigt lätt att välja mellan bohemeri och dess motsats är det inte. Jag har för egen del kastat mig från en ytterlighet till en annan, men bara för att säga att även mitt nuvarande studieobjekt, Anders Österling, nog hade mer än en droppe bohemblod i sig.

Classe har förvisso mött många bohemer. Han intervjuade inte så få för sin avhandling om *Upprorets tradition.* Senast bidrog han med sin presentation av Richard Miller som visade sig kunna bohemens teori och historia bättre än de flesta i *Bohemia, the proto-culture then and now* (1977).

Men Classe är inte säker på om Dick själv ska gälla som bohem. Han hade hustru och sex barn och ett hus där han åtminstone fick bo i ett par av rummen. Han hade fast jobb på universitetet. ”Men bohem? Han var konstnär. Han var oordentlig. Han levde i alternativa kretsar. Han var ett vänskapsgeni. Så låt oss kalla honom bohem.”[9]

*

Envoi: Ferlin uppfattas av alla som bohem, men själv ville han inte kännas vid beteckningen och i sin texthantering var han så obohemisk att han fick omgivningen att förtvivla. Österling är det lite enklare att stämpla som icke-bohem, men det utesluter inte att han tidvis tröttnade på att vara ordningsman.

Och Classe själv? De flesta som sett hans rum har sin mening klar. Den som upplevt hans enorma beläsenhet och hans namnkännedom måste slås av en annan ordning. För egen del har jag ägnat en stor del av min tid åt att hålla ordning på bohemeriet. Men så har jag själv en viss känsla för och dragning till livsformen. Och livet är kanske viktigare än logiken, åtminstone när man skall sortera människor.

Noter

[1] Anders Österling, *Minnets vägar*, Stockholm, 1967, s. 67.

[2] Ernst Norlind, *Borgebyminnen*, Lund, 1939, s. 123.

[3] Österling, 1967, s. 68.

[4] Eva Strömberg Krantz, *En ande som hör jorden till. En bok om Amelie Posse,* Stockholm, 2010, s. 128 f.

[5] Österling, 1967, s. 145.

[6] Österling, 1967, s. 195.

[7] Erik Asklund, *Bröderna i Klara*, Stockholm, 1962, s. 31. Dikten trycktes tidigast i *Brand.*

[8] Asklund, 1962, s. 215 f.

[9] Claes-Göran Holmberg, ”Finns det fortfarande bohemer?”, i *Ferlin och alla de andra. Festskrift till Jenny Westerström,* Lund 2010, s. 112.

Vetenskaplig stringens och global sinnlighet i svenskt 1700-tal. Om Bengt Bergius tal *Om Läckerheter*

Elisabeth Mansén

En okunnig kunde befara,
at ämnen en gång skulle kunna tryta,
och göromålen ej väl räcka til,
men Naturens förråd är outöseligt,
och rymden för eftertankan är oändelig;
och då de vetenskaper,
vår Academie har at odla,
äro verkligen fruktgifvande,
så äro de ej af den beskaffenhet,
at de någonsin kunna komma ur moden.[1]

Utgångspunkten för Bengt Bergius tal i Kungliga Vetenskapsakademien den 3 maj år 1780 är så vacker att den förtjänar att ställas upp som en dikt. Den samlar en akademikers livssyn på några rader och försäkrar att naturens hemligheter och tankens rymder är oändliga. Forskningen, i djupare mening, blir aldrig omodern. Med stillsam humor betonar han vikten av att odla fruktgivande vetenskap; det blir en hastig blinkning åt tidens upptagenhet av reformer inom jordbruket innan han fokuserar ämnet för sitt tal, som bär den fantastiska titeln *Om Läckerheter, Både i sig sjelfva sådana, och för sådana ansedda genom Folkslags bruk och inbillning*.

Bergius anlägger ett globalt perspektiv och erbjuder en geografisk och historisk exposé över jordens läckerheter. Det blir en kulinarisk kulturhistoria av närmast encyklopediskt format. Syftet är att visa på smakupplevelsernas mångfald och skapelsens rikedom. Vidare vyer beträffande mat och dryck kan enligt Bergius ge kunskaper som förenar nytta med nöje. Han är övertygad om att vi allför snålt och orättvist bedömer andras preferenser när det gäller lämpliga råvaror och maträtter.

Smakrelativismen är egentligen total. Det finns enligt Bergius inga sanningsanspråk i utsagor om smakpreferenser; ”ingen ting i naturen gifves, som för alla Människor, uti alt slags tilstånd, är välsmakeligt”.[2] Principen är helt i linje med den kända formeln *De gustibus non est disputandum*; ”om tycket och smaken får man ej disputera”.[3] Men det blir naturligtvis en perfekt anledning till en längre diskussion av hur smaken varierar med kultur och klimat, tid och plats, ålder och kön,

sjukdom och hälsa. Konventioner och traditioner har visserligen en starkt styrande effekt, men det finns alltid möjlighet att påverka inställningen genom uppfostran och utbildning, liksom genom nya rön. Bergius vill ge sitt bidrag och tror sig kunna presentera vissa resultat.

*

Antikens historiker och samtida reseberättelser utgör källor som Bergius nyttjar. De förra avslöjar att de romerska kejsarna smorde kråset med påfåglar, kattungar och flamingotungor. Upptäcktsresande och handelsmän berättar att de träffat folk som äter murmeldjur, marsvin, piggsvin, fladdermöss, myror, gräshoppor, ormar, skalbaggslarver, björntassar, elefantsnablar och ofjädrade svalungar. Även i Europa serveras sniglar och grodor, och Bergius har själv avnjutit frikasserade källgrodor hos greve Carl Gustaf Tessin. I sitt tal diskuterar han svenskarnas ovilja mot att äta hästkött och utnämner durianfrukten till en av världens mest omtvistade smaksensationer.

Trots den stora variationsvidden tycks det enligt Bergius finnas vissa mer allmänna tendenser. Starkast är preferensen för det söta och en viss ovilja mot det beska. Milda smaker, som mjölk och honung, tilltalar enligt Bergius särskilt barn, medan gamla människor uppskattar starka kryddor och skarpa smaker som ättika och senap. Barndomens aversioner kan vara långlivade och den som förätit sig på något finner det sedan motbjudande. Havande kvinnor eller personer med överkänslighet har speciella önskemål. Den som får feber och utslag vill inte ha de sötaste smultron. En uppfattning som Bergius återger men inte vill ta ställning till är att människor före syndafloden var vegetarianer.

Talet om läckerheter rymmer även annan information av intresse för samtid och eftervärld. Artminskning och utrotning av växter och djur är inget nytt fenomen, och det finns skrämmande exempel på arter som sedan 1780 försvunnit från jordens yta på grund av människors tanklöshet och hänsynslösa jakt. Den amerikanska vandringsduvan, som en gång räknades i hundratals miljoner, är utdöd sedan duvan Martha avled på Cincinnatis zoo år 1914. Men hos Bergius är den ännu talrik:

> … de vilda Dufvorna i Norra America, som vissa årstider komma framfarande i så förfärliga skarar [sic], at de bortskymma solen och förmörka himmelen, görandes stor och mångfaldig skada på säd, ek- och bok-ållon m.m. ja på trädets grenar, hvarpå de slå ned, som ofta afbrytes af den otaliga dufvo-mängden.[4]

Docenten i historia och extra ordinarie assessorn i antikvitetsarkivet, bankokommissarien Bengt Bergius (1723–1784), samlade sin huvudsakliga kunskap om världen och dess läckerheter i läsfåtöljen eller vid arbetsbordet. Han var en av tidens hängivna samlare och ägde tillsammans med sin bror, läkaren Peter Jonas Bergius, ett stort och i samtiden berömt bibliotek, inrymt i deras malmgård vid Karlbergsallén i Stockholm.

Den under historikern Sven Lagerbring akademiskt skolade Bergius hyste stor tilltro till vetenskapen och såg ljust på framtiden, givet att man lämnade föråldrade uppfattningar bakom sig. I upplysningens anda ville han motverka fördomar och tanklöst övertagna åsikter; ”forntidens meningar, infall, ordspråk, griller, gåtor och drömmar”, som han uttrycker saken.[5] Det är intressant att studera hur han gick till väga för att angripa sitt äm-

ne enligt senaste vetenskapliga rön. Han hade en klart empirisk och systematisk vetenskapssyn och ansåg att historisk forskning skulle bygga på primärkällor. Bergius formulerade klart sitt syfte och definierade omsorgsfullt sina begrepp. Han saknade inte heller källkritisk insikt.

*

Det vetenskapsideal Bergius presenterar är samtidigt tidsbundet och nutidsrelevant. Vetenskapliga undersökningar ska bygga på ”oförtruten forskning, på tydeliga rön, på klarsynt upmärksamhet, på noggranna försök, på uplyst förfarenhet, på ömhet för sanning, på ifrig hug för nya upptäckter, och dertil med klädde i en ren och anständig dräkt”.[6]

Ett vårdat och vackert språk är av största vikt. Det slutande 1700-talet var en tid då man slog vakt om att utveckla och förfina svenskan som akademiskt språk, i alltmer framgångsrik kamp mot det internationellt dominerande latinet, en uppgift som särskilt omhuldades av Vetenskapsakademien. Det hindrar inte att Bergius anger de latinska termerna på sina växter, djur och fåglar, dels i klargörande syfte, dels för att kunna dra paralleller till antikens författare och andra lärda skrifter på latin.

Tankens frihet är för Bergius en oeftergivlig förutsättning. I stället för andras intellektuella glasögon, ”lånta synglas”[7] med Bergius uttryck, ska man själv studera materialet och använda sin egen tankeförmåga. Han hyllar de forskare som:

> … följer Naturen på spåren, ransakar dess hemligheter, efterser tingens och ämnenas upphof, utforskar deras orsaker och drifffjädrar, undersöker deras halt, beskrifver noga deras skiljemärken, uptäcker deras verkningar både för sig sjelfva och i sammanblandning, utstakar deras lagar, förvissar sig och andra om deras rätta sammanhang, samt af kända och bevista sanningar slutar til andras förhållande som man icke än hunnit fatta. Och i anseende til alt sådant har vår tid och efterverlden en grundfast väg att gå på, i stället för den slippriga stråt som Förfäderna vandrade.[8]

Nya idéer kräver ett öppet sinne. Forskaren behöver lugn och tid för eftertanke för att rättvist kunna bedöma sakernas tillstånd, men också ett stort material och en rik erfarenhet. Bergius bedriver en tydlig källkritik och litar mer på en traktör från Paris än på en gästgivare från Trosa. Vittnesmål från trötta sjömän som anser färska frukter utsökta när de kommer iland efter en strapatsrik resa finner Bergius knappast tillförlitliga, och fattigt folk med tarvliga matvanor är mindre trovärdiga än lyckligt lottade personer som vuxit upp med kräsliga rätter. Under hungersnöd äter människor i nödfall inte bara barkbröd, löv, skinn och hudar utan enligt Bergius källor även mindre läckra ting som råttor, paddor och duvträck.

Bergius är noga med att definiera sina begrepp. För att kallas läckerhet skall maten inte bara fylla magens behov utan även ge människan ”en behagelig känsla på tungan och i gommen”.[9] Hans mer vetenskapliga och utförliga definition behåller ett sinnligt fokus på tunga och gom som smakens organ:

> Med *Läckerhet* förstår jag hvarje sådant ämne, som, då en frisk Människa det njuter, på ett ljufligen förnöjande sätt retar dess

> nerv-papiller på tungan och i gommen, blifvandes läckerheten ofta förhöjd, då en behagelig lukt dermed instämmer.[10]

Det är smaksinnet som avgör, även om särskilt lukt, men även känsel och synintryck kan höja effekten. Men det enda ljud Bergius noterar i sin skrift kommer från den amerikanska härmtrasten, Northern Mockingbird, vilken Linné år 1758 gav namnet *Turdus polyglottus*, och det tycks inte påverka smaken.

Det nyttiga och lärorika skattas högt under 1700-talet, men det är lika tidstypiskt att man lyfter fram det nöjsamma. Bergius tal förenade dem alla och blev med rätta beundrat redan i sin samtid. Kanslirådet och riddaren av Nordstjärneorden Anders Schönberg var full av beröm och vetenskapsakademiens sekreterare, astronomen och statistikern Pehr Wargentin, hävdade att talet om läckerheter kunde jämföras med Linnés legendariska inträdestal.

Bergius utförde en pionjärinsats på ett obanat fält, men förståelsen för de läckerheter som folk från skilda delar av världen upptäckt och uppskattat förblir ett värdigt ämne för såväl teoretiska som praktiska studier.

Noter

[1] Bengt Bergius, *Tal, Om Läckerheter, Både i sig sjelfva sådana, och för sådana ansedda genom Folkslags bruk och inbillning*. Hållet för Kungl. Vetenskaps Academien vid Præsidii nedläggande, den 3 maj 1780. Stockholm, tryckt hos Johan Georg Lange, 1, 1785, s. 10f.

[2] Bergius 1785, s. 21.

[3] Bergius 1785, s. 25.

[4] Bengt Bergius, *Tal, Om Läckerheter, Både i sig sjelfva sådana, och för sådana ansedda genom Folkslags bruk och inbillning*. Hållet för Kungl. Vetenskaps Academien vid Præsidii nedläggande, den 3 maj 1780. Stockholm, tryckt hos Johan Georg Lange, 2, 1787, s. 107f.

[5] Bergius 1785, s. 14.

[6] Bergius 1785, s. 9.

[7] Bergius 1785, s. 14.

[8] Bergius 1785, s. 14f.

[9] Bergius 1785, s. 20.

[10] Bergius 1785, s. 22.

Lennart Hellsings osmakligheter

Niklas Schiöler

Få har väl i vårt land gjort så mycket för barns sprittande språkglädje som Lennart Hellsing. Kanske är han som allra bäst när han släpper lös sina Lewis Carrolltalanger, som i ”Kajsa Warg” (*Gås med krås*, 1981):

> Kajsa Warg hon är sig lik
> kokar soppa på en spik:
>
> Lite mjöl och grädde bara
> det är ingenting att spara
> och en fattig munk från Skara
> sånt ger smak och ska så vara.
>
> Ja man tager vad man haver
> i kastrullen man begraver
> ett par gamla skor som skaver
> sånt kan passa skandinaver.
>
> Låt det hela koka stilla
> men lägg i en stor gorilla
> för det brukar alla gilla
> och det smakar inte illa.
>
> À la greken Arkimedes
> silas soppan sen och redes
> med en ford och två mercedes
> (något muskot ävenledes).
>
> Soppan sjudes och passeras
> destilleras, parfymeras
> dekoreras och griljeras
> inplaceras och SERVERAS!
>
> Mycket gott!

Jo, Hellsing kokar dikt på en spik, tar vad som behagar honom, långsökt eller inte, men det funkar.

Man skall emellertid inte missleda barn. För lika kul och språktokig som Hellsing så ofta är, lika suspekt kan han bli när han tjänstgör i den sakliga pedagogikens namn. Se här, i ”Där pepparn växer”:

> I Bengalens humbla hyddor
> lever folket mest av kryddor.
> Mesost, mos och välling ljummen
> ser man sällan där i rummen.

Höna utan stark tabasco
tycker de är blää och fiasko.
Moster Millas sockerkaka
vill de inte heller smaka.

Paprika och ingefära
tycks dem inte alls besvära.
Piripiri, indisk peppar
är som glass på deras läppar.

Äter man av deras curri
blir man vidbränd, röd och snurri.
Vad man helst vill ha på fatet
har att göra med klimatet.

(*Matbok*, 1998)

De som lever i landet där pepparn växer är konstiga. De uppskattar inte vår mat, känner inte till skandinaviska produkter som mesost och välling. Och moster Millas sockerkaka, ett namn som för tanken till hemvan njutning, ratar bengalerna (hur vet han det?). Men indierna besväras då inte av peppar och andra starka kryddor – nej, de verkar livnära sig på dem. Som *normal*, däremot, blir man av dessa kryddor ”vidbränd, röd och snurri”.

Tabasco, skall väl sägas, är en delstat i Mexico och såsen på fermenterade kajennpepparfrukter, salt och vinäger görs i Louisiana vid Mexikanska golfen. Tabasco är *inte* indiskt. Åtskilliga kryddor behöver varmt klimat, men att bo på nordliga breddgrader innebär knappast i sig att man föredrar kryddlös mat. Lika lite som att man skulle tacka nej till sockerkaka för att man är indier. Diktens slutargument är i sanning tvivelaktigt.

Men de bor ju i hyddor, dessa märkliga sockerkaksförnekare! Dessutom finner man dem i ett land där pepparn växer… ett uttryck som lätt för tanken till invektivet ”dra dit pepparn växer”.

Ryms här inte, 1998, en illa förtäckt (kulinarisk) rasism?

Och det blir tyvärr inte bättre när Hellsing ger sig i kast med vegetarisk mat.

Vegetarisk mat och hälsa har man diskuterat alltsedan grekisk antik. Föreställningen om att människan skulle uppta egenskaper av det djur hon äter har funnits i flera tusen år. Detta ligger delvis till grund för att Pythagoras och Empedokles blev vegetarianer. Ett annat skäl är brutaliteten mot andra arter. Montaigne hänvisar två tusen år senare till Pythagoras i essän ”Om mänsklig grymhet” (1580). Inte utan obehag såg Montaigne hur man förföljde och dödade djur som inte gjort människan något ont. ”Jag fångar nästan aldrig ett djur levande utan att släppa det fritt igen. Pythagoras köpte djur av fiskare och fågelfängare för att göra detsamma.”

Man skulle i sammanhanget också kunna vända sig direkt till Gud, åtminstone till den mycket tidige. I Första Mosebok (1:29) ger Gud människan frukter och örter att livnära sig på. Efter syndafloden tillåter däremot Gud människan att äta kött, att bli allätare (1 Mos 9:3). En varierad föda förefaller för övrigt evolutionärt lämplig med tanke på vår tanduppsättning. I Nya Testamentet, skall sägas, är kraven på vad vi äter betydligt mer parentetiska.

Eller för att gå till den dödsförkunnande prästen Carl Johan Lohmans ”Oförgripelige dödstankar” (begravningsdikt d. 19 november 1719) där han i sin allomfattande förgängelsetematik påminner oss om att det vi livnär oss på, i syfte att förlänga våra korta liv, har självt fått ge upp andan: ”Vår död är i vår mat. Vår spis är döder fisk, / död fågel, döda djur: märk liken på vår disk, / och se hur kroppen får av döden sin förtäring.” Sålunda: vi äter de levande… eller vi dödar de levande för att äta.

Något vegetariskt stöd skall man emellertid inte

vänta sig att få av Hellsing. I en samtid med ökad ekologisk medvetenhet om köttproduktionens miljöproblem, med ökat antal vegetarianer, om så av etiska, medicinska, politiska eller andra skäl, försöker Hellsing i ”Vårt gröna kök” (1998) följa en trend i sitt sätt att främja grön konsumtion.

Ett kök ska vara smalt och grönt,
att köpa korv är inte lönt.
Nej, bara salladsblad
och brännässlor och grön spenat
och ekologisk, nyttig mat
och frukt i långan rad.

En äkta vegetarian
ska sjufalt tugga sin banan.
mot bönor ler han sött.
Men biff med piff får underkänt
den gör en däst och korpulent.
Säg kött, så ser han rött.

För visst kan grönsaker va gott,
det har kaninerna förstått.
Jag äter gärna majs.
Av sån mat blir man frisk och smal
och trevlig som en plastlinjal
och får så utmärkt bajs.

Men det är en diktare med illa dolda förbehåll. Med till synes små medel avslöjas avsändaren: först ut är det skenbart opersonliga uttrycket ”Ett kök ska vara” – talaren inbegrips således inte. Underförstått betyder det att ’så säger de andra, inte jag’. Sedan kommer den klichéartade, obsoleta och gravt pinsamma bilden av vegetarianen som en mänsklig kanin. Bara salladsblad, nässlor, spenat och frukt duger. Ordet ”bara” speglar en attityd. Det är inskränkande och låter påskina vegetarianens reducerade livsvärde.

Därpå följer förlöjligandet: tugga bananen väl, le sött mot bönor, medan mat med piff naturligtvis inte godtas, ja det räcker att säga ordet ”kött”. Nästa förbehåll är slutstrofens ”*För visst kan* grönsaker va gott”, som är en gardering – talaren är då inte helt emot. Visst kan det vara gott, men… Och de som har förstått, det är kaninerna. Sålunda har vegetarianer kaniner som förebild. Sedan kommer för första gången den talande fram som subjekt: ”Jag äter gärna majs.” Det inkastade adverbet, ”gärna”, blir så ytterligare en gardering som bara förstärker motviljan inför annat vegetariskt. Alltså: ’jag kan faktiskt också, jag har inget emot grönsaker’. Men särskilt gott är det tydligen inte. ”Jag äter gärna majs” låter ungefär som en artighetsfras à la ”Jag kan gärna diska efter maten”. Det leder omgående till ”Av sån mat”. Med en liten retorisk markör, ”sån”, har maten kommit på så pass behändigt avstånd att andra får äta den. Man må bli frisk och smal av maten, men knappast roligt sällskap, för Hellsings avslutande knorr följer samma inslagna linje. Hur trevlig är en plastlinjal?

