



LUND UNIVERSITY

Då och där, här och nu

festskrift till Ingemar Oscarsson

Nilsson, Magnus; Rydén, Per; Sjöberg, Birthe

2007

Document Version:

Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Nilsson, M., Rydén, P., & Sjöberg, B. (Red.) (2007). *Då och där, här och nu: festskrift till Ingemar Oscarsson*. (Absalon; Vol. 24). Absalon.

Total number of authors:

3

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

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Då och där, här och nu

– festskrift till Ingemar Oscarsson

Redaktörer
Magnus Nilsson, Per Rydén, Birthe Sjöberg

ABSALON

Skrifter utgivna vid
Språk- och litteraturcentrum i Lund
Litteraturvetenskap
Box 201
221 00 LUND

□ Författarna och
Språk- och litteraturcentrum i Lund
Litteraturvetenskap

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars Gustaf Andersson,
Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522
ISBN 978-91-88396-23-1

Tryck: Lunds universitet, Media-Tryck
LUND 2007

Tabula gratulatoria

Hans Andersson, Lund
Lars Gustaf Andersson, Lund
Lars Berggren, Malmö
Kerstin Bergman, Lund
Katarina Bernhardsson, Lund
Göran Bexell, Lund
Katarina Branzén, Stångby
Anna-Karin Carlstoft Bramell, Lomma
Gunilla Dahlberg, Lund
Sophie Elsässer och Magnus Nilsson
Lars Åke Engblom, Huskvarna
Claes Evenäs, Kalmar
Sigurd Glans, Bjällebäck
Karl Erik Gustafsson, Slöinge
Erik Hammargren, Bräkne-Hoby
Christina Hamrin och Stig Fredriksson, Jönköping
Birger Hedén, Lund
Erik Hedling, Lund
Jon Helgason, Lund
Jan Hinderson, Ronneby
Claes-Göran Holmberg, Lund
Merle Horne, Lund
Eva Hættner Aurelius, Skara
Eva Ingvarsson, Höör
Eric Johannesson, Umeå
Eva Johansson, Bjarred
Bibi Jonsson, Lund
Kristina Josefson, Hörby
Jonas Josefsson, Lund
Mats Jönsson, Lund
Sten Kindlundh, Lund
Erland och Ulla-Britta Lagerroth, Lund

Tabula gratulatoria

Miranda Landen
Inger Larsson, Lund
Maria Larsson och Olle Hedling, Lund
Tobias Lindberg, Lund?
Margareta Lindeberg, Lund
Inger Littberger, Lund
Per Erik Ljung, Lund
Rikard Loman, Malmö
Patrik Lundell, Lund
Bo Lundin, Hjärup
Immi Lundin, Hjärup
Gunilla Lundström, Lomma
Peter Luthersson, Stockholm
Gösta Löwendahl, Lund
Marie Löwendahl, Linköping
Jan Erik Malmquist, Lund
Gun Malmgren, Lund
Ellinor Melander, Enskede
Anders Mortensen, Lund
Daniel Möller, Lund
Helena Nilsson, Lund
Kristina Nilsson, Lund
Magnus Nilsson, Malmö
Dag Nordmark, Karlstad
Karin Nykvist och Paul Tenngart, Lund
Bernt Olsson, Helsingborg
Jesper Olsson, Lund
Kent Olsson, Lund
Anders och Carin Palm
Birgit och Bertil Petersson, Umeå
Eva Queckfeldt, Lund
Ingrid Romberg, Lund
Lars Rumar, Stockholm
Per Rydén, Lund
Ove Sandell, Lund
Håkan Sandgren, Lund
Elisabeth Sandlund, Bromma

Mona Sandqvist, Sölvesborg
Rikard Schönström, Malmö
Inger Selander, Lund
Birthe och Tommie Sjöberg
Christina Sjöblad, Lund
Jesper Sjölander, Lund
Anna Smedberg Bondesson, Lund
Ann Steiner, Lund
Johan Stenström, Lund
Staffan Sundin, Jönköping
Stefan Theander, Jonstorp
Åsa Thormählen, Lund
Jarl Torbacke, Tyresö
Anna Clara Törnqvist, Malmö
Eva Helen Ulvros, Lund
Ann Kristin Wallengren, Lund
Torbjörn Vallinder, Lund
Jenny Westerström, Lund
Louise Vinge, Lund
Jimmy Vulovic, Helsingborg
Inger och Rolf Yrlid, Lund
Erik Zillén, Stockholm

Ekonomisk historia, Göteborgs universitet, Sverker Jonsson

Innehåll

<i>Förord</i>	7
Erik Zillén: <i>Vargen, lammet och kriget i Irak. Om ett publicistiskt fabelbruk</i>	9
Jimmy Vulovic: <i>Kulturjournalistisk klasskamp. Om hur symbolisk makt organiserades genom ABF:s litteraturkommitté</i>	17
Jenny Westerström: <i>En nödvändig dikt</i>	25
Ann-Kristin Wallengren: <i>Svenskhet i diasporan – nationell film och den svenskamerikanska pressen</i>	33
Paul Tenngart: <i>Den motvillige romantikern</i>	45
Johan Stenström: <i>1700-talsresenären Jacob Jonas Björnståhl</i>	53
Anna Smedberg Bondesson: <i>Sverigefärjan sedd från Skåne– om Claudia Ruschs Meine freie deutsche Jugend och den litterära livsberättelsens gränsländer och horisontlinjer</i>	65
Christina Sjöblad: <i>Gärdsgårdar</i>	73
Birthe Sjöberg: <i>När Strindberg detroniserade Rydberg</i>	77
Per Rydén: <i>Pressens framtid</i>	89
Karin Nykvist: <i>Studentens tid: en outnyttjad resurs</i>	99
Magnus Nilsson: <i>Metal Mania i Gaborone om betydelsen av ras i hårdrockssubkulturer</i>	107
Marie Löwendahl: <i>Gustafva Gjörwells liber amicorum</i>	119
Gunilla Lundström: <i>Tidningsmakarnas blad</i>	127
Patrik Lundell: <i>Anteckningar kring en staty och en bredare presshistoria</i>	137
Inger Littberger: <i>Utbrott och uppbrott i Strindbergs havsband</i>	145
Inger Larsson: <i>Om gäddor, ”oxöron” och nostalgi i Lennart Williams journalistik</i>	153
Miranda Landen: <i>Hjalmar Söderbergs novellcykel ”Generalkonsulns middagar” och publiceringen i pressen</i>	161

Innehåll

Ulla-Britta Lagerroth: <i>Karl Warburg som teaterkritiker</i>	169
Erland Lagerroth: <i>Den klassiska naturvetenskapens blinda fläck</i>	183
Jon Helgason: <i>Holthusenaffären – en cause célèbre i det gustavianska teaterlivet</i>	189
Olof Hedling: <i>Vår tids stora berättelser – om TV-serier, ders stil och författare</i>	199
Erik Hedling: <i>Lidman mot Bergman – striden om Skammen 1968</i>	211
Eva Hættner Aurelius: <i>”Skriv som du talar!” – om en brevskriverska från svenskt 1700-tal</i>	219
Birger Hedén: <i>Sagor om sport</i>	229
Sophie Elsässer: <i>2000-talets accessoarer: handväskan, vovven och bebisen</i>	235
Lars Gustaf Andersson: <i>Folkbildning och avantgarde – tidskriften Filmfront 1953–1956</i>	245
<i>Absalonserien</i>	259

Till käre Ingemar – när du inte lämnar oss!

Ingemar har sina cirklar. Inte för inte är han specialist på Cirkelförlaget som stod för utgivningen av Rekordmagasinet. Han har flera kretsar, alltifrån den för Gudrundrabbade skogsägare i Småland till den för 1700-talskännare som inte utan skäl måste uttrycka sig halvfranskt. Han är eller har varit litteraturforskare, presshistoriker, journalist, journalistutbildare, universitetspedagog, arbetsledare, springare, motorsågare, encyklopediker, samtalare, fotbollsspelare – ja, i vilken krets är han egentligen inte på hemmaplan?

I de innersta cirklarna ska vi inte tränga oss in. Men vi känner oss heller inte förpassade till de mest perifera. Under många år har vi haft honom som arbetskamrat, och därför ville vi förstås också se till att hugfästa det tillfälle då han når de 65.

Då och där, här och nu har skriften fått heta. Kanske kan den rubriken fånga in dina breda intressen, att både vara med långt bak i historien och alldeles i nuet, att både vara med där som i Småland eller i Frankrike eller i fjällen och här som på Helgonabacken eller i Palais d'Ask eller i Torkel Höges gränd eller i Annas skola.

I inbjudan till kamraternas skrivklåda ingick en äventyrlig öppenhet, och den fungerade till och med över förväntan. Här finns bidrag som inte ens du väntat dig. Också här är det alltså olika cirklar och olika världar. Det sätter spår på olika nivåer. Så kan man exempelvis i den registrering av personer som bara PUL kan sätta sig emot, finna att vår Uppsalakollega Anna Williams får möta en god del av sin släkt, inklusive Kalle i Dalen, att Paris Hilton möter Adolf Hitler, att Fredman – dock med förnamnet Carl – träder emellan Frans Michael Franzén och Sigmund Freud, att avgrundens folktolk Jack London och det slutande 1800-talets kännare av kriminella utseenden Cesare Lombroso tränger sig in mellan Gina Lollobrigida och Sophia Loren ... Ja, se själv, säger vi till Ingemar som är en av de få som känner både Axel, Ingemar och K.W. Johansson. Och håll med om att personregister är ett måste och lite oftare borde tas till vid undersökningar av hur långt forskningen når ut och fram mot täten! Och gemensamt hoppas vi förstås att din egen mångsidighet matchas i den här boken – men så är vi ju också 27 mot 1 i den matchen.

Den påhittiga kommittén har fullföljt den muntra blandningen genom att inte alls försöka dela upp bidragen under hyviga rubriker. Här träder värl-

den fram i sitt oordnade skick, och för att den som i sin gärning har satt till så mycken tid på att hålla ordning på oss finns det alltså ingen hjälp att få. Som ett ytterligare utslag av olydighet har vi dessutom låtit bidragsgivarna uppträda i omvänd bokstavsordning.

Denna omöjliga volym gjordes möjlig genom att vi närmade oss en del av dina cirklar. Ha förbarmade med oss om vi inte hittade alla dem som hade velat vara med och hylla dig, Ingemar!

Magnus Nilsson

Per Rydén

Birthe Sjöberg

Vargen, lammet och kriget i Irak

Om ett publicistiskt fabelbruk

Erik Zillén

Den aisopiska fabeln kan stoltsera med en lång historia som episk brukstext. Under skilda epoker och i varierande sammanhang har fabler använts för att förmedla moraliska, politiska och religiösa budskap. Något av en särställning som bruksgenre, inte minst i den periodiska litteraturen, erövrade fabeln under 1700-talet.¹ Den positionen har inte fabeln längre – kanske har genren just genom sin tunga meritering i det förflutna förverkat sin brukbarhet idag. Det finns forskare som hävdar att fabelns lärdomar är alltför välbekanta för att väcka den moderna läsarens nyfikenhet.² 1900-talets hantering av fabelgenren gick symptomatiskt nog ofta i ironins och parodins tecken.

Men undantagen från huvudtrenderna är som alltid intressantast. I samtida svensk press kan man ramla över ibruktagna fabler, som vittnar om för det första att en klassisk aisopisk fabel mycket väl låter sig användas i dagens offentliga samtal för att framföra ett budskap, för det andra att ett modernt fabelbruk inte nöjer sig med att styrka sina argument enbart genom att återberätta fabeln utan i stället via mer komplexa operationer utnyttjar fabeltexten för sina retoriska syften.

Det enskilda exempel som här ska lyftas fram är en längre artikel publicerad på kultursidan i *Dagens Nyheter* i juni 2003.³ Artikeln har skrivits av kulturredaktionens dåvarande chef Henrik Berggren och handlar om George Bushs och Tony Blairs agerande i den pågående Irakkonflikten. Berggren diskuterar de nyligen offentliggjorda uppgifterna om att Bush och Blair redan innan de inledde kriget kände till att Irak *inte* hade några massförstörelsevapen. Berggrens huvudsyfte är att kritisera Bush och Blair för att de – om uppgifterna stämmer – manipulerat sina hemmaopinioner för att få dem att godkänna och backa upp krigsangreppet. Artikelns slutsatser har de politiska principernas tyngd: ”om detta krig har förts på falska pre-

missar, kan det få allvarliga konsekvenser. Dels för tilltron till demokratin, dels för trovärdigheten för framtida humanitära interventioner”.

Till stöd för sin argumentation utnyttjar Berggren den aisopiska fabeln om vargen och lammet, inom fabelforskningen gärna betraktad som ”the locus classicus of unequal power relations”.⁴ I artikeln, rubricerad ”Att umgås med vargen”, tilldelas fabelberättelsen en central kompositorisk roll: den återges inledningsvis i sin helhet, den kommenteras därefter i flera steg och den levererar metaforiskt material – i första hand rollerna som varg och lamm – till det resonemang som sedan följer.

Fabelgenrens bruksfunktion har beskrivits med hjälp av begreppet transparent allegori.⁵ Som transparent allegori påminner fabeln om den ofullständiga allegorin, permixta allegoria, en allegorityp som kännetecknas av att den i sitt manifesta bildled inrymmer element – termer, idéer – från det latent sakledet och på så sätt ger en anvisning om hur den allegoriska framställningen ska dechiffreras.⁶ Också den transparenta allegorin tillhandahåller en tolkningsnyckel, men inte genom att inkludera element från sakledet utan via sin egen övertydlighet – enkelheten, de uppenbara semantiska oppositionerna etc. – som indikerar att berättelsen har mer än en betydelsenivå. I bruktagandet av en fabel följer ett relativt enkelt förlopp: ur den konkreta episod som fabelberättelsen skildrar abstraheras en generell regel eller typsituation, som därefter tillämpas på en specifik verklighetskontext. Fabelbruket bygger kort och gott på att ett analogiförhållande upprättas mellan å ena sidan den narrativa episodens gestalter och händelser, å andra sidan den reella situationens personer och handlingar.

Denna funktionsbeskrivning kan illustreras med ett berömt exempel ur fabelns antika historia. Titus Livius återger hur patricierna i den tidiga romerska republiken gav Menenius Agrippa i uppdrag att tala de upproriska plebejerna till rätta. För att få plebejerna att acceptera rådande maktförhållanden – läs: patriciernas privilegier – berättade han fabeln om magen och lemmarna. Den skildrar hur lemmarna, missnöjda med att magen levde på deras arbete, bestämde sig för att sluta förse magen med mat. Men ganska snart märkte de att strejken även drabbade dem själva. De förstod, förklarade den romerske oratorn, att magen inte parasiterade på deras slit utan tillförde resten av kroppen blod, som den berikat med näring från den föda de levererat. Menenius Agrippa drog sedan en parallell till plebejernas protest mot patricierna och, skriver Livius, fick plebejerna att ändra uppfattning:

”flexisse mentes hominum”.⁷ Menenius Agrippas avgörande grepp var alltså att upprätta en analogi mellan episoden i fabeln och den situation plebejerna befann sig i samt att – hans huvudsyfte som fabelbrukare – förmå plebejerna att acceptera den analogin och anpassa sitt agerande efter den.

Den analogirelation Henrik Berggren konstruerar mellan fabelepisoden och den verklighetssituation han vill kommentera – och även påverka – är betydligt mer komplicerad än i Menenius Agrippas fall. Berggren öppnar sin artikel med att återberätta fabeln om vargen och lammet, som i hans tappning lyder:

När Vargen stötte på det vilsegånga Lammet bestämde han sig för att inte använda våld utan i stället försöka rättfärdiga sina avsikter.

- Min bästa herre, ni förolämpade mig förra året, förklarade Vargen.
- Det kan inte stämma, svarade Lammet, jag var inte ens född då.
- Men i så fall har du ätit gräs i min hage, fortsatte Vargen.
- Nej, det är inte möjligt, jag har ännu inte smakat gräs, svarade Lammet.
- Då har du druckit vatten i min brunn, insisterade Vargen.
- Jag diar bara min moders mjölk, sade Lammet.

På vilket Vargen åt upp Lammet och sade:

- Nå, jag tänker i alla fall inte gå utan middag bara för att du motbevisar alla mina argument.⁸

I artikelns nästa stycke förklarar Berggren fabelberättelsens budskap och skisserar samtidigt den typsituation som den transparenta allegorin pekar vidare mot: fabeln ”varnar för föreställningen att man kan diskutera förnuftigt med tyranner. Makten hittar alltid de argument som passar de egna syftena”. I det följande stycket kompletterar Berggren sin första fabelkommentar genom att ange den, som han uttrycker det, ”bakomliggande tanken” och något utförligare beskriva typsituationen: det finns inte ”någon neutral plats där det går att avgöra vad som är rätt och fel. Den som är i överläge, den som har makten definierar alltid reglerna, och han gör det alltid, som Vargen, till egen fördel”. Som läsare kan man känna sig en smula överraskad av dessa två förklaringar, som inte tycks beakta fabelns slutreplik. Vargen säger ju uttryckligen att enligt de argumentationsregler som även han erkänner har lammet besekrat honom – vi kan alltså i tankens värld vara överens om ”vad som är rätt och fel” – men att han fullständigt struntar i det. Den som har makten definierar inte nödvändigtvis reglerna

men, det är fabelns grymma insikt, sätter sig alltid över dem, om det tjänar hans intressen.

Så långt har läsaren svävat i viss osäkerhet om hur fabelns typsituation så som Berggren uttytt den ska relateras till den aktuella samtidskontexten. Artikelns långa underrubrik – ”Nu ifrågasätts uppgifterna om Iraks massförstörelsevapen. Om Bush och Blair har vilselett allmänna opinionen får det allvarliga konsekvenser” – nämner två politiska aktörer. Men att artikelförfattarens avsikt skulle vara att låta Bush och Blair konfronteras med varandra i fabelns båda roller som varg respektive lamm förefaller mindre sannolikt. Snarare förväntar sig läsaren att Bush och Blair ska framställas som skurkarna i dramat. Men vem är då lammet? Ja, vilka paralleller tänker sig Berggren egentligen mellan fabelns värld och verklighetens?

I nästa stycke ger Berggren klarare besked om den analogi han vill etablera mellan fabeln och Irakkonflikten. Han uppger att en rad historiska exempel bekräftar det händelseförlopp som fabelepisoden gestaltar – och påstår därmed också indirekt att fabelfiktionen rymmer en avsevärd sanningshalt. Han fortsätter: ”Förnuftiga sakargument har alltid kommit till korta gentemot hänsynslösa makthavare, oavsett om de hetat Caligula, Hitler eller Saddam Hussein”. Här faller åtskilligt på plats för läsaren: det är Saddam Hussein som i Berggrens analys spelar vargens roll och det är umgänget med honom som artikelrubriken syftar på. Alltså måste – enligt fabelns logik – Bush och Blair gemensamt axla lammets roll.

Men i samma ögonblick som Berggren fört sin läsare fram till denna förståelse komplicerar han sitt resonemang. I det följande stycket – artikelns fjärde kommentar till den citerade fabeln – ifrågasätter han det likhetsförhållande han just konstruerat:

Men hur mycket den folkliga visdomen än varnar oss för att ge oss i lag med vargar, lämnar den oss i sticket när de väl står vid vår dörr. Vargens strategi är given, men hur ska Lammet göra? Fly? Låta sig ätas? Fabricera falska motanklagelser? Tillgripa provocerat våld?

Ifall fabeln om vargen och lammet ger en så bristfällig vägledning, varför – frågar sig nu läsaren i sin tur – har Berggren då valt att berätta den? För Menenius Agrippa hade det varit fatalt att på detta sätt punktera den nogsam upprättade överensstämmelsen mellan fabelepisod och verklighets-sammanhang. Med sin anhopning av frågor som berättelsen om vargen och

lammet *inte* förmår besvara kan Berggren tyckas bekräfta att genrens lärdomar är alltför kringskurna för den moderna människans erfarenheter.

*

Det riktigt spännande med Henrik Berggrens fabelbruk är att han retoriskt utnyttjar precis dessa fabeltextens tillkortakommanden för att driva sin verklighetsanalys och sin tes vidare. De frågor fabeln inte ger några svar på omformulerar Berggren i sin femte kommentar på följande vis: ”hur ska demokratier bete sig i konfrontation med samvetslösa diktaturer? Hur stora avsteg kan det öppna samhället göra från sina grundläggande principer utan att skada sig självt?”. Med andra ord: just diskrepansen mellan den fiktiva episoden och den reella situationen bildar utgångspunkten för det resonemang som nu, cirka en tredjedel in i artikeltexten, på allvar tar sin början. Man bör notera att Berggrens grepp inte bygger på någon enkel inversion, en beprövad metod i fabelns brukshistoria. Inversionsförfarandet innebär att en fabel berättas och först tolkas på ett visst sätt men sedan radikalt omtolkas, så att exempelvis något som framstår som ett förkastligt agerande vänds till ett ur en annan och högre – ofta kristen – synpunkt förredömligt beteende.⁹ Det Berggren gör kan berättartekniskt beskrivas på olika sätt. Dels utnyttjar han ett tidsglapp, en narrativ ellips, i berättelsen (eller skriver in ett glapp som inte finns) mellan lammets sista replik och vargens övergrepp, dels knyter han synvinkeln till lammets blick. Precis i det glappet och ur det perspektivet blir den moraliska problematik som Berggren vill belysa synlig.

I det fortsatta resonemanget plockar Berggren till en början in element från bildledet – en sorts omkastning av den ofullständiga allegorins poetik – för att fixera sin problemställning. Han konstaterar att de som ”stödde kriget kunde med fog anklaga en del av krigsmotståndarna för en lammliknande naivitet i sin syn på hur man bäst umgås med vargar”; lammets karaktärsdrag har uppenbarligen även sina negativa sidor. Sedan förflyttas fokus till dagsläget: ”nu är krigsförespråkarna på väg in i alldeles en [sic] egen varglogik”. Berggren iscensätter här ett rollbyte, som samtidigt bildar en sorts mental vändpunkt i artikelns hela dramaturgi. Händelseutvecklingen har visat att Saddam inte var någon fullblodig varg, medan Bush och Blair, som i sin egenskap av Saddams motståndare så långt i artikeln tett

sig öronmärkta för lammets roll, demaskeras som vargar. Verkligheten beskrivs alltså alltjämt med fabelberättelsen som karta, men den tidigare upprättade analogirelationen avslöjas som instabil.

Därefter driver Berggren med viss utförlighet fram artikelns huvudtanke: ifall uppgifterna om Iraks massförstörelsevapen var fingerade, betyder det att ”regeringarna i två ledande västliga demokratier [...] fört sina nationer i krig med hjälp av manipulation och osanningar”. Denna slutledning framförs utan hänvisningar till fabeln, förmodligen både därför att tanken är så central för Berggren och därför att den helt enkelt inte får någon tydlig support från berättelsen om vargen och lammet. Element från fabelfiktionen dyker upp först i det sammanfattande slutstycket:

En sak är att lamm måste vara både listiga och starka när de träffar vargar. Men när de stora lammen börjar bete sig som vargar bör de övriga i flocken bräka sitt missnöje.

I denna final tar Berggren fabelnarrationen i bruk på ett nyskapande sätt. För det första gör han en vidarediktning av den korta episoden: han inför nya gestalter och låter dem agera (”de stora lammen börjar bete sig som vargar”). För det andra framför han sin egen politiska appell – uppmaningen till protest mot Bush och Blair – i fabelberättelsens förklädnad (”bör de övriga i flocken bräka sitt missnöje”). Den stormaktskritik som artikeln i sin helhet bärs upp av får expandera narrativt samtidigt som djurfiktionen sordinerar artikelförfattarens ideologiserade budskap.

*

I sitt fabelbruk aktualiserar Henrik Berggren till skillnad från Menenius Agrippa en tydlig genremedvetenhet. Genom flera distansskapande meta-markeringar – ”1600-talsfabeln”, ”den folkliga visdomen [...] lämnar [...] oss i sticket” etc. – ansluter sig Berggren till hur moderna och senmoderna författare handskats med genren. Ett av många belysande exempel är den tyske aforistikern Helmut Arntzens treradiga 1960-talsvariant av just fabeln om vargen och lammet:

Der Wolf kam zum Bach. Da entsprang das Lamm.
Bleib nur, du störst mich nicht, rief der Wolf.
Danke, rief das Lamm zurück, ich habe im Äsop gelesen.¹⁰

Berggren framkallar i ”Att umgås med vargen” dessutom en intressant retorisk metamedvetenhet. Han skriver i slutet av artikeln: ”Den gängse politiska retoriken kräver att man ska vara ett offer för att ha rätt att bli föröware. Men inget av detta ursäktar att demokratiskt valda ledare för allmänheten bakom ljuset”. Genom att kritisera politikernas retorik och försvara allmänhetens intressen påminner Berggren indirekt sina läsare om att han själv är en utövare av retorisk konst – och att de är hans adressater. Hans DN-artikel exemplifierar en nutida och i bästa bemärkelse retorisk publicistik. Genom att ta bruk av en aisopisk fabel knyter den samtidigt an till en fast tradition inom talekonsten. Medan Berggren med fabelns hjälp vill avslöja något väsentligt om ett aktuellt politiskt ämne, avslöjar ibruktandet av den aisopiska fabeln något väsentligt om Berggrens egen verksamhet: den moderna journalistiska opinionsbildningens släktskap med det klassiska politiska talet.

Den publicistiska retoriken i vår tid har på ett helt annat sätt än den traditionella politiska retoriken – med Menenius Agrippa som tidig representant – tillgång till ett assisterande medium: bilden. På denna punkt uppvisar Berggrens ”Att umgås med vargen” en inte mindre intressant omedvetenhet. I artikelns typografiska centrum har en illustration placerats: den viktorianske konstnären G.P. Jacomb-Hoods populära bild av Rödluvans möte med vargen. Den upptar nästan lika stort spaltutrymme som artikeltexten och har försetts med bildtexten ”Hur ska vi göra när vi träffar vargar?”. I sagan om Rödluvan och vargen uppträder mycket riktigt en artfrände till fabelvargen, som även han är både hungrig och våldsam. Men här upphör i stort sett likheterna. I fabeln tar, som konstaterats, vargen genom sin överlägsna fysiska råstyrka hem segern. I sagan däremot går vargen ett fruktansvärt öde till mötes: sedan jägaren plockat ut Rödluvan och mormodern – oskadda! – ur vargens buk fyller han den med sten; när vargen vaknar och försöker fly stupar han död i golvet. Sagan får ett lyckligt slut genom att den onda gestalten går under medan det godas representanter kan sprätta skinnet av vargkroppen och kalasa på kakor och vin. Rödluvan formulerar i bröderna Grimms variant sagans sensmoral:

”Du willst dein Lebtag nicht wieder allein vom Wege ab in den Wald laufen, wenn dir’s die Mutter verboten hat.”¹¹

I förhållande till den aisopiska fabeln om vargen och lammet utmynnar sagan om Rödluvan och vargen i en direkt motsatt syn på världen: den som är stark men ond kommer att förlora, den som lyder de goda auktoriteterna klarar sig väl i livet. Illustrationen i DN-artikeln är – var i den redaktionella processen valet än träffats – inkonsistent med Berggrens fabelbruk. Men däremot möjligen inte med hans ideologiska appell: vi måste tro att det ondas hantlangare går att underkuva och att de goda krafterna ska segra. Om man betraktar artikelns bild av Rödluvan och vargen som en sorts freudiansk felillustrering, bekräftar den på ett slående vis vår tids främlingskap inför fablernas värld. Alltså: det är inte så att fabelns lärdomar är alltför välkända för oss utan snarare vi moderna läsare som är alltför obekanta med fabelns sanningar. Vi vill inte konfronteras med vargar på fabellammets villkor – vi vill umgås med vargar på Rödluvans sätt, eftersom vi lever under sagans postromantiska paradig.

Noter

1. Jfr t.ex. Ingemar Oscarsson, ”Med tryckfrihet som tidig tradition (1732–1809)”, *Den svenska pressens historia I. I begynnelsen (tiden före 1830)*, red. Karl Erik Gustafsson & Per Rydén, Stockholm 2000, s. 102, 200 och 214.
2. Jfr t.ex. Hans Georg Coenen, *Die Gattung Fabel. Infrastrukturen einer Kommunikationsform*, Göttingen 2000, s. 165.
3. Henrik Berggren, ”Att umgås med vargen”, *Dagens Nyheter*, 2003-06-15.
4. Annabel Patterson, *Fables of Power. Aesopian Writing and Political History*, Durham & London 1991, s. 33.
5. Hermann Lindner, *Fabeln der Neuzeit. England, Frankreich, Deutschland. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München 1978, s. 34–39.
6. Jfr t.ex. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, s. 442.
7. Titus Livius, *Ab urbe condita* II, 32, 8 ff; här efter *Livy in Fourteen Volumes I. Books I and II. With an English Translation by B. O. Foster* (1919), London 1988, s. 322 ff.
8. Fabeln om vargen och lammet föreligger i en mängd olika varianter. Berggren har som förlaga förmodligen haft den svenska översättningen i Erik Hedéns volym *Aisopos’ fabler*; han följer på alla viktiga punkter Hedéns variant men har moderniserat den språkligt och även gjort ett par mindre ändringar. Den litteraturhistoriska uppgift Berggren själv lämnar – ”1600-talsfabeln om Vargen och Lammet” – är alltså något vilseledande.
9. Jfr t.ex. Edward Wheatley, *Mastering Aesop. Medieval Education, Chaucer, and His Followers*, Gainesville etc. 2000, s. 82 ff.
10. Helmut Arntzen, *Kurzer Prozeß. Aphorismen und Fabeln*, München 1966, s. 64.
11. Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm I*, utg. Heinz Rölleke, Stuttgart 1995, s. 159.

Kulturjournalistisk klasskamp

Om hur symbolisk makt organiserades genom ABF:s litteraturkommitté

Jimmy Vulovic

Att bilda opinion är ett betydande argument för den tid och den energi som läggs på att producera journalistik. Det gäller såväl den borgerliga pressen under 1700- och 1800-talet som den framväxande arbetarpressen i slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet. Ingemar Oscarsson är en av dem som visat att viljan till påverkan var en betydande drivkraft för de massmedier som såg dagens ljus under 1700-talet. Ett svenskt exempel är Olof Dalins *Then Swänska Argus*, som via de båda brittiska föregångarna *The Spectator* och *The Tatler* var sprungen ur den kaffehuskultur som etablerades i London i slutet av 1600-talet. Under denna tid, starkt präglad av tro på människans förnuft och på möjligheterna att skapa ett bättre samhälle, blev massmedierna ett viktigt instrument för påverkan. Ambitionen att fostra och vägleda läsarna mot måttfullhet, sunt förnuft och mänsklig anständighet var påtaglig.¹ Kulturjournalistiken var ett betydelsefullt medel för opinionsbildning. Kritikerna, som tidigare hade samtalat i de litterära salongerna och på kaféerna, tog nu steget ut i den tryckta offentlighetens ljus, för att genom tidningssidorna ikläda sig rollen som företrädare för litterär smak och gott omdöme.² Från att tidigare ha verkat i slutna sällskap, tog de till orda i tidningar och tidskrifter för att smakfostra massorna.

Kulturjournalistik är emellertid mer än enbart en fråga om smak. Litterär smak är bara den ena sidan av myntet. Den andra sidan är präglad av social identitet.³ En kritikers värderingar av enskilda verk är samtidigt uttryck för social identitet, vilket gör att kritikergärningen också blir till en form av opinionsbildning i vid mening. Det var bland annat den sortens opinionsbildning borgerliga kritiker ägnade sig åt. De efterföljande kritikerna, som istället vände intresset mot de proletära leden, kom att inta en liknande roll. Då den socialdemokratiska litteraturhistorikern Erik Hedén skriver på följande vis i *Arbetet* 1922 om Victoria Benedictssons roman *Fru Marianne*

(1887), kan det dels läsas som ett godkännande av verket (som tidigare hade attackerats från vänsterpolitiskt håll), dels kan det läsas som en utkristallisering av sociala intressegrupper genom kulturjournalistiken:

Romanen fick ett vänligt mottagande från konservativt håll. Ja, författarinnan fick rentav 500 kr. i diktaranslag av Svenska akademien. Från vänsterhåll bedömdes däremot romanen strängt både i Sverige och i Danmark, det under 80-talet ledande litterära landet i Norden. Författarinnan hade ju förnekat en av den litterära vänsterns huvudläror, den fria kärleken! Förgäves invände Victoria Benedictsson att om kärleken vore fri, så borde man väl ock ha rätt att älska sin man. Men nej, det skall vara någon måtta på friheten, tyckte tydligen de radikala. Då Victoria Benedictsson den tiden [sic] trots all sin självständighet kände sig solidarisk med den litterära vänstern, grep dess dom henne djupt.⁴

Bara genom det faktum att Erik Hedén delar upp det litterära fältet i en vänster- och en högerfalang, har han indirekt formulerat en grupp som de samtida läsarna av *Arbetet* kunde identifiera sig med. Han förser dem helt enkelt med en historisk förankring av en vänsterradikal syn på litteratur.

Exemplet ligger väl i linje med Pierre Bourdieus insikter om vilka grundförutsättningarna är för att politisk opinionsbildning – och i förlängningen sociala förändringar – ska kunna ske. Helt centralt i denna process är att försöka formulera dels hur världen ser ut och dels att definiera de sociala grupper som produceras och reproduceras i världen: ”To change the world, one has to change the ways of world-making, that is, the vision of the world and the practical operations by which groups are produced and reproduced.”⁵ Det duger emellertid inte med vem som helst för att en sådan opinionsbildande påverkan ska bli effektiv. Opinionsbildaren måste utifrån läsarnas perspektiv besitta ett visst mått av symbolisk makt.

Symbolic power, whose form par excellence is the power to make groups [...] rests on two conditions. Firstly, as any form of performative discourse, symbolic power has to be based on the possession of symbolic capital. The power to impose upon other minds a vision, old or new, of social divisions depends on the social authority acquired in previous struggles. [...] Secondly, symbolic efficacy depends on the degree to which the vision proposed is founded in reality. Obviously, the construction of groups cannot be a construction *ex nihilo*. It has all the more chance of succeeding the more it is founded in reality, that is, as I indicated, in the objective affinities between the agents who have to be brought together.⁶

Per Rydén har redogjort för hur arbetarrörelsens litteraturkritiker under 1900-talets första årtionden – exempelvis Erik Hedén – fick stort symbolvärde som den nya rörelsens intellektuella, vars kritiker- och kulturjournalistikgärningar kom att spela en stor roll för arbetarnas självbild.⁷ De var helt enkelt personer med symbolisk makt. Ämnet för denna artikel är hur den symboliska makten, som till exempel Erik Hedén hade tillkämpat sig inom arbetarrörelsen, organiserades och systematiserades av Arbetarnas bildningsförbund under tidigt 1920-tal – vilket tog sig uttryck bland annat genom bildandet av ABF:s litteraturkommitté.

Jag har i ett annat sammanhang pekat på att den litterära smak som bland annat litteraturkommittén formulerade och förmedlade under 1920-talet kan relateras till arbetarrörelsens praktisk-politiska kamp och dess alltmer märkbara inträde i det offentliga rummet.⁸ Här ska jag främst fokusera på hur litteraturkommittén kom till stånd, samt belysa hur exempelvis Erik Hedéns symboliska makt togs tillvara i den opinionsbildande massmediala kampen.

Den nordiska socialdemokratins framgång är nära sammanbunden med arbetarrörelsens förmåga att etablera välorganiserade och disciplinerade kamporganisationer. Insikten om effektiva organisationers stora betydelse för framgångsrik politisk kamp kommer till tydligt uttryck i socialdemokratins historia, exempelvis genom att denna insikt formulerades i det första svenska socialdemokratiska partiprogrammets allmänna grundsatser från 1897.⁹ Fackföreningar och parti betraktades som kamporganisationer, vilka fyllde en central funktion för förverkligandet av socialismens idé – en kamp där inte minst den allmänna rösträtten hade hög prioritet. Organisationerna syftade till att omvandla de politiska idealen till praktisk verklighet genom både direkta stridsmedel som strejk och indirekta stridsmedel som opinionsbildning, genom att exempelvis beskriva arbetarklassen som ett missgynnad kollektiv med gemensamma intressen. Annorlunda uttryckt: med både reell och symbolisk makt ville man formulera och formera arbetarklassen som ett historiskt subjekt. Utifrån det perspektivet kan också tillkomsten av ABF:s kamporganisation på det litterära fältet förklaras. ABF:s dåvarande studieledare Yngve Hugo skriver den 5 augusti 1920 på följande vis till Erik Hedén:

Broder!

Jag vore dig mycket tacksam om du nu på allvar ville sätta dig ned och fundera ett slag på A.B.F:s litterära studiekommitté. Jag skall nämligen föreslå, att representantskapet vid nästa sammanträde tillsätter fem studiekommittéer. En i livsåskådningsfrågor med Malte Jakobsson som ordförande, en i kommunalkunskap med Bernh. Eriksson som ordförande, en i nationalekonomi med Sandler som ordförande och en behandlande socialismen med Ernst Wigforss som ordförande. [---]

Uppgiften skulle sålunda bliva, dels att leverera en och annan studieplan, en och annan tidningsartikel, samt att för övrigt meddela smärre råd och upplysningar angående arbetarnes studium av skönlitteratur.

Jag vore sålunda mycket tacksam om du snarast möjligt ville meddela mig, dels att du är villig stå som ordförande för denna kommitté, dels vilka medarbetare du vill ha och dels vad kommittén bör kallas.¹⁰

Erik Hedén reagerar positivt på förslaget och blir småningom kommitténs ordförande. Ett av de första uppdragen blir att sammanställa en litteraturlista av kvalitetslitteratur som ABF kunde använda i den kampanj mot smutslitteratur som drogs igång under 1921.¹¹

Kommitténs uppdrag var emellertid flera – av både litterär och mer praktisk natur. Då ABF under vintern 1920/1921 planerade att starta biografverksamhet, fick Erik Hedén dels i uppdrag att skriva ett föredrag om August Strindberg, vilket skulle hållas i samband med visningen av filmen *Hemsöborna*, dels att se till att någon ur kommittén tog kontakt med Bonniers för att förhandla fram ett bra pris på Strindbergs verk som sedan kunde säljas i samband med visningen.¹²

Kommittén kom enligt följande citat också att inta rollen av vad som närmast kan liknas vid en censor, vilken genom sin sammantagna symboliska makt förväntades besitta den auktoritet som behövdes för att påverka i kvalitets- och smakfrågor. På följande vis skriver Yngve Hugo i slutet av november 1922:

Broder!

Skulle du vilja granska medföljande rekvisitionslista å skönlitterära arbete från Tidens förlag. Som du ser, har det föreslagits, att i ingressen skulle stå, att samtliga böcker äro godkända av ABF:s skönlitterära studiekommitté. Anser du det vara nödvändigt att sammankalla studiekommittén eller under hand inhämta deras utlåtande så gör detta. I annat fall förefaller det ju, som ingen av studiekommittéen skulle hava något att invända mot någon av dessa böcker. Jag sänder i alla fall med ett par korrekturavdrag och vore tacksam, om du, så snart det är dig möjligt, ville återsända ett granskat till centralbyrån. Studiekommittéen har för övrigt att så småningom emotse liknande rekvisitionslistor också från andra förlag, först och främst från Bonniers.¹³

Förutom uppgifterna att sammanställa studieplaner och att ge arbetarna goda råd om bra och dålig litteratur, föll även en relativt omfattande kulturjournalistisk verksamhet inom ramen för kommitténs ansvarsområde. Den tidigare citerade artikeln om Victoria Benedictsson är ett exempel på det. Under 1921 gick det från kommittén ut en förfrågan till arbetarpressen om tidningarna och tidskrifterna ville ta del av litteraturkommitténs och dess medarbetares texter om litteratur och andra kulturella ämnen. På utkastet till försändelsen står följande handskrivna anteckning: ”Dupliceras och utsändes till samtliga arbetartidningar och -tidskrifter, således både höger-, vänster- och ungsocialistiska samt syndikalistiska. Frankerat kuvert bifogas.”¹⁴ *Arbetet* var en av de tidningar som av allt att döma valde att abonnera från start, eftersom de publicerade en rad artiklar under 1921 och under första halvåret 1922. Erik Hedéns artikel om Victoria Benedictsson presenterades i tidningen som ABF:s skönlitterära artikel nummer 21. Tidigare exempel på publicerade artiklar i serien är K.G Ossiannilssons text om Samuel Pepys dagböcker från 1600-talet, i vilka han skildrar livet i London under svåra umbäranden – som exempelvis då böldpesten härjade. Den artikeln presenteras som ABF:s skönlitterära artikel nummer sex.¹⁵ Ett annat exempel på vad kommittén distribuerade till de abonnerande tidningarna var en artikel om Dante Alighieri, vilken publicerades sexhundra år efter hans död den 14 september 1321. Artikeln har ingen angiven författare men presenteras som nummer nio i ABF:s skönlitterära artikelserie.¹⁶ Jag gör inga anspråk på att helt kartlägga de artiklar som litteraturkommittén distribuerade – det får istället bli en uppgift för framtida forskning – utan vill här bara lyfta fram några exempel.¹⁷ Ett av dessa, vilket är intressant inte minst utifrån här tidigare förd diskussion, är kommittémedlemmen John Landquists två artiklar med den gemensamma titeln ”Erik Gustaf Geijer som demokrat”, vilka publicerades i bland annat *Arbetet* den 12 och den 13 april 1922. Artiklarna presenterades som nummer 17 och 18 i ABF:s litterära artikelserie. I den första delen uttrycks följande:

Historien om filosofen Erik Gustaf Geijers ”avfall” år 1838, d.v.s. hans övergång från en konservativ till en liberal åskådning, har med skäl ansetts vara en av de mer intressanta händelserna i den svenska odlingens historia under 1800-talet. [--] Omvälvning betyder en övergång från en patriarkalisk samhällsuppfattning, enligt vilken regering, stånd, skrän, husfäder bestämde över sina omyndiga, underordnade eller medlemmar, till den personliga personlighetsprincipen, enligt

vilken varje man utgör en självständig enhet i samhället och som sådan närmast äger att kräva politisk rösträtt. [...] Betraktar man detta sammanhang, visar det sig att Geijer icke blev liberal i den meningen, att han uppträdde som representant för det tredje ståndets, borgarnas intressen. Bourgeoisins kamp för politiska rättigheter var enligt hans mening redan till större delen med framgång utkämpad i Europa. Det var de fattigas och arbetarnas öde i Sverige, i Frankrike och i England, som fullbordade hans politiska och sociala omvändelse.¹⁸

John Landquist lyfter i den första artikeln fram Geijer som en arbetarnas diktare genom att påtala dennes mycket tidiga hävdande av det för arbetarrörelsen helt centrala kravet på allmän rösträtt. I den andra artikeln utvecklar han kopplingen till arbetarrörelsen, genom att koppla samman Geijer med några för socialismen specifika begrepp och namn – proletariat, kapital, socialistisk historieskrivning och Karl Marx:

Geijer var den förste i Sverige som såg proletariatets stora problem stiga över Europas politiska horisont. Det var tre samtida företeelser, som särskilt väckte hans eftertanke: fattigvårdsfrågan i Sverige, saint-simonismen i Frankrike och bomullsarbetarnas ställning i England. [...] Nu angivna förhållanden bilda den samtida bakgrunden för Geijers stora sociala och historiska betraktelser över proletariatet i fattigvårdsfrågan. Den vanliga historien, säger han här, är mest de rikas och mäktigas historia; man borde vara betänkt på att en gång skriva de fattigas historia, ”som borde ha mera sammanhang med den inre och innersta historien”. Med denna tanke har Geijer föregripit den socialistiska historieskrivningen, som vill se de mänskliga kraftutvecklingarna i sammanhang med ekonomins historia. [...] Geijer såg i kapitalets växande makt över arbetaren framtidens fara. Det är enligt honom Europas viktigaste till framtiden ställda fråga, om Europa skall kunna lösa proletariatets problem eller om denna knut i civilisationens historia skall avhuggas med svärdet och kulturen vandra andra vägar. [...] Geijers förra vänner, akademikerna i Uppsala, betraktade med ömkan hans nya uppträdande. [...] Men den radikale och ensam vordne Geijer framstår däremot för 1920-talets människor som den förste modärnt politiskt tänkande mannen i vår historia. Och hans upprepade profetior före Marx' framträdande om oundvikliga kommande samhällsstrider, större än man hittills känt, lysa för vår eftervärld i ett egendomligt klart dunkel av genialitetens liv. Till det djup var Geijer en historiskt tänkande att han ägde den enastående förmågan att se en smula in även i framtidens liv.¹⁹

I John Landquists artiklar formuleras och formeras arbetarklassen – proletariatet – som en social grupp med en historisk förankring och gemensamma intressen. Arbetarna formuleras som ett historiskt subjekt, vilket ställs i relation till ett annat historiskt subjekt i form av de konservativa krafter som hårt kritiserade Erik Gustaf Geijers ställningstaganden. Kulturjourna-

listik som på detta vis främst riktade sig till de proletära leden, fyllde en funktion för arbetarpressens läsare liknande den funktion borgerlig kulturjournalistik fyllde för den borgerliga pressens läsare under 1700- och 1800-talet. Mina här anförda exempel visar – utan anspråk på att vara heltäckande – att liksom borgerliga intellektuella formulerade litterär smak och social identitet i relation till och opposition mot den under 1700-talet dominerande kungamakten, formulerade proletariatets intellektuella smak och identitet i relation till och i opposition mot den vid förra sekelskiftet dominerande borgerligheten. Kulturjournalistiken var med andra ord nära förknippad med klasskamp – i båda fallen.

Noter

1. Ingemar Oscarsson, "Med tryckfrihet som tidig tradition (1732–1809)", s. 98–215, *Den svenska pressens historia – I begynnelsen (tiden före 1830)*, band 1(4), Stockholm 2000, s. 98 ff.
2. Tomas Forser, *Kritik av kritiken – 1900-talets svenska litteraturkritik*, Gråbo 2002, s. 115.
3. Pierre Bourdieu, *Distinction – A Social Critique of the Judgement of Taste* (1984), övers. Richard Nice, först publ. på franska *La Distinction, Critique sociale du jugement* (1979), London 1992, s. 169 ff.
4. Erik Hedén, "Victoria Benedictsson – I", *Arbetet*, 1922-06-20, s. 5.
5. Pierre Bourdieu, "Social Space and Symbolic Power", *Sociological Theory*, vol 7, nr 1, 1989, s. 23.
6. Bourdieu.
7. Per Rydén, *Domedagar – Svensk litteraturkritik efter 1880*, Lund 1987, s. 165–179.
8. Jimmy Vulovic, "Kanonkamp och kollektiv identitet – Litterär bildning och smakfostran i 1920-talets svenska arbetarkultur", *Litteraturens värden*, red. Anders Mortensen, Eslöv, under utgivning 2007/2008.
9. *Program för Sveriges socialdemokratiska arbetarparti antaget på 4:e partikongressen i Stockholm den 4 juli 1897*: Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek.
10. Brev från Yngve Hugo till Erik Hedén den 5 augusti 1920: Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek (fortsättningsvis används förkortningen ARAB), arkiv: Arbetarnas bildningsförbund (fortsättningsvis används förkortningen ABF), volym: E11:01, mapp: "Korrespondens rörande studiekommittéer".
11. Brev från Yngve Hugo till Erik Heden den 21 oktober 1920: ARAB, arkiv: ABF, volym E11:01, mapp: "Korrespondens rörande studiekommittéer".
12. Brev från Yngve Hugo till Erik Hedén den 3 november 1920: ARAB, arkiv: ABF, volym E11:04, mapp: "Utgående skrifter till Erik Hedén 1920–1923 (Yngve Hugo)".
13. Brev från Yngve Hugo till Erik Hedén den 28 november 1922: ARAB, arkiv: ABF, volym E11:04, mapp: "Utgående skrifter till Erik Hedén 1920–1923 (Yngve Hugo)".