Någon glädje inför grönsaker märks sålunda inte, alltså knappt ens inför majsen. Och djupare kunskap om vegetarianens kulinariskt sett rika möjligheter i dagens kök tycks Hellsing inte besitta.

Men fint bajs får man.

Man kan alltså även för barn i en dikt om det goda och hälsosamma i grönsaker förmedla känslan av det direkt motsatta. Det är andra som får äta ”sån mat”, utan raffinemang, utan att ha kul.

Det ordnar sig nog med bajset ändå.[1]

Not

[1] Jag är på intet sätt vegetarian, men skyr falsk välmening.

Spökdiné eller gästabud? Om mat och måltider i litteraturen

Ulla-Britta Lagerroth

De skönlitterära författarna har i alla tider intresserat sig för att gestalta människans möte med världen i termer av hennes intagande av föda. Litteraturen rymmer många anslående måltidsscener och matbeskrivningar som – utöver att ge kunskap om en viss matkultur – även visar sig äga en djupare symbolisk innebörd: rörande människans existentiella problem, hennes förhållande till medmänniskan och samhället, hennes livssyn och världsuppfattning.

Mycket har också skrivits om detta tema i litteraturen. I en bibliografi från 1995, betitlad *Food and Drink in Literature* och författad av den amerikanske professorn Norman Kiell, upptas cirka tolvhundra nummer bara för delen ”maten i litteraturen”, och då endast böcker eller artiklar på engelska, tyska och franska. Bibliografin är dessvärre inte systematiskt utan alfabetiskt uppställd, men gör man sig mödan att gå igenom de förtecknade titlarna finner man alla tänkbara aspekter på ämnet litteratur och gastronomi representerade: från den populära genren författarnas kokböcker, över specialstudier – till exempel om maten i ett visst slags litteratur eller om picknicken eller ostronet i litteraturen – till en enskild författares skildringar, där, inte oväntat, särskilt Dickens, Balzacs och Prousts namn figurerar. För det mesta tycks det röra sig om tämligen enkla sammanställningar, men en och annan titel utlovar mer seriös analys av matens och ätandets roll i den litterära texten.

Att ämnesområdet utövat stor fascination på en bredare läsekrets även i vårt land visar den uppmärksamhet som mött sådana publikationer som Pernilla Tunbergers praktverk *Böckernas mat* eller Mats Gellerfelts underhållande *Restaurangliv,* där ett avsnitt handlar om litterära skildringar av krogmåltider. I båda åberopas många av litteraturens mest välbekanta måltidsscener.

I det följande väljer jag några litterära exempel där intagandet av föda får en viktig meningsbärande funktion i texten som helhet. Först en synnerligen otrevlig måltid, den middagsbjudning som äger rum i inledningen till Strindbergs samhällskritiska satir *Svarta fanor.* ”Det skulle bli spökdiné hos professor Stenkåhl, men bara andra klassens uppbåd, ty kraschanerna hade ryckt ut där dagen förut.” Så börjar, olycksbådande, berättelsen som snart nog utvecklas till ett mardrömsscenario:

> Middagen började klockan sju, för då blev man av med gästerna i god tid. Innan soppan kom fram, blev ju tyst som vanligt, och sexton högerhänder syntes rulla brödkulor, så att bordet liknade en ebbstrand med krälande krabbor. Så kom soppan och nu såg man sexton kranier ligga framstupa, de flesta verkligen dolikocefala, några svarta, andra bruna, några vita och bara som badandes bakdelar. Alla soppätarne tycktes spegla sig i de djupa tallrikarne, eller dölja sina ansikten för att slippa visa själsspeglarne, eller göra tysta böner på varandras ofärd, ty de voro alla fiender och hade endast kommit hit därför att de icke vågade utebli.

Det fortsätter i samma stil genom tio rätter, och måltiden som borde ha blivit en angenäm upplevelse – efter soppan serveras läckerheter som fågel, jättesparris, ostron, hummerpastej med gåslever, därtill olika viner – blir i stället rena tortyren. Värden finner nämligen nöje i att agera bödel genom oavbruten hetsning av gästerna med ondsinnat tilltal. Nyckelordet i skildringen är just ”hetsa”, det vill säga lust att blottställa medmänniskan i elakt uppsåt och genom associationer från människa till kreatur. Gästerna förnedras genom deformering och koppling till fysiskt äcklande bilder. Och när sällskapet efter två timmar reser sig från bordet, ligger det där som ”en sopbacke”, snaskigt av fruktskal, brödkanter, cigarettstumpar, aska och ”sköljkopparne, som man spottat i”.

Hos Strindberg blir födan ofta bärare av fundamentala frågor gällande liv och död. Mat är liv, är garanti för pånyttfödelse, men som Sven Delblanc understrukit i essän *Kärlekens föda* är den förvanskade födan ett återkommande motiv hos Strindberg. Detta inte minst i hans kammarspel där moderns vampyriska kosthåll eller kokerskans manipulationer med sojaflaskan representerar ett utsugande av födans näring intill utsvultenhet och död för familjen, något som symboliserar förlusten av modersömhet och livgivande kärlek i ett sjukt och förgiftat samhälle. Det är på liknande sätt med spökdinén i *Svarta fanor.* Den blir en dyster bild av det litterära livet sådant Strindberg vid denna tid såg på det: ett kompromitterande av alla mänskliga värden, ett förpestande av samhället genom intriger, avund och hat, humbug och falsk reklam och med penningen som den allmakt som driver det hela. Strindbergs spökdiné är måltiden som inferno – en bild av livet som helvete!

Denna skildring har viss förankring i en litterär tradition av satiriskt gestaltade måltider med fokus på groteska detaljer och animaliska drag hos människan. Rötter finns i medeltidens och renässansens karnevalskultur, den som Michail Bachtin så lysande fångat i det arbete som i svensk översättning heter *Rabelais och skrattets historia.* I den franske 1500-talsförfattaren (och munken och läkaren) François Rabelais böcker om den unge jätten Pantagruel och hans far Gargantua, deras enorma aptit, ja glupskhet utan gränser, menar Bachtin att vi har höjdpunkten av litterär skildring av ätandet och drickandet som en speciell materiell-kroppslig aktivitet.

Karnevalskulturen, som var en folklig skrattkultur, innebar en uttrycksform för kraften att bryta maktens, speciellt kyrkans, förtryckande dogmatiska allvar, att bjuda motstånd mot förhärskande sanning och rådande ordning. I revolt mot ”andligheten” revs allt andligt upphöjt ner och degraderades, i den våldsamma parodins tecken, till det kroppsliga planet, till buken, till magens uppslukande och smältande av föda. Allt hos Rabelais skildrat med grotesk realism, i starkt överdrivna, ofta

rent äcklande bilder för kroppens fysiska behov. Men allt också gestaltat i det förlösande skrattets tecken. För en stund befriade frossandet människan från det skrämmande i världen, genom det glupska ätandet övervann hon så att säga världen i sin kropp, och ordet kunde strömma muntert fritt, löst från fromhetens och gudsfruktans bojor. Rabelais uppfattade födan som en kosmisk princip, en fruktbarhetens grogrund som allt skapande utgår ifrån, och här utpekas därför också djupare samband mellan talande och skrivande å ena sidan och ätande å den andra.

Även om Strindbergs spökdiné uppvisar vissa likheter med Rabelais måltider i de groteska bilderna av äcklande detaljer för kroppens degradering, är hans skildring avvikande i den misantropiska hållningen: här råder ingen befriande munterhet – tvärtom tystnar ordet. Eljest erbjuder litteraturen gott om efterföljare till Rabelais i våldsamt ätande och drickande, men under mer gemytlig stämning än hos Strindberg. Dickens excellerar i måltidsscener, där det, som i *A Christmas Carol,* bjuds på en enorm doftande och mör gås (”There never was such a goose”) och ångande, fluffig pudding (”Oh, a wonderful pudding”), eller där, som i *Martin Chuzzlewit,* käkarna mal för att sluka kalkoner, höns och gurkor, och lystna blickar slukar enorma bakverk.

Samma glupska stämning råder hos Émile Zola, så i de romaner där man rör sig på krogen och i Hallarna och med gott samvete frossar på mat och mängder av vin, där man blir mycket fet men samtidigt mycket godsint av det ohämmade ätandet. I *L’Assommoir (Fällan)* firas Gervaises namnsdag med en hejdundrande fest, där den storståtliga, fettdrypande gåsen uppkallar Copeau till lovsång över denna fågel:

> Inte hade man väl nånsin tagit skada av att äta gås? Tvärtom, gås var ett bra botemedel mot mjältsjukdomar. Man kunde knapra på den utan bröd, som efterrätt. För egen del kunde han ha stoppat i sig hela natten utan att känna något obehag. Och för att visa sig på styva linan stack han en hel skank i munnen. [...] Och som man drack sedan! Vinet flöt kring bordet som vattnen i Seinen.

Också Balzac skildrar gärna scener av matfrosseri som, på ett eller annat sätt, demonstrerar hur det värsta som kan hända människan i livet är att behöva avstå från bordets njutningar. En annan fransman, Marcel Proust, exponerar likaså gastronomisk lust i sin stora roman *På spaning efter den tid som flytt.* Där är inledningskapitlets berömda episod med den i te doppade madeleinekakan, vars smak väcker minnet av det förflutna till liv, och där möter sedan den borgerliga världen i ett ständigt rituellt ätande. När Marcel med en måltid firar att han blivit författare, skildras denna nästan som ett bildkonstverk, ett stilleben:

> En fisk kokad i kort spad bars in på ett stort, avlångt lerfat, där den avtecknade sig i relief mot blåaktiga gräsknippen, fast ännu förvriden efter att ha kastats levande i kokande vatten. Omgiven av en krets skaldjur, små satelliter såsom krabbor, räkor och musslor, såg den ut att höra hemma i en keramikskulptur av Bernard Pallissy.

Scenen för svenska skildringar av överdådigt frosseri är, inte oväntat, ofta den svenska företeelse som heter smörgåsbord. Här finns flera klassiska exempel – ett av dem är det avsnitt i Birger Sjöbergs *Kvartetten som sprängdes* där den matglade Karl Ludvig skall hjälpa

artisten Eugen A:son Renard att välja mat till en fest för vännerna. Vällustigt radar Karl Ludvig upp de enligt honom helt nödvändiga rätterna; och skickligt karakteriserar Sjöberg honom genom språklig karikatyr:

> Ansjovislåda. Små körvar. Sillsallat. [...] Hummer naturell. Inkokter lax i ringar. Räker på is. Brynta champignoner. Stekter njure. [...] Sardiner i ölja, i ölja hör du! Inte i tomater [...] Trevliga lökar mä köttfärs ini. [...] Kröstader mä svamp i. Sparrisömelett. Rökter lax virad i krumelurer mä skarpsås nereve.

När artisten, som ju skall betala kalaset, förskräckt avbryter den nu i mattrance försänkte Karl Ludvig med frågan: ”Menar du, att jag ska ha ett så stort smörgåsbord?” får han det trosvissa svaret: ”Ja vesst! Kan aldri bli för stort. Esses!” Och naturligtvis öser Karl Ludvig på även med varmrätter: ”Små köcklingar å sallat. Små lammkötletter mä blomkål å ärter. Lite stekter fesk. Stekt fesk ä gött också!” Alltmer oroad skyndar artisten nerför trappan, men när han kommer ut ur porten öppnar Karl Ludvig fönstret och ropar: ”Jag glömde! Kalvbräss mä ärter”. Och hunnen till gathörnet hör artisten Karl Ludvig ytterligare skrika: ”Sillgratäng!!”

I *Bock i örtagård* har Fritiof Nilsson Piraten gett en annan ofta åberopad skildring av smörgåsbordet, det på Hotell Horn i Malmö. Det är en detaljrik satir över frosseri, utförd med vaken blick också för den till måltiden kopplade sociala hierarkin: personalens rangordning från hovmästaren överst till smörgåsnissen nederst, och gästernas rangordning med kandidat Fabian lägst stående som driftkucku – lite av samma ”hetsning” som i Strindbergs spökdiné. ”Som en kyrka i by stod mittpå bordet den sexkantiga brännvinskantinen av silver med de sex kranarna för de sex sorterna”, och runt denna på bordets väldiga areal, ”omkring femton kvadratmeter”, fylls efterhand på med faten, först ”skinkorna, en spicken och en kokt”:

> Utefter brännvinsglasen radades de salta sakerna: Sju sorters sill, ansjovis i magnumburk, sardeller i kvartskista, kallt, stekt fläsk och fågelbon. Följde så ålen, rökt, halstrad eller kokt i gelé. Och därefter fogades fat till fat, assiett till assiett som bitar i en inläggning, där ljusgröna garnityrblad, ärggröna gurkor och vita gurkor, rödbetor, sillsallat, röda ostar och ostar i stanniol bildade det granna inslaget i den mera färgtama massan av kallskuret, grisfötter, sylta på kalv och sylta på svinhuvud, köttbullar och hackbiffar med lök.

Gentlemännen – för det är förstås endast män – rör sig hemvant kring de frestande faten. ”Målmedvetet slöto de upp kring smörgåsbordet som var prisgivet till skövling.” Snart nog blir det småvarma inburet, ”ångande fat och kastruller, pytt i panna, fläskkorv, impotatis, skinkomelett, sillgratin”. Därefter serveras varmrätten, biff med lök nersköljt av portvin, och slutligen kaffe med punsch, konjak och cigarrer.

När det gäller ”den stora festen”, litterärt skildrad som överdåd av mat och dryck, bär den emellertid inte alltid satirens och groteskens märke, som i ovanstående fall, utan den kan också gå tillbaka på sådana underliggande arketypiska och årstidsrituella strukturer för livets seger över döden, sommarens seger över vintern som James Frazer har behandlat i sitt stora arbete *The Golden Bough (Den gyllene grenen).* När hjälten övervunnit alla destruktiva hinder för förening med den

älskade i form av mörker, vinter, sterilitet, död, uppstår ett nytt samhälle, en fruktbarhetsvärld som omfattar naturen och hela landet och som möjliggör hjältens och hjältinnans äntliga förening. För att manifestera denna kärlekens och livets triumf ställs det till med ett hejdundrande kalas för hela folket. Ett sådant rituellt mönster går igen i många litterära verk, som Northrop Frye visat i vissa av Shakespeares komedier, eller i ett drama som Pär Lagerkvists *Midsommardröm i fattighuset.*

Att födointag å andra sidan inte bara har med liv att göra utan också kan innebära död, påminns man framför allt om i den litterära genre där det säkert som amen i kyrkan begås mord, detektivromanen. Man har funnit det anmärkningsvärt hur många deckarförfattare – *och* deras detektiver – som är gourmeter och därför låter maten spela en viktig roll, inte minst förgiftad sådan! Som, för att ta ett exempel, omeletten i Dorothy Sayers *Oskuld och arsenik.* Detta intrikata samband mellan mat och mord poängteras i Peter Hainings antologi *Dukat för mord,* som presenterar ”22 matmord ur världslitteraturen” (undertiteln). George Simenons kommissarie Maigret visar påfallande fascination för bordets fröjder, och följaktligen utgavs 1974 en ”receptbok” med citat från de gourmetmåltider Maigret intar, lagade hemma av hans Madame eller förtärda på krogen. Också i Stieg Trenters deckare förtärs det en hel del, och hans hustru Ulla har i en bok om Stieg Trenters mat gjort upp listor på vad, var och när det äts i hans böcker.

Men, för att återgå till sammanställningen mat och liv, så finns i litteraturen många scener där det sinnligt lustbetonade i inmundigandet av en måltid direkt kopplas till förhöjt erotiskt begär. Bellman gestaltar detta i burleskens form, till exempel i epistel 80 angående Ulla Winblads resa till Första Torpet, ”det torpet lilla, straxt utom tulln, / där kräftan ljustras röd i kastrulln” , och där Ulla under festens orgier får fullgöra sina tjänster som kärleksprästinna, tills hon ”kullstjälpt som en fru / med Mollberg snarkar ännu”. En något mer förfinad fransk version på temat möter i Guy de Maupassants roman *Bel-Ami,* där huvudpersonen och den av honom åtrådda snärjs in i kärlekens garn genom en diné arrangerad i chambre séparée. Först serveras iskyld champagne av bästa märke och därpå

> Ostendeostron, små och feta, små öron i snäckskal som smalt mellan gommen och tungan som konfekt med sälta i. Efter soppan en forell, ljusröd som en ung flickas hy [...] Tankar på kärlek började långsamt bemäktiga sig dem, fyllde småningom hela deras sinne, liksom det pärlande vinet som droppe efter droppe flöt ned i deras strupar, upphettade deras blod och förvirrade deras tankevärld.
>
> Man serverade fårkotletter, lättstekta och möra, med ett underlag av sparrisknoppar. [...] Och de åt långsamt, avnjutande det fina köttet och sparrisen, fet som grädde.

Detta är en förförande måltid, där det skära och fina köttet naturligtvis får dubbel innebörd, där de sexuella fröjderna på ett elegant sätt föregrips i termer av mat och dryck.

Så långt är det endast manliga författare som blivit anförda. I sin ovannämnda bok förundrar sig också Pernilla Tunberger över att det finns, jämförelsevis, så få kvinnliga författare som skildrat mat och ätande. Det kan förstås finnas olika förklaringar till detta. Men i den mån de nu i alla fall ägnat sig åt genren, bör man kanske fundera över huruvida det finns någon kvinnospecifik erfarenhet som de därmed velat ge ut-

tryck åt. Låt oss som exempel välja Selma Lagerlöfs kapitel ”Slomtiden” i *Mårbacka,* första delen av den självbiografiska trilogi hon skrev på äldre dagar. Här berättas om faderns, löjtnant Lagerlöfs, besatthet i slom, denna spinkiga och illaluktande fisk som är ett säkert vårtecken och som, när den väl går till, ivrigt levereras vecka ut och vecka in i Mårbackaköket av Gårdsjöfiskarna. Den räknas egentligen som fattigmansmat, men löjtnanten är minsann en sådan fiskvän att han kräver slom, stekt i mycket smör och serverad på stor rund brödskiva, både morgon, middag och kväll. Medan slommen till sist står alla de övriga upp i halsen, hushållerskan och resten av familjen, däribland lilla Selma.

Slommen framställs här som en värmländsk specialitet, och naturligtvis kan man tolka slomkapitlet som ett led i stärkandet av den regionala identiteten och självkänslan – så som mat och måltider ofta fått fungera i litteraturen. Men det finns också ett annat sätt att förstå dessa alltmer plågsamma slommåltider: som led i de tre böckernas successivt upptrappade uppgörelse med det patriarkaliska förtrycket. Visst skildras fadern som den charmerande löjtnanten som alla så gärna underordnar sig, men samtidigt finns i texten en undertext där det manliga maktmissbruket demaskeras. I kapitlet om tvånget att äta slom gör Selma Lagerlöf, om man så vill, genom maten ett feministiskt inlägg.

En annan kvinnlig författare som problematiserat kvinnans roll genom fixering av maten är Doris Lessing. I *The Golden Notebook* (i svensk översättning *Den femte sanningen*) skildras hur den kvinnliga jagpersonen – som lever i relation till en gift man, vars krav och lust och eventuella tid med henne hon är helt beroende av – hastar att inköpa och laga maten till en middag för den älskade, i hopp att han skall komma till kvällen. Champignonerna sjuder i grädde och lök, kalvköttet bultas i tunna skivor, och under väntetiden skyndar hon även att bädda och byta underlakan. Denna symbios av mat och erotik bär på helt annan betydelse än den hos Maupassant. Lessings bok blev ett känt inlägg i könsrollsdebatten, liksom hennes författarskap över huvud blev en viktig impulskälla för den nyfeministiska rörelse som växte fram under 1970-talet.

Det är också en kvinnlig författare, Karen Blixen, som skrivit en av litteraturens mest fascinerande berättelser om en måltid, *Babettes gästabud* – en historia som kan ställas upp som direkt motpol till den strindbergska spökdinén.

Själva ordet ”gästabud” inbegriper i litteraturen en tradition med anor i det klassiska Grekland och i Platons berömda dialog *Symposion,* där det etableras en innebörd av på en gång måltid och samtal. Den litterära traditionen löper sedan över allvarliga eller satiriska varianter av mönstret ”den heliga nattvarden”. Som stående inslag återkommer gästabudets tecken för livets fullhet: det festligt dukade bordet, överflödet av mat och dryck, ätandet som gemenskapsritual, skålandets och talens flöde.

Karen Blixens gästabudsberättelse fogar in sig i traditionen men lägger samtidigt till något nytt och intressant. Den handlar om fransyska Babette som en regnvädersnatt 1871 anländer som flykting undan inbördeskriget på Paris gator till en liten norsk kuststad, där hon anställs hos två halvgamla, ogifta och puritanskt uppfostrade prästdöttrar. Fjorton år efter hennes ankomst skall prästens hundraårsdag firas och Babette, som oväntat vunnit tiotusen francs på ett franskt lotteri, erbjuder sig att laga en äkta fransk middag för denna summa och skaffar på hemliga vägar mat och dryck från Frankrike. Man blir tolv till middagen – här och på andra sätt avslöjas det underliggande nattvardsmönstret – och bland gästerna befinner sig en general Löwenhielm

som vänt hem efter en längre tids utlandsvistelse, bland annat i Paris. Gästerna – i övrigt gamla församlingsbor – möts vid entrén av kakelugnsvärme, festligt ljussken och härliga dofter. Måltiden framskrider till generalens hänförda kommentarer: ”Amontillado! Och den bästa Amontillado jag någonsin har druckit! [...] Det här är ju äkta sköldpaddsoppa – och vilken sköldpaddsoppa!” På bordet kommer till hans förtjusning ”Blinis Demidoff” och i glasen skummande Cliquot, årgång 1860. Och som clou på det hela en rätt så sagolik att generalen erinrar sig en utsökt ”cailles en sarcophage” (ungefär ”köttinbakad vaktel”) som han en gång serverats på Café Anglais i Paris. Hans bordsgranne den gången, en överste, hade bedyrat att den var tillagad av en kvinnlig kock, ”känd i hela Paris som tidens största kulinariska geni”, en kvinna som kunde förvandla varje måltid till ett kärleksäventyr och som översten försäkrade var den enda kvinna i Paris han var villig att utgjuta sitt blod för i duell.

Naturligtvis, börjar vi förstå, är Babette identisk med detta gastronomiska geni i Paris, och naturligtvis är det ”cailles en sarcophage” som gästerna bjuds på också denna gång. Och alla som nu är med minns i efterhand gästabudet som att ”rummet varit fyllt av himmelskt ljus”. De fåmälta gamla hade fått talets gåva, lomhörda öron hade öppnats och tiden själv förvandlats till evighet. Gästerna svävar lyckliga hem, ”förvandlade till barn på nytt”, åter försonade med varandra. Strax innan hade nämligen splittring, intriger och ont förtal börjat breda ut sig i församlingen, men tack vare Babettes gästabud är alla åter redo att älska varandra.

Men detta är inte bara gästabudet som en mirakulös livets fest, där ondska och död övervinns i kärlekens och försoningens tecken. Det är också gästabudet som apoteos över Konsten och Konstnären – Karen Blixens speciella turnering av gästabudstraditionen. När prästdöttrarna efter festen finner en trött Babette i köket och tackar henne för vad hon gjort för deras skull, svarar hon ampert att det alls inte var för deras skull hon ödslade sina tiotusen francs. ”Nej, för min egen skull”, förklarar hon eftertryckligt. ”Jag är en stor konstnär, mesdames.” Och som alla stora konstnärer är det endast en enda sak hon vill: att ge sitt bästa. En av de nu djupt rörda prästdöttrarna går fram och slår armarna om Babette: ”’I paradiset kommer du att vara den stora konstnären som det var Guds mening att du skulle bli! Åh’, tillade hon med tårarna strömmande nerför kinderna, ’Åh, vad du kommer att hänföra änglarna!’”

Babettes gästabud blir således ännu en berättelse av Karen Blixen där Konstnären utpekas som en Deus Artifex, en Guds like i skapande. Grundläggande för henne var tron på att livet innerst inne är ett konstverk, och att det är i överensstämmelse med Guds mening att man förhåller sig konstnärligt till livet, förstår tillvaron och försonar sig med den med hjälp av Konsten. Tolkad på detta sätt blir *Babettes gästabud* en metaberättelse, en text som självreflekterande fokuserar inspirationen och skapandet överhuvud.

Därmed är man också de kanske djupaste förbindelserna mellan mat och litteratur på spåren: måltiden som konst, som omsorgsfullt skapad artefakt – och därför en så utomordentlig symbol för dikten och diktandet.

Artikeln är tidigare publicerad i *Gastronomisk kalender: Gastronomiska akademiens årsbok 1999*, Stockholm: Prisma 1998.

Ett land och ett annat
(fritt efter A. Strindbergs novell ”Odlad frukt”)

Text Vasilis Papageorgiou
Bild Lo Snöfall

Han är en människa, tänker den unga kvinnan i uniform bakom sitt designade skrivbord. Det är ju klart. Ingenting djuriskt i honom. Han äger det som kallas mänsklighet och alla de attribut som följer därefter. Hon tittar i de designade monitorer som står i rad och i olika former och färger på hennes långa skrivbord. Han är en fin man. Man kan se det. Man kan också se att han är på väg till en gräns, sin egen. Ändå är han obekymrad och ledig på ett sätt som bara livet kan göra en. Men vilket liv? Vems? Var någonstans?

Hon tittar på honom:

”Jag behöver ditt namn.”

”Du vill att jag ger dig hela mitt namn?” frågar den unge mannen med lugn röst.

”Är det så svårt? Hur krångligt kan det vara?” Hennes ord låter grymma, men menar hon det?

”Det är inte alls krångligt”, svarar han med samma röst, nästan varmt.

”Jag vill bara veta varför du är här”, förklarar hon. Hon förstår att hennes röst inte befinner sig i samma rum som hans, vid samma fönster, under samma sol. Eller är det tvärtom?

Han svarar att han var tvungen att ge sig av. Hon förstår inte varför han reste just hit, till hennes land, till hennes stad. Det var oplanerat, är hans svar. Och nu är han här. Han har tvivelsutan en annan sorts röst, tonläget är helt okänt för henne. Helt okänt. Men han, han kan hennes språk så bra.

”Jag lade mitt öde i flodens flöde”, säger han.

Hon känner sig irriterad. Och visar det:

”Vilken flod? Vad vill du att jag ska göra? Du har inget land längre. Du har ingenstans att återvända. Ditt land finns inte. Det är ingenting kvar av det. Det har förvandlats till ett ickeland. Något är det visst, men ett land är det inte. De har hackat sönder det. Pulvriserat det. Och nu står du här, du talar i metaforer och vet inte vad som väntar dig.”

”Jag är beredd att göra vad som helst”, säger han. Eller kommenterar han? Kritiserar han henne? Hon kan inte uttolka någonting hos honom. Är han förtvivlad? Är det därför han är så lugn? Nästan ironisk? Nej, inte ironisk, inte alls. Nu går jag för långt, tänker hon.

”Du vet inte vad detta innebär. Vet du det?” säger hon med emfas.

”Jag kan göra mycket. Jag vet att jag kan. Jag vill det.” Det var hon säker på att han skulle säga. Hon vill pressa honom, det är så mycket som hon vill själv. Han vet inte vad han pratar om. Finns det en plats för honom här, i denna stad, i detta land? Och vad är en plats? Räcker det med en plats? Och varför ska den ges honom?

”Vem är du?” frågar hon som om hon vore en annan.

”Du förbryllar mig.”

”Vad är det du vill? Egentligen vill?” insisterar hon, utan att titta på honom. En retorisk fråga kanske, undrar hon. Vad vill vi alla egentligen?

”En plats att vara på”, säger han och menar det och tittar rakt in i hennes nästan förtvivlade ögon. ”En plats att vandra genom, att sätta mig och ordna saker och ting på. En plats där jag kan sitta och addera och subtrahera och deducera. En plats som kan uppsluka mig.”

”Du har ingenting. Har du?” Hon tittar rakt i ögonen på honom nu. Hon måste det. ”Inga pengar. Inga kläder, inga släktingar, inga vänner, inga krafter. Vad har du? Du verkar inte ha några krafter alls.” Hon låtsas glömma honom och tittar genom fönstret. ”Du är utmattad av din ansträngning att umgås med detta ingenting du har. Och du vet inte vad ingenting är.”

Hon tittar försiktigt på honom, på hans oroliga händer. Finns det ett förhållande mellan dem? Vad får henne att tänka så? Han borde kunna få stanna. Få chansen att addera och subtrahera. Han vill det. Han är så slutgiltigt här, så rysligt slutgiltigt.

”Du darrar.”

”Jag befinner mig ständigt i ett kritiskt tillstånd.”

”Du kommer att falla i små bitar förr eller senare. Snart.” Hon reser sig. Hon kan inte undvika hans blick. Hon försöker inte heller.

”Vad är det du vill egentligen?”

Kan jag nå dig, tänker hon. Vill jag det? Ja, det vill hon. Det vill hon verkligen. En som kan darra, som vibrerar av oro och iver, av ett rent ingenting.

Han tittar ut och talar långsamt:

”Dessa träd är en välsignelse. De är ämnade åt människor som du. Du verkar ha den tid som behövs, möjligheten att njuta av dem. Och benägenheten. Du är en lyckligt lottad människa.”

Hon går och ställer sig alldeles intill honom.

”Är jag det?”

”Jag älskar dessa träd. Deras skugga mitt i staden. Det finns alltid mycket folk under dem. Alla möjliga människor. Det förvånar mig hur de hittar på olika sätt att njuta av trädens skugga. Visste du att det finns olika sorters skuggor också? Sådana som är lätta och sådana som är tunga? Medvetna och omedvetna?”

”Du formulerar det fint. Du vet hur du ska använda dig av språket. Det är sällsynt nuförtiden. De flesta har glömt allt om litterär stil och skarp syntax och invecklade meningar. Men sådan är vår tid med sina enorma formationer.”

Hon vill röra vid honom, få honom att sluta darra, men sätter sig bakom skrivbordet igen. Han fortsätter att titta ut. Det är det han vill göra.

”Det finns något för mig i detta land. Visst finns det?”

Hon blir plötsligt elak:

”Är du inte en parasit, en präktig, vältalig parasit? De kan arrestera dig när som helst. Vem som helst kan ange dig. Det här systemet kräver ständigt stöd. Annars kommer vi alla att bryta samman och sluta andas. Vad kan du erbjuda mig? Vad skulle du kunna erbjuda oss?”

Nu slutar han darra. Hon känner hur han genomskådar henne. Hennes falska grymhet, hennes

underliggande uppgivenhet framkallar en meditativ sinnesstämning i honom. Han vänder sig om.

”Jag behöver bara ett arbete. Det är allt. Ja visst, ett land också, en plats. Jag är bra på ord, det stämmer. De har form och innehåll för mig, och jag kan få dem att flyta. De är påtagliga för mig.”

Hon vill titta på honom utan att tala. Hon har egentligen inte något att säga, vill inte säga något överhuvudtaget. Han är så nära henne, nära det han säger och ändå tycks han hålla ett visst avstånd från allting samtidigt som han rör sig på ett nästan rytmiskt sätt. Är han djupare absorberad av sin omgivning än någon annan? Varför? Lyssnar han på en för henne ohörbar musik? Vart är han på väg nu?

”Du är bara en främling. Det finns tusentals, miljoner som du.”

”Det pågår något omkring mig som inte är överens med mig längre. Jag har börjat flyta motströms för länge sedan.”

”Du vägrar vara en del av flödet?”

”Det är flödet som vägrar ha mig. Det flyter över mig, trycker ner mitt huvud och låter mig inte andas. Jag ser det flyta och registrerar dess allra minsta infall. Det är vad jag gör. Jag registrerar. Jag deltar inte, kommenterar inte, reagerar inte. Jag bara registrerar. Jag har gjort detta under en lång tid.”

”Det finns alltid någon som tycker att det är han som bestämmer. Men alla vet att det är flödet som bestämmer. Det är väl beräknat, väl kontrollerat. Det övervakar sig självt. Vi kan inte existera utan det. Jag sitter i detta rum framför dessa skärmar och registrerar fakta, siffror, rörelser. Du är också med nu. Varenda stund i ditt liv bland oss är med. Jag är en av dem som registrerar dig. Du har sett detta i filmer och läst om det i böcker. Men du har inte någonsin upplevt dess bekväma grepp runt din kropp, dess ljuva rinnande över din hud. Det är självklart och kompakt som inget annat. Du vet inte vad registrering är.”

Hon hade inte tittat på honom alls när hon sa allt detta. Varför skulle hon göra det? Varför ställer hon denna fråga? Hon försöker titta genom honom.

”Du är en god människa. En riktigt god människa. Ja, det är dig jag menar. Jag vet vad jag säger. Jag har registrerat dig under en lång tid. Från den första stund du kom till vårt enorma land. Alla fakta och detaljer talar till din fördel. Alla dina handlingar och beslut ger mig en bild av en man med en ovanlig moralisk styrka. Och vi vet alla vad detta innebär. Att den inte kan beräknas och registreras riktigt utförligt. Jag är inte rädd för dig längre. Vad mig anbelangar kan de dra åt helvete allihop.”

Hon vet att det hon säger spelas in. Varför säger hon det?

”Det är en fin och varm dag ute i dag. Jag registrerar den för dig. Skuggorna är väl beräknade och reglerade. Du har ätit en underbar frukost. Det är registrerat det också. Sedan kom du hit.”

Hon skulle säga till honom: Du är en fin man. Du skulle lita och tro på alla. Du tror på att det finns människor som bjuder på en kycklingsoppa utan att de vill ha något i gengäld. Hon kan inte undvika hans blick längre. Hans sätt att titta på henne. Att tala. Det som hamnar mellan de digitala spåren, det sifferfria, det sifferfrånvända.

”Jag tror att jag var en zigenerska en gång”, säger han plötsligt.

”Vad konstigt.”

”Jag tiggde pengar på en gata. Jag hade en tatuering på armen. Ett hjärta med ett namn i. Människorna var rädda för mig. De trodde att jag visste allt om dem och att deras liv skulle bli lika tragiskt som mitt. De undvek mina ögon. Och en dag kom denna registrator förbi. Hon stannade upp och vi såg varandra i ögonen. Plötsligt vände hon sig om och gick, fort. Mycket fort. Hon visste allt om alla, men inte på samma sätt som jag.”

Är han en tragisk människa, undrar hon. Är jag en tragisk människa? Vad gör han nu? Han går

till fönstret. Han vill inte se på mig längre. Han småsjunger!

”Ingen själ här,
ingen kropp heller,
ingen närvaro,
ingen frånvaro.”

Han låter så trött. Han måste vara trött. Hon är så osäker.

”Jag är verkligen mycket trött. Utmattad. Och ändå har jag sett och upplevt vänlighet överallt i landet. Jag sa till en taxichaufför att jag inte hade någonstans att sova och han sa att det inte var något problem. Du kan sova i min bil, om du inte har någonting emot det. Det är allt jag kan göra för närvarande. Jag har en filt i bagageluckan. Jag låg där den natten och försökte sova. Bilar och människor passerade förbi, jag kunde höra och se dem. De var alla på väg någonstans. Och de ljud som nådde mig var alla avsiktliga och meningsfulla. Och taxichauffören kom på morgonen och väckte mig med en lätt knackning på bakrutan. Vad handlade allt detta om? Om godhet.”

Hon är inte säker på att hon vågar titta på honom, men vad tittar han på? Vad har hon gjort mot honom? Vad har vi gjort med honom, tänker hon. Med alla dessa människor? Han är orolig. Han darrar igen.

”Jag är inte gjord för detta land. Känn dig fri att kasta mitt huvud till den fulaste hund du någonsin sett. Med det fulaste skall du någonsin hört. Ett skall trots allt. Du är så snäll. Så försiktig. Ett skall, en ful hund med ett fult skall. Det är ett skall. Det punkterar din snällhet. Ett ljuvligt skall från en ful hund. Den fulaste du någonsin sett. Det punkterar. En snäll hund med ett elakt skall. En snäll, ful hund. Den fulaste.”

”Mår du inte riktigt bra?”

”Jag var ute och gick utmed stranden. Under mina fötter kunde jag känna tågen som passerade. Turister vinkade till mig från båtarna i vattnet. Jag ville prata med någon. Sitta någonstans och dricka en kopp kaffe eller en kall coca cola. Längtade efter att få prata med någon. Men sen tänkte jag att det här är mitt land nu, jag borde inte känna en sådan längtan, jag borde kunna tala med vem som helst, sitta på vilket café som helst och dricka en coke eller två. En coke eller två, detta eller detta, det ena eller det andra, hon eller han. Och sedan gick jag in i en affär och köpte en present till någon, och tänkte att någon någonstans köpte en present till mig.”

Du är trots allt en främling, vill hon säga. Men mena vad?

”Jag har denna känsla av tid i detta land. Tid som låter sig blandas med rummet, sprida sig i alla detaljer på gator, bilar, kroppar. Rummet blir som en fågel i sitt fågelbad, som en hund som skakar vatten från sin kropp. Jag är i denna tid medan rummet får tiden att rinna över mitt ansikte, får min hand att hålla fast koppen med kaffet i.”

”Jag tycker om att lyssna på dig.”

”Jag saknar känslan av mer i allting. Och av mindre naturligtvis.”

”Naturligtvis.”

”Känslan av brist och känslan av fullbordan. Att missa sista tåget hem. Att inte vilja lämna bänken vid stranden.”

”Du är inte annorlunda än jag.”

”Eller vem som helst.”

”Vad vill du egentligen?”

”Vad vill du egentligen?”

”Vilket blir ditt nästa steg?”

Skymning, gryning

Niklas Törnlund

(18:34)

Dikten min kondensstrimma, min kalla kometsvans.

Ikväll kan jag lura mig själv, det är en sådan kväll, att allting ryms i allt och skatan med genomlysta vingar, ynglingen med två gitarrer, alla vi som lågmält samlas kring klockslaget när bussen, dessa timmar då de subadulta förflyttar sig mellan arenorna, då mörkblå kassar med sin kvävda klockklang nya parningsdräkter i logotyperade förpackningar hänger i högerhänder, skymningshimlen tjocknar inåt land där dova mörkret kommer rullande med löften nederlag –

(06:11)

Vakna till fördunklingen, till årstiden vars namn är *fall*, men res dig känn: hur snabbt din dröm förrinner, som ur en uppochnervänd flaska, vada ut i gators gråhet, nattsordinen ännu kvar på stadens strängar, löv löv deras färger söta som begravningskakor och bär hem dem, bröden, bullar varma som barnakinder, om inte lyckan så ett muntert sorl ur ytterväggens murgröna, kolonin av osynliga sparvar som inte hävdar något annat än att varje uppvaknande förtjänar att besjungas –

Rum H224

Therése Granwald

papper papper papperssvala papper flygplan streck himlen över skogen falla famna hamna du hittar alltid orden barken massan skrapa pressa papper röra till synes pärmar mappar högar papper till synes skärmvitt brunt gulnat orden att ligga under trädkronor gräset bara fötter kopplingstonen svalan skogen papper orden flykten vägen famnen skriften tiden vägen rytmen romantiken svart värmen matt bomull glans Småland högar höger vänster stödet drömmen romantiken svärtan orden orden orden skogen massan röra anekdoter minnen möjliga sammanhang stryk handen mot en stam arken djuren resan vägen här någonstans ja flygtur landa vita knutar vita streck flygplanslinjer ser du snön den första gången stegen tur promenad vända vända blad ark papper hela natten mörkret aldrig hotfullt vän vänligt en smal gång som leder fram mellan armen kroppen tilltron orden orden gruset mot bara fötter gräset en smal gång som leder fram mellan högar röra papper papper papper vänster eller höger spelar ingen roll halvgräs med flockliknande blomställning cellulosafibrer flor tunt tunt förgängligt gulnar brinner bränner rör röra textillump linne bomull fibrer massa ytan arket tomt öppet möjligt papper papper papper

Betraktelse över en bok som inte låter sig beskrivas

Sara Kärrholm

När jag tänker på Classe tänker jag på en mycket märklig roman av G. K. Chesterton, nämligen *The Man Who Was Thursday*, först utgiven år 1908. På ett för Chesterton karakteristiskt vis består romanen mestadels av en rad på varandra staplade paradoxer. Till skillnad från när han utforskar dessa i sina kortare berättelser om Father Brown eller Mr Pond bygger paradoxerna i denna roman en alltmer komplicerad struktur som till slut lämnar läsaren i ett virtuellt limbo, och romanens undertitel lyder också mycket riktigt ”A Nightmare”.

Sedan jag väl bestämt mig för att skriva en text om *The Man Who Was Thursday* har jag emellertid kommit fram till att det enda rätta är att inte alls skriva om denna bok, denna mycket märkliga bok. Frågan är vilken nytta en sådan text skulle göra och den hade förmodligen inte alls tilltalat Classe, eftersom den skulle ha avslöjat antingen alldeles för mycket eller för litet eller helt missvisande saker om en roman vars innebörd troligen gör sig bäst oförklarad, åtminstone med hänsyn till föremålet för denna festskrift. Min ambition med denna text är alltså att skriva en betraktelse över en roman utan att egentligen säga särskilt mycket om just den romanen.

Hm, var ska jag börja? Kanske kunde jag börja med att skriva om Kafkas *Processen*, också den en mardrömsskildring med paranoida undertoner. Kanske borde jag snarare skriva om en av mina egna favoritförfattare, Julio Cortàzar, vars fantastiska noveller skrivna i viform alltid slagit an en särskild sträng hos mig. George Orwells *1984* kan eventuellt tjänstgöra med några beröringspunkter vad gäller den filosofiska dimensionen, inspirerad som den är av de kalla krigets vindar som Chestertons roman nästan profetiskt tycks föregripa.