14. Förfrågan om tidningar och tidskrifter vill ta del av ABF:s litteraturkommittés kulturjournalistiska texter: ARAB, arkiv: ABF, volym E11:01, mapp: "Korrespondens rörande studiekommittéer".
15. K.G Ossiannilsson, "Pepys' dagbok – En engelsk tidsbild från slutet av 1600-talet", *Arbetet*, 1921-06-04, s. 8.
16. "Dante – Ett sexhundraårsminne", *Arbetet*, 1921-09-14, s. 1 och s. 6.
17. Enligt en odaterad skivelse till Erik Hedén var följande tidningar och tidskrifter abonnenter under 1922/1923: *Nya Samhället*, Sundsvall, *Östergötlands Folkblad*, Norrköping, *Signalen*, Stockholm, *Arbetaren*, Stockholm, *Östgöten*, Linköping, *Arbetet*, Malmö, *Smålands Folkblad*, Jönköping, *Västmanlands Folkblad*, Västerås, *Karlstads-Tidningen*, Karlstad, *Nya Norrland*, Sollefteå, *Ny Tid*, Göteborg, *Örebro-Kuriren*, Örebro, *Östra Värmlands Nyheter*, Filipstad, *Arbetarbladet*, Gävle, *Oskarshamns-Posten*, Oskarshamn, *Ystadsbladet Aurora*, Ystad, *Sydöstra Sverges Dagblad*, Karlskrona, *Norra Västerbotten*, Skellefteå, *Folket*, Eskilstuna, *Nya Växjöbladet*, Växjö, *Arbetar-Politiken*, Umeå, *Värmlands Folkblad*, Karlstad. Dessutom framgår det av skrivelsen att *Studiekamraten* abonnerade på cirkulären till och med 1922: ARAB, arkiv: ABF, volym E11:03, mapp: "Inkomna skrivelser till Erik Hedén".
Av en skrivelse daterad den 1 februari 1923 framgår det att 13 tidningar och tidskrifter valde att fortsätta att abonnera under 1923: *Nya Samhället*, Sundsvall, *Östergötlands folkblad*, Norrköping, *Signalen*, Stockholm, *Arbetaren*, Stockholm, *Östgöten*, Linköping, *Arbetet*, Malmö, *Smålands Folkblad*, Jönköping, *Västmanlands Folkblad*, Västerås, *Karlstads-Tidningen*, Karlstad, *Nya Norrland*, Sollefteå, *Ny Tid*, Göteborg, *Örebro-Kuriren*, Örebro, *Östra Värmlands Nyheter*, Filipstad: ARAB, arkiv ABF, volym E11:04, mapp: "Utgående skrifter till Erik Hedén 1920–1923 (Yngve Hugo)".
18. John Landquist, "Erik Gustaf Geijer som demokrat I", *Arbetet*, 1922-04-12, s. 6.
19. John Landquist, ""Erik Gustaf Geijer som demokrat II", *Arbetet*, 1922-04-13, s. 5.

En nödvändig dikt

Jenny Westerström

”En inhemsk dikt kan vara mer eller mindre onödig”, skrev Anders Österling 1943. Det är ett häpnadsväckande uttalande av en person som själv var en av 1900-talets ihärdigaste svenska lyriker och dessutom en av dem som uthålligast bedömt andra inhemska dikter. Men detta påstående gäller något annat. Här är Österling i färd med att introducera översättningar av utländska dikter under den utmanande rubriken *All världens lyrik* (1943). Han anför ytterligare ett argument för sin hållning: ”en god tolkning av en betydande utländsk dikt kan i varje fall vara en kunskapsvinst.”¹

Hur bokstavligt skall man fatta det här uttalandet? I sökandet efter ett svar väljer jag ut en enstaka utländsk dikt som Österling gett svensk språkdräkt. Kan den tolkningen sägas vara vad lyrikern och tolkaren kallar en ”kunskapsvinst”? Och kan den därigenom sägas ha ett högre värde än hans många egna dikter?

Anders Österling (1884–1981) är en av flera tolkare som försvenskat Baudelaires ”La beauté”:

La Beauté

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes;
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consommeront leurs jours en d'austères études;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amant,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

”La Beauté” är den sjuttonde dikten i den avdelning av *Les fleurs du mal* som heter ”Spleen et idéal”

Den som inte kan franska har faktiskt ett företräde vid sitt tillägnande av dikten om skönheten. Han eller hon kan uppleva språkljudens skönhet utan att bekymra sig om vad de betyder. Det är något av samma upplevelse som många har när de lyssnar på en operaaria och säger sig njuta mer av den italienska text de inte alls förstår än en svensk översättning av den. En upplevelse av detta slag var inte absolut ny på Baudelaires tid. Själv skulle han sannolikt ha hänvisat till sina beundrade föregångare Théophile Gautier och Edgar Allan Poe, vars insatser han fortsätter och fulländar. För eftervärlden framstår Baudelaire mindre som fortsättare än som skapare av modernitetens ljud. Som utgångspunkt för modernistiska strävanden inskräper han kravet på att själva ljudbilden är väsentlig för diktkonsten och en viktig del av den skönhet som kommer till uttryck i dikten.

Anders Österling tolkade dikten så här:

Skönheten

Jag är skön som en stendröm, ni dödliga män,
och min barm, där så många till blods sig ha kysst,
skall dock alltid få skalden att älska mig än
med en glöd som materien evig och tyst.

Som en sfinx mot azuren jag fyller mitt värv,
och jag är som en strålande svan till att se;
jag hatar all rörelse, linjens fördärv,
och har aldrig förletts till att gråta och le.

Inför mig och min hållnings förnäma behag,
som av stolta statyer jag låtsar mig låna,
få skalderna grubbla i all deras dag.

Ty jag har, för att älskarnas sinne förvåna,
speglar för tingen av trolskaste slag:
mina ögon, där eviga klarheter blåna.

Innan det är dags att ta itu med själva texten finns det ett antal intressanta kontexter att redovisa.

Även om Österling inte bokstavligen menade sig ha skrivit onödig lyrik gick han anmärkningsvärt långt för att uppvärdera den på en gång beslätade och väsensskilda hantering som består i att på ett annat språk återge det

som i lyrikens essentiella form uttrycker en annan människas tankar och känslor.

I denna översättningsverksamhet konfronteras olika synsätt mot varandra. Somliga menar att lyrik som det mest avancerade språkliga uttrycket är oöversättlig. Den som ändå vill översätta måste gå den långa men enda möjliga omvägen att själv lära sig ifrågavarande språk. Detta synsätt har vunnit ytterligare terräng i samband med att lyrikens diktning radikaliserats i modern och modernistisk tid. Anders Österling intog en annan position. Han såg det som en utmaning att försöka överföra sina utländska poetkollegers dikter till svenska. Det hade en djupt personlig grund.

Österlings ställningstagande och agerande är tätt knutet till hans egen lyrisk inskolning. Han hade haft en kärv skolgång i Malmö. Särskilt matematiken var ett hinder. Lösningen blev att flytta till Spyken i Lund. Med duktiga lärare i språk blev hans begåvning uppenbarad. På ett par år blev han ett poetiskt underbarn som gav ut sin första diktsamling *Preludier* innan han tog studenten. Vid det laget hade han också börjat presentera och översätta moderna poeter som Richard Dehmel och Stefan George i landets ledande kulturorgan *Svenska Dagbladet*.

I formandet av sin unga poetroll tog Österling mönster av Baudelaire, även om det till en början främst var andra diktare i Baudelaire-traditionen som han sysslade med. De stränga kraven på att vara formfulländad, ung och mörk internaliserade han fullt ut. I sina första diktsamlingar blev han en europeisk lyriker. Han föredrog tyska, franska och engelska lyriker framför den dominerande nittitalsdiktning som med sin nationella formfulländning delvis ställde sig i vägen för den symbolistiska strömning i vilken Baudelaire är den viktigaste källan.

Österling kom att spela en roll för den utdragna introduktionen av Baudelaire i Sverige. Han gjorde vad man skulle göra som lärjunge. Han frestades att nyttja opium i mästarens efterföljd – men avstod.² På en av sina bildningsresor sökte han upp Baudelaires grav på Montparnassekyrkogården och skildrade besöket i en liten skånsk tidning.³ När han 1905, samma år som han gett ut sin andra diktsamling *Offerkransar*, för första gången yttrade sig offentligt över honom var han mån om att korrigera den gängse bilden: ”för mig står han som typen för den viljekraftige konstnären, som vet hvad han har att göra för att nå sin högsta utvecklingsmöjlighet: arbeta och lefva med kallet för ögonen hvarje sekund”.⁴ Österling är, som Christi-

na Sjöblad slagit fast, också den svenske diktare som tidigast konfronterat en internationell förmodernistisk tradition mot en svensk. Stagnelius blev för honom som för många andra den givne svenske diktaren vid en sådan konfrontation, den icke-svenske blev förstås Baudelaire.⁵ Österling verkade också i fortsättningen för att hålla bilden av honom fri från missförstånd. Hans presentation av Baudelairens brev markerar en gräns vad gäller bilden av honom. Här ”har den svenska Baudelairekännedomen och – kritiken förts upp i nivå med den mest balanserade franska.”⁶

Men det handlade för Österlings del inte bara om en sval och initierad förståelse. Hans europeiska utblick var djupt personlig. Det kom till uttryck i hans egen lyrik. Det var, har det sagts, som om de europeiska symbolisterna börjat uttrycka sig på svenska.⁷ Men från början skulle den svenske diktaren också se det som sin uppgift att mera bokstavligt översätta dessa europeiska föregångare. Av Baudelaire översatte han tidigast ”Bekännelse” (1906) och därefter följde just ”Skönheten” som han placerade i den första av en rad urvalsvolymer, *Fränder och främlingar* (1912). Diktöversättningar skulle också bli något som Österling ägnade sig åt under en mycket stor del av sitt långa liv. Han skulle också återvända till Baudelaire ännu så sent som på 1950-talet och då översätta ”Inbjudan till resa” och ”Höst-sång”; båda finns med i en urvalsvolym från 1952.

Det kunde ha blivit mer Baudelaire av Österlings hand. Av brevväxlingen med Bonniers framgår att han på sommaren 1909 gjorde en framstöt för att få översätta *Petits poèmes en prose*. Han underströk att uppdraget var så avancerat att det inte kunde klaras av ”hvilken fransk öfversättare som helst”.⁸ Han fick ett konkret bud från Karl Otto Bonnier, men prosapoemen förblev oöversatta eftersom Österling tyckte att förlaget betalade för dåligt.⁹

När Österling 1907 fick sitt markanta genombrott med *Årets visor* kom det att uppfattas som om han gjorde upp med mycket i sin europeiska orientering. För Fredrik Böök passade det bra att lansera honom som den verklighetsnära och svenske diktaren som hittat hem. Det som hade kunnat se ut som en revolt mot det nationella nittitalet framställdes här som en mindre revision.

Men man kan se det på ett helt annat sätt. Diktsamlingar som *Preludier*, *Offerkransar* och *Hälsningar* var, menar Gunnar Brandell i en viktig omvärdering, en utpräglad ”symbolistisk poesi”.¹⁰ Särskilt frapperande var

det, menar han, att Österling var ”den förste i svensk lyrik som lyckats överflytta uppbrottssignaler i stil med Rimbauds. Den senare var eljest då som nu – en diktare som man mera talade om än tillägnade sig.” Den unge Österling imponerade ytterligare, eftersom han inte hade ”det poserande” som Baudelairelärjungar ofta visade upp. Han var ”välgörande ofördärvad”.¹¹ Också sedan han bekänt sig till sina skånska rötter förblev han skönhetsdyrkare.¹² Ändå blev utvecklingen inte den man hade kunnat hoppas på om man ser det i europeiskt och avantgardistisk perspektiv. Österling fick, menar Brandell, en alltför stor framgång med *Idyllernas bok* (1917); det ”anvisade vägen till det likgiltiga verskåseriet, den oförargliga spiritualiteten satt på trivsamma rim, och har därigenom utövat ett inflytande av tvivelaktigt värde”.¹³

Man kan alltså förlägga Österlings brytning med den moderna europeiska diktning, som så småningom övergick i en modernistisk, till år 1907 eller 1917 – nota bene om man enbart knyter den till Österlings egen lyrik. I denna kom han i sin dialog med läsaren att ge uttryck för den lugna och avklarnade sidan av personligheten. Han blev idylliker, sade de som ville avfärda honom från 1920-talet och framåt.

Men det finns en annan Österling: kritikern, presentatören och – översättaren. I dessa sysslor kom han att pejla större djup och uppfatta mer av tidens oro. Därigenom skapas underlag för en förståelse för diktare av en helt annan sort än den han själv företräder i sin lyrik. Det blir själva förklaringen till att Anders Österling mer än någon annan och under längre tid än någon annan kom att introducera främmande diktare. Detta gjorde att han blev en så viktig tillgång i arbetet på att fullgöra det särskilda uppdraget att dela ut Nobelpriset i litteratur och där också verka för principen att det var litteraturens nydanare som skulle belönas.¹⁴

Bland uppgifterna som han hade vid sidan av den egna diktningen är det en som på ett alldeles speciellt sätt innefattar en närkamp med främmande tankar och där det gäller att göra andras känslor till sina egna eller att åtminstone hitta den giltiga formen för dem. Hans många diktöversättningar intar därför en särställning. Att Österling kan lockas att hitta svenska ord för den väsensskilde Baudelaire är ett viktigt belegg för räckvidden av hans förmåga. Att han lyckas med detta vittnar om att han använder en annan del av sitt känsleregister än det som kommer till uttryck i hans egen mogna lyrik.

Österling har i sina minnen markerat att han från början inte alls var den lugne och trygge. En nyckelhändelse klargör vad det handlar om – och den knyter direkt an till Baudelaire. Efter att ha svikits av sin fästmö hade han råkat ur sin vanliga jämvikt. Han tog tjänstledigt från Universitetsbiblioteket i Lund och slog sig ner i Köpenhamn på sin flykt söderut. På Zoo upplevde han hur den plats som tidigare stått för idyllen förvandlades. Utanför en av rovdjursburarna fick han syn på hur mannen i en fattig familj förlorade sig ”i sitt vilda, blängande begär” till en ”oerhört utmanande, rödhårig, pälsklädd och sidenfrasande kokott” och inte vaknade upp förrän hans hustru med barn på armen återförde honom till deras gemensamma verklighet. ”Denna scen, förstärkt av den skarpa vilddjursstanken tycktes mig plötsligt outhärdlig i sin tragikomik.” För att förklara upplevelsen för sig själv tar den svenske idyllikern till den främmande diktare som mer än någon annan funnit orden för ett nytt känsloregister: ”Baudelaire själv skulle förmodligen ha godkänt den som illustration till det sexuella livets grymhet och brutalitet.”¹⁵

Österling tog inte miste på var han hörde hemma. Men samtidigt som han sökte jämvikten var han beredd att bejaka denna större och mörkare värld och ville försöka ge den dess svenska uttryck. Det är detta som är grunden till hans förmåga att vidga sin horisont och att som kritiker och prisutdelare välkomna nya strömningar. Mest inträngande blir det i hans arbete med att på svenska formulera utländska diktares innersta tankar. Här finns den personliga bakgrunden till hans uttalande om att en översatt dikt kan vara viktigare än en dikt i original.

Österling kunde för egen del tillgodogöra sig dansk, norsk, tysk, engelsk, fransk och italiensk lyrik på respektive språk. Han valde ändå att livet igenom använda mycket av sin tid på att översätta dikter till svenska. När sextioåringen gav ut *All världens lyrik* hade han ägnat mer än fyrtio år åt denna syssla – och mer än tjugo år åt att delta i bedömningen av all världens diktare. Samtidigt som han förklarar sig medveten om alla de svårigheter som uppgiften som översättare innebär vill han markera dess vikt. Han menar sig också företräda en ny generation av dikttolkare som ställer nya och strängare krav. I sitt dikturval har han bara velat ta med ”sådant som blivit poesi även i den svenska formen, samtidigt som det verkligen är en återgivning av originalets ton, anda och verkningsmedel”.¹⁶

Bland de många egna översättningar som Österling tog med i samlingsvolymen finns hans tidiga försvenskning av "La beauté". Lever den upp till hans krav?

Vid jämförelse med flera andra svenska tolkningar utmärks Österlings tolkning av en språklig naturlighet. Här finns inga omkastningar i ordföljden och inga förskjutningar i betoningen för att följa rytmen. Man kan notera att den himmelsblå "azuren" enligt ordboken även kan ha betoningen på andra stavelsen i likhet med franskan. Originallets metriska mönster följs också enastående väl. Rimflätningen är densamma som i originalet.

Det språkliga välljudet är det svårare att uttala sig om med samma objektivitet, men Österlings lösningar tycks i varje fall stå sig gott vid en jämförelse med andra svenska översättare. Några större avvikelser vad gäller innehållet kan man inte se. Uppfinningsrikedomen när det gäller att försvenska franskans komplikationer är det inget fel på. Och uttryck som "stendröm" och "linjens fördärv" bryter sig inte ut ur sitt sammanhang.

Väl medveten om att det finns de som menar att uppgiften att översätta komplicerad lyrik är omöjlig går Österling påfallande långt i sina anspråk. "Mot denna rigorism kan dock anföras, att det omöjliga stundom lyckas, och att det till och med finns enstaka dikter som i ett eller annat avseende verka starkare än originalet, därför att detta utlöst ny känsla hos en översättare med makt över språket."¹⁷ Det är en begriplig men omöjlig fordran. "En inhemsk dikt kan vara mer eller mindre onödig", hade han ju redan sagt och översättarens hemligaste dröm kanske var att hans dikt skulle vara viktigare än originalet.

Så är det inte. Det egna skapandet är med en avgrund skilt från försöken att återskapa från andra språk och alldeles särskilt när det som i detta fallet innebär något avgörande nytt. Översättare Österling vidgar sitt eget område och visar att hans språk räcker till för att ge uttryck för de säregna känslor som den främmande dikten innehåller. Det betyder inte att man inte märker att det är en främmande dikt man läser. Man märker att det är Charles Baudelaire. Och det kan knappast ses som en brist.

Redan genom att begrunda en enstaka dikt, genom att tolka en tolkning av en dikt kommer man alltså fram till ett antal konkreta iakttagelser och till en rad värderingar som kan diskuteras. Bådadera finns det anledning att gå vidare med i jakten på en förklaring till hur Anders Österling kunde bli

den hittills uthålligaste av svenska smakdomare när det gäller att fullgöra det särskilda uppdraget att utse och belöna all världens diktare med Nobelpris.

Noter

1. Anders Österling, red., *All världens lyrik*, Stockholm 1943, s. V.
2. Anders Österling, *Minnets vägar*, Stockholm 1967, s. 73.
3. Anders Österling, ”Charles Baudelaires graf”, *Skånes Nyheter* 23.4.1907.
4. Anders Österling gör sitt uttalande i en anmälan av Christian Rimestads översikt *Fransk poesi i det nittende aarhundrede* (1905) i *SvD* 18.12.1905. Jfr Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige. Presentation, mottagande och litterära miljöer 1855–1917*, Stockholm 1975, s. 219 f.
5. Anders Österling, ”Stagnelius och Baudelaire”, *SvD* 5-6-2.1906). Jfr Sjöblad, s. 221 ff.
6. Sjöblad, s. 228.
7. Alrik Gustafsson i Chicago framlagda avhandling från 1935, som nästan inte alls uppmärksammats i Sverige, kartlägger influenserna på ett detaljerat sätt. Johan Lundberg har i sin studie från år 2000, *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symbolistiska drag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwerts lyrik 1904–1907*, Stockholm/Stehag 2000, tagit upp frågan till ny behandling och där tagit hänsyn till den mellanliggande internationella forskningen.
8. Brev från Anders Österling till förlaget 19.6.1909, nr 94.
9. Brev från Anders Österling till förlaget 6.7.1909, nr 95.
10. Gunnar Brandell, *Svensk litteratur 1900–1950*, Stockholm 1950, s 108 f.
11. Brandell, s 109.
12. Brandell, s 111 f.
13. Brandell, s 115.
14. Jfr Kjell Espmark, *Litteraturpriset. Hundra år med Nobels uppdrag*, Stockholm 2001.
15. Österling, 1967, s. 152.
16. Anders Österling, ”Förord”, *All världens lyrik*, red. Anders Österling, Stockholm 1943, s. V.
17. Österling, 1943, s. V.

Svenskhet i diasporan – nationell film och den svenskamerikanska pressen

Ann-Kristin Wallengren

”Varje ny film som anländer från Sverige kommer liksom en efterlängtd hälsning från Norden, och den verkar uppmuntrande, i all synnerhet om den tolkar den gladare sidan av livet”.¹

För den dryga miljon svenskar som utvandrade till USA mellan åren 1850 och 1940 blev den svenska filmen ett av de kulturella medel som användes för att minnas och hålla kontakt med fosterlandet, och för att bygga upp en ny, svenskamerikansk identitet. De filmer som rullade på de svenskamerikanska biograferna (det fanns faktiskt särskilda sådana), liksom de teaterpjäser som sattes upp eller de böcker som skrevs, visade dock ofta en mycket selektiv bild av Sverige som tycktes fylla ett nostalgiskt behov hos emigranterna – idealiserad, förenklad eller om man så vill stereotypiserad.

I stort kan man urskilja tre grupper av filmer som visades i de svenskamerikanska kolonierna. Den mest populära var komedin, företrädesvis den folkliga komedin, därefter kommer dokumentära eller semidokumentära filmer vilka tycktes ha som sin främsta målsättning att visa upp den svenska naturen och svenska miljöer. Dessa filmer har titlar som *Filmen om Sverige* och *Det gamla sagolandet*, och överflödar av svenska ikoner såsom fjäll, den röda stugan vid björken, svenska traditionella högtider, vilka odlade en mytologi om det gamla hemlandet. Sist kommer dramerna vilka förmodligen var minst populära – enligt annonserna i den svenskamerikanska pressen förlängdes deras visning sällan och de framställdes inte som sådana dragplåster som de populära komedierna.

Innan jag närmare diskuterar de filmer som visades i de svenskamerikanska bygderna, vilken sorts svenskhet de konstruerade och hur man skrev om dem i tidningarna är det relevant att ställa en grundläggande fråga: Varför vände sig svenskamerikanerna till denna nostalgiska, idylliserade variant av den svenska kulturen och varför höll man fast vid det svenska överhuvudtaget? Det finns många svar på dessa frågor, men låt mig först

och främst nämna att flera forskare menar att emigranterna inte hade någon obruten kulturell kontinuitet i meningen att de tog med sig den svenska kulturen direkt till USA.² Istället nästan övergav de det svenska och införde det igen senare. Anledningarna till denna turnering är både ekonomiska/sociala och rent mänskliga. De flesta emigranter var desillusionerade då de lämnade Sverige, vare sig det var på grund av dåliga skördar eller politiska eller religiösa ståndpunkter. Emigrationen var en väg ut och då lämnade man frivilligt även kulturen bakom sig. Samtidigt var man invandrare i ett nytt land, man behövde skapa en ny, egen identitet och i detta ingick ett mänskligt behov av att i någon mening komma tillrätta med sin bild av det hemland man lämnat.