Kanske hade man kunnat tala ett slag om sammansvärjningar och hemliga sällskap i litteraturen, eller koder och symboler som alltid visar på sin motsats eller åtminstone bort från deras uppenbara betydelser. Det verkligt svåra blir att försöka få in hela den vidunderliga känslan av språket och stilen hos den roman som inte ska vidröras. För detta krävs särskilda mått och steg, några väl valda liknelser och jämförelser.

En sak är säker: om hela den institution med lärda människor som numera går under den dubbeltydiga benämningen SOL-centrum skulle visa sig hysa ett hemligt sällskap av säg litteratörer, dynamitarder eller inspektörer för Scotland Yard, så vet jag vem som skulle kallas *Mannen som var Torsdag*.

Ordkonst – en unglitterär tidskrift?

Katarina Bernhardsson

”Till *Ordkonst* som fortsätter upproret”. Så skrev Classe i en dedikation i sin avhandling *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige*. Boken gav han till mig, i min dåvarande egenskap av Ordkonstredaktör, och flera år innan jag sedan kom att bli hans doktorand. Nu, ett drygt decennium senare, återvänder jag till *Ordkonst* för att skriva en bit av tidskriftens historia, eftersom jag inte kan tänka mig ett mer passande ämne till tidskriftsforskaren Classes festtidskrift.

Tidskriften *Ordkonst* startades 1995 av ett gäng entusiastiska lundastudenter.

Eller gjorde den det?

Mer sant är kanske att säga att tidskriften växte fram organiskt och sakta tog form under några års tid. Frågan är om den ens hade ett första nummer. Den transformerades successivt – från ett uppkopierat programblad i A4-format för litteraturscenen Poeternas estrad, till en uppkopierad antydan till tidskrift, till en tidskrift tryckt på ett mycket billigt tryckeri. Först efter några år såg den ut så som man tänker sig en litteraturtidskrift. Under min egen tid, som *Ordkonsts* första utnämnda redaktör (1996–98), slutade den egentligen aldrig att bete sig som en liten tidning snarare än en tidskrift, fast i ett tänkande som i viss mån formades av själva A4-formatet.

Mycket har hänt sedan dess, tidskriften har förändrats och bytt styre ett dussin gånger. Tidskriftens profil är märkbart stabil ändå: bred, med en blandning av essäer, reportage, skönlitterära bidrag och recensioner. Framför allt utmärks den av hur den tar litteraturen på entusiastiskt och blodigt allvar.

Ordkonst började möjligen av en tillfällighet, men att den finns kvar är allt annat än en tillfällighet. Genom drygt femton år har lundastudenter svettats över korrektur, debatterat vilka litterära bidrag som håller tillräckligt hög kvalitet och omdesignat tidskriften av den anledningen att just en sådan tidskrift behövs: en tidskrift som är allvarligt professionellt syftande fast den görs av amatörer, som riktar sig till en tänkt litteraturintresserad allmänhet samtidigt som den är en skola för kulturintresserade studenter. Många är de som gått vidare och blivit kulturskribenter, journalister, doktorander, förläggare, kulturarbetare. Färre har blivit författare, även om också de finns. *Ordkonst* har framför allt varit ett resultat av ett akademiskt intresse för litteratur.

För den här artikeln har jag intervjuat några ordkonstredaktörer och också tidskriftens nuvarande redaktion, som solidariskt har avskaffat redaktörsrollen och i stället turas om som chefer. Varför finns *Ordkonst*, frågar jag dem. Vad är poängen med tidskriften?

– Poängen är att ge studenter som är intresserade av litteratur ett forum, och en plats där de kan skaffa sig erfarenheter, säger Annika J. Hagström, redaktör 2004–2005 och numera doktorand i engelsk litteratur och kritiker. Jag lärde mig allt jag kan om den svenska förlagsmarknaden genom *Ordkonst*, och mycket om samtida litteratur.

– Det är ett ställe där folk börjar skriva, säger Kenneth Lindegren, redaktör 2009–2010 och idag doktorand i litteraturvetenskap. Han tycker om tidskriftens lågmälda kontinuitet:

– *Ordkonst* är ett forum som man kan ta hand om ett tag. Den finns där, och själv är man med en liten stund.

– Jag har tänkt att om det är det här man vill hålla på med så finns det ingen bättre form att utvecklas i, säger Victor Malm, en av dagens redaktionsmedlemmar.

Hans redaktionskamrat Malou Zilliacus fyller i:

– Man ska inte vara en färdig skribent eller stilist för att kunna medverka. Men det är knepigt. Jag tycker om att tidskriften är ambitiös, men samtidigt vill jag inte att den ska vara exkluderande.

Som redaktör valde Annika J. Hagström att särskilt sätta fokus på den lokala, skånska litteraturen, medan Kenneth Lindegren ville göra en experimentell tidskrift som underminerade gränserna mellan skönlitteratur och artiklar. Betoningen växlar från år till år, och Annika J. Hagström ser det som en styrka:

– Det kan vara ett problem om man tänker på tidskriften som kommersiell produkt, men jag tycker att det är en styrka att det inte går att ha en innehållsmässig kontinuitet. Det måste vara varje redaktörs och redaktions beslut.

– Det finns en demokratisk anda i *Ordkonst*, och jag tycker att det är viktigt att redaktören inte bestämmer för mycket. Tidningen är inte någon enskild persons, och det är en styrka, menar Kenneth Lindegren.

I det femtiotal nummer som har kommit ut sedan starten syns ambitiösa litterära essäer om en mängd olika författare och litteraturriktningar. Recensionsavdelningen har alltid varit tämligen omfattande, och bland den nyskrivna poesin och prosan ryms många debuter. Kreativiteten syns också i de många temanumren: allt från tema sjuttiotal till tema mord har synats i sömmarna, och de senaste numrens teman har varit ”Film”, ”Finland” och ”Brev”. Inte sällan domineras tidskriften av skånska författare, men här syns också en nyfikenhet på litteraturen i övriga Norden, på klassiker, litterära debatter och genrelitteratur. Intresset är särskilt stort för den unga litteraturen. Vid ett par tillfällen har *Ordkonst* också gett ut litterära CD-skrivor tillsammans med tidskriften.

Trots de olika betoningarna är kontinuiteten märkbar och en läsare känner igen sig mellan årgångarna. Classe skriver i en artikel:

> Om man skulle koncentrera sig till kulturtidskrifterna kan man konstatera att det både finns »pråmar» och »snällseglare» (begreppen är Åke Runnquists), det vill säga några långlivade, allmänna tidskrifter som *Ord och Bild*, *BLM*, *00-tal* och korta blixtrande generationstidskrifter som *Karavan, Spektrum, 40-tal*.[1]

Utifrån det begreppsparet är *Ordkonst*, sin ideella status till trots, en sorts studenternas pråm, en tidskrift som

utifrån en bred litteratursyn och i lagom mak tar sig fram i litteraturens värld. Den står för en idé om att både hålla fast vid kvalitet och bjuda in en större skribent- och läsekrets, att vara både en färdig produkt och en läroverkstad, att vara för studenterna men samtidigt rikta sig bortom studentkollektivet. *Ordkonst* balanserar i ett både-och, den bebor en glipa mellan det lekfulla och det allvarliga. Thomas Evertsson, som sitter i dagens redaktion, ser tidskriften som en sorts folkhögskola placerad mellan det amatörmässiga och det professionella. Att *Ordkonst* inte håller sig med manifest eller en tydlig agenda och inte publicerar de egna redaktionsmedlemmarnas litterära alster är en del av denna strävan mot det professionella.

Malou Zilliacus sätter fingret på en annan av tidskriftens balansgångar när hon påpekar att den riskerar att bli stämplad som elitistisk inom studentvärlden, men som studentikos av världen utanför, trots att den är varken det ena eller det andra.

Studentikost orienterad har *Ordkonst* aldrig varit, trots att inramningen är Akademiska föreningen, där föreningen Ordkonst är ett av tretton utskott. När utskottet startade 1994 var det av ett gäng litteraturintresserade och kulturradikala studenter som saknade en litterär samlingspunkt i Lunds studentliv. Föreningen arrangerade från början de litterära uppläsningarna Poeternas estrad och drev skrivarcirklar. Då hette den Pennklubben, men fick snabbt ändra namn eftersom Svenska PEN-klubben inte accepterade namnet. Mariah Larsson, en av föreningens grundare och numera docent i filmvetenskap och lektor vid Malmö högskola, minns en start kantad av namnproblem, trass-

Tidskriften *Ordkonst* under två årtionden: nr 3 1996, nr 2 1999, nr 2 2000, nr 1 2005 och nr 4 2009.

lig kontakt med Akademiska föreningen, en skandalbelastad ordförande och tjafs om pengar.

– Det fanns en tanke om en tidskrift redan då, men det var ingen som orkade ta i det. Vår ordförande drev redan en egen tidning och var inte intresserad av att starta en ny. Att göra en tidskrift kändes som en jättegrej, säger hon.

Föreningen Ordkonst fyller samma funktion som Litterära studentklubben en gång gjorde på 50-talet: den tar tillvara behovet av en samlingsplats för litterärt intresserade studenter. Också själva tidskriftens start kan sättas in i en längre historia om Lund. *Lundagård*, studenternas tidning som funnits i Lund sedan 1920, förändrades under slutet av 1900-talet och gick från att vara en allmänkulturell tidning till att bli en mer renodlad nyhetstidning – en utveckling som fullbordades med en omgörning 1992 under P. M. Nilsson (sedermera politisk redaktör på *Expressen*). Det lämnade en nisch öppen. *Lundagård* var inte längre en litterär plats som den varit under höjdpunkter som 20-talet, med Hjalmar Gullberg och Tristan Lindström i redaktionen, eller 50-talet, när Lundaskolan publicerade sig där. En ny plats behövdes för det litterära stråket inom studentkulturen, och resultatet blev några år senare *Ordkonst*. Mer nischad, mindre spridd, men förvaltare av den del av lundagårdsarvet som den stora studenttidningen avhänt sig.

Idag är platsen ohotad.

– Det är självklart att det måste finnas en studentverksamhet som kretsar kring litteratur, säger Hannes Grönberg, ordförande för utskottet Ordkonst.

Tidskriften är idag också en del av ett litterärt mediekluster: ordkonstarna både bloggar, twittrar och gör radio i Radio AF. Detta utöver de litterära kvällarna, som fortfarande går under namnet Poeternas estrad, och skrivarcirklar för intresserade studenter.

Engagemanget går upp och ner. Akademiska föreningen fungerar som en garant som ser till att verksamheten finns kvar, och i regel finns det alltid några eldsjälar som driver verksamheten. Nu verkar verksamheten vara mitt inne i en nystart med stor entusiasm, bland annat beroende på alla de olika former av aktiviteter som erbjuds.

De som framför allt engagerar sig är humaniorastudenter, som ofta läser litteraturvetenskap eller filosofi. Thomas Evertsson är kluven till det:

– Egentligen skulle jag vilja att vi kunde erbjuda ett litterärt forum för dem som inte redan får litteraturen i sina studier.

Åter till Classes inledande, och en smula smickrande, dedikation. Har *Ordkonst* någonsin fortsatt något upproror? Tidskriften är ambitiös – den vill mycket och strävar mot hög kvalitet. Den vill leka och vara allvarlig samtidigt och väjer inte för att vara en smula akademisk. Upprorisk är kanske inte det första ord man tänker på – snarare välavvägd, genomtänkt, bearbetad.

– Jag har ingen känsla av att vi var upproriska, säger Kenneth Lindegren. Jag vet inte vad fienden skulle vara i så fall.

Möjligen kan man se verksamheten som en sorts revolt mot marknadsanpassning och kortsiktighet. Malou Zilliacus berättar om hur redaktionen inte lyckas lägga sin kraft på att marknadsföra sig, utan i stället lägger ner enormt mycket arbete på texterna och korrekturläsningen:

– Men vi skriver ju för evigheten också…

Not

[1] Claes-Göran Holmberg, ”Tidskriften i Sverige”, *Litteraturbanken*, hämtad från: litteraturbanken.se/red/presentationer/specialomraden/TidskriftenISverige.pdf.

”… vi ville göra en tidskrift som vi själva skulle vilja läsa”. En intervju med Per Engström om tidskriften *Pequod*

Daniel Möller

År 2012 är det två decennier sedan det första numret av litteraturtidskriften *Pequod* utkom. Snart har man hunnit ge ut inte färre än femtio nummer, och mycket tyder på att tidskriften går i graven med just sitt femtionde nummer, som planeras utkomma någon gång under jubileumsåret.

Jag träffar författaren, förläggaren och tidskriftsredaktören Per Engström på restaurang Tempo i Malmö för ett samtal om livet, döden och den mytomspunna tidskriften.

Vi spisar småländska isterband med dillstuvad potatis – till Claes-Göran Holmbergs ära.

Hur började alltsammans? När sjösattes *Pequod*, vilken var tidskriftens ursprungliga agenda och hur var det tänkt att den skulle navigera mellan de andra litteraturtidskrifterna som då, för knappt tjugo år sedan, kryssade omkring på det svenska tidskriftshavet?

– Erik Wallrup, Anders E. Olsson (som numera heter Bräck) och jag träffades på Bokförlaget Symposion 1989–90. När jag kom dit hade Erik jobbat där ett tag, och sedan kom Anders ner från Uppsala. Vi var där ganska kort tid, men det var så vi lärde känna varandra. Vi bodde också inom ett par kvarter på Möllevången i Malmö alla tre. Jag minns faktiskt ingen annan ordning än att vi var väldigt litteraturintresserade, och på Symposion hade vi tekniskt lärt oss hur man skulle göra en tidskrift. Vi var i tjugofemårsåldern, hade läst litteraturvetenskap (Lund, Uppsala, Stockholm) och tyckte helt enkelt att det skulle vara väldigt roligt att göra en tidskrift själva.

Vi frågade om Magnus Lundh, en kompis och grafiskt intresserad konstnär i Malmö, hade lust att vara med, och jag tror att han var väldigt viktig för *Pequod* i början. Han gjorde ett typsnitt ämnat enbart för Pequod-loggan, inspirerat av, vill jag minnas, neonskylten för biografen Metropol i Värnamo och etiketten på Pernod-flaskorna. Han menade att det var väldigt viktigt hur numren såg ut. Vi skulle till exempel inte avslöja innehållet på omslaget, det skulle gärna vara unika exemplar, helst handgjorda – men korresponderande med innehållet.

På det första numret står det ”Mars 1992”. Det var också Magnus idé, att det bara skulle stå månad

och år på omslagen. Först när man öppnade numret så kunde man hitta vilket i ordningen det var. Innehållsförteckningen inleddes alltid med: ”I det första numret av *Pequod*:” och så vidare.

Agendan… Det första numret var blandat. Vi hade tiggt till oss bidrag av sådana vi kände och som vi tyckte om. Men redan andra numret var ett temanummer: musik. Tanken med *Pequod* var att göra en kulturtidskrift vars bas var litteratur, den skulle alltid stå i något förhållande till litteratur, oavsett vilket tema vi valde för numren. Vi ville inte ha något manifest, vi ville inte missionera för någonting. När jag tänker på det i efterhand så tror jag att det var så att förutom att publicera sådant som vi själva tyckte om (men inte oss själva skönlitterärt, det var viktigt), så strävade vi nog efter att göra en litteraturtidskrift som skulle läsas överallt i landet, och av alla generationer. Vi fick frågan vilka som var våra mottagare, våra tänkta läsare, och vi brukade alltid svara att det inte fanns några givna läsare, vi ville göra en tidskrift som vi själva skulle vilja läsa. Och med det menade vi ungefär att man frågar inte en författare vem som är dennes tänkta läsare. Det är naturligtvis alla.

Vi hoppades att tonen, eller ”känslan av *Pequod*”, skulle växa fram så småningom, och att den skulle tilltala om inte alla så tillräckligt många för att det skulle kännas meningsfullt att fortsätta. Någon sorts respons tror jag behövs när man håller på med en tidskrift, det är mycket arbete och det är svårt att enbart drivas av själva glädjen.

Angeläget var också att *Pequod* kom från Malmö, men var så att säga generell – att den lika gärna skulle kunnat vara gjord någon annanstans i landet. Det talades mycket från Stockholmshåll då om att ”ljuset kom från Lund” (man tänkte på ellerströms, Bakhåll eller Symposion etcetera). Vi ville alltså försöka bli en ljuskälla ännu litet längre söderut men utan att därför poängtera det skånska, eller polemisera mot någonting i Lund. Lund hade ju en litterär tradition, det hade funnits (Cavefors till exempel) och fanns mycket bra där, men vi upplevde inte riktigt att det gjorde det i Malmö. Därför, bland annat, kändes det i vissa sammanhang bra att trycka på var *Pequod* höll till. Malmö hade då börjat bli uppmärksammad som konststad också, och redaktionen utökades strax med två konstredaktörer, Åsa Nacking och Soniya Sjöberg, som jobbade på Rooseum. De var med några nummer, men fick ont om tid och lämnade arbetet. Åsa blev redaktör för *Paletten*, och även Erik försvann till annat jobb i Stockholm, bland annat med tidskriften *Nutida Musik*.

Det tilltal jag tror att vi ville åstadkomma var en sorts blandning av det personliga i Erik Fylkesons *Janus*, eller *I minne* hette den nog då, och de allmännare och större tidskrifterna som *BLM*, *Lyrikvännen, 90-Tal, Ord & Bild*… Att göra ett nummer skulle vara kreativt, utan några som helst redovisningsplikter. Det behövde inte nödvändigtvis innehålla nyskrivna dikter av den eller den etablerade författaren men inte heller vara fyllt av debutanter. Visserligen ansåg vi relativt snart att vi hade något slags ”skyldighet” att till exempel ha en kritikavdelning. Gjorde vi nu en tidskrift med vissa ambitioner, så borde vi bidra till att vidga samtalet om litteratur. Det föll tyvärr på att allt arbete var tvunget att vara ideellt, och det var svårt att kräva av kritiker att leverera i tid när de inte fick betalt. Dessutom var vi inte själva i tid alla gånger, av samma orsaker.

Vi hade idéer om att be ”fel” person skriva om rätt sak och vice versa, att både vara helt samtida och hämta upp bortglömda storheter ur litteraturhistorien. Ett roligt sätt att jobba var då att arbeta tematiskt. Även om det finns ett antal undantag, så har de flesta av *Pequods* nummer haft teman som känts mer eller mindre

långsökta för en litterär kulturtidskrift. När Erik flyttade så började Anders och jag rätt snart att arbeta med gästredaktörer, vilket också var ett roligt och stimulerande sätt att kreera en tidskrift. En ständig, och halvhemlig, gästredaktör genom åren har varit Fredrik Lind som jobbade på bokhandel i Stockholm och kände många. Han kom ofta med goda förslag och sammanförde trevliga personer med *Pequod*.

2004 någång frågade vi Per Bergström och Thomas Andersson, som startat malmöförlaget Rámus, om de ville komma med i Pequodredaktionen, vilket de ville. Sedan dess är vi fyra fasta redaktionsmedlemmar.

Så, ja – *Pequod* har väl aldrig varit eller heller uppfattats som en unglitterär tidskrift, i betydelsen att det fanns en vilja att så att säga föra fram en generations röst. Inte heller en viss grupps eller riktnings litteratur. Jag tror att många litterära tidskrifter startas i någon sorts reaktion mot ett rådande litterärt klimat, eller mot vissa andra tidskrifter. Så var det inte uttalat för oss då. När man i efterhand funderar på saken, så kanske en av anledningarna ändå var att vi tyckte att det saknades något. Det är ju också en sorts reaktion.

När man läser Claes-Göran Holmbergs avhandling, *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige* (1987), inser man hur ofantligt rik den svenska litterära tidskriftstraditionen är. Hur ser du på *Pequod* ur ett historiskt tidskriftsperspektiv?

– Möjligen fyllde *Pequod* inledningsvis någon funktion för södra Sverige. Det blev ju trots allt en viss övervikt av skånska medverkande. Men kanske också för utspriddheten av tidskriftsfloran. Det är viktigt i ett land att inte alla tidskrifter kommer från huvudstaden. Eller viktigt… kanske vitalt, snarare, för ett land. För den större, allmännare diskussionen om litteratur. Det är däremot viktigt att det finns olika forum för skrivande

Foto: Sally Engström Apelmo

människor att debutera och pröva sina texter i. Under förra halvan av 80-talet dök det upp en tidskrift från Vimmerby som hette *Den Blinde Argus,* vilken blev väldigt viktig för många unga att följa. Där debuterade en och annan som senare hittade på annat, och den var absolut en sporre för mig att någon gång kanske göra tidskrift själv.