Det fanns alltså behov av en ny identitet där man inte kunde bortse från att svenskamerikanerna faktiskt var invandrare – de var om inte annat tvungna att visa att deras svenska arv var något positivt för Amerika. Naturligtvis fanns de emotionella banden till hemlandet kvar, men när det gällde svenskarna var dessa band oftast knutna till familj, hem, hembygd, snarare än till den svenska staten och nationen som helhet vilka de istället kunde vara ganska kritiska mot (andra emigranter kunde vara mer knutna till själva nationen).³ Det var just i de emotionella banden som nostalgin blev framträdande – det som ligger på tidsligt och i det här fallet också på rumsligt avstånd tenderar som bekant ofta att sentimentaliserar. Emigranterna glömde så småningom det dåliga och kom ihåg det som varit bra. Sverige blev idealiserat. Och detta sammanföll med, eller var kanske snarare orsaken till att man åter introducerade en sorts svensk kultur i diasporan, men nu en kultur som var relativt ny även i Sverige, framsprungen ur nationalromantiken och hyllandet av den alltmer försvinnande bondekulturen som under 1900-talets första decennier antog eller gavs nya former av den kulturella elit som både i Sverige och bland svenskamerikanerna förfäktade dessa nygamla svenska traditioner. Nu fanns också både andra och tredje generationens svenska invandrare vilka, som H. Arnold Barton uttrycker det, tenderar att identifiera sig med bredare och mer diffusa nationella historiska och kulturella traditioner.⁴ Ytterligare en anledning till att en eklektisk och idealiserad uppfattning om Sverige spreds bland svenskamerikanerna kan vara att en sådan bild innebar att man potentiellt kunde återvända till Sverige. Om inte annat så innebar denna ”ritual nostalgia” en sorts surrogat för ett verkligt återvändande.⁵

Symboliska myter och traditioner som alltså fick sitt utlopp i olika kulturella manifestationer var bland annat den protestantiska religionen som i Svensk-Amerika ofta fick en uttalat pietistisk laddning, det svenska språket som emigranterna först vände ryggen men som vid slutet av 1800-talet åter fick ett uppsving, musik och då huvudsakligen sånger (körsång med svenska sånger utövas fortfarande i stor utsträckning bland svenskamerikanerna i t.ex. Minneapolis), folkdräkter, hantverk, mat (smörgåsbord och kaffe-stund erbjuds än idag med jämna mellanrum på The American Swedish Institute i Minneapolis) samt specifika svenska högtider.⁶ Det var alltså en sorts bondekultur eller en folklig kultur i bästa Skansen-anda som genom olika organisationer sögs upp, användes och så småningom lite grand förändrades för att passa den nya svenskamerikanska identiteten (eller rättare sagt identiteterna i plural – relativt lite forskning har gjorts kring t.ex. den socialistiska kulturen som inte minst spreds i pressen, och dess eventuella motsättning till den ”borgerliga” svenskamerikanska kulturen som möjliggjordes av ideologiska skäl hävdade den etniska identitetens homogenitet).⁷ Den ideologi och den typ av svenskhet som denna kultur hade sina rötter i och samverkade med var starkt framträdande i den teater och film som visades bland svenskamerikanerna.

Enligt Lars Furuland och Anne-Charlotte Harvey, som båda skrivit om teatern bland den svenskamerikanska befolkningen, dominerade folkklust-spelen eller andra typer av komedier och melodramer repertoaren.⁸ I stora drag gällde som vi sett samma sak för filmen. Som Harvey påpekar är teaterrepertoaren belysande eftersom den berättar för oss vad förespråkarna för den svenska kulturen valde att ta in och vad publiken accepterade eller förkastade. Den allra mest visade pjäsen under nära hundra år, mellan slutet av 1860-talet och början av 1950-talet, var *Värmlänningarna*, och andra mycket populära uppsättningar var exempelvis *Bröllopet på Ulfåsa*, *Nerkingarne* och *Andersson, Pettersson, Lundström*. Svensk-Amerikas mest uppskattade bondkomiker hade artistnamnet Olle i Skratthult. Alla dessa refererade, som Harvey noterar, till en förindustriell värld befolkad av komiska och romantiska karaktärer. I den svenskamerikanska pressen recenserades dessa föreställningar inte på traditionellt sätt; däremot diskuterade man deras framgång som etnisk händelse i termer av hur många svenskar som såg pjäsen, hur stor andel av besökarna som var icke-svenska, hur ”svenskt” uppträdandet var etc. Teatern kom dock att från 1920-talet få

kraftig konkurrens från filmen, mer exakt från 1922 då årets stora etniska händelse var visningen av filmerna *Herr Arnes pengar* och *Sveriges städer och natursköna bygder* på Auditorium i Minneapolis.⁹

Naturligtvis var också den svenskamerikanska pressen en betydande förmedlare av etnisk medvetenhet och kanske inte minst som en språkets bevarare – tidningarna höll fast vid sin svenskspråkighet till ungefär slutet av 1940-talet. Anna Williams menar att den svenskamerikanska pressen var etnicitetsskapande på flera nivåer; den förmedlade kultur, gav en handledning i hur svenskamerikanen bäst kunde smälta in i sin nya miljö och samtidigt bevara och utveckla sin etniska särart.¹⁰ Det var också genom tidningarna som medlemmarna i den svenskamerikanska diasporan fick information om de svenska filmer som skulle visas på biograferna. Tidningarna är därför likt teaterföreställningarna en viktig och lättillgänglig källa både för att få veta vilka filmer som togs in och lite grand om hur man skrev om dem.

I de tidningar som hade en starkt religiös prägel, t.ex. *Minnesota stats tidning* och *Chicagobladet*, publicerades inga annonser för film eller teater överhuvudtaget. Förmodligen betraktades dessa båda konstarter som ett syndigt nöje, ett antagande som stöds av att samma tidningar innehöll notiser och korta artiklar om litteratur, körer och om föreläsningar om svensk konst; konstarter som av en traditionell eller konservativ borgerlig publik ofta ansågs som högkultur medan teater och film inte riktigt betraktades som kultur överhuvudtaget. Några enstaka gånger på 1930-talet noteras att en präst visat rörliga bilder från Sverige. Andra tidningar, såsom *Utah-posten*, begränsar sig till att huvudsakligen skriva om de dokumentära Sverige-filmerna, medan spelfilmen kommer i skymundan.

Dessa Sverige-filmer tillhörde som nämnts de mest uppskattade genrer- na, och tycks ha varit som mest populära under 1920- och 1930-talen. Under början av 1920-talet dyker de första filmannonserna i den svenskamerikanska pressen upp, och i *Utah-posten* kan man i januari 1921 läsa att Skandinavisk Filmcentral (som vid den här tiden var aktiv i Sverige som både filmproducent och distributör) öppnat en avdelning i New York för ut- hyrning av film till svenska föreningar av olika slag. Syftet sägs enligt tid- ningen vara att skaffa de olika organisationerna ”en ganska afsevärd biinkomst, samtidigt som en vidsträcktare kännedom om Sverige och svenskarna sprides bland landsmännen i Amerika”.¹¹ Senare kom svensk

film att distribueras både genom distributionsbolag som hade sitt säte i USA, t.ex. Scandinavian Talking Pictures, men också genom privatpersoner som tog med sig filmer tillbaka då de besökte Sverige.

Enligt samma artikel ska filmerna som visas vara särskilt ”utarbetade för Sverige”, och det första programmet som visas är ett urval av natur- och stämningsbilder under samlingsnamnet *Sverige i sommar- och vinterskrud*, varar i två och en halv timme och visar upptagningar från norr till söder. Liknande filmer visades i stor utsträckning under hela 1920-talet för att under 1930-talet och framåt bli kortare och huvudsakligen visas som förfilmer till den längre spelfilmen. En film av längre slag som började visas 1924 hette helt enkelt *Filmen från Sverige* och var filmad under sommaren 1923. När den visades i Salt Lake City på Salt Lake Theatre annonserades den i *Utah-posten* på en plats som upptog nästan en halv sida, och utöver att redogöra för en del av programmet och framhålla att det bjödes ”Musik af utsökt orkester” gör man ohejdad reklam för filmen. I texten blir det tydligt att sådana här Sverige-filmer kunde användas som ett surrogat för en dyr besöksresa, och ska man tro reklamen var filmen oerhört populär:

För en kostnad af mindre än en dollar, kan man här se mera och mycket annat från Skåne till Lappmarken, än att göra en 3 månaders sommarresa i Sveriges bygder. Därjämte tillkommer skådandet af den storslagna och världsberömda Göteborgsutställningen, som varade under sommaren 1923.

I Österns städer, där denna SVENSKA FILM förevisats, har ingen teater eller annan lokal varit stor nog att rymma hälften af de människor, som sökt inträde.¹²

Hur kunde då en sådan Sverige-film se ut? Vilka delar av Sverige och det svenska var det som framhävdes? En film med titeln *The Land of Sunlit Nights* producerad av Svenska Biografbolaget kallades reserevy då den 1923 visades i Seattle, och i annonsen framhölls att den gav samma upplevelse som om man upplevt det i verkligheten. Och filmen var just upplagd som en besöksresa till det gamla landet där man började med resan till Göteborg. Så här såg filmen ut i dess helhet:¹³

1. New York till Göteborg – Lifvet ombord på en modärn oceanångare.
2. Sveriges Västkust – Uppseendeväckande seglings-”stunts”, vågsamma bragder, skicklig manövrering.
3. Sassnitz-Trelleborg till Stockholm – Östersjön korsas ombord på Svenska Statsjärnvägarnes färjor, den största och bästa färjeservice i Europa.

4. Stockholm, Sveriges hufvudstad – Öfver en half timme egnas åt att återge den förtjusande skönheten hos Nordens Drottningstad – en af världens vackraste hufvudstäder.
5. Öfver Östersjön till Finland – En färd genom Ule älfs klippiga forsar i en ”Water Sight Seeing Bus”.
6. Sundsvall och uppför Indalsälften – genom såg- och virkesdistriktet.
7. Jämtland vid Midsommartid. Åre till Storlien – väldiga vattenfall af ojämförlig naturskönhet. Fjällbestigning. Förtjusande fjällsjöar. Lapparne. Fem tusen renar passera kameran.
8. Från Sollefteå till Ramsele – En annan del af virkesregionen.
9. Nordsveriges behag – Scener norr om polcirkeln, där solen dröjer kvar öfver horisonten natt och dag åtskilliga veckor under sommaren. Den uppseendeväckande sceniska storheten i Lappland och midnattssolens glitter på sjöarne.
10. Naturskönheter utefter sjön Vättern – Inträssanta bilder från fruktodlingsdistriktet.
11. I landskapet Småland.
12. Värmland – ”Gösta Berlings land” i Dr. Selma Lagerlöfs bok.
13. Slott i Skåne.
14. Storkarnes lif. Fotograferade från taket på Trollenäs Slott – Den underbaraste fågelfilm, som någonsin tagits.
15. Västerås industrier – ASEAS elektriska verkstäder och Svenska Metallverken.
16. Västergötland. Varnhem och Husaby kyrkor – De äldsta kyrkor i Sverige, som ännu äro i bruk. Tusen år gamla och mer.
17. Göta kanal till Göteborg – Världens ryktbaraste kanalväg. Man far uppför och utför höjder med ångbåt.
18. Göteborgsutställningen 1923 – Till minne af stadens grundläggande för 300 år sedan af konung Gustaf Adolf, 30-åriga krigets hjälte.
19. Tillbaka till Amerika.

Filmens popularitet kan anses bero på att den visade de delar av Sverige som emigranterna till stor del kom från, men också de som ikoniserats och sågs som mest exotiska (Norrland var ett vanligt inslag i både dessa längre och senare de kortare filmerna). Här tar man också chansen att placera in Sverige en aning i Europa och världen för att framhålla de svenska för-

tjänsterna. Ofta passade man på att förstärka den skapade svenskhetsprägelgen genom att till filmerna framföra svenska folkvisor, något som skedde då filmen *Sweden – The Land of the Vikings* visades i Seattle 1934.¹⁴ En del filmer gick under engelskspråkig titel, och även mellantexter, undertexter och ibland rösterna var på engelska så att det, som någon tidning skriver, passade bra för de svensk-amerikanska ungdomarna som inte talade svenska.¹⁵ Detta fick förstås allt större utbredning med tiden. Även i Sverige var naturupptagningar, stadsfilmer och resefilmer omtyckta, efterhand dock med alltmer avlägsna motiv från fjärran länder. Och såvitt jag vet visades sådana här långa dokumentära upptagningar relativt sällan. Dock var Värmland och Norrland ett populärt motiv beroende på både nationalromantikens och turiströrelsens starka intresse i dessa landsdelar. Att i andan om göra en resa genom film var ett sätt för den mindre bemedlade delen av den svenska publiken att se sig om i världen.

Som nämnts fick dessa Sverige-filmer efterhand alltmer in ta platsen som förfilmer, men då och då dök de åter upp som helaftonsprogram. Ett sådant exempel är i Seattle och trakterna däromkring 1942 då klippfilmen *Svenskt panorama* visades under nära tre timmar. Enligt den notis som upplyste om filmen var det ständigt uttalade önskemål om ”att få se mera landskapsmotiv inbegripna i de skandinaviska filmprogrammen” som var anledningen till denna satsning. Det vackra, det positiva, det folkligt nostalgiska framhävdes: filmen ”bjuder på en intressant färd genom Sveriges bygder, på samma gång som man får se de allra vackraste episoder i svenskt folkliv”.¹⁶

Men även vad gäller spelfilmer framhålls deras innehåll av natur, folkliv, svenska högtider och en förgången tid. Det är väldigt framträdande vad gäller filmen *Värmlänningarna* som i olika filmatiseringar följde upp berättelsens popularitet på teaterscenen.¹⁷ När upplagan från 1921 med Anna Q. Nilsson, som ju också var svenskamerikan, för andra gången visades runt om i svenskbygderna 1923 var det inte så mycket den välkända berättelsen som stod i förgrunden utan snarare dess lite mer marginella natur- och kulturinnehåll: ”Sköna scenerier tagna i Värmland. Man ser nationalkostymer, folkdanser, majstång etc.”.¹⁸ Svenskheten, i form av natur, folkligt kulturrellt arv och en slags odefinierat lynne, är också det som framhävs i en senare upplaga av filmen. Då den visades i början av 1935 med Anna Lisa

Ericsson var notisen om filmen i *Svenska Pacific Tribunen* ohejdat svensk-nostalgisk:

Filmen återställer, såsom namnet angiver, det svenska skådespelet 'Värmlänningarne', som av alla svenskar värderats och omhuldats till dess att det så gott som blivit ett med det svenska lynnet. Filmen är dock, våga vi säga, ännu bättre än skådespelet såsom sådant. Här ha vi t.ex. Värmlands underbara natur avbildad i all sin rika prakt – och därtill i dramatisk omgivning.[...] Man ser t.ex. Anna Lisa Ericsson – hjältinnan – sjungande en kärleksvisa omgiven av sjö, skog och klarblå nordisk himmel.[...] Man får ävenså skåda folkdanser och andra festligheter i äkta ren svensk dräkt – och naturligtvis också höra svenska. Det är som om man kommit hem för en stund.¹⁹

"Det svenska lynnet" var något man ständigt försökte konstruera som något positivt, ljust och glatt, tryggt och jordnära. Även sådana filmer som inte är hågkomna främst för dessa egenskaper omskrevs som glada och positiva. Filmen *Intermezzo* från 1936 regisserad av Gustaf Molander med Gösta Ekman och Ingrid Bergman i rollerna är en seriös melodram som hur man än vrider på det knappast kan sorteras in under genren komedi eller sångfilm. Men det är vad som händer i Chicagotidningen *Svenska Amerikanaren Tribunen* där man skriver om den i termer av denna "vackra, genomtrevliga svenska tal-, sång- och musikfilmen. En sentimental musikprofessors tokroliga upplevelser hemma och ute".²⁰ Tidningens skribenter borde veta vad den handlar om eftersom man ofta citerade svensk filmkritik, och tokrolig är filmen definitivt inte. Ingrid Berman och Gustaf Molander gjorde ytterligare en välkänd film tillsammans, den ännu mer allvarliga *En kvinnas ansikte*, där en tidning visserligen kortfattat framhåller dess förtjänster men också skriver: vi "vill också nämna de betagande bilder som bjudas av äkta svenska herrgårdar".²¹ Det tycks ganska märkligt att framhäva just tagningar av herrgårdar när det gäller den här filmen.

Det verkar som om bilden av Sverige inte fick fläckas av något negativt eller alltför allvarligt, och filmerna tycktes läsas som symptom för hur Sverige och det svenska folket mådde. Edvard Perssons filmer var, liksom i Sverige, omåttligt populära bland svenskamerikanerna, och i en notis om filmen *En sjöman till häst*, producerad i början av andra världskriget, kan man läsa: "Man skulle kunna föreställa sig att det svenska folket i nuvarande stund skulle känna sig nedstämt och se allting i mörkt, men de senaste hitkomna svenska filmerna visa emellertid någonting helt annat".²² De fil-

mer som togs in för visning bland svenskamerikanerna var sådana filmer som också var framgångsrika i Sverige, och därmed var den bild av svensk film och av Sverige som svenskamerikanerna fick den allra mest framgångsrika kulturella mytbildningen man ville bygga upp kring Sverige, svenskamerikanerna fick så att säga tillgång till en cinematisk representation där den kulturella och nationella mytbildningen i någon mån var driven till sin spets. Dock importerades sällan, med få undantag, de komedier som hade en klassbytestematik, filmer som under 1930-talet var populära i folkhems-Sverige. Och om någon gång en sådan film visades, som *Karl Fredrik regerar* från 1934, tonades det politiska budskapet ner. *Svenska Amerikanaren tribunen* skrev om denna film 1937: ”långt ifrån uteslutande politisk, vacker kärlekshistoria inflettad”, som om man avvärjde sig från att få sin nostalgiska Sverigemyt förstörd av en krass politisk verklighet.²³ Istället begränsade man sig betecknande nog till de filmer som representerade en gemenskapstematik, särskilt filmer som handlar om gemenskapen i familjen, bondgården, byn, arbetet och framför allt den nationella gemenskapen som framträder som en ideologisk grundtonart i dessa filmer.²⁴ Bilden av det idylliska svenska folkhemmet där klasskillnader inte längre betydde något och där en människornas gemenskap inom den egna bygden var avgörande för identiteten blev en motivkrets som omhuldades nostalgiskt och varmt av svenskamerikanerna.

Den på avstånd konstruerade uppfattningen om det gamla fosterlandet verkade man inte riktigt vilja skulle förändras av modernitet eller utveckling. Det svenska var natur, gammalt, sommar, lustigt, roligt, idylliskt. Om och om igen framhöll man det svenska genom termer som äktsvenskt, hel-svensk film eller genuin svensk film. Det tycks som om det fanns en inbyggd motsättning mellan modernitet och det svenska, som exempelvis i notisen om filmen *Familjen Andersson* som visades på Julian Theatre i Chicago, en biograf- och teaterlokal som gick under namnet Svenska teatern: ”Denna pjäs [filmer kallades ibland för pjäser, i det här fallet kanske för att den var baserad på en dansk(!) pjäs] är äkta svensk och på samma gång ultramodern”.²⁵ Den moderna utvecklingen var inget man framhävde då man skrev om filmer i den svenskamerikanska pressen; ”den svenska folksjälen”, med betoning på folklig, tycktes enligt svenskamerikanernas sätt att se oftast vara oförenlig med nya sätt att tänka. Filmen *Bergslagsfolk* verkade ge svenskamerikanerna exakt vad de behövde för minnet av

Sverige i sin svenskamerikanska identitet, i alla fall i den tolkning av filmen som *Svenska Amerikanaren Tribunen* ger uttryck för:

Den svenska filmindustrin når kanske aldrig så högt, som då den framställer ett folkdrama, pjäsen må nu vara baserad på ett uråldrigt historiskt motiv eller visa, hur svenska bönder, hemmansägare, timmerflottare eller fiskefolk lever sitt liv i det tjugonde århundradets Sverige. Dessa filmer tyckas växa rätt ur den svenska folksjälen: typerna tolkas med humor, förståelse och övertygande konstnärlighet, och bakgrunden är alltid färgstark och autentisk. [...] Dess titel är "Bergslagsfolk", och den visar på ett gripande och medryckande sätt, hur urgammal tradition brottas med moderna idéer och påhitt, och hur till slut fädernas lära segrar.²⁶

Stoltheten över det svenska arvet visste inga gränser då filmen *John Ericsson – segraren vid Hampton Roads* från 1937 visades. Filmen handlar ju om den svenske uppfinnaren John Ericsson vars kanonbåt Monitor användes under det amerikanska inbördeskriget, och detta förstoras i pressen till "Historien om värmlänningen, vars snille och energi räddade Förenta Staternas republik och för alla tider spridit glans över det svenska namnet".²⁷ Men några enstaka gånger kunde man uttrycka vissa negativa åsikter, även om de inte var särskilt genomgripande. Sångkomedin *Fram för framgång* med Jussi Björling förärades likt alla andra svenska filmer som visades med lovord, men en viss kritik smög sig in då man skrev att filmen "visar hur svårt det är för nya idéer och nya förmågor att bryta igenom även i vårt moderna demokratiska Sverige".²⁸ Något liknande går att läsa in i de kommentarer som följde *Du gamla, du fria*, en film som av tidningen framför allt ansågs vara svenskamerikansk eftersom den handlar om en emigrant som tänkt att åter bosätta sig i Sverige. Han väljer dock, efter att ha rest runt i sitt gamla fädernesland, att återvända till USA eftersom "Friheten i det nya landet enligt huvudpersonens åsikt större än i det gamla".²⁹ Kanske dock orden "enligt huvudpersonens åsikt" valdes för att markera att det inte var tidningens åsikt.

Från någon gång under 1950-talet tycks svenska filmer, i de fall man vände sig specifikt till en svensk-amerikansk publik, främst ha visats genom olika organisationer och inte på inhyrda biografer. Det lite märkliga är att de filmer som visas i alla fall numera huvudsakligen verkar vara en sorts turistbroschyrliknande Sverige-filmer, inte alls olika dem som var så spridda och omtyckta på 1920-talet. Titlar som dyker upp är *Beautiful Sweden*, *Adventures of the Vikings*, *Return to Sweden*, *Carl Larsson Paints*, *Draws*

and *Recounts his Life, World Heritage Sites in Sweden*, liksom ett antal filmer som handlar om de nordiska länderna.³⁰ Någon gång utforskas det svenska filmarvet – just nu under det första halvåret av 2007 visar the American Swedish Institute i Minneapolis en serie Garbo-filmer som introduceras av filmforskare från University of Minnesota. Den representation av Sverige som förs vidare av ASI hänvisar tillbaka till den konstruerade nostalgiska bild som byggde upp den svenskamerikanska identiteten under främst 1920- och 1930-talen. Det var en mycket specifik typ av svenskhet som representerades och konstruerades, men som inte skiljde sig helt och hållet från den typ av ideologi som samtidigt spreds i Sverige. De svensk-amerikanska tidningarna gav en handledning i hur filmerna skulle ses och tolkas, pressen vägledde publiken i vilka delar av filmen man speciellt skulle vara receptiv till. Sammantaget blev det med Anne-Charlotte Harveys ord en ”subtil lektion i svenskhet”, en lektion som numera tycks vara ännu mer nostalgisk, idylliserad och stereotyp.

Noter

1. *Svenska Pacific Tribunen*, 1942-10-29, opagerat.
2. Till exempel H. Arnold Barton, ”Cultural Interplay between Sweden and Swedish-America”, *Swedish American Historical Quarterly*, 1992, no 1.
3. Barton, ”Cultural Interplay between Sweden and Swedish-America”.
4. Barton, ”Emigrants’ Images of Sweden” i *Migrants and the Homeland. Images, Symbols, and Realities*, red. Harald Runblom, Uppsala 2000, sid 104.
5. Barton, ”Emigrants’ Images of Sweden”.
6. Enligt *ASI-Posten*, utgiven av the American Swedish Institute i Minneapolis.
7. Se t.ex. Anna Williams, ”Den svensk-amerikanska pressen och de etniska identiteterna”, *Göteborgs-emigranten*, Göteborg 1997.
8. Lars Furuland, ”Från ’Vermländingarne’ till ’Slavarna på Molokstorp’: svensk-amerikansk teater i Chicago 1866–1950”, *Ljus över landet och andra litteratursociologiska uppsatser*, Hedemora 1991, och Anne-Charlotte Harvey, ”Performing Ethnicity. The Role of Swedish Theatre in the Twin Cities”, *Swedes in the Twin Cities: Immigrant Life and Minnesota’s Urban Frontier*, red. Philip J. Anderson och Dag Blanck, Uppsala 2001.
9. Harvey, ”Performing Ethnicity”.
10. Harvey, ”Performing Ethnicity”, sid 141.
11. *Utah-posten*, 1921-01-26, s. 5.
12. *Utah-posten*, 1924-01-08, s. 8.
13. *Svenska Pacific Tribunen*, 1923-05-03, opagerat.
14. *Svenska Pacific Tribunen*, 1934-07-19.

15. *Svenska Pacific Tribunen*, 1937-03-04.
16. *Svenska Pacific Tribunen*, 1942-12-03, opaginerat.
17. Värmlänningarne var en av de första svenska spelfilmerna och spelades in två gånger (!) 1910. Ytterligare filmatiseringar gjordes 1921, 1932 och 1957.
18. *Svenska Pacific Tribunen*, 1923-03-09, opaginerat.
19. *Svenska Pacific Tribunen*, 1935-01-17, s. 1.
20. *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 1937-11-18, opaginerat.
21. *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 1939-10-05, opaginerat.
22. *Svenska Pacific Tribunen*, 1942-11-05, s. 3.
23. *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 1937-09-16, opaginerat.
24. Det är Leif Furhammar som kallar detta gemenskapstematik i *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel*, Höganäs: Wiken, 1991.
25. *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 1938-10-06, opaginerat.
26. *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 1938-02-17, opaginerat.
27. *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 1938-05-26, opaginerat.
28. *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 1938-08-25, opaginerat.
29. *Svenska Amerikanaren Tribunen*, 1939-01-19 och 1939-01-26, opaginerat.
30. *ASI-Posten*. De svenska ambassaderna visar för sina besökare filmer som enligt ryktet tycks vara av den här typen. Möjligen är det samma filmer.

Den motvillige romantikern

Paul Tenngart

Svante Foerster var ingen typisk metamorfospoet. När poetgruppen i början av 1950-talet anklagades för att vara världsfrånvärd, propagerade han för en politiskt engagerad poesi. Den unge Foerster var rentav en av de mest högljudda och kompromisslösa av den esteticistiska romantikens kritiker. Därmed inte sagt att Foersters tidiga poesi saknar romantiska drag. De tre första diktsamlingarna *Solmässan* (1954), *Gränstid* (1955) och *Blues* (1956) ger tvärtom uttryck för en starkt romantiskt färgad världsbild. Särskilt *Blues* är ett utmärkt exempel på den socialistiskt visionära romantik som Foerster efterlyser i *Aftontidningen* 1955. Poesins uppgift, skriver han här, är inte bara att ge uttryck för sin tid utan ”för en rörelse ur sin egen tid mot en kommande”.¹ Därmed måste den vara ”verklighetsutvidgande”.²

Det visionära tonfallet fortsätter i första dikten i samlingen *Staden* från 1959. ”Floden och klipporna” skildrar en geografisk förändring av gigantiska mått – hur klipporna en gång i tiden ”steg ur floden” och ”bet sig fast med sina silhuetter i den tennfärgade dagern” och ”förblev”. Sen gör dikten en hisnande temporär förflyttning från denna mytiska urtid till ett modernt stadslandskap, en miljö som beskrivs starkt negativt. De drömmar som hyssas i de moderna städerna är både apokalyptiska och utopiska. Man drömmar om ett slags syndaflod – ”ett landskap av dånande vatten” – ur vilken ett nytt landskap ska resa sig. Drömmen om det moderna samhällets kollaps och uppkomsten av en ny värld lyfts upp till storslaget mytiska proportioner. Vi står inför den största förändringen i jordens historia sedan vatten lämnade plats för land. Som introduktionsdikt till en diktsamling med titeln *Staden* ger denna mytiska utopi en hel del förväntningar. Här har vi en diktsamling som med symboltyngd romantisk retorik kommer att gestalta den moderna storstadens undergång.³

Men dessa förväntningar kommer på skam. I de nästkommande dikterna är det romantiska draget borta. Från inledningsdiktens mytiska nivå har vi hamnat nere på gatorna och torgen i en konkret stad – Stockholm. Och här stannar vi länge. Förutom inledningsdikten och några enstaka förbiilande

formuleringar är diktsamlingens första två tredjedelar, fram till sidan 59, helt tomma på romantiska tonfall.

Dessa sidor innehåller desto mer samhällskritik. Inledningsdiktens modernitetskritik byggs ut i flera dikter. Många av dem har det svenska samhällsbygget som specifik måltavla. Trots att tanken är god leder byggandet av den moderna staden inte till ett bättre liv för invånarna. De nya vägarna och broarna ”som korsar varandra i olika nivåer” bildar ett ”gallerverk” som är ”på en gång fängelse och sinnrikt utfartsmönster; genom tryggheten till ödsligheten; en labyrint till Friheten och tvångets nya former.”⁴ Även om byggandet av det moderna svenska samhället har medborgarnas frihet som mål, leder det bara till nya former av tvång – den förmenta trygghetens ödsliga fängelse.

I en dikt om en avloppsrörstam väver Foerster finurligt in en besk syn på hela folkhemsbygget: ”Alltför hygienisk var och är den att få sin plats i naturalismens sociala kabinett. Alltför skitig invärtes för att bli inskriven i funkis-mytologin.” Avloppsrörstammen blir ett pars pro toto för det svenska folkhemsbygget. Den är för ren för att vara socialt intressant och alltför smutsig för att förkroppsliga en djärv samhällsvision. Stammen står ”Pellarrak och okänd” och framhäver bara ”ensamheten i en våning som hustrun lämnat, tristessen i ett anticimexbehandlat hyresrum”. Röret är den ”tekniska formeln för kollektivets stilla timmar”.⁵ Den svenska välfärdsmodellen är ett menlöst mellanting som inte leder till något annat än kollektiv tristess.

Kritiken mot glorifieringen av tekniska lösningar finns med i flera dikter. Tydligast är den i ”Nya värld”:

Vackra nya värld. Där massan blev bracka.
Och politiken trubbar av oss. Snabbare än TV.
Och politikernas skämt. Låter lika ödsligen håliga.
Som sportjournalisternas välståndsmärkta
karoliniader.
Vackra tappra nya värld.
Där habila åsikter är profitabla som uran.
Där tekniken rusar ohejdbar mot kosmos' gränser.
Och politikens doktriner. Stelnat i värdiga gjutjärnsmönster.
Politikernas förräderi. Och forskarnas:
Att de lämnat den mänskliga rörelsen hemlös.
Mellan språng och förstening.
Vackra rika nya värld av ensamhet.⁶

Tekniken är inte längre människans verktyg utan har fått ett orimligt egenvärde. Att denna teknik rusar mot kosmos' gränser anknyter till den direkta utforskning av rymden som påbörjades i slutet av 1950-talet. Med satelliterna Sputnik 1 och 2 samt Explorer 1 hade rymdåldern inletts och med den rymdkapplöpningen mellan de två stormakterna, en kapplöpning som, i likhet med kapprustningen, naturligtvis hade en hel del ohejdbart över sig. För övrigt finns ju kapprustningen också med i dikten, i liknelsen "som uran". Därmed aktualiseras också frågan om de teknologiska framstegens destruktiva kraft.

Men det är inte bara teknologin som kritiseras i dikten utan hela den politiska verklighet av kompromisser som ligger bakom det materiella välståndet – till exempel det intima samarbetet mellan Socialdemokraterna och Bondeförbundet som präglade större delen av 1950-talet eller den harpsundsanda som inleddes i början av decenniet. Med politiken har också den moderna svenskens tillvaro stelnat. Den nya världen är en värld av ensamhet, där "den mänskliga rörelsen" har rationaliserats bort av politiker och forskare.

Allusionen till Aldous Huxleys dystopi *Brave New World* från 1932 bör läsas in i det sammanhanget. I romanen håller den politiska eliten medborgarna i schack genom en ytterst medveten social ingenjörskonst som går ut på att skapa maximal fysisk tillfredsställelse hos befolkningen. Genom att reducera det mänskliga livet till tillfredsställda fysiska behov lyckas man skapa en till synes orubblig samhällsordning.⁷ Hänvisningen till Huxleys roman signalerar att den stigande svenska välfärden fungerar som ett opium för folket. Genom successiva materiella förbättringar – längre semester, högre löner, bättre bostäder – kontrolleras medborgarna. Med jämförelsen mellan det svenska folkhemsbygget och Huxleys mardrömsamhälle gör Foerster 1959 precis det som den brittiske journalisten Roland Huntford kommer att göra tolv år senare. Avslutningskapitlet i Huntfords svidande uppgörelse med det svenska systemet, *The New Totalitarians* från 1971, har just rubriken "Brave New Swedish World".⁸

Det visionära anslag som inleder diktsamlingen ser man inte röken av i dessa samhällskritiska dikter. Tvärtom mynnar de ut i en tydligt romantisk dikt, "Novemberstaden":

Dessa anilinblå elegier som diktats om staden diktades om en yta, blank som lack, blott till hälften sann; diktades om en stämning men inte om dess upphov: om slow drag blues men inte om kapitalet eller maskinerna, arbetsdelningen eller idealkrisen.⁹

För att livet och verkligheten ska kunna ges en trovärdig och fruktbar gestaltning krävs en annan dikt än den romantiska, en dikt som når bortom den estetiska ytan och gestaltar samhällets grundläggande problem. Det är inte orimligt att läsa in en självkritik i dessa rader. Foerster har ju själv i sina tidiga samlingar ägnat sig åt exotiska stämningar snarare än kapitalet, maskinerna och arbetsdelningen. *Staden* kan betraktas som ett försök att nå bortom tidigare positioner till en ny estetik. Boken beskriver i så fall en process. Med första dikten tar den sin utgångspunkt i den romantisk-mytiska estetik. Via ett antal direkt samhällskritiska dikter beskrivs sedan ett motsatt poetiskt ideal.

Det är lätt att betrakta denna process i *Staden* som en gestaltning av hela författarskapets utveckling. Året efter *Staden*, 1960, ges nämligen poetens första prosabok ut, novellsamlingen *Ormarnas gata*. Några år senare, 1964, sker Foersters publika genombrott med romanen *Klasskämpen*. I denna har poeten inte bara frångått diktens format utan även ersatt det visionära och romantiska med den realistiska utvecklingsromanens litterära form. Att döma av försäljningssiffror och rykte lyckades *Klasskämpen* sprida Foersters socialistiska budskap långt effektivare än hans visionära diktsamlingar.

Men utvecklingen i *Staden* slutar inte med denna romantikkritiska dikt. Några sidor längre fram finns dikten "Ett papper". Den börjar med att romantikens destruktivitet påpekas: "Min älskade, du skymmer världen!"¹⁰ Den gränslösa kärleken är världsfrånvärd. Men den finns, och diktjaget kan inte värja sig mot den. I början av dikten anklagar han sig själv för att vara patetisk. Efterhand försvinner emellertid självkritiken. Diktjaget ger efter för sina känslor:

Jag kunde säga det så här,
det skulle, förr, ha irriterat mig en smula:
aldrig fann jag
en så harmonisk
förening
av poesi och pessarteknik;

av brandliljor, syregelé, ett förflutet och en längtan;
av snabba lynnekast, av begär att äga med att giva;
av trolldom uti ljusa kamrar.

Men jag tar, sakligen, till protokollet:
jag har aldrig mött en enhet förr
av dina motsatser.
Du är unik, och alltså värd att älska.¹¹

Här finns de under romantiken så omhuldade tankarna på harmoni, unicitet och organisk helhet. Blandningen av ”ett förflutet och en längtan” bär närmast romantisk-platonska spår. Den svunna idévärlden är ju vad många svärmiska romantiker längtade efter. Blandningen av ”poesi och pessarteknik” lyfter både upp den konkreta sexualiteten till högre, vackrare och mer betydelsefulla sfärer och förankrar de vackra orden i den konkreta, omkringliggande verkligheten.

Den motvilja gentemot de egna känslorna som präglar diktjaget i början av dikten försvinner successivt. Kärleken till kvinnan gör inte bara att han erkänner sig besegrad. Erfarenheterna förändrar hans syn på världen: ”Jag måste värja min verklighet med magi.”¹² Motvilligt tvingas diktjaget erkänna att det finns annat än kapitalet, maskinerna och arbetsdelningen som är värt att dikta om. Successivt återkommer nu ett romantiskt perspektiv även på stadslivet. I en dikt har den älskade kvinnan lämnat mannen, som projicerar sin saknad på den omkringliggande staden: Stockholm dånar ”likt ett svart förtvivlans hav som aldrig når ro eller vindstilla”.¹³ I en annan dikt beskrivs staden som omöjlig att fånga i ett entydigt språk, i kalkyler och uträkningar. Detsamma gäller, enligt dikten, hela verkligheten. Den är inte greppbar med förnuftet.¹⁴ Även i ”Den blå tonen” uttrycks en romantisk syn på staden. Färgen blå är i sig en romantisk markör. Den används här för att beskriva den ton som i stadens natt ”tolkar de stillastående maskinerna, drevhjulens / vila, / lagrens och hissarnas mekaniska frid”. Den som är född i staden, menar diktjaget, bär alltid med sig denna ton, ”djupt i [sin] tinning – som en överklädd ros”. Här uttrycker dikten inte bara en romantisk inställning till industristaden utan även till den enskilda människans ursprung och identitet.

Efter inledningsdikten får emellertid romantik och samhällskritik aldrig ett helt och hållet gemensamt uttryck i *Staden*. Romantiken behåller en privat karaktär samlingen ut. Mycket nära en förening kommer Foerster dock

alldeles mot slutet av boken. De båda dikterna ”Den underjordiska människan” och ”Lyfter våra händer” står efter varandra, på samma uppslag. Den förstnämnda är ordentligt civilisationskritisk, den sistnämnda är helt och hållet romantisk. De båda dikterna fungerar mycket väl som varandras motpoler.

I ”Den underjordiska människan” kritiseras den västerländska framstegstanken i allmänhet och den svenska moderniteten i synnerhet med tunnelbanan som symbol. Människorna i den moderna svenska storstaden för en ovärdig tillvaro där de trängs i underjorden:

Forslas fram i konstgjord luft, konstgjort ljus: ett passivum, teknopolis’ fånge, halvt dess produkt. Skild från produktionsprocessen, skild från ordet och åsiktsbildningen genom the tabloids, skild från kärleken genom högräntabla, effektivt matchande vrågbilder.¹⁵

Den moderne svenske medborgaren är en passiv varelse utan någon som helst makt. Han lever i en artificiell miljö. Han saknar kontroll över det han producerar. Han saknar tillträde till betydelsefulla massmediala rum. Ja, han råder inte ens över vem han tycker om. Mot slutet av dikten ställs de grundläggande frågorna: ”Vad är demokrati? – Standard. Frihet? – Pengar. Historia? – En räkka löneförhöjningar, nog många att förtränga raden av magsår.” I folkhemmets Sverige har begreppen demokrati, frihet och historia reducerats till att enbart gälla materiella villkor. Och den enögda kampen för hög levnadsstandard har inte ens gjort oss fysiskt välmående. Tvärtom är det med vår hälsa som vi betalar för våra ökade materiella tillgångar.

På motstående sida står diktens motpol, ”Lyfter våra händer”:

Vi lyssnar till varandras steg.
Vi upplever en delad ensamhet. Vi skall snart
gå bort, gå vidare och bort.
Vi söker varandras röster.
Vi lyssnar in i tystnaden
efter en längtan, lik vår egen, som måtte upphäva
denna porfyrsläta, maskindelsjämna tystnad.
Vi lyfter våra händer till att gripa
kring dagens rymd.
Men samtidigt silar som vatten mellan fingrarna
livets rörelse, en dyning bort.
En mjukt ohejdbar dyning

som genom dagens rymder,
genom en skog av ensamhet, en skog av händer,
drar vidare. Vidare och bort.

Konstrasterna mellan dikterna är många. ”Den underjordiska människan” utspelar sig nere under jorden, medan det i ”Lyfter våra händer” sker en rörelse uppåt. I den sistnämnda ersätts därmed också tunnelbanefärdens horisontala rörelse med en vertikal. I ”Den underjordiska människan” är människorna passiva. I ”Lyfter våra händer” är de aktiva. De lyfter, upplever, söker, lyssnar, och de ska snart gå vidare. I denna dikt talas det också om en delad ensamhet, en formulering som kan tolkas som ett uttryck för ett slags individualistisk gemenskap. Denna gemenskap understryks också av att det är ett ”vi” som talar och agerar i dikten. I ”Den underjordiska människan”, däremot, är individerna på ett plan långt ifrån ensamma – de föses samman i trånga tunnelbanetåg för att forslas till sina arbeten. Men de upplever för den skull ingen gemenskap. De talar inte med varandra utan står bara och trängs. Var och en av dem är ett ”mänskokolli”. De är avhumaniserade.

Den mest betydande kontrasten mellan de båda dikterna består emellertid av motsatta livsinställningar. Vi:et i ”Lyfter våra händer” lever efter romantiska principer. Blickarna är inte begränsade till den omkringliggande verkligheten utan förmår blicka bortåt, framåt och uppåt. Dessa människor söker fånga ”dagens rymd”, livets kärna. Att de aldrig kan lyckas i denna ambition bekymrar dem inte. Blicken är ändå riktad mot det väsentliga. De passiva människorna i ”Den underjordiska människan” är däremot högst begränsade i sin utblick mot världen. Den enskilde medborgaren hålls fången med hjälp av sexuella vrågbilder och desinformation i skräpmedia. Hans potentiella intresse för det som finns bortom den moderna välfärdsstatens gränser kvävs genom successiva löneförhöjningar.

Tillsammans bildar de två dikterna en romantisk gestaltning av människans predikament. Liksom människan i Stagnelius’ dikt ”Solrosen” är fångad i den jordiska sinnevärlden men vill upp mot himlen,¹⁶ är den moderna människan fångad i den teknokratiska tunnelbanevärlden men hyser en stark längtan bort. I en sådan tolkning är gestaltningen tragisk. En mer optimistisk tolkning är att se de två dikterna som gestaltande två helt olika attityder. Eftersom ”Den underjordiska människan” står först, på vänstersi-

dan, blir ”Lyfter våra händer” en motbild till den cyniska mardrömsbeskrivningen av femtiotalets expansiva Stockholm. På högersidan finns ett alternativ. Och detta alternativ är romantiskt. Det är med en romantisk blick på världen som vi kan lyfta oss upp ur våra usla, materialistiska bojour.

Så förenas – nästan – romantiken och samhällskritiken mot slutet av diktsamlingen. Att de två inte får ett helt och hållet gemensamt uttryck kanske bara gör dem mer effektiva – kritiken blir mer svavelosande, romantiken mer eftersträvansvärd. En försoning mellan bokens verklighetsanspråk och den romantik som successivt tränger sig på kommer till stånd i samlingens näst sista dikt. Läsaren uppmanas:

Dröm, men vaka
över din insikt i det verkliga:
att allt uppnått är obeständigt; beständig
blott din tragiska, envisa, riktiga strävan.¹⁷

Diktverkets färd mellan olika attityder hamnar till slut här, i denna uppmaning att försöka förena det verkliga med en okuvlig dröm om en bättre värld.

Noter

1. Svante Foerster, ”Dikt och socialism”, *Aftontidningen*, 1955-01-04.
2. Foerster, ”Ord om den poetiska funktionen”, *Aftontidningen*, 1955-01-21.
3. Foerster, ”Floden och klipporna”, *Staden*, Stockholm 1959, s. 7.
4. Foerster, ”Stadens kommunikationer”, *Staden*, Stockholm 1959, s. 11.
5. Foerster, ”Stammar i gaveln”, *Staden*, Stockholm 1959, s. 10.
6. Foerster, ”Nya värld”, *Staden*, Stockholm 1959, s. 27.
7. Aldous Huxley, *Du sköna nya värld* (1932), övers. Greta Tiselius, Stockholm 2003.
8. Roland Huntford, *The New Totalitarians*, London 1971. Se också Frederick Hale, ”Brave New World in Sweden?”, *Scandinavian Studies* 2006:2, för en diskussion av Huntfords bok.
9. Foerster, ”Novemberstaden”, *Staden*, Stockholm 1959, s. 56.
10. Foerster, ”Ett papper”, *Staden*, Stockholm 1959, s. 59.
11. Foerster, ”Ett papper”, s. 61.
12. Foerster, ”Ett papper”.
13. Foerster, ”Hur staden oupphörligt dånar”, *Staden*, Stockholm 1959, s. 69.
14. Foerster, ”Riff”, *Staden*, Stockholm 1959, s. 73.
15. Foerster, ”Den underjordiska mänskan”, *Staden*, Stockholm 1959, s. 80.
16. Erik Johan Stagnelius, ”Solrosen”, *Samlade skrifter*, band 2, Malmö 1957, s. 43.
17. Foerster, ”Dröm under trädens valv”, *Staden*, Stockholm 1959, s. 82.

1700-talsresenären Jacob Jonas Björnståhl

Johan Stenström

”Den som gör en resa, han har något att berätta.” I massturismens och globaliseringens tidevarv har denna maxim av Matthias Claudius blivit till en kliché. Resandet har demokratiserats men också banaliserats. Det är inte alls säkert att den som har gjort en resa har något särskilt att berätta – om skidorterna, badstränderna, grisfesterna eller hotellen. Resandet har blivit en så självklar del av vår vardag att vi känner oss hemma på många platser samtidigt. Men så fort vi lämnar allfarvägarna och ger oss ut i det okända, då har vi något att berätta.

Den som för tvåhundra år sedan företog en resa i Europa gjorde det med avsikten att få något att berätta. Bildningsresan, *peregrinationen*, är en benämning som vittnar om detta. Resan gjorde man i avsikt att vidga sina vyer, att lära något och att förmedla detta till dem därhemma. Termen *Grand Tour* klingar mer kostbar och mäter resans utsträckning i både tid och rum. Samtidigt anger benämningen det grandiosa i hela projektet, att man gör en stor resa en gång i livet. Naturligtvis var denna typ av resa förbehållen de välsituerade, i regel adelsynglingar som på så sätt skulle fullända sin bildning i en internationell miljö. I Europa utvecklades speciella adelsakademier som utgjorde väsentliga anhalter på resan, t.ex. Collegium Illustre i Tübingen. Under 15- och 1600-talet gick nordbornas resor främst till Tyskland, men från och med 1600-talets mitt utsträcktes bildningsresorna till att även omfatta Nederländerna, England och Frankrike. Man besökte berömda lärosäten där man en tid kunde följa undervisningen. Men till bildningen räknades också att man vistades i de mer mondäna miljöerna i de europeiska huvudstäderna. Den unge ädlingen åtföljdes vanligtvis av en informator, en äldre, ofrälse student.

En sådan flerårig bildningsresa anträdde 1767 av de båda sönerna till hovmarskalken Adolf Rudbeck på Hesselby. Ett halvår före avresan hade deras ledsagare installerats på slottet för att i god tid lära känna de unga ba-

ronerna Adolf Fredrik och Carl Fredrik. Hans namn var Jacob Jonas Björnståhl, 36 år gammal.

Björnståhl kom från enkla förhållanden men var begåvad och fick möjligheten att studera, först vid trivialskolan och sedan vid gymnasiet i Strängnäs och slutligen vid universitetet i Uppsala, där han skrevs in 1754 och promoverades till magister 1761. Språkmannen Johan Ihre kallade honom till docent i svensk filologi 1763, men Björnståhl kunde efter två år byta till en docentur i arabiska sedan han utgett första delen av sin dissertation om "Hebreernas Tio Guds bud belysta av den arabiska dialekten". Därefter var hans akademiska bana till ända. Efter några år som lektor och informator fick han det förnämliga erbjudandet om tjänst hos Rudbeck. 1767 påbörjade informatorn och hans två disciplar sin resa. Björnståhl skulle tillbringa resten av sitt liv på resande fot; hemlandet skulle han aldrig återse.