I Malmö–Lund vid tiden för *Pequods* sjösättning fanns ingen litterär tidskrift vad jag kan minnas. Det var några år sedan *Tärningskastet* kommit med sista numret, ellerströms *Transit* var inte nedlagd men kom knappt ut (ett sista? nummer gjordes inom *Pequods* pärmar juli 2001), Malmöligan var jämte Lasse Söderbergs internationella poesifestival Malmös litterära röst(er) i Sverige, men här fanns inga tidskrifter. Kristian Lundberg gjorde en som

hette *Katakomb*, men jag tror inte att den fanns så länge, ett par år, eller nummer, i början av 90-talet kanske. Naturligtvis fanns *Res Publica* i Stehag, men det var en mer teoretiskt orienterad kulturtidskrift, även om den också innehöll skönlitteratur. Studiekamratens tidskrift *Ariel* och *Tidningen Boken* fanns i Skåne, men dem hade vi dålig koll på.

Ungefär samtidigt som vi startade *Pequod* startade Göran Dahlberg *Glänta* i Göteborg, en tidskrift som alltid stått oss nära, som vi utbytt erfarenheter och skribenter med. *Glänta* var ung och litterär, men ville också fungera som en länk mellan den akademiska världen och en kulturintresserad allmänhet. Några sådana ambitioner har *Pequod* aldrig mäktat med att ha.

Men det fanns fler tidskrifter då, precis i skiftet 1980–90-tal, som det kändes möjligt att så att säga profilera sig mellan. Av de mer renodlat litterära (och i vissa fall fortfarande förlagsanknutna) – *BLM, Lyrikvännen, 90-tal, Café Existens, Artes, Vår Lösen, Kris, Halifax* – är flera försvunna nu. Istället har det under åren dykt upp nya, som det gör, bland vilka jag kanske kan tycka att det är litet svårare att direkt peka ut *Pequods* position – *OEI, Subaltern, Ariel* (som nystartades)*, Papi, Fabrik* (de två sistnämnda delvis med Malmö som hemort, och den senare nedlagd). Särskild glädje kan jag känna inför *OEI*:s inträde på tidskriftsarenan, inte alltför många år efter *Pequod*. Där finns en sorts passion som vi kanske drömde om. Mycket trevlig är också *V.P.I. Talar*, vilken Pequod i sina bästa stunder känner sig djupt befryndad med.

Bland andra svenska tidskrifter under perioden då *Pequod* funnits och som inte är renodlat skönlitterära, men som varit viktiga och inspirerande, måste nämnas *Aiolos*, *Paletten* och tidskriften för landskapsarkitektur: *Utblick landskap*, som bytte namn till *area* (nedlagd sedan flera år vilket är synd – det var en riktigt rolig tidskrift att läsa som litteraturintresserad med förgrenande intressen). Utöver dessa jag nämner – som alla haft en nationell spridning ovan jord – har säkert funnits mängder med mera fanzine-liknande karaktär, vilka oftast tycks spridas på ett mer informellt sätt.

*

Ett av era allra bästa nummer är enligt många det som behandlar den franska, experimentella litteraturgruppen Ouvroir de littérature potentielle (OuLiPo). Numret utkom vid årsskiftet 1995/96 och sålde enligt legenden slut över en natt. Hur uppstod idén att göra detta nummer?

– I det sammanhanget måste två andra tidskriftsmakare från 60-talet nämnas, Magnus Hedlund och Claes Hylinger som satt i tidskriften *Kommas* redaktion. Jag hade ganska länge varit intresserad av den sortens litteratur som de presenterade senare i antologierna *Den rasande grisen* och *På spaning efter den gris som flytt.* Även Claes Hylingers *Patafysisk antologi* hade i många år legat framme. Exakt hur tanken dök upp på att göra ett nummer om OuLiPo minns jag inte, men det fanns inget samlat på svenska, vi diskuterade detta tomrum, jag tror Fredrik i Stockholm pratade med John Swedenmark och ja, sedan blev det av: John och Maja Lundgren var gästredaktörer och vi hade stor hjälp även av Magnus Hedlund.

Det var en vacker legend som du nämner. I verkligheten tog det kanske en vecka, eller så.

Ett annat nummer som jag gillar är det som har temat ”Nej”. Vilka nummer sätter du själv främst?

– ”Nej”-numret är väldigt fint ja! Där hette gästredaktören Paul Soares. Han hade debuterat på Ink Förlag med en bok, och jobbade på tidskriftsverkstan

i Malmö med Anders en tid. Det var roligt att han ville göra ett nummer.

Det är svårt att säga vilka nummer jag sätter främst. Alla nummer har ju varit roligt att arbeta med på ett eller annat sätt, men vissa har jag varit mer inblandad i än andra och de kanske jag känner litet extra varmt för: ”Grå humor”, ”Kaffe”, ”Gå”. Naturligtvis det första numret eftersom det var det första, och vi var så glada för att författarna som vi frågade gärna bidrog med texter. Men jag tycker också att samarbetet blev lyckat som vi hade med köpenhamnstidskriften *Spring* om att göra ett gemensamt nummer där vi bad ett antal kritiker i varje land välja varsin poet och skriva en essä om dem. Det kändes viktigt då. Likaså samarbetet med *Lyrikvännen* om ung brittisk poesi 1996, där Ralf Andtbacka var ovärderlig pequodsk gästredaktör. ”Jakt och fiske” var väldigt kul att göra också, liksom filmnumret. Det är så roligt att (i somliga fall efter visst besvär) få tillåtelse och kunna publicera favoriter: Beckett, Edward Gorey, Ivor Cutler, Chris Marker, Jonas Mekas.

Men det finns många nummer som jag tycker mycket om – ”Cykling”, ”Symbolism”, ”Trieste”.

Många temaidéer som uppstått genom åren kan jag tänka mig har förblivit ogjorda. Vill du nämna något sådant ogjort nummer?

– Det är svårt att minnas riktigt. Jag hade gärna velat göra ett nummer med tema ”Nostalgi” eftersom det vore svårt och därför intressant. Det finns en antologi redigerad av Bengt Holmqvist 1958 som heter *Satiricon. De elaka böckernas bok*. Jag hittade den i en bokhandel i Värnamo när jag var nitton och har aldrig riktigt kunna släppa tanken på att katalogiskt presentera – men också problematisera – ett givet ämne. ”Den vita litteraturen” vet jag också att vi pratat om, alltså

Pequod nr 4 (1993), nr 12–13 (1995/1996) och nr 28 (2000).

i motsats till den mörka eller onda litteraturen (i Georges Batailles bemärkelse). Kanske just därför att den senare oftare är den som lockar litteratörer.

Vill du säga något slutligen om tidskriftens omslag? De tillverkas manuellt, eller hur, med äkta kaffefläckar etcetera?

– Nja, i början var vi väldigt noga med det där, som jag nämnde tidigare. Varje enskilt exemplar av varje nummer skulle kännas handgjort. Det var mycket klippande och klistrande. Det var Lundh som drev den saken hårt. Vårt andra nummer, ”Musik”, skulle ha ett svart omslag (vinylskiva) med all text på en rund, röd etikett som vi klistrade dit, i samma storlek som LP-skivornas etiketter. Den trycktes på Sveriges då enda skivetikettstryckeri, Solnatryck. Det var inte alldeles lätt att få den skuren, minns jag. Nummer 4, ”Hantverk” var klätt i en tapetvåd som vi faktiskt fick sponsrad (av Lim & Handtryck), det är nog enda gången det hände, det var Soniya som ordnade det. Att skära till varje bit tog sin tid. Niklas Söderberg och Malin Krutmeijer gjorde ett ”Toalett”-nummer: där blev omslaget som en toalettdörr, med möjlighet att vrida låset till rött, upptaget läge (när man läste det) eller vitt, ledigt. Det var ett omständligt arbete att hamra fast den lilla öljetten som låsskivan skulle fästas i. Då var det betydligt enklare, och trevligare, att sätta unika kaffekoppsringar på varje exemplar av ”Kaffe”-numret. Jag tror bara vi fick två ex i retur, från en prenumerant och ett bibliotek som klagade.

I Pequod nr 36 (2005) behandlades en författare som sedan visade sig vara fiktiv: dansken Honza Jensen, som uppges ha fötts som Jan Pinkava i Tjeckoslovakien 1948 och dött i Köpenhamn 1975. Innan bluffen avslöjades hann Per Landin anmäla numret i *DN*, 9/11 2005. Han framhöll bl.a. att man upptäckt en hittills okänd svensk essä om Jensen, och att man kom författaren närmast ”i Catharina Gripenbergs diktsvit om honom, särskilt som hon skriver om honom från en existentiell och geografisk rotlöshet liknande Honzas egen”.

Tanken med att lägga så mycket arbete på omslagen stod i ett förhållande till att ”skapa” själva innehållet. Som läsare skulle man inte tycka att *Pequod* omedelbart kunde gå i pappersåtervinningen när man läst klart. Det skulle kännas mer bok än tidning, rygg var viktigt till exempel. Vår förhoppning var att folk skulle vilja spara numren, kanske plocka fram och läsa igen. Hursomhelst blev det outhärdligt att hålla på så länge med varje nytt nummer innan vi kunde skicka ut det till prenumeranter och återförsäljare. Relativt snart luckrades den där hantverksidén upp, men istället bad vi ganska ofta konstnärer att göra originalomslag. Vi har aldrig bett konstnärer illustrera essäer eller artiklar, men att fråga om de ville göra ett omslag till ett visst tema kändes alltid spännande.

Möjligen är det mest minnesvärda Johan Svenssons till (*Transit*-)numret ”Brott”. Det kom i ordningen efter kaffe-numret, vilket hade ett foto från ett kafébord i Wien på omslaget. Med originalfläck. Johan målade en kopia av det numrets omslag, inklusive kaffefläck.

Tack för intervjun!

– Tack! Nu tar vi påtår, tycker jag. Det är förresten också en ogenomförd tema-idé.

Apropå guldramar, gentlemän och vikten av gehör för falskhet

Peter Luthersson

Så var det plötsligt 2011. Olof Lagercrantz väcks på nytt till liv på huvudstadens kultursidor. På *Dagens Nyheters* Boklista finns vecka efter vecka Stina Otterbergs måttligt kritiska doktorsavhandling om Olof Lagercrantz kritik, sannolikt snarare som en tribut till kultföremålet än till dess utforskare. I *Svenska Dagbladet* prisar en ung skribent nyutgåvan av Olof Lagercrantz ”omistliga” *Om konsten att läsa och skriva* och även det nyskrivna förordet av en i demokratiskt sinnade kretsar ökänd kommunist.

En blåsig och snöig vinterdag samtalar jag några timmar med Per Ahlmark, vice statsministern som hoppade av och sadlade om till författare och som på 1990-talet i några böcker nagelfor vad sådana som Olof Lagercrantz hade skrivit under ”det galna kvartsseklet”, den då nyss förlidna period under vilken vänstern hade varit opinionsmässigt alldeles förhärskande och utnyttjat sin ställning till att i tusen tonarter lovsjunga tyranni och våldsdåd. Per Ahlmark är nu spröd, försvagad kroppsligt av flera hjärnblödningar. Han har svårt att finna namn och få ordning på siffror, men hans politiska analysförmåga och klarsyn i moralfrågor är obrutna.

Som så gärna i umgänge med Per Ahlmark halkar samtalet in på Herbert Tingsten, Olof Lagercrantz närmaste föregångare som chefredaktör på *Dagens Nyheter*, en föregångare som Olof Lagercrantz svassade för och bedyrade sin vördnad så länge han var underordnad men som han bespottade och frös ute så snart chefsskiftet var ett faktum. Per Ahlmark berättar om en vistelse hos Herbert Tingsten sedan denne som åldring hade flyttat till Frankrike. Han inspirerar mig att läsa två böcker av just den åldrade Herbert Tingsten, de båda fragmentsamlingarna *När skymningen faller på* (1970) och *Flyktförsök* (1972).

Fragment är kanske fel ord. De korta prosastyckena är pregnant formulerade och har vart och ett en tydlig poäng. Kortformen kommer sig av Herbert Tingstens

blindhet, på motsvarande vis som Jorge Luis Borges berättelser är korta på grund av upphovsmannens blindhet. Så här måste formaten bli om en blind ska kunna ha full kontroll över alla komponenter. Hos Tingsten hopas tänkvärda iakttagelser och resonemang om Hans Egede Schacks liberala klassiker *Fantasterna*, om Rudyard Kiplings ”The White Man’s Burden”, om Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen*, om Julien Greens dagböcker och om André Malraux och Charles de Gaulles ”duett i självförgudning” *Les chênes qu’on abat…* men också om skomakare, om tidningsredaktioner, om okunnighetens utbredning, om tidsandans medlöpare, om våldets apologeter, om supandets känslofaser, om Rom under Tiberius, om Arvid Lindmans ministär, om Nils Dacke och Friedrich von Hayek, om tredje ståndpunkten och om dubbla måttstockar i svensk medierapportering från Mellanöstern.

Men mer imponerande än allt detta imponerande är Herbert Tingstens förmåga till själviakttagelse och självreflektion, detta att aldrig skona sig själv, att följa ett spår oavsett vart det leder, att inte bekymra sig om vad läsaren ska tänka och anse om honom. Jag känner förstås igen den där talangen från hans självbiografi i fyra band, det vid sidan av Gustaf-Otto Adelborgs levnadsteckning främsta memoarverket på svenska språket. Men i miniatyrformat, i fragmentsamlingen, blir obarmhärtigheten än obarmhärtigare, sanningsintresset än mer renskalat och drabbande. Satserna är på en gång enkla och kvicka: ”Samtal med vänner – liksom de få debatter jag deltagit i under de sista åren – fängslar mig oftast lika mycket som förr och jag talar ibland med en iver som om det gällde att överrösta mig själv.”

I samtalet med Per Ahlmark blev Olof Lagercrantz aldrig nämnd. Men vid läsningen av Herbert Tingsten gjorde han sig påmind. Dels anar man att han här och var förekommer som förlaga, exempelvis i följande karakteristik av en personlighetstyp: ”Några personer som jag känt väl synes mig vara verkliga naturbegåvningar i fråga om ohederlighet. Ogenerat, ofta kanske omedvetet, smickrar de den närvarande och förtalar den frånvarande, ändrar i ett samtal sin mening om den befinnes impopulär, jämkar sina allmänna åsikter efter lägligheten med fart och iver, till och med i ansiktsuttryck och leenden är de ombytliga och inställsamma som dvärgen hos Lagerkvist.” Dels slår det mig – och det med väldig kraft – att det i Olof Lagercrantz prosa, och framför allt i hans sena prosa, flitiga självrefererandet är en stilimitation. Det är hos Herbert Tingsten som Olof Lagercrantz har lärt sig hur effektivt det kan vara att låta iaktta sig själv, hur trovärdighetsstärkande och förförande.

Självanalysens grepp och rekvisita har Olof Lagercrantz lärt av Herbert Tingsten. Bara det att hos Herbert Tingsten är allting äkta, på riktigt. Han ägnar ju aldrig en tanke åt vilket intryck han gör och vad eftervärlden ska säga. Han är koncentrerad på

att komma till klarhet om vad det innebär att vara människa. Och han studerar därför det material som är bäst tillgängligt: sig själv. Hos Olof Lagercrantz utspelar sig allt framför en spegel. Hans självanalys är hycklad. Det enda som intresserar honom är frågorna: ”Hur tar jag mig ut?” ”Vilket intryck gör jag?” ”Vad tänker min läsare om mig?” ”Imponerar jag tillräckligt på de få som räknas?” ”Är jag ädel och stilig nog?”

Olof Lagercrantz blev en vinnare. Människor utan gehör för falskhet dras in i hans trollkrets. Herbert Tingsten blev en förlorare och kommenterar själv förhållandet: ”Det har sagts att jag var en ’förlorare’, att mina kampanjer alltför ofta misslyckades. Det skäms jag inte för; att segra genom att följa majoriteten och vara lyhörd för dagens opinion är för mig ingenting avundsvärt.” Ännu en gång går det att associera till Jorge Luis Borges, närmare bestämt till honom som skapare av en innebördsdiger regel: ”En gentleman engagerar sig bara i förlorade företag.”

Vad såg Olof Lagercrantz när han såg sig i spegeln? Jag gissar att han såg spegeln förvandlas till porträttmålning. Redan som liten måste han ha ätit för många middagar i matsalar med porträttmålningar av anförvanter. Den hämmande åkomma som han kom att lida av kan kanske benämnas adelsförgiftning. Åkomman yttrar sig i en sjuklig fixering vid delar av omvärldens och framför allt eftervärldens dom. En underlig logik etablerades. Olof Lagercrantz ådrog sig genom grov omdömeslöshet i sina politiska och moraliska ställningstaganden klander, ett klander som han kunde beskriva exempelvis som misstänkliggöranden, förminskningsförsök och hat. Klandret blev därigenom något fint, själva beviset för att han inte var som de alltför många utan hörde till en elit, en klan av riktig monumentmateria, de utvalda och genom – förvisso efter bekvämlighetens fordringar begränsat – lidande utkorade som skrider först in i framtiden, snart nog till applåder och överhöljda av blommor. Det lilla initiala obehaget är till bara för att man ska kunna skaka av sig och skilja ut sig från dumskallarna.

Ofta får man höra att Olof Lagercrantz skrev så bra. För egen del finner jag hans stil alltför behagsjuk och parfymerad. Herbert Tingsten skrev bra. Hans stil är direkt och konkret, rymmer en kvalitet av poesi i sak. Så här kunde han på några rader beskriva sin livssituation som 76-åring: ”Mina krämpor har skärpt och systematiserat olyckskänslor, som framträtt under hela mitt liv, men långa tider varit relativt svaga och hållits i bakgrunden av arbete, upphetsning för dagen, glädje i nuet, kärlekens gemenskap. Trångmålet har på några år blivit hårdare och ger en känsla av kringränning och förgiftning, med mordet – döden allt närmare. Oförmåga att läsa, hatet mot den dimma som aldrig kan lätta, svårigheten att gå, den försvagade hörseln, mardrömmarna, de stelnade fingrarna, ätandet utan hunger.”

Colibri och *Salamander* – modernismen manifesteras i Malmö 1955

Johan Stenström

Nittonhundrafemtiotalet brukar ibland beskrivas som idyllens tid. Häri finns föreställningen om ett slags vilopunkt mellan två mycket mer händelserika decennier. Å ena sidan: ångerns, straffens och omprövningarnas tysta tid efter andra världskriget. Å andra sidan: vilans, inneslutningens och tanketillväxtens tid före revolternas sextiotal. Andra menar att perioden i själva verket var fylld av spänningar, tillbakahållna begär och drömmar. Den politiska terrorbalans som präglade världen vid denna tid kan betraktas som metafor för en kollektiv mentalitet. Man avvaktade.

I sin doktorsavhandling *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige* ansluter sig Claes-Göran Holmberg till den senare decenniekarakteristiken, att 50-talet var en sammansatt och skiftande tid. För att belysa pluraliteten kallar han ett av sina kapitel för ”De många femtiotalen”. Han noterar att en av de tidskrifter som introducerades följde en internationellt-avantgardistisk linje. Det var tidskriften *Salamander* som 1955–56 utkom med tre innehållstäta nummer.

Krigsslutet 1945 innebar att världen åter gick att nå. Möjligheten låg nu öppen att resa ut och närma sig allt det som man under många år endast kunnat läsa om eller kunnat höra andra berätta om. För unga intellektuella var längtan till Europas stora kulturstäder stark. Ingemar Gustafson var en av dem.

Under ungdomsåren i Kristianstad tillbringade han en stor del av sin lediga tid i stadsbiblioteket. Det allmänna biblioteket har i modern tid fungerat som ett slags tänkandets kuvös för många sökare och intellektuella. Systematiskt kan man gå igenom världslitteraturen; planlöst kan man vandra mellan hyllorna och plötsligt stå inför den bok som förändrar ens liv. Så var det för Ingemar Gustafson.

Med den förbehållslösa mottaglighet som kännetecknar ungdomen fick André Bretons *Le Surréalisme et la Peinture* en djupt gående och länge verkande betydelse för Ingemar Gustafson. Han lärde sig franska genom att läsa i boken och den fick betydelse för hela hans livsinriktning. Så fort möjligheten gavs for han till Paris. Och så fort kassan på nytt tillät återvände han: 1951, 1953, 1955. Litteraturen och bildkonsten, jazz-

klubbarna, museerna, de avantgardistiska gallerierna – dragningskraften var överväldigande.

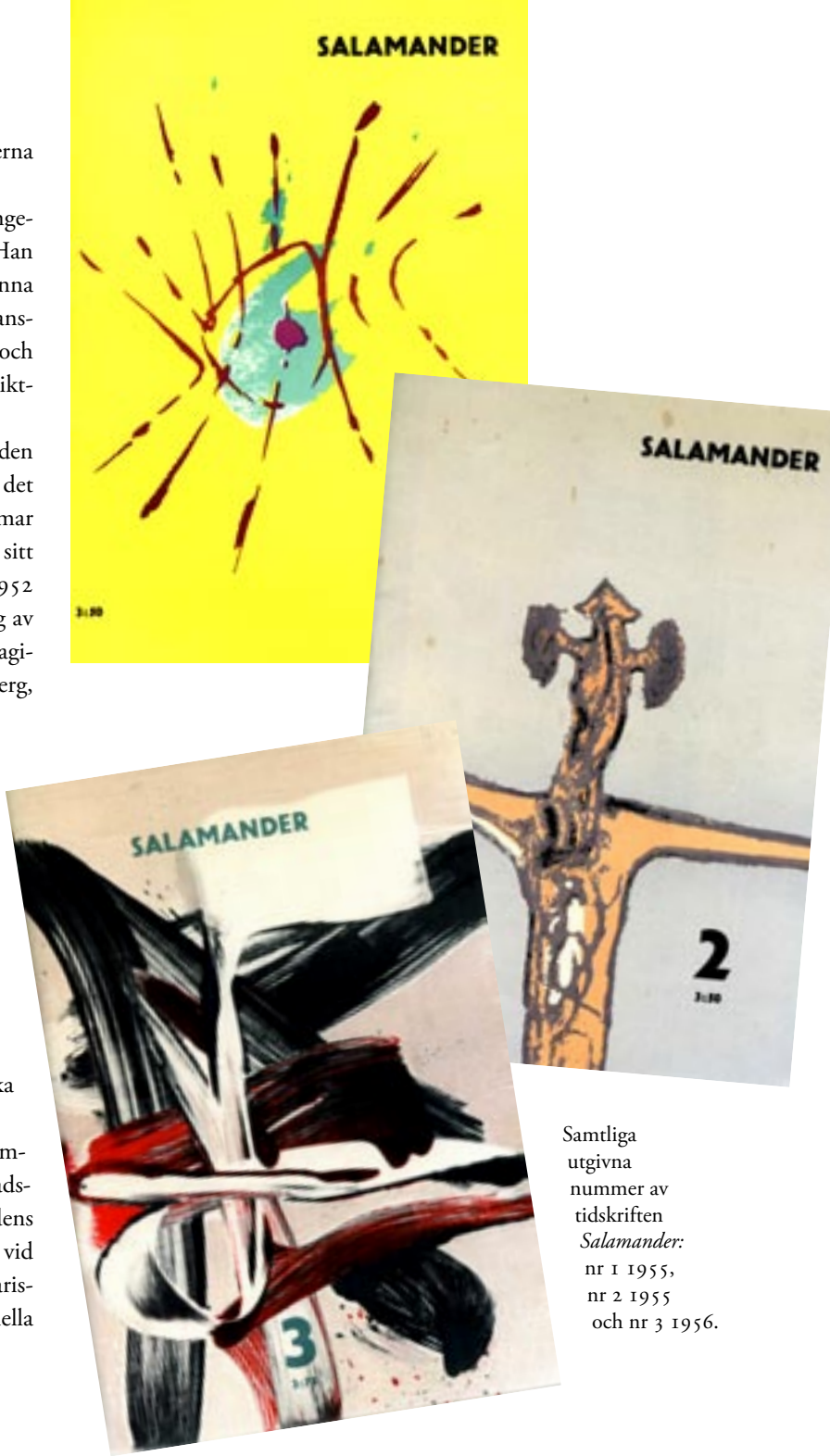
Händelserna inträffade slag i slag. 1950 hade Ingemar Gustafson flyttat till Lund för att studera. Han blev en del av Litterära studentklubben, lärde känna likasinnade som Göran Printz-Påhlson, Majken Johansson och Bo Strömstedt. Han publicerade sig i *Vox* och i *Lundagård* och debuterade på Bonniers med diktsamlingen *Andra riter* (1951).

”Den som är född utbörding måste ofta resa jorden runt för att hitta sina själsfränder. Men ibland räcker det att ta tåget från Lund till Malmö.” Så skriver Ingemar Leckius många år senare när han rekapitulerar sitt första möte med konstnären CO Hultén. Våren 1952 hade han på Malmö museum besökt en utställning av den konstgruppering som hade tagit sig namnet imaginisterna. Förutom Hultén ingick Max Walter Svanberg, Anders Österlin och Gösta Kriland:

> För en ung poet i början av 50-talet utövade imaginismens bilder en lika hemlighetsfull som oemotståndlig lockelse. De utgjorde fönster mot det annorlunda, som han för övrigt bara hade funnit invärtes. I den dåsiga provinsen var de ett löfte om äventyr, i dess sterila konstklimat kände han plötsligt en vindkantring med främmande pollen.

Så beskriver Leckius effekten av imaginisternas friska surrealism.

Vänskapen med CO Hultén ledde till en rad samarbeten. Galerie Colibri med adress Södra Förstadsgatan 36 i Malmö utgjorde den unga konstvärldens fönster med utsikt mot världen under några års tid vid femtiotalets mitt. Tack vare de återkommande Parisresorna och det efter hand växande internationella



Samtliga utgivna nummer av tidskriften *Salamander:* nr 1 1955, nr 2 1955 och nr 3 1956.

nätverket kunde Hultén och Leckius locka numera världsberömda konstnärer till Galerie Colibri. Allt var storslaget och opretentiöst på samma gång.

Parallellt med Galerie Colibri bedrevs en annan kortlivad men betydelsefull verksamhet: kulturtidskriften *Salamander*. Förutom Hultén och Gustafson ingick Ilmar Laaban och Göran Printz-Påhlson i redaktionen. Litteratur och bildkonst hade lika värde och redaktionsmedlemmarna rörde sig obehindrat mellan konstarterna. Sannolikt hade tidskriften inte kunnat hålla så hög klass ifråga om det internationella materialet utan Gustafsons och Hulténs kontakter. Här hade arbetet med Galerie Colibri också sin betydelse. De tre nummer som utkom tog lång tid att förbereda. Leckius och Hultén har berättat om oändligt långa överläggningar per telefon nattetid. Hultén svarade för formgivningen och bland de många illustrationerna var ett antal i varje nummer i färg. Tidskriftens visuella kännetecken var en praktfull salamander som fanns med längst bak i varje häfte. I de tre häftena blandas dikter och essäer om litteratur och bildkonst. Återgivningarna av bildkonstverk är antingen fristående eller fungerar som illustrationer till konstessäerna.

Svensk poesi representeras företrädesvis av dem som hade debuterat på femtiotalet eller något tidigare: Lasse Söderberg, Staffan Larsson och Tomas Tranströmer. I de tre numren förekommer inte oväntat också lyrik av den generationsgruppering som brukar benämnas Lundaskolan. Majken Johansson medverkar i första numret med ett par dikter och Åsa Wohlin förekommer i det andra. Ragnar Thoursie är föremål för två studier, den ena av Folke Isaksson och den andra av Printz-Påhlsson. Inslagen av utländsk poesi ledsagas ofta av en essä. Printz-Påhlsson skriver om E. E. Cummings (1:1955) och William Empson (3:1956). I båda fallen är det Printz-Påhlsson som har tolkat dikterna till svenska. Samma sak gäller Artur Lundkvist som både har översatt poesin och skrivit en essä om den peruanske diktaren Alberto Hidalgo (3:1956).

Känslan av att Malmö befinner sig i världens mitt förmedlas återkommande i de tre numren. Förutom att tidskriften hade associerade redaktionsmedlemmar i Danmark, Frankrike, Italien, Kanada, Mexiko och Tyskland präglade de internationellt inriktade inslagen varje nummer. Första numret har Duchamp som ett slags huvudtema, andra numret ägnas ett par essäer åt Matta och i tredje numret är Wifredo Lam föremål för ett större inslag. Matta och Lam är dessutom rikt representerade med bilder. Författare till essäerna om Matta och Lam är Ingemar Gustafson.

Roberto Matta Echaurren var född i Chile men var bosatt i Paris. Där sökte Ingemar Gustafson upp honom försommaren 1955 för en intervju. Det som skulle ha varit en dags samtal växte till dagar av samvaro. Praktiskt taget dagligen under en månad besökte Gustafson honom. Matta hade upptäckts av Breton på 30-talet och blivit upptagen i surrealistkretsen. I *Salamander* 2:1955 låter Gustafson Matta själv komma till tals i en sorts sammanhängande men ändå episodisk monolog.

> Abstrakt? Figurativt? Det är problem utanför måleriet. Jag vill visa konstnären tvärsigenom konstverket, konstnären så som han lever i världen. Se på den här tavlan! Om jag dör i morgon, så kan du ändå återfinna mig i tavlan. Och vidare: tavlan visar inte bara att jag funnits till i maj 1955, utan också hur jag levt, vad som omgivit mig, mina tankar, ett komplex av händelser och tankar. Du förstår? Inte bara konstnären, utan konstnären så som han lever i världen.

> Det är det som är felet med många av de nonfigurativa. Deras bilder uttrycker ingenting, det är ballonger som blåses upp. De är omänskliga på något sätt, de tillhör varken framtiden eller det förflutna. De är ett slags *aldrigism*.
>
> Konstverkets egenliv? Javisst, det är det det gäller. Att av konstverket göra ett öga, som betraktar åskådaren och tvingar honom svara.

Man anar långa diskussioner om konsten och om konstens autonomi. Infallen hos Matta tycks blixtsnabba och associativa. Den som för ordet gör det med en mästares auktoritet. Han är orädd och respektlös. Allt har tolkats och förmedlats av en ung man som har lyssnat, reflekterat och tagit intryck: en skald.

Gustafson, eller rättare Leckius, sammanträffade med Matta flera gånger därefter, men sannolikt har intrycken sällan varit så starka och så friska som denna försommar 1955.

Wifredo Lam hade Gustafson lärt känna ungefär samtidigt som han träffade Matta. Lam hade en dragning till poeter och poeter drogs till honom. Så har han illustrerat diktsamlingar av André Breton, Aimé Césaire och René Char. I sin essä framhåller Gustafson Wifredo Lams upptagenhet vid voodookulturen i hemlandet Kuba. Måleriet från fyrtiotalets senare hälft kännetecknas av en sådan tematik. Präglad av sin västerländska kultur och exotiserande syn på motivkretsen i detta måleri skriver Gustafson:

> Chockartat upplever han denna svarta värld med impulser och ekon från Afrika, med sina offerriter och våldsamma extaser. Vägledd av tom-tom-rytmen och voodooeldarna (tungt brinnande trädstammar eller fågelflammande rom) genomtränger Wifredo Lam denna uråldriga mytiska värld på samma sätt som han förut utforskat den tropiska naturen.

Lam ställde ut på Galerie Colibri. Han anlände med sina dukar ihoprullade. Han bar dem under armen – bilder som i dag betingar sex- och sjusiffriga belopp. Något bättre boende kunde man inte erbjuda gästen. Hotell kom inte på fråga. I stället fick Lam bo hos familjen Printz-Påhlsson i Lund.

För Lams del satte vistelsen i Malmö spår i form av en dikt:

> Dikt om Malmö
>
> Imaginisterna drömmer
> våra drömmar
> och värmer upp natten
> – 182 dagar och en gryning lång –
> trotsande kylan och dess symbol,
> döden. Med skapandet
> av denna purunga hetta
> föds glädjen
> i att mötas

Matta och Lam är två konstnärer som Ingemar Gustafson tillsammans med CO Hultén var med om att introducera för en svensk publik. Galerie Colibri och tidskriften *Salamander* utgjorde båda prov på vad som kunde åstadkommas med små medel och stor passion. Den ena verksamheten förutsatte den andra. En kort tid utgjorde Södra Förstadsgatan 36 i Malmö en anspråkslös men betydelsefull öppning mot modernismen och världen.

”Ärade Damer!” *Den Svenske Nationalsocialisten* som kvinnotidskrift

Bibi Jonsson

”Ärade Damer! Beställ Eder rock eller dräkt för säsongen i Jonssons Herr & Damskrädderi”. Detta budskap uttrycks i en annons i *Den Svenske Nationalsocialisten* våren 1936. Tidningen var huvudorgan för det största svenska nazistpartiet, Nationalsocialistiska Arbetarepartiet (NSAP), och benämndes i allmänhet *Den Svenske*.[1] Organet spelade en avgörande roll för förmedlandet av de nazistiska idéerna i trettiotalets Sverige. Det var utan konkurrens den största nazistiska tidningen med en upplaga på femton tusen exemplar (enligt egen uppgift) och det mest frekvent utkomna, två gånger i veckan under dess mest intensiva period. Under större delen av sin utgivningstid, från 1933 till 1939,[2] utkom den veckovis och kan därför enligt min mening kategoriseras som en veckotidning. Förvisso hade den inte veckopressens färgstarka yttre, utan såg tämligen oansenlig ut i sin grafiska utformning. I synnerhet efter det att dess logotyp gjordes om under 1937 gav den ett närmast ålderdomligt eller åtminstone omodernt intryck. Med omstylingen utbyttes antikvan mot frakturstil. Detta kan betraktas som en markering i nationalistisk riktning; frakturstilen kallades för ”svensk stil”, men förknippades likaså, något motsägelsefullt, med det tyska, eftersom tyska dagstidningar trycktes i fraktur ända in på tjugotalet.[3]

Veckotidningarna vände sig i huvudsak till kvinnliga skribenter och kvinnliga läsare under denna tid, vilken betraktats som veckopressens guldålder. I sammanhanget förefaller det emellertid rimligt att ifrågasätta i vilken mån detta organ överhuvudtaget vände sig till kvinnor. Nazismen har ansetts vara en manlig ideologi och till följd av det tillhöra männen. Därtill håller den öppet och oförtäckt fram män och manliga ideal som norm. Därmed är nazismen inte endast att betrakta som fientligt inställd mot kvinnor, misogyn, utan också som direkt antifeministisk. I ljuset av det kan det tyckas anmärkningsvärt att kvinnor överhuvudtaget anslöt sig till nazistiska partier, sympatiserade med rörelsen eller läste dess tidningar. Men så var faktiskt fallet!

Den enda stadigt återkommande identifierbara kvinnliga skribenten i *Den Svenske* var juristen och författaren Hilma Hansegård. Hon var aktiv i partiets politiska ledning och har till och med utnämnts till ”svensk

nazisms enda kvinnliga ideolog" på trettiotalet.[4] Därutöver bidrog Eva Malmgren, som ingick i styrelsen för Lunds nationalsocialistiska studentförening under trettiotalets slut och anslöt till partiet 1937.[5] Eftersom artiklarna vanligen publicerades under signatur, kan det ha funnits fler kvinnliga skribenter. Signaturen Astrid i ett inlägg 1937 synes vara ett sådant exempel, men oaktat sådana undantag var kvinnliga skribenter ytterst fåtaliga.

Likväl visar annonsmaterialet att tidningen också vände sig till kvinnliga läsare. Reklam för hakkorsnålar, hakkorsringar och kragar med hakkors riktade sig till båda könen, men permanent på Asta Nilssons Damfrisering eller på Hygieniska Salongen samt reklam för kappor, dräkter, klänningar och damväskor eller damhattar vände sig rimligtvis i första hand till kvinnor. Vid enskilda tillfällen sker det specifikt: "Ärade husmödrar! Gör ett besök i vår nyöppnade affär – vördsamt Ellen Roy's hembageri" eller "Ärade Damer! Här ser Ni en ny modell av förtrupperna i höstens moderevy" från Kapphuset i Göteborg.

*

Nazisterna hyste en könskomplementär uppfattning, vilket innebar att de ansåg könen särskilja sig biologiskt såväl som psykologiskt och komplettera varandra utifrån särartade könsspecifika egenskaper. Trots det avfärdade de tanken om särorganisering. Den antagna hållningen var att kvinnor och män skulle arbeta tillsammans för att upprätta den nazistiska staten. Så understryker en ledarskribent 1935 att partiet inte förordade någon särskild kvinnoorganisation med motiveringen att kvinnor och män "måste stå i *samma* organisation därför att de kämpa för *samma* mål".[6] Mot bakgrund av detta är det anmärkningsvärt att partiet året därpå, 1936, grundade en särskild kvinnoavdelning med det starkt symboliska namnet Kristina Gyllenstierna.[7] Denna i historieskrivningen välkända adelsdam ledde försvaret av Stockholm efter maken Sten Sture den yngres död i kamp mot Kristian Tyrann. Historieböckerna berättar att hon några senare gifte sig med Gustav Vasas kusin och därefter inte ingrep vidare i rikspolitiken. På så vis utgjorde hon en god förebild för de nazistiska kvinnorna som patriotisk och beredd att ta strid för sitt fosterland, men väl medveten om sin viktigare roll som maka och mor.

Efter hand konstituerade flera nazistiska partier kvinnoavdelningar under denna hjältinnas beskydd. Dessa hade inte något egentligt politiskt inflytande och förefaller ha fungerat som ett slags stödföreningar, vilka redan tidigare verkat på lokalplanet. En typisk sådan var den nazistiska syförening bestående av tjugo kvinnor som hörde till lantbrukaren Olof Kristoffersons nazistiska parti i södra Skåne. Troligtvis var medlemmarna fruar, systrar eller döttrar till partibröderna. Alma Wenchert, som var gift med Nils Wenchert, ordförande i partiets Skånedistrikt, var själv högerkvinna, men stödde sin makes politiska verksamhet genom att bjuda partfunktionärerna på kaffe och virka hakkors. Det förefaller som om kvinnornas insatser främst bestod av praktiska och ekonomiska åtaganden. Till deras uppgifter hörde att värva prenumeranter till tidningarna och att inkassera kampskatt vid mötena. En annan uppgift kunde bestå i att agera "lockfågel" till offentliga möten. Kvinnorna läste dikter eller sjöng, medan åhörarna samlades i väntan på "den egentlige – manlige – talaren".[8]

Partiets kvinnoavdelningar annonserade flitigt i organet. Enligt en annons "försäljer och emottager" Göteborgs kvinnliga medlemmar beställningar av hak-

korsflaggor.[9] Tidningen betydde vidare mycket för att marknadsföra nazistisk litteratur, vilket rimligtvis även lockade kvinnorna. Återkommande annonseras och recenseras lämplig litteratur såsom Fanny von Wilamowitz-Moellendorffs biografi över sin syster Carin Göring från 1933. Biografins upplagesiffror i Tyskland överträffades endast av Hitlers egen *Mein Kampf*. Orsaken till succén kan spekuleras över. Möjligtvis kan den tillskrivas det förhållande att nazismen behövde en första dam för sin historieskrivning, och att denna nordiskt blonda och resliga kvinna lämpade sig utmärkt som kultfigur.[10]

*

Organet annonserade vidare studiecirklar, som den 1935 i så kallad folkstamvård. Som kurslitteratur rekommenderades antropologen Hans Günthers *Europas raser* från 1927. Tidningen bidrog också med ett slags snabbkurser i så kallad raskunskap, i vilka kroppsliga yttre kännetecken och själsliga egenskaper för de europeiska raserna blir genomgångna utifrån Günthers kategoriseringar. Syftet med denna upplysningskampanj görs tydligt: ”Om människor lärde sig känna faran av rasblandning och att skilja på de olika raserna, så skulle mycket vara vunnet för kulturen och världens återuppbyggande.”[11] Annonserna blev efter hand fler och mer differentierade, bland de mindre politiskt orienterade märks annonser för surkål från Tunbergs och Larssons i Götahallen 3/1935. Att tidningen utgavs i Göteborg under dess första tid framgår tydligt av den lokala annonseringen.

De svenska nazistiska ledarna åtnjöt aldrig någon personkult så som den tyske ledaren, även om åtskilliga försök gjordes att lansera hjälteporträtt av partiledaren Sven Olov Lindholm. I en stort uppslagen bild porträtteras han i julnumret 1935. Att kampanjer av detta slag inte fick avsedd effekt framgår av att partiets första – och enda – dam får träda in till stöd för partiledaren, som kritiserats för sin ungdom och för att han endast uppnått en tämligen låg grad som furir. Hon avslutar med att mana till uppslutning kring ledaren.[12] Symptomatiskt är att Hilma Hansegård kallas in för att bistå sin manlige överordnade. Att understödja och stötta synes ha varit kvinnornas uppgift inom rörelsen. Året därpå, 1936, ställde hon upp som kandidat till riksdagen som partiets andranamn.[13] På lanseringsbilderna inför valet framstår hon som en grand old lady, vithårig och imposant, i kontrast till de betydligt yngre männen. Genom sin relativt höga ålder var hon ett undantag i de nazistiska leden, i vilka ungdomen favoriserades.