Första målet var Frankrike. Sjöledes gick färden, och det hägrande Paris nådde sällskapet genom att segla längs Seine uppströms. I tre år uppehöll man sig i den franska huvudstaden. Resa fortsatte sedan till Genève och gick därefter söderut. Via Orange, Avignon och Marseille anlände man 1770 till Italien, där Rom, kungariket Neapel, Florens och Venedig var platser som de tre stannade i längre eller kortare perioder. På mulåsnor tog sig sällskapet därefter över Alperna för en andra visit i Schweiz med Genève, Bern och Basel som anhalter. Färden fortsatte till Strassburg, längs den sköna Rhendalen till Karlsruhe och Mannheim. Till Nederländerna anlände man 1774 och där besöktes städerna Rotterdam, Leiden med sitt berömda universitet, och Haag och Delft. Året därpå for man över kanalen för en ettårig vistelse i England, främst London och Oxford. Carl Fredrik Rudbeck var den av hans två lärjungar som följde honom längst. 1776 skildes emellertid deras vägar. Rudbeck for hem till Sverige och Björnståhl gick ombord på skeppet Tartar med destination Konstantinopel. På färden siktades Gibraltar, Sicilien och Peloponesos.

I Konstantinopel uppehöll sig Björnståhl sedan i tre års tid. Här började han planera för en resa i Nordafrika, men i väntan på resällskap från Sverige beslutade han sig för ett besök i Thessalien. I Volo blev han uppehållen av det bistra vintervädret och av upproriska albaner. I april nådde han så sitt mål, Meteora-klostren, där han mottogs väl och stannade en hel månad. Han läste och skrev av bibelhandskrifter och manuskript av klassis-

ka och bysantinska författare. På återresan till Konstantinopel insjuknade han hastigt i dysenteri under uppehållet i en liten by öster om Olympos. Han fördes till Saloniki där han omhändertogs av den svenske konsuln. Men hans liv gick inte att rädda. På morgonen den 12 juli 1779 avled Björnståhl, 48 år gammal.

Redan under de år som resan pågick började Björnståhls rykte som rese-
när att spridas. Kungl. bibliotekarien Carl Christoffer Gjörwell lät trycka
flera av hans brev i *Almänna tidningar* och i *Samlaren*. Året efter Björn-
ståhls död gavs den första delen ut av *Resa til Frankrike, Italien, Sweitz,
Tyskland, Holland, Ängland, Turkiet och Grekland. Beskrifven af och efter
Jac. Jon. Björnståhl*.¹ Utgivningen avslutades med den sjätte delen 1784.
Detta är den främsta källan för kännedom om den långa resan. Björnståhl
testamenterade en stor del av sina papper och böcker till sin flerårige färd-
kamrat Carl Fredrik Rudbeck. Det mesta av böckerna och handskrifterna
såldes på auktion när han dog 1814, men redan tidigare hade den kanske
viktigaste handskriften, Björnståhls resejournal, förvärvats av den ryske
ministern i Stockholm, Jan Pieter van Suchtelen. Den följde med dennes
stora bibliotek till Ryssland och var den befinner sig i dag är obekant. Rud-
becks brevsamling donerades så småningom till Lunds universitetsbiblio-
tek.

Gjörwells utgåva förblir den främsta källan för kännedom om Björnståhl
och hans resor. Material som ger ytterligare kunskap är det tämligen ont
om. O Espling författade redan 1785 ett *Minne öfver Jacob Jonas Björn-
ståhl*.² I modern tid har Anders Österling inom ramen för Svenska Akade-
miens minnesteckningar utfört ett fylligt porträtt av 1700-talsresenären.³
Den förre universitetsbibliotekarien i Lund, Christian Callmer, är en annan
som fascinerats av Björnståhls liv och resor. En omfattande studie om den
thessaliska resan publicerades i *Lychnos* 1946–47.⁴ Han har senare utgivit
och kommenterat ett urval av resebrev.⁵ I sitt förord till denna utgåva
konstaterar Callmer att Björnståhl ”levde i en tid, då vetenskapen ännu var
encyklopedisk. [...] För fakta hyste han en lidelse; det var hans glädje att
samla notiser om allt som var värt att veta.” Dessa iakttagelser besannas
ständigt vid läsningen av resebrev. På senare år har Lars Holm följt
1700-talsresenären i spåren och 200 år senare besökt och åter skildrat de
berömda platserna i Istanbul.⁶ Slutligen ska också nämnas Erik Eskings
monografi *Jacob Jonas Björnståhl. Filosof och kristen* från 1989.⁷

”Den som gör en resa, han har något att berätta”. Björnståhl hade verkligen något att berätta. Under resans gång var han alltid lika flitig att förmedla sina iakttagelser – på ett ständigt sakligt, ofta målade, emellanåt drastiskt sätt. Ingenting är för smått eller futtigt för att uppmärksammas. Ingenting är heller för stort eller komplext att reflektera över. På sin resa gör han iakttagelser om bergarter, odlingsförhållanden, klädedräkter och sedvänjor. Han blir mottagen av tyska markgrevar och kurfurstar, får audiens hos italienska doger, kyrkliga dignitärer och till och med hos självaste Påven Clemens XIV. Han sammanträffar med berömda läkare, vetenskapsmän och lärda av alla kategorier, och han rapporterar om nyheter i den vetenskapliga världen. Särskilt flitig var han inom sitt ämnesområde, de orientaliska språken. Han bedrev studier vid berömda lärosäten och i kända bibliotek. Han umgicks i svenskkolonierna i Rom och London och avlade visiter hos envoyeer. Några av Europas mest berömda författare besökte han: Rousseau i Paris, Voltaire på Ferney. Goethe mötte han i Frankfurt am Main något år före genombrottet med *Den unge Werthers lidanden*, med Diderot sammanträffade han i Holland, där denne uppehöll sig på hemväg från Ryssland och en längre vistelse hos Katarina den Stora. I London mötte han den litteratör som blivit berömd för *Ossians sånger*, James MacPherson.

Upptäckarglädjen och iver för allt nytt och okänt förmedlar han med oförställd förtjusning. Det är som om sederna och begreppen blir *främmandegjorda* i hans ingående och livfulla beskrivning. Han ser saker för första gången och reagerar spontant och utan förställning. Han kan vara kritisk men är aldrig blasé.

Mötet med södern

Naturligtvis är Björnståhl mer intresserad av kultur än av natur, men han tar varje tillfälle att förse sina läsare med slösande rika intryck av starka naturupplevelser. Bland de europeiska landskap som han genomkorsade tycks han starkast påverkad av Syditaliens yppiga frodighet. I ett brev daterat Neapel den 21 september 1771 skriver han:

Så vackert denne staden ligger, och så skön utsikt den har över allt, så finnes dock ingen trädgård eller promenad att spatsera uti under skuggiga träd uti hela staden [...]. Förmodligen har man tyckt här, at hela landet är en trädgård och därför

har man icke velat anlägga någon i staden. [...] Eljest äro på alle gator här i Neapel så mycket och så många slags frukter, at man skulle snart taga hela staden för ett orangeri, och det hela året igenom. Aldrig i världen får jag se [...] så mycket smultron. Uti hela staden luktar det smultron över allt. De börja i april att finnas allmänt, och de senaste från bergen slutas i september. [...] De göra ock därav à la glace, som kallas här sorbetti; de neapolitanske äro mycket renommerade. Desse förfriska i hettan och kosta mycket mindre än i Paris. Alle slags à la glacier göras här med snö, som konserveras hela sommaren igenom uti grottor, men icke med is, som hålles före skadeligt. (Del I: 287 f.)

Med särskilt intresse noterar han den rika förekomsten av frukter och grönsaker som hemma antingen var sällsynta och förbehållna de verkligt förmodna eller förbundna med en kort säsong: ”Fikon, druvor, pomeranser och citroner av flere slag, cedrater, mullbär, vattenmeloner, m.m. finnes här i ymighet, ja i överflöd, och för gott köp” (Del I: 288). Det är inte svårt att förstå nordbons häpnad inför en sådan rikedom. Björnståhl kallar Neapel ett ”jordiskt paradiset” och hans lovsånger över frodigheten vill aldrig ta slut: ”Fikonträden bära 2 gånger om året, först i maj och andre gången i augusti. Redan vid jul och nyåret finnas grönsaker och färska frukter” (Del I: 288).

Han iakttar med intresse hur neapolitanerna skyddar sig mot värmen under de heta sommarmånaderna ”Jag fann, att det sker mästerligen på många sätt”: ”med sluttande gardiner, som hindra solens sken men icke ljuset, och det på alla gator, att det ser ut som man ginge under tält; med luckor, jalousier, persienner” (Del 1: 289). Solfjädrar, noterar han, brukas också av männen och till och med ute på gatorna. Att man sover middag när det är som varmast mitt på dagen rapporterar han om, ”så att allt är liksom dött till kl. 5 eftermiddagen. Man ser då ganska få på gatorne, och är ett ordspråk mest över hela Italien om dem, som då gå ute på gatorne: O cane o francese, d. ä. Antingen hund eller fransos.” (Del 1: 290) Som kontrast till den stillsamma eftermiddagen framstår det neapolitanska nattlivet: ”Men om aftnarne och nätterne är man munter; man lägger sig sällan förr än långt efter midnatten. Spektaklerne och komedierne vara till kl. 1 eller 2” (Del 1: 290).

Efter vistelsen i södra Italien styr sällskapet kosan på nytt norrut. I Pisa uppsöker han den tidigare svenske konsuln i Neapel; han är till yrket urmakare och lystrar till det bekanta namnet Fredman, inte Jean men väl Carl Fredman. Björnståhl noterar att ”Hans klockor är högt ansedda men betingar också höga priser” (Del I: 408). I sin kommentar skriver Anders Öster-

ling att Fredman med största säkerhet tillhör samma familj som den hovurmakare som Carl Michael Bellman några år tidigare hade börjat besjunga hemma i Stockholm. Björnståhl hade naturligtvis ingen kännedom om de fredmanska epistlarna och hade ingen anledning att fundera över familjebanden. Hur Carl Fredman hamnat i Italien framgår inte. Denna historia väntar ännu på sin berättare.

Mötet med orienten

Allt som är främmande och i synnerhet allt som är anslående noteras med förtjusning och återges med målande beskrivning. Under sin vistelse i Konstantinopel bodde han vid den svenska beskickningen, och i ett brev från den 3 oktober 1778 lägger han sig vinn om att så livfullt som möjligt skildra utsikten från det svenska palatset. Han vill att de friska intrycken och de slösande färgerna ska göra starkt intryck på läsarna i Norden:

Utsikten [...] är alldeles makalös, emedan det [palatset] ligger på den största höjd som här finnes, och man ser den vackre hamnen, den oförliknelige kanalen med det så kallade Leanders torn, som speglar sig mitt i vattnet. Seraljen på udde med de stolte cypresser i trädgården. Moskéerne, Marmorasjön med öarne, staden Skutari samt Chalkedonien i Asien, de gröna höjderna med skog, åkerfält och vingårdar samt långt bort den höge Olympen, betäckt med en ständig snö som liknar vintern i Sverige, men som gör en härlig kontrast, i synnerhet för en svensk, i ett land, som är hela året grönt. Man ser ständigt antingen inkommande eller utgående skepp, blåse vad väder det vill. Alle fartyg, både små och stora, alle kaiker eller båtar till flere tusenden, som fara dagligen av och an i hamnen eller i kanalen eller till Asien, m.m. ja Sultans slupar, som glänsa av guld så ofta Hans Maj:t far ut på vattnet att förlusta sig, allt kan mönstras i svenska palatset. (Del III: 163)

Också fåglarna och blommorna får sin tribut:

Näktergalar, steglitsor, grönsiskor och andre fåglar sjunga som oftast i de gröna träden, och ännu ehuru hösten börjat, finnas allehanda slags blommor, även jasminer, som på en gång både giva en skön lukt och fägna ögat, så att alla sinnen få sin förnöjelse. Och hava alla elemeterne och hela naturen bidragit till att göra det kungl. Svenska palatset till en den vackraste belägenhet, som kan finnas i världen. (Del III: 164)

Björnståhl är expert på orientaliska språk, men han står främmande inför den kultur han möter. Västerlänningen tecknar här hastigt ett porträtt av orientalen:

Vi finne i allt deras bruk underliga [...]. Deras levnad och seder röja ännu deras uråldriga ursprung från Österlanden. De komma ännu i dag det simpla naturens tillstånd nära. De hava en stor osmak för nya moder och nya kunskaper; de hata allt utländskt. Deras fördomar, ja deras medfödda förakt för européerna i synnerhet och allt som kommer därifrån, utestänga dem från all hyfsning och förändring i deras enfald. (Del III: 59)

Brevskrivaren liknar Turkiet vid det omvända Europa, Europé ”renversée” och anför sedan en hel katalog av exempel på detta, i synnerhet ifråga om klädedräkten.

Vi bruka korta och stympade kläder; turkarne långa och fotsida. Våra kläder äro trånga och sitta nätt åt kroppen; deras äro vida och oviga. Vår huvudbonad är svart; deras vit eller grön. Vi bruka hatt; de mössa. [...] Vi blotte vårt huvud, när vi vele hedra någon; hos dem skulle det vara den största skymf, alldeles lika som om någon toge av sig peruken hos oss eller lade av sig kläderna i sällskap. Vi taga av oss hatten, när vi vele gå in till en hederlig person; turkarne tage av sina tofflor. [...] Vi bruke krusat hår: de raka av sitt. Vi rake däremot av vårt skägg och våra mustascher; de låta gemenligen växa sitt, åtminstone mustascherne; de tycka att utom dem är man antingen barn eller kvinna, eller ännu värre än kvinnlig, jag menar en italiensk musico. (Del III: 60)

Så fortsätter det på flera sidor. Läsaren får ta del av Björnståhls första intryck, men under de tre år han uppehöll sig i staden kom inställningen att förändras. Christian Callmer berättar att Björnståhl tack vare legationens två dragomaner Muradgea och Murat fick en sällsynt god bild av de politiska och kulturella förhållandena i landet. Genom sin förslagenhet fick han även ta del av sådant som ”vanligtvis var fördolt för de otrognas ögon”, konstaterar Callmer.⁸ Mot bakgrund av det ovan citerade brevet kan man förvånas över att han från och med sommaren 1777 började klä sig i den turkiska dräkt han tidigare betraktat med sådan undran och avoghet. Med denna förklädnad kunde han fortsättningsvis röra sig betydligt friare bland folket i staden.

Möten med Rousseau och Voltaire

Om Björnståhl lägger ned stort arbete på att beskriva länder, landskap och sedvänjor så detaljrikt och levande som möjligt, måste man notera att det verkliga engagemanget kommer i dagen när han skildrar de personligheter han kommer i kontakt med på sin europeiska resa. Hans människointresse

är genuint. För den litterärt skolade är det speciellt fängslande att ta del av de brev som beskriver mötet med tidens litterära notabiliteter, och det är med alldeles särskilt intresse man detta jubileumsår 2007 noterar vilken effekt nämmandet av namnet Linné har på en av dem. Ett brev daterat i Paris den september 1770 inleds med orden:

Nu får min herre ett litet brev om en stor människa, Jean Jacques Rousseau. [...] Jag har gjort med honom så nära bekantskap, som man kan med en så besynnerlig filosof. Han arbetar nu i botaniken med den häftighet och iver, som utmärker alla hans gärningar. Han frågade mig, när jag första gången var hos honom, om jag studerar botaniken? När jag svarade honom, att jag då och då profiterat på hr von Linnés undervisning [...], reste han sig upp och ropade högt: 'Ni känner då min mästare och lärare, den store Linneaus? När ni skriver honom till', svarade han, 'så hälsa honom från mig [...] och säg, att jag icke känner någon större människa på jorden, och att jag har att tacka honom för min hälsa, ja själva livet'. (Del I: 98)

Citatet säger mycket om det världsrykte som Linné åtnjöt vid tiden, men också en hel del om polyhistorn Rousseau – författare, filosofen, tonsättaren, upplysningsmannen och encyklopedisten, som nu också gett sig i kast med botaniken.

Björnståhl berör vidare Rousseaus författarskap och kommer in på en av de mer kontroversiella skrifterna, *Émile*, som han läst med intresse men inte varit okritisk mot. Filosofen hade då svarat ”att han mera tycker om den som tänker själv, än den som tänker med honom”. I ett annat avseende är mötet med Rousseau fängslande; här finns nämligen ett ganska intagande porträtt av filosofen:

Hr Rousseau har nu snart 59 år, är född 1712; vilket jag icke trott, om han ej sagt mig det själv, emedan han ser mycket yngre ut; medelmåttig till växten, snarare liten och undersäsig än stor, har bruna ögon, fulla med eld, lutar alltid fram med huvudet och ser ned, men giver stundom starka ögonkast, liksom något under musken, har ett trindlagt, vackert och behagligt ansikte; är vänlig, ehuru han talar häftigt och skarpt. (Del I: 100)

Björnståhl avslutar sitt brev med att berätta om den marmorbyst av Voltaire som man i Paris låtit insamla medel till. Brevskrivaren rapporterar med förvåning att Rousseau befinner sig bland dem som skänkt pengar till ändamålet.

Min herre vet ock, huru hr de Voltaire hanterat hr Rousseau. Men likafullt är hr Rousseau bland deras antal som sammanskjutit till herr de Voltaires byst, och det, i anseende till hans villkor, anseeligen, ty han har givit 2 louisidorer. Andre må uttyda det före en hemlig och fin vanitet; men som jag icke lärt mig den konsten att rannsaka hjärtats innersta gömmor, tager jag saken för det den synes, och således på den goda sidan. (Del I: 101 f.)

Till Genève anlände Björnståhl en månad senare. Denna avstickare från den utstakade vägen söderut gjorde de två resenärerna för att avlägga visit hos Voltaire på slottet Ferney. Brevet om besöket hos Voltaire uppvisar en viss överensstämmelse med brevet om Rousseau. Det inleds med en redogörelse av betingelserna för mötet och följs av ett hastigt tecknat porträtt, går därefter in på några enskilda verk av Voltaire och avslutas med reflexioner över förhållandet mellan Frankrikes två främsta upplysningsmän.

Till att börja med avvisades Björnståhl och baron Rudbeck med förevändningen att Voltaire låg till sängs i feber. Men då resenärerna visade upp ett introduktionsbrev från d'Alembert, som dessutom visade sig vara på besök hos Voltaire, blev de snart mottagna. Efter åtskilliga utbyten av komplimanger frågade Voltaire om inte de båda svenskarna ville promenera med honom i slottsträdgården. ”Under spatserandet talte vi om varjehanda, om konung Carl XII, tsar Peter, ryska kriget och hennes Maj:t drottningen i Sverige” (Del 1: 125). Baronen Rudbeck, berättar brevskrivaren vidare, ”reciterade för honom flere versar av Henriaden, som behagade hr Voltaire otroligt, och sade till slut: Vous serez une resource pour votre patrie” – Ni kommer att bli en tillgång för Edert fädernesland (Del I: 125).

När Björnståhl ska porträttera författaren tar han sin utgångspunkt i vad han tidigare har hört om hans utseende:

Alle säga, att han är ful. Men jag säger att han är något lång, mycket smal, mager och ganska blek, har hög panna med många stora skrynklor, stora svarta ögon, stor och ganska bred mun, ganska stor näsa, stor haka, och vad är som icke är stort hos honom? Han har ett satyriskt utseende. Men när han ler, snörper han ihop sin breda mun och ser då gott ut samt liknar en viss präst i Sverige, som jag icke törs nämna, emedan hans vördighet torde icke vara mera nöjd att likna hr Voltaire än denne att likna en så andelig man. Han går något krokig, men tager långa steg; har god syn och brukar aldrig glasögon, ehuru nu på 77 året, född den 20 febr. 1694. (Del I: 127)

Efter besöket på Ferney kommer de båda svenskarna åter till Genève. En samlare i staden har i sitt bibliotek *allt* av Voltaire. ”Auktorn har icke en

gång själv allt”, noterar Björnståhl. ”Där såg jag ock hr Voltaires handskrivna anmärkningar uti hr Rousseaus böcker. [...] Här Voltaire har skrivit i bräddarne och strött över allt det skarpaste salt. [...] Jag vill icke tala om en dess pjäs, som är helt och hålLEN emot hr Rousseau, emedan den är uppfylld av grovheter”. Precis som i avslutningen av episteln om Rousseau ändrar Björnståhl med hälsningen ”Men nog för denna gång om hr Voltaire. Jag har den äran”.

Tre år senare står de båda resenärerna åter utanför porten till Ferney. Precis som förra gången möts de av beskedet att hr Voltaire är sjuk och kan inte ta emot. Björnståhl har från flera olika håll inhämtat att på det sättet har Voltaire mottagit samtliga sina besökare under de senaste fyrtio åren.

Voltaire tog så småningom emot dem och ”talte sedan med mycken glädje om den stora förändring, som tilldragit sig i Sverige” sedan förra besöket, Med hög röst och med eftertryck utbrast han: ”När ni kommer hem en gång och får se ce grand Roi de Suede, mettez-moi aux pieds de Sa Majesté, dites Lui qu’il est adoré en Europé” (Del II: 68). Den franske författaren avsåg naturligtvis Gustav III:s statskupp i augusti 1772.

I breven får läsaren veta mycket om de personer som Björnståhl möter under sin långa europeiska resa, men han är av förklarliga skäl ganska förtrogen om sin egen person. Breven var redan från början tänkta för publicering. Att han ständigt förkovrar sig i de orientaliska språken framgår emellertid. Drivkraften till att han 1776 beslutade sig för att utsträcka sin resa till Konstantinopel skulle, enligt Christian Callmer, ha varit att han fått veta att han eventuellt skulle kunna erhålla en professur i Lund. Så blev det inte. I stället utnämndes han den 17 januari 1776 till e.o. professor i orientaliska språk i Uppsala. Denna utnämning medförde inga ekonomiska fördelar. Först den 10 februari 1779 kom den eftertraktade utnämningen till professor i österländska språk och grekiska vid Lunds universitet. Men den underrättelsen hann aldrig nå Jacob Jonas Björnståhl i livet.

Noter

1. *Resa til Frankrike, Italien, Sweitz, Tyskland, Holland, Ängland, Turkiet och Grekland. Beskrifven af och efter Jac. Jon. Björnståhl.* Efter dess Död utgifven af Carl Christof. Gjørwell Kongl. Bibliothecarie, del 1–6, tryckta hos And. Jac. Nordström, Stockholm 1780–84. När jag fortsättningsvis refererar till utgåvan sker det enligt

mönstret ”Del II: 98”, där den romerska siffran står för vilken del av verket som avses och det nästföljande talet avser sidan.

2. O. Espling, *Minne öfver Jacob Jonas Björnståhl*, Stockholm 1785.
3. Anders Österling, *Jacob Jonas Björnståhl*, Svenska Akademiens minnesteckningar, Stockholm 1947.
4. Christian Callmer, ”Jacob Jonas Björnståhls thessaliska resa, hans död och litterära kvarlåtenskaps öden”, *Lychnos* 1946–47.
5. Jacob Jonas Björnståhl, *Resebrev*. Urval, inledning och kommentarer av Christian Callmer. Levande litteratur. Natur och Kulturs klassikerserie, Stockholm 1960.
6. Lars Holm, *Brev till Jacob Jonas Björnståhl om ett besök i Konstantinopel/Istanbul*, Svenska forskningsinstitutet i Istanbul. Skrifter 1, Stockholm 1984.
7. Erik Esking, *Jacob Jonas Björnståhl. Filosof och kristen*, Skellefteå 1989.
8. Björnståhl 1960, s. 19.