Därför är det knappast anmärkningsvärt att de unga kvinnorna tillerkändes mer intresse än de mogna. Partiorganet rapporterar återkommande om aktiviteter inom ungdomsföreningarna, vilka givetvis formats utifrån inspiration av de nazistiska ungdoms-organisationerna *Hitler-Jugend* och *Bund deutscher Mädel*. Sommaren 1935 gick det första inskolningslägret för nationalflickor av stapeln. Under rubriken ”Nordisk ungdom fostrar flickorna till folkgemenskap” redogörs för långmarscher, lägerbål, bad, ”frisksportgymnastik och ett sunt stärkande idrottsliv”. Året därefter rapporteras om nya fältläger. ”Under hakkorsets tecken danas en ny, hårdare och ärligare svensk ungdom.”[14] Under rubriken ”Kvinnor med kampanda” berättas 1936 om en utflykt – eller snarare marsch – som partiets kvinnoavdelning i Göteborg företagit, trots att de längs vägen hånats och smädats med tillmälet ”nassejäntor”: ”Käckt och hurtigt gick marschen, och sången klingade fast och viljestarkt”, försäkrar rapportören.[15]

Att vandra och att sjunga var acceptabelt för kvinnor, men för övrigt syntes politisk aktivitet kollidera med nazismens kvinnoideal. Bestickande är den retorik varmed kvinnors politiska verksamhet behandlades i partiorganet. Även om det gällde politiska motståndare, illustrerar den enligt min mening synen på politiskt aktiva kvinnor överhuvudtaget. Under rubriken ”Hysteriska kvinnor främst vid Masthuggskravallerna” beskrivs våren 1934 med avsky och förakt ett tumult mellan nazister och kommunister, i vilket de kommunistiska kvinnorna slagits i främsta ledet. De ”skreko och spottade” ”i vilt raseri”. Ögonvittnet förfäras över det okvinnliga beteendet mer än över den blodsutgjutelse som följde. Samma förfäran över förment okvinnligt beteende genomsyrar redogörelsen av en incident vid ett partimöte inför valet 1936 då ”tokiga marxist-kärringar togo händerna fulla med grus och sand och kastade mot talarstolen”. Något förvirrande, både i fråga om vad som hände och vilka som utförde handlingen, lyder rubriken: ”Sossekäringar kasta sten!” Påtagligt förringande uttalar sig organet under rubriken ”Ny tantoffensiv” 1936 genom att referera till de politiskt engagerade kvinnorna, ”tanterna själva”, som ”vår larviga tantorkester”. Artikeln avslutas med konstaterandet att inte några som helst avgörande politiska beslut bör anförtros ”en hysterisk tantskock”.[16] Med samma nedlåtande ton behandlas kvinnor som inte lever upp till idealen för sitt kön.

*

Belysande för föreställningen om idealiskt beteende för kvinnor är en artikel 1935, vars rubrik har den indignerade lydelsen ”Judepressen försvarar den ouppfostrade statsrådinnan”. Den är föranledd av ett upp-

Den Svenske
NATIONALSOCIALISTEN
15 öre
Hemming-Sjöberg underkänner
Det blev segar i Eskilstuna
Marxisterna kunna ej dölja sin bankrutt
vårt lands rättvisan
Nidingsdåd av Bordspolisen
Finlands svenskar förrådas
Rassocialismen är målet!
AK MASTE BORT!

Den Svenske Nationalsocialisten, nr 59 1937.

träde då journalisten Else Kleen, som var gift med statsrådet socialministern Gustav Möller och som arbetade för humanisering av just skyddsuppfostran och fångvård, gjort ett studiebesök på ett skyddshem för ungdomar i Göteborg. Efter besöket hade personalen anmält henne för att hon i deras tycke uttalat sig nedsättande om landets försvar och därtill betett sig illa: ”Detta fruntimmer, som svårt skäller, uppför sig som en 15-årig flickslyna, denna ’dam’ som ömkar sig om dem som tagit värvning vid landets försvar är – statsrådinnan Möller.” Den starkaste upprördheten väckte denna prominenta kvinnas svordomar.[17]

Nazisternas ideala kvinna varken tilläts eller uppmuntrades befatta sig med politik överhuvudtaget.

Det tyska nazistpartiet formulerade en doktrin som klargjorde att kvinnorna inte kunde accepteras som självständiga politiska varelser eller inta ledande positioner i partipolitiken.[18] Deras uppgift var istället att föda barn. Detta motiverades även av den befolkningskris som rådde vid tiden. Vid trettiotalets början var nativiteten den lägsta någonsin i vårt land, och befolkningen löpte enligt många bedömare till och med risk att minska. Å ena sidan ansågs det nödvändigt att befolkningsunderlagets *kvantitet* höjdes, å den andra underförstods att *kvaliteten* skulle förbättras. Därför skulle den nordiska rasen rensas från allehanda förment försämrande tillskott. I en artikel 1933 gör Lindholm till sin uppgift att propagera för den nordiska rasens värde. Efter en uppräkning av karaktäristika konstaterar han: ”Den nation, som äger de *flesta* nordiska människor är just Sverige. Det är det rasrenaste land i världen”.[19]

Därför blev det de svenska kvinnornas uppgift att föda rasrena barn. Än tydligare uttrycker Hilma Hansegård den dubbla plikten, att föda om lämplig och att avstå om olämplig: ”Det är varje frisk kvinnas plikt att när stunden är inne giva liv åt så många barn som möjligt under de förhållanden försynen ställt henne.” Men plikten, eller ”den naturliga modersuppfattningen”, kan också bestå i ”att en kvinna avstår från moderskapet ifall släktets väl det fordrar”. Hon förtydligar: ”Jag syftar här på steriliseringsåtgärden”, som bör utnyttjas då kvinnans ”släktegenskaper medföra risken för uppkomsten av sjuk avkomma”. Att Hilma Hansegård ansåg sig själv lämplig framgår av att hon blev mor till sju barn.[20]

Paradoxalt nog synes hon vara den skribent som ivrigast och mest ihärdigt verkade i partiorganet för att involvera kvinnorna i nazismen. Mer uppenbart än i fråga om någon annan kvinnlig nazist representerar hon emellertid den paradox som utforskare av de kvinnliga nazisterna ställs inför, nämligen det motsägelsefulla i ”att de så hängivet förespråkade kvinnans plats i hemmet samtidigt som de själva inte tvekade att ta plats i den ’manliga’, offentliga debatten”. Historikern Sif Bokholm understryker detta förhållande i sin studie *I otakt med tiden* (2008) och summerar resonemanget med att konstatera att de aktiva kvinnorna verkade i offentligheten för att sprida sina budskap som uppenbarligen var avsedda för ”andra kvinnor” än de själva.[21]

Frågan är hur det var möjligt att i offentligheten aktiva kvinnor kunde propagera för att kvinnorna skulle återgå till hemmet. Anna Maria Sigmund, som i sin tredelade serie *Nazisternas kvinnor* (1998, 2000 respektive 2002) porträtterar nazistiska symbolkvinnor som Carin Göring, Magda Goebbels och Leni Riefenstahl, spekulerar över den psykologiska gåta som innebar att dessa kvinnor, som var ”mönsterbilder av begåvning, utstrålning och viljestyrka”, underordnade sig ”en regim som fortfarande hävdade männens överhöghet, som frånkände kvinnorna varje uns av politiskt inflytande”.[22] Det är en gåta som åtminstone inte jag kan lösa. Och definitivt inte genom att läsa *Den Svenske*!

Noter

[1] Annonsen var införd i *Den Svenske Nationalsocialisten* 31/1936. Se Tobias Hübinette, *Den svenska nationalsocialismen. Medlemmar och sympatisörer 1931–45* (Stockholm, 2002), s. 23.

[2] Tidningen utkom från den 25.1.1933 till den 7.1.1939. Därefter ersattes den av *Den Svenske Folksocialisten*.

[3] Angående stilarna, se Ann Steiner, *Litteraturen i mediesamhället* (Lund, 2009), s. 164.

[4] Peter Öholm, ”Kvinnorna och hakkorset”, *Aftonbladet* 3.2.2000.

[5] ”Uppsala studentkår politiseras”, osignerad, *Den Svenske Nationalsocialisten* 75/1935. Angående Malmgrens medlemskap, se Hübinette, 2002, s. 252.

[6] N. D-t, ”Kvinnan och nationalsocialismen”, *Den Svenske Nationalsocialisten* 23/1935.

[7] Hübinette, 2002, s. 23.

[8] Joakim Berglund, *Quislingcentralen. Nazism i Skåne på 30- och 40-talet* (Malmö, 1994), s. 50, 33, respektive Heléne Lööw, *Nazismen i Sverige 1924–1979. Pionjärerna, partierna, propagandan* (Stockholm, 2004), s. 214.

[9] Annons i *Den Svenske Nationalsocialisten* 6/1934.

[10] Anna Maria Sigmund, *Nazisternas kvinnor* (1998) övers. (Lund, 2001), s. 23; Lisbet Scheutz, *Berömda och glömda stockholmskvinnor. Sju stadsvandringar. 155 kvinnoporträtt* (Stockholm, 2001), s. 461.

[11] ”Svenskt rasskydd”, osignerad, 61/1935; ”Raskamp. Nationalsocialisterna kräver rasbiologisk undervisning i alla skolor”, osignerad, 74/1935; V. K., ”De europeiska raserna. Yttre kännetecken på de europeiska raserna” 74/1935 samt dens., 75/1935. Se annonser i 10/1935, samtliga från *Den Svenske Nationalsocialisten*.

Temarubriken ”Folkstamvård” är ett återkommande inslag även under de följande åren, exempelvis i 90/1936. Senare introduceras begreppet ”nationalbiologi” (Argus, ”Nationalbiologi. Vår rörelses sedligt och fysiskt naturliga kraft”, 12/1937) och en serie ”Nationalbiologi”, signerad Nip inleds, se exempelvis 23/1937, 48/1937, 49/1937, samtliga från *Den Svenske Nationalsocialisten*.

[12] Hilma Hansegård, ”Meningen om Lindholm”, *Den Svenske Nationalsocialisten* 30/1935. Se exempelvis den stora bilden på Sven Olov Lindholm i julnumret 1935 under rubriken ”Ljuskampens högtid” (100b/1935).

[13] Valprocessen kan följas i *Den Svenske Nationalsocialisten* under 1936. Se Heléne Lööw, *Hakkorset och Wasakärven. En studie av nationalsocialismen i Sverige 1924–1950* (Göteborg, 1990), s. 41, 47 f, 52, 54, 57, 62, 65, 70 f.

[14] S. A., ”Hökerumslägret blev en milstolpe i Nordisk Ungdoms utveckling. N.U.:s första inskolningsläger genomfört”, 32/1935, Nilef, ”N U avhåller nytt fältläger”, 46/1935; Tjalve, ”Flicklägret i Hökerum. Nordisk ungdom fostrar flickorna till folkgemenskap”, 53/1935; ”Nordisk ungdoms fältläger i Kilsbergen i Närke”, osignerad, 61/1936, samtliga från *Den Svenske Nationalsocialisten*.

[15] A. L., ”Kvinnor med kampanda”, *Den Svenske Nationalsocialisten* 33/1936.

[16] ”Hysteriska kvinnor främst vid Masthuggskravallerna”, osignerad, 31/1934; ”Sossekäringar kasta sten!”, osignerad, 66/1936; ”Ny tantoffensiv”, osignerad, 2/1936, samtliga från *Den Svenske Nationalsocialisten*.

[17] Munin, ”Fru Else Kleen. Judepressen försvarar den ouppfostrade statsrådinnan”, *Den Svenske Nationalsocialisten*, 1/1935.

[18] Anna Maria Sigmund, *Nazisternas kvinnor III* (2002), övers. (Lund, 2004), s. 61; Sigmund, 2001, s. 9.

[19] Sven Olov Lindholm, ”Rasen inför ödestimman. Den nordiska andan hotas med död och förintelse”, *Den Svenske Nationalsocialisten* 4/1933.

[20] Hilma Hansegård, ”Kvinnan i den nationalsocialistiska staten”, *Den Svenske Nationalsocialisten* 27/1934. Artikeln fortsätter i följande nummer, 28/1934.

[21] Sif Bokholm, *I otakt med tiden. Om rösträttsmotstånd, antipacifism och nazism bland svenska kvinnor* (Stockholm, 2008), s. 9, 364.

[22] Sigmund, 2004, s. 9.

Johan Vilhelm Snellmans *Spanska flugan*. Den ([ante]pen)ultimata tidskriften

Clas Zilliacus

Forskar man i tidskrifter är det ingen ände på ens möda, hela tiden kommer det ju nya. Klokast är att gå till de döda, ingenting är så skönt som att hantera ett avrundat helt.

Det är bland annat därför kortlivade små tidskrifter får göra så mycket väsen av sig i litteraturhistorier: deras levnad är behändig att teckna. Gudskelov att redaktörer har haft förstånd att sluta, eller varit tvungna till det. Bäst är det om de säger till från början när det får vara slut.

De flesta tidskriftsutgivare, unglitterära men också andra, segar på. Pengarna tar slut, och idéerna, medarbetarna flyr fältet, och läsarna, och ismen och unglitteraturen och hela ärendet har blivit ett annat, men man segar på.

Så gjorde inte tidskriftsutgivaren Johan Vilhelm Snellman (1806–81), i Sverige mest känd för att han under sin tid i Stockholm författade en motskrift till Almqvists *Det går an.* I Finland är han hallstämplad statsfilosof, ettrig förespråkare (på svenska) för finska språkets allmakt, introduktör av en egen valuta för storfurstendömet, och alltså även känd som publicist. Snellmans *Saima*, ett veckoblad, fick sitt namn efter det Insjö-Finland han betraktade som nationens hjärta. Sitt blad utgav han i Kuopio, vid Saimens strand, där han hade fått ett skolrektorat. *Saima* började utkomma 1844; redan 1846 fick storfurstendömets censurmyndigheter nog av rabulisten Snellmans penna, och bladet drogs in.

Men *Saima*, legendarisk i Finlands presshistoria, var det andra i ordningen av Snellmans periodica. Det första hette *Spanska flugan* och utgavs 1839–1841. Dess enträgna ämne var den inhemska offentlighetens sorgesamma tillstånd.

Spanska flugan är ett retmedel som, genom malning, bereds av skalbaggen *Lytta vesicatoria*. På apotekets hylla finns det inte längre, men i publicistikens historia återfinns det alltså. Och det var om den publicistiska varianten redaktör Snellman från början sa till när det skulle vara slut. På första numret av *Spanska flugan* läser vi att det är *sectio antepenultima*. Detta står ovanför bilden av en man som bär ett väldigt knippe ris – för egen rygg, eller för att elda under vreden? Andra numret var *penultima* och trean *ultima*. Metriker och

andra stavelseräknare vet vad detta betyder: näst näst sista, näst sista och sista. Klara, färdiga, gå: på det tredje smäller det. Snellman visste hur han ville dosera sitt retmedel.

Handlade det då helt enkelt om något som blivit tänkt till punkt redan från början? Inte om man ska tro Snellman. Dels höll censuren honom i ovisshet om när hans fluga kunde komma av trycket, vilket gjorde hela utsagan oviss. Dels saknade den plan; åtminstone är det vad den Gunstige Läsaren meddelas i det första numrets första text. Bäst så, och hederligast. ”Då nemligen i planen för en Tidskrift, ett Dagblad o.s.v. talas om en mängd saker, som densamma kommer att innehålla, kan ju ingen före dess inträffade sotdöd säga, om den hållit ord, och publiken, som nu en gång betalt sina pengar, får lof att följa med i ständig förbidan, att det utlofvade skall komma.” Om någon likafullt vill veta vad dessa blad – som ”*förslagsvis* föreställa: *En Litterär Tidskrift i Finland”* – närmare kommer att omtala, blir utgivaren dock icke ordlös. Han levererar fem etiketter:

> *Antiquiteter*, d.ä. nyss utgivna arbeten, hvilka endast för samlaren äga ett värde; *Litterära Nyheter,* d.ä. äldre arbeten, hvilka allt ännu genom sitt innehåll äro nya; *Curiosa*, d.ä. äldre och nyare arbeten, om hvilka intet förut blifvit sagdt och vi intet hafva att säga; *Maculatur*, d.ä. blandade arbeten, Tidnings-papperet för det löpande året; *Satser*, d.ä. exstatiska rörelser från slentrianens gravitations-krets.

De fem etiketterna kan kortas ner till en: obönhörlig kritik av trycksaker, såväl aktuella som från födseln inaktuella. Framför allt inhemska, för det var i storfurstendömet bättring behövdes. Tidens litteraturbegrepp både tillät och krävde att det som ofta kallades dags- eller dagbladslitteraturen kom att synas skarpt och länge, och ”Tidnings-Revuerna” upptar inemot en femtedel av innehållet i *Spanska Flugan.* Bladets huvudsyfte var att underkasta all skrift kommen av trycket offentlig granskning, för att stimulera offentlighetens aktörer till självrannsakan och förbättring.

Det Claes-Göran Holmberg har kallat upprorets tradition hade i Finland knappt två decennier på nacken när Snellman återupptog den, det vill säga gjorde den till tradition. Närmaste föregångare till *Spanska flugan* – eller till *Saima,* om man ser till periodiciteten – var Adolf Ivar Arwidssons *Åbo Morgonblad,* som både föddes och indrogs 1821. Arwidssons morgonblad var i själva verket en veckotidning. Titelns framhållande av tiden på dygnet var alltså en hyperbol, romantiskt bildspråk, lite som att i frukostbrödrostens glöd se en norrskensflamma. Den antiryske idealisten och svärmaren Arwidsson, gemenligen kallad Fantastengranat, utvisades färmt och fick nöja sig med att bli bibliotekarie för Kungliga biblioteket i Stockholm.

Arwidsson och Snellman blev statsbärande med tiden, Snellman rentav statsskapande. Bägge landade på fötterna. Men först körde de huvudet i väggen så det sjöng om det. Det vart inga blekna visor, allra minst för pressforskare. Och den kritiska principen blev i dem knäsatt med retorisk verve.

Utgivaren Snellman påminde i inledningstexten till sin spanska fluga ”att densamma blott såsom pulveriserad kan gagna. Han skall derföre med uppriktig beundran anse hvarje bemödande att grundligen fila och mala närvarande lilla Fluga, och skall icke lemna någon möda ospard, att med sitt ringa exempel härtill uppmuntra.”

Litteraturrecensionens lobotomi

Nils Schwartz

Den här inledningsmeningen är för provisorisk, inte alls som jag vill ha den. Den slår inte an en ton som väcker läsarens intresse. Och den är föga entelektisk, snarare en gallfrukt.

Entelektisk är en böjningsform av det aristoteliska begreppet enteleki (av grekiska entele´cheia: 'förverkligande', 'fullkomning'). Med Nationalencyklopedins definition innebär enteleki "att tinget genom sin form eller natur redan i förväg 'bär sitt mål inom sig' även om det ännu inte är förverkligat – så som t.ex. ett ekollon i sig bär ekens alla egenskaper".

Denna höst när Classe fyller 65 kan jag nästan på själva födelsedagen fira 40-årsjubileum som litteraturkritiker. Min första recension publicerades i *Helsingborgs Dagblad* den 23 oktober 1971 och var en ambitiöst marxiserande analys av Artur Lundkvists Australienbok *Antipodien*. Den honorerades med 45 kronor.

Jag gick då första terminen på den litteraturvetenskapliga doktorandutbildningen i Lund. Jag hade tänkt mig en akademisk karriär och inte en framtid som tidningsskrivare. Men när jag 1979 hade disputerat på en oläsbar avhandling om Eyvind Johnsons ungdomsromaner väntade mig inga akademiska tjänster, naturligt nog.

*

Det finns inte ett enda barn som på frågan "vad vill du bli när du blir stor?" har svarat: litteraturkritiker. Men det var det jag blev. Sedan 1985 som fast anställd på *Expressens* kulturredaktion. Då också som teaterkritiker. Jag kan inte annat än vara tacksam för att jag slapp undan den akademiska banan. Denna artikel är till exempel inte försedd med vare sig fotnoter eller litteraturförteckning. Bara en sån sak.

Rubriken anspelar visserligen på Rolf Yrlids doktorsavhandling *Litteraturrecensionens anatomi* (1973), men när jag söker efter boken i mina hyllor kan jag inte hitta den.

Och vad som är värre – jag lyckas inte heller på ett osökt sätt hitta tillbaka till den där entelekin jag

talar om ovan. Det skulle inte göra något om det här vore en akademisk uppsats, men det är förödande för en gammal litteraturkritiker som inför unga aspiranter ständigt framhållit Den Första Meningen som helt avgörande för en recensions utformning.

”Den Första Meningen”, har jag sagt till dessa de unga, ”är som ett ekollon. Ekollonet självt vet inte om det, men det bär i sig den fullvuxna ekens idé.” Det faktum att en tidningsrecension aldrig blir mer än ett sly av den där eken, tycker jag mig inte ha haft anledning att påpeka. Också ett sly är en form, annars skulle vi inte behöva ett särskilt ord för det.

”Tänk inte när ni skriver”, har jag sagt till de unga, ”det finns ändå inte utrymme för alla dessa tankar. Fundera bara ut Den Första Meningen. Det viktigaste är att den fångar läsarens intresse. Det gör inget om det tar flera timmar att komma på den. När den väl står på pränt kommer resten av artikeln att skriva sig själv. Det är bara att sätta fingrarna till tangenterna och låta dem göra jobbet.”

Jag talar ur en 40-årig erfarenhet. De gånger jag har hittat Den Perfekta Första Meningen – ibland med deadlinens sågklinga hotfullt nära halspulsådern – har resten av artikeln visat sig vara lätt att skriva. Det är som om dispositionen och den logiska tankeföljden, till och med det förbeställda formatet, låge inkapslade i Den Första Meningen. Rotskott för rotskott växer meningarna fram ur frökapseln, en stam vecklar ut sig som bärande ryggrad, bisatserna förgrenar sig, metaforerna finner sin naturliga plats i kvistverket.