Sverigefärjan sedd från Skåne

– om Claudia Ruschs *Meine freie deutsche Jugend* och den litterära livsberättelsens gränsländer och horisontlinjer

Anna Smedberg Bondesson

Finns det livsberättelser med mer eller mindre litterär potential? Vi bär ju alla inom oss våra livs berättelser, och beroende på hur våra minnen förmår strukturera dem som sammanhängande, intressanta, meningsfulla, symbolmättade och spännande, kan de kanske framstå för oss som mer eller mindre laddade med en sådan litterär potential. Kanske påbörjas rentav urvalet av detaljer redan i samma stund som varseblivningen av dem sker. Kanske regisserar vi i viss mån våra liv i ett syfte snarlikt det konstnärliga. Berättarjaget i Paul Austers *Det låsta rummet* får, som så ofta i Paul Austers kurragömmalekar med fikcionaliseringens verktyg och problem, ge uttryck för just sådana funderingar: ”Någon har sagt att historier bara händer människor som har förmågan att berätta dem. På samma sätt kanske erfarenheter bara erbjuds människor som förmår ta dem till sig”.¹

Men vad är då överhuvudtaget en litterär livsberättelse? Det var enklare att svara på frågan förr, säger många, före postmodernismen, när beteckningen litterär – för att inte tala om skönlitterär – signalerade fiktion och när gränsen mellan fiktion och sanning åtminstone gav ett sken av att existera, äga någon form av giltighet och vara om inte okomplicerad så i alla fall möjlig att tala om. Idag är det snarast kutym att författare tecknar ett dubbelt kontrakt med läsaren: detta har hänt, det vill säga detta är ren och skär självbiografi, men det är ändå skrivet med romanförfattarens hela frihet att ändra efter behag, eftersom själva berättelsen står i förgrunden för den sanning som ju ändå aldrig är åtkomlig i sin rena form.

I vissa fall går det till och med så långt att denna kurragömmalek, detta att göra läsaren osäker på gränsen mellan fiktion och sanning blir till ett slags självändamål. Det rör sig då om en medveten estetisk teknik från författarens sida, och osäkerhetskänslan eller ovissheten kan i de lyckligaste fallen bli en viktig och positiv ingrediens i läsarens estetiska upplevelse.

Och då räcker det inte att säga att sanningen skyddas – det vill säga görs omöjlig att såväl vederlägga som bevisa – av fiktionens form. Då handlar det snarare om en lek med dubbla identiteter som kräver samma sorts lek av läsaren.²

Och ändå: litterariteten ligger inte i gränslinjen mellan fiktion och sanning, eller den behöver åtminstone inte göra det. Detta gränsöverskridande reser snarare etiska än estetiska frågor. En slående illustration av hur enskilda människor verkligen kan drabbas när en romanförfattare använder sitt eget men därmed också andras liv som stoff för sin skildring är den artikel av Carin Evander som blev startskottet till Evander-debatten i *Dagens Nyheter* i december 2005.³ ”Per Gunnar Evander må skriva vad han vill i sina böcker, men när han använder Andreas riktiga namn och skriver om historien till sin fördel på hennes bekostnad går det för långt”, menar Carin Evander, dotter till Per Gunnar och syster till den döda Andrea.⁴ Lisbeth Larsson tecknar fonden:

Det har gått troll i de litterära genredefinitionerna under de senaste decennierna. [---]. Estetiskt har det varit produktivt. Mer problematiskt ter sig den etiska sidan av saken. [---]. När självbiografien blir en roman och romanen en självbiografi överträds viktigare gränser än de estetiska. Då upplöses gränsen mellan fakta och fiktion och det som vi kallar sanning sätts i gungning. Kunskapsteoretiskt är det naturligtvis spännande. Men för dem vars namn tas i anspråk och till vars liv det refereras i de fiktivt faktiska eller faktiskt fiktiva texterna är det många gånger både plågsamt och svårt att bära.⁵

Den problematik som synliggjordes i Evander-debatten har en helt annan och betydligt obehagligare klangbotten än när samma sak sker *inom* en fiktion, hur mycket än denna fiktion påstår sig utspelas i den så kallade verkligheten, eftersom vi där aldrig når fram till den verkliga världens riktiga tragik. Som när det i Paul Austers tidigare nämnda roman står: ”Ingen vill vara en person i en roman, än mindre om romanen utspelar sig i verkligheten”.⁶ Samtidigt rymmer detta påstående, ironiskt nog, på sätt och vis samma sanning som den Carin Evander levererar i form av en omskakande och upprörande tidningsartikel. Alla vill vi ha såväl tal- som tolkningsföreträdare, i både den fiktiva och den verkliga världen.

Kanske kan litterariteten, aningen drastiskt uttryckt, endast mätas i läsarens enskilda upplevelse och tolkning. Men hur skiljer sig i så fall läsarens estetiska upplevelser av en berättelse i text från de minnen han eller hon

formar till egna berättelser om det egna livet? Eller från de berättelser andra berättar fritt ur sina minnen? Och vad händer tio år senare, det vill säga tio år efter att du läst eller hört en berättelse? Eller tio år efter att minnet har förvandlat din ursprungliga upplevelse till en berättelse som numera lever sitt eget liv? Existerar den fortfarande därför att du kan minnas känslan den gav dig och trots att du inte längre minns eller kanske rentav har förvanskat vissa detaljer? Vad som nu följer är en alldeles sann berättelse ur det verkliga livet.

Claudia Rusch är den mest intensiva människa jag känner. Så intensiv att det ibland nästan kan bli för mycket, åtminstone kunde det ske förr i tiden – hon har lugnat sig väsentligt med åren. Vi träffades första gången i Bologna i oktober 1993 på Umberto Ecos föreläsningar i semiotik. Vi var ett gäng på sex Erasmusstudenter bland 300 italienska grundstudenter. Vi drog oss alla till varandra, men det enda gemensamma språket var italienska. I februari 1994 fick jag emellertid en plötslig impuls och växlade över till Claudias modersmål när vi var ensamma. Som tack för att jag lät henne slippa omvägen via italienskan gav hon mig då en berättelse, berättelsen om hennes uppväxt i DDR, en berättelse som slog det mesta jag dittills hade läst, sett på film eller upplevt själv.

Tio år senare, 2003, debuterade Claudia som författare och gjorde dundersuccé i Tyskland. Hennes självbiografiska, kärleksfullt humoristiska, smärtfyllda och djupt ironiska *Meine freie deutsche Jugend* blev genast en storsäljare och nominerades till Deutscher Bücherpreis 2004. I höstas (2006) kom den även ut i svensk översättning under titeln *Honeckers kanderade äpple*.⁷

Berättelsen är skriven på ett klart och enkelt språk, ibland nästan hårdkockt och smått lakoniskt utan att någonsin bli minimalistiskt avskalat från någon del av det totala känsloregistret. Utan att vara *ostalgisk* är den bitvis en rent personligt nostalgisk tillbakablick på en trots allt lycklig barndom och ungdom. Den nu vuxnas minnen är hundra procentigt lojala med den lilla flickans och den växande unga kvinnans ursprungliga erfarenheter. Flickan är ett alltigenom älskat barn som aldrig kommer att överges, allra minst av sin nu vuxna upplaga av sig själv. Fokalisatorn är det växande barnet medan berättarperspektivet är den idag betydligt klokare vuxnas. *Meine freie deutsche Jugend* är ett försök att gestalta sorgen och tragiken utan att bli offer för dem. Den är en svidande uppgörelse med alla försök

till förskönande omskrivningar av diktaturens förödande konsekvenser utan att tonen någonsin blir det minsta bitter.

När jag läste boken våren 2004 hade jag redan i tio år levt med Claudias muntliga berättelse inom mig. Givetvis var det en rörande, omvälvande och minnesvärd upplevelse att nu läsa den i hennes stilsäkra prosa. Samtidigt var det inte helt oproblematiskt för mig. I mitt minne hade ju många detaljer sjunkit ned till botten och i den mån de kommit upp till ytan igen hade de förvanskats på olika sätt. Jag hade levt så länge med dessa berättelser att de nästan blivit en del av mig: de delade ju plats med minnen ur mitt eget liv. Därför betraktade jag till slut kanske hennes historia mer från min egen horisont. Jag stod på den andra sidan om Östersjön och blickade söderut i den naiva tron att vi skulle kunna mötas halvvägs över det djupa havet. Som om Gadamers vision om horisontsammansmältning faktiskt vore möjlig att förverkliga, åtminstone i det verkliga livet.

Boken är uppbyggd av ett antal fristående mycket korta historier som kan betraktas som antingen kapitel eller små noveller. Även om det löper en hyfsat kronologisk tråd genom dem, är de inte absolut avhängiga varandra. Den första historien heter ”Die Schwedenfähre” och fungerar där den står som en effektiv öppning till vad som komma skall. Sverigefärjan blir symbolen för vägen till frihet inte bara från diktaturen utan också från historiens fängelse med pennan och papprets, med föreställningskonstens och diktningens hjälp:

Schweden war für mich ein Märchenland. Ein verwunschener Platz. Ein Ort, an den wir nicht durften, wo die Männer groß und stark wie Bären waren, die Frauen aussahen wie Agneta von ABBA und alle mit bunten Bändern um Maibäume tanzten. So stellte ich mir das vor. Ein fröhliches Land, voller blonder Menschen.⁸

Här är jag fortfarande fullständigt med, eftersom det Sverige som beskrivs är det önskade sagolandet, dit man aldrig kan komma på riktigt utan endast i fantasin. Det är ju dessutom inte alls svårt att som svensk försöka sätta sig in i hur man från det forna DDR:s perspektiv kunde ha en högst idealiserad och klichéartad bild av ”das Königreich Schweden”.⁹ Något svårare blir det för mig när hon beskriver sin Italienvistelse och sitt besök i Sverige tillsammans med väninnan Charlotte sommaren 1994. Inte för att hennes minnen inte överensstämmer med mina, det vore ju konstigt annars – vi minns

ju alla allting olika. Inte heller för att hon far med direkt osanning. Hon skriver:

Ich hatte ein Jahr in Italien studiert und mich mit lauter Skandinaviern angefreundet. Sie hatten Bologna alle schon Anfang April verlassen, weil es ihnen zu heiß wurde in der Po-Ebene. Ich hielt tapfer bis Mai durch, meine Freundin Charlotte blieb sogar bis Ende Juni.¹⁰

Jag och en annan svensk åkte hem sist av alla Erasmusstudenter, i början av juli. Men det är oväsentligt, eftersom en litterär text vill uppnå något annat än den faktiska sanningen. Det som emellertid stör mig en liten aning är att själva syftet så tydligt är att bekräfta klichébilden av Sverige. Hon fortsätter:

Einige unserer schwedischen Kommilitonen luden uns dann für August nach Gotland ein. Schweden gefiel mir sehr. Die Menschen waren nett, die Häuser wunderschön und alle hätten im IKEA-Katalog auftreten können. Überall gab es Lachs und Wodka. Ein polares Paradies.¹¹

Detta stycke illustrerar åtminstone för mig, som ju var med när det begav sig, hur vi alltid väljer vad vi ser och vad vi minns och, framför allt, hur vi vill skildra detta och vilken effekt vi därmed vill försöka uppnå. Visst var det fint på Gotland i mitten eller slutet av juli när de kom. Sverige hade just grävt brons i USA och det var tidernas värmebölja, som fortsatte även när vi kom tillbaka till Lund och Claudia och Charlotte fick bo i min lilla vindsetta utan dusch och varm som en bastu, medan jag bodde med min pojkvän i hans ungarlslya. Jag minns att vi åt mycket pasta och drack en hel del vin och whisky. IKEA-kataloginredningarna lyste med sin frånvaro och hur snygg alliterationen ”polares Paradies” än må vara, måste väl alla svenskar som minns den medelhavska sommaren 1994 ha svårt att känna sig särskilt träffade. ”Paradies” – okej, ”polares” – nej.

Men som berättelse betraktad fungerar ”Die Schwedenfähre” alldeles utmärkt, trots – eller kanske rentav delvis tack vare – bekräftelsen vi får på att det inbillade sagolandet nästan fanns och finns på riktigt.¹²

Och denna inledningshistoria, om Sverigefärjan, tar ju inte heller slut här, 1994, utan fortsätter två år senare, då Claudia återigen var på väg till Sverige. I Sassnitz hade man upptäckt att hennes pass just gått ut, men det chockerande för det gestaltade upplevande jaget är här hur enkelt det ändå

hade gått att lösa. Slutet skildrar så en smärtsamt förlösande försoningsstund mitt över Östersjön, på väg norrut.

Einfach so.

Ich fasste es nicht. Meine ganze Kindheit über war diese Grenze, weit mehr als die Berliner Mauer, mein persönlicher Eiserner Vorhang gewesen. Unüberwindlich. Eisig. Ein tiefer, dunkler Wassergraben. Eine Wand aus tosenden Wellen. Ein Ort, an dem ich jeden Tag sah, wo meine Welt zu Ende war.

Und jetzt hatte ich nicht mal einen gültigen Ausweis und durfte passieren. Zwei Minuten, und das Tor nach Schweden öffnet sich.

[---]

Als das Schiff den Hafen verließ, ging ich an Deck. Ich sah auf Saßnitz und mir kamen die Tränen.

Das war keine Rührung, das war Wut. So banal war das also. Alltäglich, nichts sagend. Einfach nur die Grenze nach Schweden. Bitte treten Sie durch, hier gibt es nichts zu sehen, gehen Sie einfach weiter.

Ich konnte nicht weitergehen. Mir lief der Rotz aus der Nase, und ich dachte an die Ohnmacht, die dieses weiße Schiff in mir immer wieder ausgelöst hatte. An das Gefühl, ausgeschlossen von der Welt, im Osten inhaftiert und vergessen zu sein.

In diesem Moment begriff ich, dass ich mit der Schwedenfähre meinen Frieden machen musste. Ich stand nicht mehr hilflos am Strand der Ostsee, *sie* bestimmten nicht mehr mein Leben, und niemand würde jemals wieder ungerechtfertigt solche Macht über mich besitzen. Es ging nicht um Schweden oder um diese Fähre; es ging um die Freiheit am Horizont.¹³

Kanske är det ändå just där, mitt över Östersjön, som allt kan tyckas oss övervinnligt och realiserbart, som en sorts tillfällig horisontsammanmältning, trots allt. Båda perspektiven är måhända begränsade, för liksom Claudia Rusch kan göra sig skyldig till skönmålande beskrivningar av Norden som det sagomättade Andra, kan jag aldrig undslippa min förutfattade bild av hur det bör ha varit att växa upp i DDR, en bild som inrymmer om inte en naivt ostalgisk romantisering av solidaritet, jämlikhet och själslig lycka mitt i den materiella fattigdomen så åtminstone ett slags dunkel, mystifierad och spänningsmättad föreställning, som tagen direkt ur en spionthriller. Men tillsammans, med en gemensam kraftansträngning från både författarens och läsarens håll, kan vi kanske ändå nå ganska långt.

När Claudia och jag nyligen samtalande om Florian Henckel von Donnersmarcks film *Das Leben der Anderen* (*De andras liv*) från 2006, blev detta ännu tydligare. Vi kunde mötas i ett gemensamt positivt omdöme om den. Vi hade båda upplevt den som stark och gripande. För henne är den

emellertid en fantastiskt välgjord men ändå i grunden osannolik fiktion, som samtidigt rymmer så mycket verklighet, ända ned till den rätta sortens tekoppar, att hon vid interiörbilderna från den fiktive författaren Georg Dreymans lägenhet upplevde sig stiga tillbaka rakt in i sitt eget barndomshem. Efteråt var hon tvungen att svepa en stor snaps i ett försök att skaka av sig obehaget. För mig var den snarare ett sätt att under dryga två timmar av mitt liv få kika in i en närmast kusligt dokumentariskt välskildrad värld som var så långt ifrån min egen att det enda jag insåg efteråt var att jag aldrig någonsin kommer att förstå hur det verkligen var och kändes, bara ana, med hjälp av fantasin.

Våra horisonter kan aldrig smälta samman på riktigt, men själva förutsättningen, vår valfrihet, vår frihet från en diktatur som begränsar vår rörelseförmåga i såväl geografin som fantasin och empatin, vår möjlighet att ändå försöka, så gott det nu går, får aldrig någonsin förvägras oss: "die Freiheit am Horizont". För utan denna kan vi varken fullt ut uppleva, minnas, berätta, skriva, lyssna, läsa eller ens försöka leva oss in i någon annan människas tankar och känslor.

Noter

1. Paul Auster, *Det låsta rummet*, del 3 i New York-trilogin, övers. Ulla Roseen, pock-etversionen, Stockholm 2002, s. 327.
2. Se exempelvis Poul Behrendt, *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, København 2006.
3. Carin Evander, "Vad får man egentligen skriva i en roman?", *DN*, 2005-12-04, Cecilia Jacobsson, "Författarens sanning är inte alltid sann", *DN*, 2005-12-06, Maria Schottenius, "Det handlar om etik, inte juridik", *DN*, 2005-12-07, Lisbeth Larsson, "Författarna checkar ut från fiktionen", *DN*, 2005-12-07. Se även Jonas Thente, "Vad får man skriva i en roman?", *DN*, 2006-10-20 och Georg Cederskog, "DN friad för Evander-artikel", *DN*, 2006-10-20.
4. Evander.
5. Larsson.
6. Auster, s. 334.
7. Claudia Rusch, *Meine freie deutsche Jugend*, Frankfurt am Main 2003; Claudia Rusch, *Honeckers kanderade äpple*, övers Erik Kjellberg, Malmö 2006.
8. Rusch 2003, s. 9 f. I den svenska översättningen lyder samma stycke: "för mig var Sverige ett sagoland. En förtrollad plats. En plats som vi inte fick resa till, där männen var stora och starka som björnar, där kvinnorna såg ut som Agneta i ABBA och alla dansade med brokiga band runt midsommarstånger. Så föreställde jag mig det. Ett lyckligt land, fullt av blonda människor" (Rusch 2006, s. 9).

9. Rusch 2003, s. 9.
10. Rusch 2003, s. 12. I den svenska översättningen: "Jag hade studerat ett år i Italien och lärt känna en hel hög med skandinavier. De hade alla lämnat Bologna redan i början av april för att de tyckte det var för hett på Po-slätten. Tapper som jag var höll jag ut ända till maj, min väninna Charlotte stannade t.o.m. ända till slutet på juni" (Rusch 2006, s. 11 f).
11. Rusch 2003, s. 12. I den svenska översättningen: "Några av våra svenska kursare inbjöd oss att komma till Gotland i augusti. Jag tyckte hemskt mycket om Sverige. Människorna var trevliga, husen var underbara och alla hade kunnat platsa i IKEA-katalogen. Överallt fanns det lax och vodka. Ett polarparadis" (Rusch 2006, s. 12).
12. Jämför till exempel Peter Davidson, *The Idea of North*, London 2005.
13. Rusch 2003, s. 14 f. I den svenska översättningen: "Bara sådär. / Jag kunde inte fatta det. Hela min uppväxt var den här gränsen, mycket mer så än Berlinmuren, min personliga järnridå. Oöverstiglig. Iskall. En djup, mörk vattengrav. En vägg av piskande vågor. En plats som varje dag visade mig var min värld slutade. / Och nu hade jag inte ens ett giltigt pass och fick ändå passera. Två minuter, och sedan öppnade sig dörren till Sverige. [---] / När skeppet lade ut från hamnen gick jag ut på däck. Jag såg på Saßnitz och tårarna började rinna utmed kinderna. / Det var inte av rörelse, det var tårar av ilska. Så banalt var det alltså. Alldagligt, inget märkvärdigt. Bara gränsen till Sverige. Bara gå vidare, här finns inget att se, fortsatt bara vidare. / Jag kunde inte gå vidare. Snoret rann från näsan och jag tänkte på den känsla av vanmakt som det här vita skeppet alltid framkallat i mig. På känslan av att vara ute-stängd från världen, att vara fången och bortglömd i Öst. / I det ögonblicket förstod jag att jag måste sluta fred med Sverigefärjan. Jag stod inte längre hjälplös på stranden av Östersjön. *Dom* bestämde inte längre över mitt liv. Och aldrig mer skulle någon orättfärdigt ha så mycket makt över mitt liv igen. Det handlade inte om Sverige eller om den här färjan; det handlade om friheten vid horisonten" (Rusch 2006, s. 14 f).

Gärdsgårdar

Christina Sjöblad

Utanför stadsbiblioteket i Vimmerby står statyn ”Lyftet”, en mager man i brons som lyfter en väldig sten. Han symboliserar den småländske bonden, som brutit sten och röjt mark för att kunna odla. ”Sitt bästa redskap hade han dock fått av Gud Fader: Han gick lös på stenarna med blotta händerna, han vältrade dem, brottades med dem och tog livtag med dem djupt nere i deras hålor,” skrev Vilhelm Moberg om en av alla de småländska torpare och bönder som slitit på moar och i skogsgläntor. I skogarna utanför Vimmerby hade ”Stenmannen” lagt upp ofantliga mängder stora stenar och en skylt visar i dag vägen till dessa stenrösen, hans mödas resultat. Stenriket är i dag en känd plats i Djursdala församling och dess upphovsman Sven Petter Persson, född 1813, arbetade hela sitt liv med att odla upp den magra gruskullen.¹

Den som vandrar eller cyklar på en grusväg i sydsverige, möter dessa rader av gårdsgårdar, som är så vanliga att vi knappt ser dem. De bara finns där, slingrar längs diket, grå som ”gråbergs gråa sång” och talar om en ofattbar möda. I dag ofta förfallna, nedsjunkna i gräset, ätna av mossa och lavar och ibland ersatta av taggträdsstängsel. En påminnelse om det Sverige som långsamt håller på att försvinna, växa igen, förslyas. En påminnelse om att många svenskar för bara några generationer sedan bodde på landet, växte upp på gård eller torp och levde nära naturen, beroende av årstidernas växlingar och vädrets nycker. Och av kroppsarbete, innan maskinerna kom till hjälp.

Ett osystematiskt letande efter gårdsgårdar i dikten gav få träffar. När jag var nära att misströsta om Harry Martinson, dök den plötsligt upp, i samlingen *Natur* (1934)

Barnen och sagan

Gärdsgården solknakar
lutfisktorr och skev;
kröker sig i bukter som en drake

och mönstrar sina kotor.
Barnen som ana stort liv komma
och timra gul stätta där:
vänta sedan ända till sent i aftonen
på sagans svarta gumma och vita gris.
Skogarna buga så mörka.
Skymning föll. Vindarna blevo kalla.
Ingen kom nedfrån skogsbergen.
Bara mörkrädsla, sotvägg, sorgflor.
En snigel skyndade från bergväggen för att förklara,
men hann aldrig fram.
När han fick se lampan tändas i huset
vände han om
och gled ilsnavt – svart som vagnssmörjan i gårdsburken –
genom sotnatten femton alnar
till bergdörren.²

Barnen i dikten väntar på sagans under, någon skall komma, något skall hända på gården som ligger omringad av mörka skogar. Den svarta färgen dominerar. ”Jag var liten i lyssnandets dagar” skriver Harry Martinson i ett annat av sina geniala barnporträtt: ”Tandlösa munnar berättade” och pigorna trätte och malde i kvällsmörkret. I dikten ”Göinge” talar han om fattigdom och hunger:

[...]
När krediten var slut
klingade här ödsligt en tom mjölkkanne
bitterhetsklocka
i utvandrarens tafatta dröm
om Västern.
Nu susar vinden till ingen.
Torpen dogo bråddöd bland sina liljor.
Men det rosslar ännu i skorstensmurarna.
Nässlorna blommar.³

Men gårdsgården i dikten ”Barnen och sagan” är fel sorts gårdsgård, inte den stengårdsgård jag letar efter, utan en inhägnad av trä, som ”solknakar/lutfisktorr och skev”. I *Nationalencyklopedin* kan man inhämta att, de äldsta hägnaderna användes – föga förvånande – dels för att utestänga djur från åker och äng och dels för att markera ägo gränser och att de var en av de viktigaste sammanbindande arbetsuppgifterna i byn. ”De hittills äldsta, arkeologiskt konstaterade, hägnaderna i Sverige är av sten och från vår tide-

räkningens början. Vid medeltidens ingång hade trähägnader blivit helt dominerande i form av hankgärdsgårdar, dvs. hägnader av snett ilagda stänger (gärdsel) mellan stående par av störrar.[...] Denna gärdsgård (gärdesgård) var i större delen av Sverige så dominerande att den blivit synonym med äldre hägnad i allmänhet.” Vi får också veta att i sydligaste Sverige var flätgärdsgårdar vanligare och att i områden där det var ont om virke som i Bohuslän och på Öland, användes smala stenhägnader. ”Breda stengärdsgårdar, som i dag är ett karaktärselement i många skogsområden, gjordes inte förrän under den agrara revolutionen på 1800-talet.” Så långt NE.