*

Det är lätt att börja en recension med ett enkelt konstaterande: ”I dag utkommer NN med sin nya roman X”. Den som sedan tidigare är speciellt intresserad av NN kommer givetvis att fortsätta att läsa. Men kritikern lär få problem redan med den andra meningen. Och därmed också med de andra tilltänkta läsarna. Det finns ingen dramaturgi inbyggd i en sådan inledning, inget gevär upphängt på väggen.

Artikeln kommer att hacka sig fram, famlande efter logiska ledstänger och naturliga meningsföljder. Den kan förvisso förmedla basfakta och intelligenta synpunkter på det lästa verket, men de kommer att framstå som påklistrade löv på en upphittad pinne i skogen, inte som en organiskt växande ek, utsprungen ur sin egen inkapslade idé. Man ser att kritikern ansträngt sig, kan sin sak och allt det där. Men det är bara det pliktmässiga arbetet som syns, inte skrivlusten och den befriade, liksom framdansande tanken. Tanken som inte tänker, utan följer fingrarnas naturliga rytm på tangentbordet.

*

Det här icke-akademiska bidraget till Classes vänbok dansar tyvärr inte. Och jag vet varför. Jag har inte hittat Den Första Meningen. Jag har inte planterat ekollonet. Då tvingas jag göra långa pauser, kedjeröka och tänka efter, trevande efter växtkraftiga rotskott i den förtorkade gallfrukten. Och då har jag ändå i skrivande stund tre veckor kvar till deadline. Jag har tagit ut två semesterdagar under detta mitt sista år som fast anställd kulturjournalist bara för att få tid att skriva den här artikeln utan stress.

Det är förstås det som är felet. Jag har under alla år som tidningsmänniska blivit så yrkesskadad att jag inte längre kan skriva utan en sågklinga som hotfullt närmar sig halsen. Deadline innebär i vänbokens fall februari. Classe fyller 65 i oktober. Det är löjligt. Jag vet ju inte ens om jag lever om åtta månader. Hur ska

jag kunna skriva något med så lång framförhållning? Och dessutom för en akademisk läsekrets?

Visst har jag haft tid att tänka på Den Första Meningen. Niklas Schiöler kontaktade mig redan i september 2010, mer än ett år före högtidsdagen. Hekatomber av morgondagar att skjuta upp till. Men när jag borstade tänderna den 3 december kom jag på rubriken – Litteraturrecensionens lobotomi. Det är i sådana stunder som Första Meningar oftast dyker upp, som en rapning ur det omedvetnas smältningsprocesser.

*

Sedan dess har jag varit låst vid den rubriken. Men efter många år som rubriksättare på *Expressens* kultursidor vet jag att en rubrik inte är detsamma som en Första Mening – en rubrik är fixerande, inte frigörande.

Min tanke då, den 3 december 2010 framåtlutad över handfatet, var att jag ur murvelns praktiska perspektiv skulle skissa utsikterna för framtidens litteraturkritik av möjligt intresse också för en akademisk publik.

Men rubriken tycks förutsätta att litteraturkritiken som genre har genomgått ett avgörande neurologiskt ingrepp som har förvandlat dagens utövare till stillsamma hjon som fåfängt försöker överrösta populärkulturens dundrande basgångar.

Fast så är det ju inte. Litteraturkritik dör inte, lika lite som håret slutar att växa på författarnas armar och ben bara för att det generar dem. Hade inte litteraturkritiken funnits, hade man uppfunnit den i samma ögonblick som nästa läsare slår igen en bok. Det vittnar inte minst den livliga amatörkritiken på nätet om.

*

Det som högst sannolikt är på utgång är den professionella litteraturkritiken – det månadsavlönade yrkesläsandet, möjligheten att försörja sig på denna parasiterande verksamhet med långt bättre vederlag än vad värddjuren kan räkna med. Jag tillhör, när detta skrivs, de sista ännu levande individerna i arten fast anställda litteraturkritiker. Jag tillhör, när detta läses, inte längre den kretsen, eftersom jag nu har sällat mig till samma kategori som Classe – folkpensionärerna.

Men familjen litteraturkritiker dör inte ut med de fastanställda. De mer och mer vinstfixerade mediemogulerna kommer givetvis inte att se något skäl att avlöna lyxlirare som tillbringar merparten av sin arbetstid tillbakalutade i mjuka läsfåtöljer. Vill folk ta del av något så kostnadsineffektivt som litteraturkritik finns det tusentals gratistyckare på nätet. Jag har viss förståelse för det argumentet.

Det är inte yttrandefriheten eller det offentliga åsiktsutbytet om litteratur som går i graven med de professionella kritikerna. På sin höjd den sorts resonerande röster som kan väcka ögonblick av eftertanke i dagsbruset av kategoriska meningsyttringar, surrande mellan antingen en eller fem getingar i den av såväl marknad som stat anbefallda betygshetsen.

*

Nätet har oändliga förtjänster, det gäller antingen man föredrar läsplattor eller papperstidningar. Jag har inget att anföra mot den mediala framtiden mer än protesten mot min egen död – en sakframställan som jag är dömd att förlora trots att jag har alla bevisen på min sida och ett vattentätt alibi.

Men nätet vårdar inte Den Första Meningen. Nätet är en tätt växande granskog, där ett ekollon förgäves kämpar för luft och ljus. Nätet är en plats för vindsus

och stamknäckande stormar, inte för det omsorgsfulla uppdrivandet av späda plantor.

Det är den förlorade eftertanken jag kommer att sakna i den framtid som redan hotfullt knackar på mina lungor. Den eftertanke som kommer före. Den Första Meningens grodd och löfte.

Jag talar inte om aforismer. Jag ogillar aforismer – denna den småsluga bitterhetens sammanfattning av ett livs desillusioner i en cynisk kvickhet, glömd snabbare än man hittar magneten till kylskåpet. En aforism sätter punkt för alla vidare resonemang med ett självbelåtet puffande på cigarren. Den drar inte ens halsbloss.

Den Första Meningen är något annat – inte ett desillusionerat avslut utan en oanad början, ett embryo till något som vi inte ens visste fanns inom oss, inledningen till en tolkning av världen och litteraturen som förvånar en själv mer än någon annan.

*

Det går inte att skriva litteraturkritik i 40 år, om man inte är beredd på att – låt vara på låtsas – ständigt bli överraskad, nyfiken på att se det välbekanta i ännu en ombytt förklädnad. Men det är bara den energiska ovetenheten, den självpåtagna analfabetismen – barnets frågor – som kan sända en ut på jakt efter Den Första Meningen, naken, skälvande och onavlad: Språkets och tankens början, ekollonets inneboende växt, inkapslad i den egna hjärnbarken som betingelse och vision.

Att omsorgsfullt formulera Den Första Meningen är den tid vi måste ta oss, det alfabet vi måste återerövra, det tålamod som vår närighet måste uthärda innan vi med någorlunda gott samvete kan inkassera honoraret.

Jag kan bara beklaga att jag inte lyckades med det den här gången heller.

Medverkande i detta nummer

Gunhild Agger er dr. phil. og professor i dansk mediehistorie på Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet. Har forsket og undervist i mediehistorie, genreteori- og analyse, film- og tv-æstetik samt national identitet i en globaliseret sammenhæng. Leder af projekt om Krimi og kriminaljournalistik 2007–10.

Lars Gustaf Andersson är docent i filmvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Hans senaste publikation är *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art* (2010), författad tillsammans med John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding.

Pelle Andersson är förlagschef på Ordfront och författare. Han var också under många år litteraturredaktör och kritiker på Aftonbladet. Han är just nu mitt i arbetet med en ny roman och skriver då och då om litteratur i Ordfront Magasin och annorstädes. Hans senaste böcker är diktsamlingen *Efter stölden* och romanen *Hela vägen hem* (båda Albert Bonniers Förlag).

Walter Baumgartner f. 1941 i Schweiz, har varit professor i Chicago, Bochum och Greifswald. Har bl.a. forskat omkring modern lyrik, jazz&poetry, barock tillfällesdiktning och Knut Hamsun. Skriver jazzrecensioner och spelar i ett tangoband.

Kerstin Bergman är docent i litteraturvetenskap och verksam som forskare vid Lunds universitet. Hennes senaste bok är *Kriminallitteratur: Utveckling, genrer, perspektiv* (2011, med Sara Kärrholm). Hon arbetar även som deckarkritiker och är ledamot av Svenska Deckarakademin.

Katarina Bernhardsson är fil dr i litteraturvetenskap, verksam vid Lunds universitet. Disputerade 2010 med avhandlingen *Litterära besvär. Skildringar av sjukdom i samtida svensk prosa* med Classe som handledare. Har tidigare varit redaktör för tidskriften Ordkonst (1996–98) och tidningen Lundagård (1999–2001).

Neal Ashley Conrad Thing er doktorand i litteraturvidenskab på Lunds Universitet. Skriver på afhandlingen "At tænke med Ekelöf. Paradoksets poetiske og filosofiske potentiale". Seneste udgivelser: filmen *Ekelöfs blik* og monografien *Skønheden er en gåde. Søren Ulrik Thomsens forfatterskab*. Medredaktør af den nye danske

Proustoversættelse. Er desuden leder af Conrads Skriveskole i Ludvigsborg.

Jonas Ellerström är författare, översättare och förläggare, verksam i Stockholm och Lund. Han har senast översatt James Joyces *Epifanier*, redigerat antologin *Öppenhet* om Carl-Erik af Geijerstam och arbetar på aforismsamlingen ”Blues blues blues”.

Sophie Elsässer är doktorand i mediehistoria vid Lunds universitet. Hennes avhandling handlar om konsumenttidningen Råd & Rön i förhållande till den statliga konsumentpolitikens utveckling. Hon har tidigare arbetat som journalist.

Magnus Eriksson är gästadjunkt vid Linnéuniversitetet, där han arbetar med kurser i kritik och kreativt skrivande. Han är litteratur- och musikkritiker i Svenska Dagbladet.

Therése Granwald arbetar som lärare och handledare vid Lunds universitets författarskola och vid Högskolan Kristianstad. Hon är verksam som författare och låtskrivare och har bland annat publicerat fyra barnböcker och skrivit sångtexter till såväl internationella som svenska artister.

Karl Erik Gustafsson var professor i massmedieekonomi på Handelshögskolan vid Göteborgs universitet 1989–2003 och på Internationella Handelshögskolan i Jönköping 2003–2008. Han var medredaktör för *Den svenska pressens historia* (2000–2002) och medförfattare till *A History of the Press in Sweden* (2010).

Eva Hættner Aurelius är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Ett forskningsintresse är Birger Sjöbergs författarskap; hennes senaste bok, *Vägen till Kriser och kransar. Parodins grepp och driftens bilder hos Birger Sjöberg* (Makadam 2010), handlade om detta. Andra forskningsintressen är kvinnors självbiografier och kvinnors brev.

Birger Hedén är kulturjournalist och översättare. Tidigare lektor i litteraturvetenskap. Har bland annat översatt texter av Christian Morgenstern, Dylan Thomas och Benny Andersen, senast *Legenden om fotbollsplanen* av Ödön von Horváth.

Peter Henning är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och arbetar för närvarande med sin avhandling om den självbiografiska genrens utveckling i Sverige under 1800-talet.

Bibi Jonsson är lektor i litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum vid Lunds universitet. Hennes senaste bok var *Blod och jord i trettiotalet* (2008) och hennes kommande handlar om de skrivande kvinnornas roll i trettiotalets nazism.

Janne Kamping är Lundabo sedan 1967 och aktiv som konstnär, fotograf och bildlärare (och lite trubadur). Har haft ett femtiotal utställningar och bl.a. gjort illustrationer till William Gass-boken *I hjärtat av hjärtat av landet,* i översättning av Claes-Göran Holmberg.

Åsa Maria Kraft är poet och handledare vid Lunds universitetets författarskola. Hon debuterade 1997 med *4 påhitt*. Senaste boken, *Permafrostens avtagande*, utkom 2007.

Sara Kärrholm är fil. dr i litteraturvetenskap och verksam som lärare och forskare vid Malmö högskola. Hen-

nes senaste bok är *Kriminallitteratur: Utveckling, genrer, perspektiv* (2011, med Kerstin Bergman). Avhandlingen *Konsten att lägga pussel. Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet* (2005) skrevs med Classe som biträdande handledare.

Ulla-Britta Lagerroth är professor emerita i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och har utöver böcker om Selma Lagerlöf, Pär Lagerkvist och Johannes Edfelt också publicerat sig som intermedialitets- och teaterforskare, senast i *Ny Svensk Teaterhistoria* (2007), *Dramatikern Almqvist* (2010) och *Ibsens kvinnor – tolkade av scenens kvinnor* (2011). För närvarande arbetar hon (tillsammans med andra forskare) på en kommenterad utgåva av Selma Lagerlöfs samling hittills opublicerade teatersonetter.

Björn Larsson är författare och professor i franska vid Lunds universitet. Som författare har han publicerat ett tiotal verk, varav den senaste, *Döda poeter skriver inte kriminalromaner*, utkom 2010. Som forskare har han skrivit monografier om Simone de Beauvoir, om adjektivepitetets placering och betydelse i franska samt ett språkfilosofiskt arbete om språklig mening.

Lisbeth Larsson är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hennes senaste böcker är *Sanning och Konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna* och *Hennes döda kropp. Victoria Benedictssons arkiv och författarskap*. Hon arbetar för närvarande med en studie om Virginia Woolf.

Jens Liljestrand är författare och kritiker, bosatt i Stockholm. 2009 disputerade han – med Classe som handledare – i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, med avhandlingen *Mobergland – personligt och politiskt i Vilhelm Mobergs utvandrarserie*. Han är verksam som kritiker i bland annat DN och Sydsvenskan, och vann 2008 Tidningen Vi:s litteraturpris för novellsamlingen *Paris-Dakar*. Hösten 2011 utges romanen *Adonis*.

Per Erik Ljung, docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, var medredaktör för antologin *Skriva om jazz – skriva som jazz* (2002) och gav 2009 ut essäsamlingen *Drömmar som förplikta. Om Vilhelm Ekelund och hans läsare*. Arrangerade tillsammans med Claes-Göran Holmberg den 28:e studiekonferensen i IASS, med temat ”Översättning – adaption, interpretation, transformation” i Lund 3–7/8 2010.

Peter Luthersson är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och vd för Bokförlaget Atlantis AB.

Elisabeth Mansén är professor i idéhistoria vid Stockholms universitet. Hon har skrivit *Sveriges historia, band 5, 1721–1830* och tidigare publicerat *Ett paradis på jorden. Om den svenska kurortskulturen 1680–1880*. Hennes avhandling *Konsten att förgylla vardagen. Thekla Knös och romantikens Uppsala* behandlar svenskt salongsliv. Hon har också översatt och kommenterat bland annat Mary Wollstonecraft, John Stuart Mill, Virginia Woolf, Edgar Allan Poe och Oscar Wilde.

Anders Mortensen bedriver forskning och undervisning i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, för närvarande inom de båda projekten *Diktens värde versus penningens. Studier i en ekonomikritisk strömning i romantisk och modernistisk diktning* och *The Force of Literature*, och leder uppbyggnaden av det nystartade Centre for Scandinavian Studies Copenhagen–Lund.

Daniel Möller är fil dr i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, där han forskar och undervisar. Våren 2011 disputerade han på avhandlingen *Fänad i helgade grifter. Svensk djurgravpoesi 1670–1760*. Möller har publicerat flera böcker och artiklar; under 2011 och 2012 är han redaktör för Tidskrift för litteraturvetenskap.

Helena Nilsson är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hon arbetar på en avhandling med titeln *En avsides litteraturhistoria* som handlar om Gustaf-Otto Adelborgs författarskap. Hon har bland annat medverkat i, och varit en av redaktörerna för, *Theorier om verklig dikting*, en festskrift till Per Erik Ljung och *Den största lyckan. En bok till Vilhelm Ekelund*.

Tommy Olofsson är poet, kritiker i Svenska Dagbladet och docent i litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet.

Ulf Olsson är kritiker och professor i litteraturvetenskap, Stockholms universitet. Han lyssnar hellre på Coltrane.

Vasilis Papageorgiou är författare, översättare och litteraturvetare, docent vid Linnéuniversitet. Senast utgivna bok är *Here, and Here: Essays on Affirmation and Tragic Awareness*, 2010.

Per Rydén, smålänning, professor emeritus i litteraturvetenskap i Lund, har senast producerat *Den framgångsrike förloraren. En värderingsbiografi över Carl David af Wirsén* (2010), *A History of the Press in Sweden* (tillsammans med Karl Erik Gustafsson, 2010) och *Söndag. Näst sista försöket* (2011).

Cristine Sarrimo är docent i litteraturvetenskap vid Malmö högskola. Hennes senaste bok, *Jagets scen. Den medialiserade självbiografin*, utkommer 2012 och handlar om nutida självframställningar. Dessförinnan gav hon ut *Heidenstams harem* (2008).

Niklas Schiöler är författare och poesiforskare (docent), verksam i Lund. Hans senaste böcker är den prosalyriska *USA klockan tre* och *Döden och grodan. Litterära omläsningar* (båda 2010). 2012 utkommer *Poäter. Om mat och poesi.*

Nils Schwartz doktorerade i litteraturvetenskap i Lund 1979. Har sedan dess varit verksam som litteratur- och teaterkritiker, från 1985 som fast anställd på Expressens kulturredaktion i Stockholm. Gick i pension i april 2011, men arbetar vidare på frilanskontrakt.

Rikard Schönström är professor i litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum vid Lunds universitet. Han disputerade på en avhandling om Pär Lagerkvist och har därefter skrivit böcker om Göran Printz-Påhlson och Bertolt Brecht. För närvarande är han sysselsatt med ett projekt kallat ”The Literary Gesture”, som med exempel från Baudelaire, Conrad, Strindberg, Brecht och Blixen undersöker olika typer av litterära texter i deras egenskap av kommunikativa handlingar.

Birthe Sjöberg är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hennes senaste böcker är *Våra favoriter bland Viktor Rydbergs Dikter* (red., 2008), *Kulturhjälten. Viktor Rydbergs humanism* (2009) och *Den politisk-satiriske Viktor Rydberg. Tomtebissen 1857* (2009). Just nu arbetar hon på ett projekt om August Strindbergs förhållande till Viktor Rydberg.

Christina Sjöblad är professor emerita i littetaturvetenskap i Lund. Hennes senaste bok, *Bläck, äntligen! kan jag skriva. En studie i kvinnors dagböcker från 1800-talet*, kom ut 2009.

Alfred Sjödin är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Han skriver sin avhandling om J. G. Oxenstierna och det sena 1700-talets naturpoesi.

Lo Snöfall är bildkonstnär. Senast utgiven bok *Ingen hand orörd* (tillsammans med texter av Vasilis Papageorgiou), 2007.

Johan Stenström är professor i litteraturvetenskap och dessutom verksam vid Lund universitets författarskola. Sedan 2011 arbetar han tillsammans med tre kolleger med ett projekt, finansierat av Vetenskapsrådet, om 1700-talsresenären Jacob Jonas Björnståhl. Hans senaste större vetenskapliga studie är monografin *Bellman levde på 1800-talet*.

Oline Stig är författare och kulturskribent, bosatt i Lund. Hennes senaste roman heter *Jupiters öga* och utkom hösten 2010.

Maria Svenningsson är journalist och redigerare. Hon samarbetade med Classe och Per Erik Ljung om IASS konferensvolym 2011, där hon gjorde layouten.

Jan Svensson är professor i svenska språket vid Lunds universitet. Han har framför allt forskat om det offentliga språket, både dess moderna former och dess historiska framväxt.

Paul Tenngart är docent i litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Han senaste bok är *Romantik i välfärdsstaten. Metamorfosförfattarna och den svenska samtiden*.

Jonas Thente är litteraturkritiker, litteraturredaktör och spelredaktör på Dagens Nyheter. Han bor i Stockholm och är så vitt han vet doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, om än isbelagd.

Niklas Törnlund är poet och musiker. Hans senaste diktsamlingar är den prosalyriska *Jag går mot ett grönt rop* och *Allt beror på vingar. Dikter ur fågelskådarens år*. Vid sidan av sin verksamhet som handledare och föreläsare vid Lunds universitets författarskola håller han i Litteraturbaren, sedan 2001 ett forum för författarsamtal i Lund.

Jenny Westerström är professor i litteraturvetenskap i Lund och publicerade 2006 *Klara var inte Paris. Bohemliv under två sekler* och antologin *Klara texter*. I början av år 2012 utkommer *Den ständige Anders Österling. En litteraturmänniskas alla sidor*. Några av sina femton år som studierektor delade hon med Classe.

Barbro Westling är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och skriver sin avhandling om Lars Noréns dramatik. Hon är verksam som konstnär i duon Peter Johansson/Barbro Westling. Hon är också teater- och litteraturkritiker i Aftonbladet.

Clas Zilliacus är professor emeritus i litteraturvetenskap, Åbo Akademi. Om tidningar och tidskrifter har han skrivit i *Opinionens tryck* (1985) och i en faksimilutgåva av *Ultra* och *Quosego* (2011). År 1987 var han fakultetsopponent på Claes-Göran Holmbergs doktorsavhandling, som blev godkänd.