En titt hos en av årets jubilarer, Linnaeus, visar i *Skånska resan* att han hade skarp blick för gärdesgårdars betydelse och han beskriver användning av enris, slånbärsbuskar, bokplankor och tång i olika delar av Skåne. Vid Tunbyholm noterar han att ovanpå ”stenmurar voro kvistar lagde som sparryttare att avhålla kreaturen. Den nuvarande ägaren hade begynt att uppsätta fasta och 2 alnars höga murar efter svenska sättet, som kunna uthärda i långa tider [...]”, påminnande om att landskapet hundra år tidigare var danskt.⁴

Riktiga stengärdsgårdar finner man hos Gunnar Ekelöf, som ingalunda hade vuxit upp på landet, men som kärleksfullt skildrar det lite gnetiga mellansvenska landskapet, med aspdungar, hundlökor, grusvägar och dikegrenar. Diktsamlingen *Om hösten* (1951) inleds med den långa stikiska dikten ”En verklighet (drömd)”, som börjar:

Jag tror inte på ett liv efter detta
 Jag tror på detta liv
 Och nu, när saven slutat stiga och jag har hunnit
 till sensommaren, min årstid, minns jag
 hur ångestfullt jag förr tyckte syrsorna filade,
 tycker inte så längre

Det är redan skumt
 och åkervägens smala rödskiftande band
 försvinner in i dungar, löper ut ur dungar:
 Om varje vägkrök ett mysterium
 av färgernas och ljusets egenliv
 Det är skönt att gå
 En gammal gärdsgård är också med
 Det är den stund då stenarna tänker som bäst
 Det är den stund då denna stora varelse

andas och doftar. Vilka färger i skymningen!
Trädorna lila, stenar i tankfullt skiftande blått
och lövskogen så rik på skiftningar
som vore den sitt eget sus!
Ett gult löv är ännu en dyrbarhet
På ena sidan vägen sädesfält
och på den andra sidan barrskog
och säden gul till röd och i skylarna guldbrun
och den sandröda vägen, jag älskar sådana enkla vägar
bara för gående och för grova fordon efter fromma hästar
Sådana vägar tycks mig lika goda som någon livsfilosofi [...]

Vi som var barn på förtioalet och gömde oss under köksbordet när Hitlers röst skrällde ur radioapparaten och de vuxnas ansikten blev spända, vi minns lyckan att få hålla Soläpplet i handen, den första apelsin som kom när kriget var slut. Det skrovliga skalet, doften, smaken! Vi som var barn på förtioalet, som fick åka hölass bakom breda glänsande ardennerbakar, dricka kvällsmjolkad spenavarm mjölk, och lyssnade på "Nidälven ..." på raspig vevgrammofon, vi är hemma med stengärdsgårdar och grusvägar.

Noter

1. <http://www.hembygd.se/Djursdala/Stenriket> (2007-04-09). Skulptören Henry Gustafsson har gjort "Lyftet", som blivit en klassiker "som visar att ingenting är omöjligt. Lyftet är den sege smålänningen som ger sig på en orimligt stor sten. Det är uppenbart att gubben inte kan lyfta stenen. Men det struntar han i. Han lyfter ändå." Moberg-citatet återfinns i första kapitlet i *Utvandrarna*.
2. Harry Martinson, *Dikter*. Stockholm 1959, s. 100.
3. Martinson, s. 87.
4. Carl Linnaeus *Skånska resa*. År 1749, red. C-O von Sydow. Stockholm 1982, s. 186 f. och 479 f.

När Strindberg detroniserade Rydberg

Birthe Sjöberg

På utställningen ”Strindbergs vänner och fiender” som Strindbergmuseet stod för under 2005, och som resulterade i häftet med samma namn, nämns inte Viktor Rydberg. Här presenteras 48 svenska och utländska författare och konstnärer, och besökaren informeras om August Strindbergs förhållande och uppfattning om var och en av dessa. Rydberg räknas varken till vännerna eller fienderna.¹ Hans frånvaro i utställningen är egentligen inte överraskande, tvärtom är den representativ för hur Strindbergs och Rydbergs författarskap har behandlats. En liknande tystnad råder nämligen inom litteraturforskningen. Ytterst få Strindbergforskare och Strindbergintresserade nämner Rydberg när de behandlar författarskapet. Ännu färre diskuterar eventuella influenser från honom. Båda författarna behandlas genomgående som solitära storheter.²

Ändå kan man konstatera att några av Strindbergs ungdomsdramer, exempelvis *Fritänkaren* (tryckt 1870), som studeras i den här uppsatsen, och *Hermione* (tryckt 1871), innehåller tankar och idéer som borde få en van läsare av Rydbergs texter att associera till både *Bibelns lära om Kristus* (1862) samt romanerna *Fribytaren på Östersjön* (1857) och *Den siste Athenaren* (1859).³ Rydbergläsaren skulle rentav kunna få uppfattningen att Strindberg har plockat upp hans ”spjut” i avsikt att, liksom Rydberg, slunga det mot de fientliga leden, nämligen den dogmatiska kyrkan.⁴ Ett påstående som jag argumenterar för i den här artikeln är att det finns många likheter mellan Strindbergs och Rydbergs texter, men att Strindberg har ett alldeles speciellt skäl till att förneka påverkan av Rydberg. Han vill, menar jag, detronisera sin föregångare i syfte att själv framstå som den nytänkande, radikale författaren.

När den tjugoårige August Strindberg år 1867 skrev dramat *Fritänkaren*, som handlar om hur Karl driver sin kamp mot kyrkan, hade endast fem år gått sedan första upplagan av Viktor Rydbergs *Bibelns lära om Kristus* publicerats.⁵ Under de här fem åren kom en andra upplaga ut vilket visar vil-

ken genomslagskraft Rydbergs bok hade. En tredje upplaga kom året efter *Fritänkaren* skrevs.⁶ Med andra ord diskuterades *Bibelns lära om Kristus* under hela Strindbergs tonårstid.

Men det kom andra skrifter i samma anda. Samma år som *Bibelns lära om Kristus*, dvs. 1862, utkom den amerikanske författaren Theodore Parkers berömda arbete ”En avhandling om religionen”.⁷ Boken fick en stor genomslagskraft och under de närmaste åren publicerades flera av hans arbeten.⁸ Den främste förespråkaren för Parkers idéer var Nils Lilja som på ett tidigt stadium läste hans skrifter. År 1864 gav Lilja ut *Den fria församlingens kateches*, med underrubriken *Försök till en unitarisk-parkersk beännelseskraft*. Både Rydberg och Strindberg läste boken. Samma år publicerades Axel Krooks roman *Tro och otro* som var tillägnad Viktor Rydberg. Redan i de två första kapitlen nämns Parker.⁹ Strindberg lyfter fram Parker och hans inflytande i *Tjänstekvinnan son*. Det finns däremot inga belegg för att Rydberg skulle ha tillhört de entusiastiska anhängarna, även om han till viss del intresserade sig för hans arbeten.¹⁰

Viktor Rydberg var alltså inte den ende ”reformatorn” i Sverige under de här åren, men han var en av de största och blev föredöme för författare som Krook och Lilja. Han drev kampen mot den dogmatiska ortodoxin på flera fronter. *Bibelns lära om Kristus* väckte mest oro i motståndarlägren, men frågorna hade redan tidigare ställts i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* och *Tomtebissen* samt i romanerna *Fribytaren på Östersjön* (1857) och *Den siste Athenaren* (1859).¹¹

Det finns som sagt likheter mellan Strindbergs *Fritänkaren* och Rydbergs texter. En del har flyktigt noterats, men inte förklarats, av Strindbergforskarna. Ibland tycks forskarna till och med bli förvånade över sina upptäckter. En anledning till att de inte följer upp likheterna är att de tar de självbiografiskt inriktade verken för sanna när Strindberg i dessa förnekar Rydbergs betydelse som inspiratör.

Det finns åtminstone *en* som anser att Strindberg tog intryck av Rydberg, nämligen Rydbergforskaren Olle Holmberg. I en uppsats i *Samlaren* 1935 hänvisar han liksom de övriga forskarna till de självbiografiska verken, men lyfter fram motsägelserna i texterna. Exempelvis uppger Strindberg i *Tjänstekvinnans son* (1886) att han inte läst *Bibelns lära om Kristus* medan han i *En blå bok* (1908) uppger att han har gjort det.¹² Holmberg drar slutsatsen att det mest sannolika är att Strindberg har påverkats av Rydberg.

Strindbergforskaren Allan Hagsten har en motsatt uppfattning. Han reserverar sig i *Den unge Strindberg* (1951) mot Holmbergs antagande att Strindberg skulle ha varit införstådd med kyrkokritiken i *Bibelns lära om Kristus*. Argumentet bakom Hagstens reservation är att *En blå bok* är otillförlitlig.¹³ Hagsten, och han är inte ensam, graderar alltså Strindbergs självbiografiska texter utifrån hur tillförlitliga de tycks vara. I stället borde man, enligt min mening, ifrågasätta Strindbergs uttalanden om Rydberg. De självbiografiskt inriktade skönlitterära verken är för det första skrivna flera år efter händelserna, för det andra talar mycket för att de ingår som en viktig del i Strindbergs konstruerande av bilden av sitt författarskap. De har alltså ett lågt värde som källor.

Här följer några exempel på likheter som förvånansvärt nog inte föranlett forskarna att ifrågasätta sanningshalten i Strindbergs självbiografiska verk.

En djupgående tankegång i Strindbergs *Fritänkaren* är följande, som framträder när Karl försöker övertyga sin fästmo om att Jesus inte är Gud: ”Minns du ej historien om den rike ynglingen som kom till Jesus? ’Gode Mästare’, sade han, ’vad skall jag göra, att jag måtte få evinnerligt liv?’ – Jesus sade: ’Vi kallar du mig god? *Ingen är god utom en, det är Gud.*’ Är icke detta vittnesbörd nog utav hans egen mun?” (s. 45) Exakt samma bibelställe åberopas och citeras i *Bibelns lära om Kristus* (s. 105), vilket har noterats av några Strindbergforskare. Upptäckten av bibelstället har märkligt nog inte rubbat deras tilltro till Strindbergs förnekande av att ha läst boken.¹⁴

En annan viktig teologisk uppfattning är den som Karl formulerar på följande sätt: ”Jag tror på Honom såsom den gudasände idealmänniskan, som kom för att lära människorna huru de skulle leva” (s. 44). Allan Hagsten och Nils Norman, som båda menar att Strindberg *inte* läst *Bibelns lära om Kristus*, kommenterar repliken. Hagsten anser att talet om ”den gudasände idealmänniskan” pekar direkt på Rydberg eftersom Parker inte använder sig av begreppet. Norman hyser liknande uppfattning.¹⁵ Denna Rydbergs kristologiska uppfattning genomsyrar hela *Bibelns lära om Kristus* och förklaras särskilt i avsnittet ”Kristus idealmänniskan” (s. 158 f).

Strindberg påstår själv att han under sin ungdom blivit inspirerad av Parker. En detalj som stöder påståendet, om man bortser från uttrycket ”idealmänniskan” och Bibelcitatet, är att Parkers *Om religionen* förekommer i en

scen i *Fritänkaren*. Karl kommer nämligen gående med boken under armen. Den spelar alltså stor roll i dramat eftersom den framhålls som Karls favoritlektyr. Jag menar emellertid att det är ett genomtänkt dramatiskt grepp som Strindberg använder sig av när han låter Karl gå omkring med Parkers bok och inte Rydbergs. Parkers *Om religionen* är till skillnad från Rydbergs text pamflettartad. Parker närde en ambition att nå ut till människor i allmänhet med sin förkunnelse.¹⁶ Det är troligare att Karl, som försöker övertyga sin omgivning, använder sig av en pamflett och inte av en vetenskaplig avhandling. Låt oss leka med tanken att Karl varit socialist då skulle det utifrån samma resonemang varit troligare att han burit med sig *Det kommunistiska manifestet* och inte *Kapitalet*.

En tredje likhet mellan Strindbergs drama och Rydbergs texter är uppfattningen att nattvarden är en förljugen rit. I dramat argumenterar Karl mot nattvarden och i *Bibelns lära om Kristus* finns ett långt kritiskt avsnitt om nattvarden (s. 196). Går man till Parkers bok finner man att nattvarden endast tas upp i förbifarten. För Strindberg har nattvarden emellertid en central betydelse.¹⁷ Det är med all säkerhet denna likhet mellan Strindbergs och Rydbergs uppfattningar om nattvarden som låg bakom Strindbergs förhoppning om att Rydberg skulle ingripa till hans fördel i Giftasprocessen 1884.

Om man återgår till det kritiska avsnittet om nattvarden i *Bibelns lära om Kristus* och läser raderna ”en fetischistisk lära om ’Guds kött’ närvaro i det af en offerpräst invigda nattvardsbrödet” (s. 196) upptäcker man lätt en fjärde likhet. Både Rydberg och Strindberg vänder sig mot en annan viktig teologisk uppfattning, nämligen den att Kristus skulle ha *offrats* på korset för våra synders skull. Karl säger: ”Det skall vara svaga själar, som behöva en syndabock, på vilken de blott behöver kasta alla sina brott och synder, för att sedan lägga armarna i kors och vänta på saligheten.” (s. 44 f.) Rydberg använder sig inte av ordet ”syndabock” men behandlar frågan i *Bibelns lära om Kristus*: ”Härmed är ock uttalad den sanning, att syndaförlåtelsen ej är en yttre Guds handling, utan den inre följd af en inre genom Gud verkad ånger och bättring, hvilken till följd gifver sig tillkänna i det *mänskliga samvetet*” (s. 148). Syndaförlåtelsen får man inte genom något annat än uppriktig ånger och bättring.

En femte likhet är dramats motto som lyder:

Jag är icke kommen
till att sända frid utan svärdet.
Jesus av Nazareth.

Mottot representerar den grundläggande andan i dramat. Om man bortser från citatet om svärdet, som visar på samma slags krigsmetaforik som finns i Rydbergs texter, och i stället inriktar sig på mottots underskrift, nämligen ”Jesus av Nazareth”, då finns det mer att säga. Karl Reinhold Smedmark kommenterar namnet i inledningen till *Fritänkaren* och menar att det är karakteristiskt av Strindberg att använda benämningen ”Jesus av Nazareth” och inte Kristus (s. 13). Det stämmer, men det är också karakteristiskt för Rydberg. Genom hela *Bibelns lära om Kristus* förekommer namnet ”Jesus af Nazareth”.¹⁸ Både Rydberg och Strindberg gör tillägget ”av Nazareth” för att betona att Jesus är en människa som härstammar från Nazareth. Karl kallar honom för ”timmermannens son från Nazareth” (s. 23) och i *Den sista Athenaren* kallas han för ”Josefs son”.¹⁹

Uppfattningen att Bibeln är den sanna grunden för tron utgör den sjätte likheten. För Rydberg är detta en självklarhet när han undersöker Kristusläran. Men Karl tillägger också att Bibeln innehåller ”en mängd saker, som måste läsas och uppfattas enligt den tidens föreställningssätt”. För Rydberg är just denna insikt en av de viktigaste. Redan i första kapitlet i *Bibelns lära om Kristus*, ”Undersökningens grundvillkor”, utreder han betydelsen av att ha kunskap om den bibliska samtiden (s. 11 f.).

En sjunde likhet mellan Strindbergs och Rydbergs texter är att det i dessa argumenteras för att världen i sig, Guds skapelse, är vacker och god och att kyrkan är dess motsats.

Till sist några detaljer: för det första bor fritänkaren Karls familj i lanthuset Sjövik och andra akten i dramat har fått rubriken ”På Sjövik”. I *Fribytaren på Östersjön* heter fribytaren Drakes familjegods Sjövik och tredje kapitlet heter ”På Sjövik”. För det andra planerar Karl i slutet av dramat att åka till Amerika, ”där frihetens vagga står”, för att ”förkunna sanningens ord” (s. 52). I slutet av *Fribytaren på Östersjön* reser den unge Adolf Skytte, som kämpat mot de ortodoxa prästerna, till Amerika. För det tredje är Karl liksom Adolf i konflikt med sin familj.

Likheterna mellan Strindbergs och Rydbergs texter är onekligen många. En förklaring skulle kunna vara att några av detaljerna är av en sådan all-

män art, exempelvis namnet på huset, emigrationen till Amerika eller konflikten med familjen, att varken Strindberg eller Rydberg är ensamma om dem. En annan förklaring skulle kunna vara att Strindberg oberoende av Rydberg utvecklade sin kyrkokritik i samma riktning. Men om det nu förhåller sig så att bibelcitatet, de unika Rydbergiska teologiska uttrycken och de övriga likheterna känns överväldigande till sitt antal, och att de tycks peka på att Strindberg trots allt har läst *Bibelns lära om Kristus*, då uppstår frågan: varför förnekar Strindberg Rydbergs betydelse så frenetiskt?

En möjlig förklaring är att Strindberg genom sitt agerande försöker de-tronisera den tjuugoett år äldre Rydberg. Om man får tro den amerikanske litteraturteoretikern Harold Bloom så är ett sådant förhållande mellan två författare inte unikt. Det är tvärtom vanligt att en yngre (nyetablerad) författare förhåller sig ambivalent till sin samtida äldre föregångare. Bloom tar fasta på just den typen av komplicerade förhållanden i sitt verk *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1975).²⁰ Strindbergs inställning till Rydberg följer sålunda ett känt mönster om man får tro Bloom: "[S]trong poets make that history [poetic history] by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves."²¹ Bloom förtydligar att hans teori om påverkan endast gäller starka/stora författare, inte andra: "My concern is only with strong poets, major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to the death."²² Inom svensk litteraturhistoria kan man utan tvekan placera både Rydberg och Strindberg inom gruppen "strong poets", och när Strindberg i *Legender* (1898) skriver: "När jag söker något att läsa, får jag fatt i Medeltidens magi av Viktor Rydberg. Alltjämt denne skriftställare, som jag undvikit medan han levde, och som förföljer mig efter sin död", visar han att han på ett eller annat sätt brottats med sin store föregångare ända in i döden.²³

Blooms tes om påverkan mellan stora författare tycks stämma på Strindberg och Rydberg, inte minst med tanke på *när* Strindberg börjar uttala sig negativt om Rydberg. Hans självbiografiskt inriktade verk kommer femton till trettio år efter ungdomsdramerna och ingår förmodligen som en viktig del, vilket jag påpekat tidigare, i konstruktionen av bilden av det egna författarskapet. Vid den här tidpunkten tycks han anse att han behöver distansera sig i förhållande till Rydberg. Ett intressant faktum är att han själv förpassar sitt drama *Fritänkaren* till glömskan när han i kapitlet "Han blir författare" i *Jäsningstiden* (1886) tar upp ungdomsverken. Han nämner

inte ens titeln på dramat. Hagsten påpekar mycket riktigt att det indirekta bagatellisierandet är så påtagligt att det inte kan bortförklaras som en tillfällighet utan snarare förstås som en ”mer eller mindre avsiktlig censurten-dens”. När Strindberg skildrar sin författarbana i självbiografen tar han helt enkelt inte med sådant som motsäger det som han vill föra fram i mitten av 1880-talet. ”Fritänkarens religiösa och demokratiska patos” skulle kunna ha rubbat *Jämsningstidens* problematik, skriver Hagsten.²⁴

En händelse under 80-talet som bidrog till att Rydberg och Strindberg kom i kollision med varandra var ”giftasåtalet” mot Strindberg 1884. Albert Bonnier hade frågat Rydberg om han kunde tänka sig att ingå i den jury som skulle tillsättas inför Giftasmålet. Rydberg svarade att han inte ville bli juryman för Strindbergs räkning, men ”möjligen för Bonniers egen”.²⁵ Det klivna svaret avslöjar å ena sidan att han ogillade det provocerande avsnittet i *Giftas*, å andra sidan att han principiellt var motståndare till åtalet i sig.²⁶

I domstolen åberopade Strindberg Rydberg i sitt försvarstal: ”Skulle med Gud menas Kristus, måste jag anmärka att förnekelse af Kristi Gudom ej ansetts hittills som hädelse af Gud. – Så ansåg åtminstone ej den kommun som både tillsatt denna domstol och den professor i kulturhistoria, hvars förnämsta merit var den berömda skriften Bibelns lära om Kristus.”²⁷ Rydberg blev djupt förolämpad av karakteriseringen av hans författarskap och när Albert Bonnier en vecka senare bjöd honom tillsammans med Strindberg och andra gäster till sitt hem, avböjde han.²⁸

Giftasprocessen ägde rum endast två år innan *Tjänstekvinnans son* publicerades. Detta är ytterligare en anledning till att ställa sig tveksam till trovärdigheten vad gäller Strindbergs uttalanden om Rydberg i detta självbiografiska verk.

Conny Svensson, som visserligen inte diskuterar Strindbergs ungdomsdramer utan hans senare författarskap, kommer i *Strindberg om världshistorien* (2000) in på hans förhållande till Rydberg. Svensson har studerat Strindbergs brev och har funnit att det i dessa finns ”både kritik och uppskattning, sarkasmer och beundrande formuleringar”.²⁹

Sorteras breven efter adressaterna, vilket Svensson inte gjort, samt efter positiva respektive negativa uttalanden om Rydberg, framträder ett mönster. De brev som uttrycker en beundran för Rydberg är adresserade till Ryd-

bergs vänner medan de som uttrycker förakt är adresserade till Strindbergs vänner.

Det första positiva brevet, som skrevs drygt ett år före Giftasprocessen, är till Harald Wieselgren som var både god vän till Rydberg samt respekterad och inflytelserik. I brevet beklagar Strindberg att han inte fått en inbjudan till Wieselgrens hem i tid på grund av postgången och därför missat en träff med Rydberg.³⁰

Den andre adressaten som får positiva brev om Rydberg är Karl Warburg – Rydbergs kanske trognaste vän. I två brev, cirka fem månader före Giftasprocessen när Strindberg befinner sig i Tyskland, ber han Warburg att skriva en artikel om Rydberg som skall publiceras i Tyskland.³¹ Sex år senare när han ligger i skilsmässa och är i ekonomiskt trångmål, nämner han ett eventuellt diktargage. Han skriver följande till Warburg: ”Fick jag utveckla mig vidare och liksom V. Rydberg recipiera i Vetenskapens högre grader, hade jag kanske ännu en framtid framför mig.”³²

Under 1896, året efter Rydbergs död, skriver han tre brev till Torsten Hedlund, som tillhör den familj som betytt mest för Rydberg. I samtliga smickrar han Rydberg. I det första lyfter han fram sin respekt för honom: ”Denna man V.R. hatade och förföljde mig: jag lyfte aldrig en hand mot honom tillbaka, af någon respektfull instinkt. Kanske hade han rätt!”³³ I det andra brevet citerar han Rydberg positivt,³⁴ och i det tredje börjar han med att tacka för pengarna han fått. Om Rydberg skriver han: ”Nu frågas: har Rydberg ingen lärjunge? ingen fortsättare? ingen entusiastisk anhängare, som ville nu söka bevisen efteråt för mästarens teorier?”³⁵

Till Birger Mörner, som 1991 planerade att skriva en bok om Strindberg, talar han om Rydberg, Snoilsky, Björnson och Ibsen som genier.³⁶ Mörner är god vän till Strindberg men tycks också ha god kontakt med Rydberg – och inte minst, om Mörner får andra framstående författares stöd kan han medverka till att Strindberg får ett stort stipendium. I samband med att *En bok om Strindberg* publicerades kom frågan om ett stipendium eller diktargage åter på tal. En penninginsamling planerades och ett upprop i mars 1895 ledde till att tjugo personer skrev på – bland andra Viktor Rydberg som dog sex månader senare. Strindberg hade lyckats få sitt diktargage till sist.³⁷

Samtliga brev som uttrycker beundran för Viktor Rydberg är alltså riktade till personer som både är mycket nära vänner till Rydberg och som kan vara till stor ekonomisk nytta för Strindberg.

De brev som innehåller förakt och ilska är adresserade till Strindbergs egna vänner. De mest raljerande är de som skickats till Ola Hansson och Bengt Lidforss. Här finns inte något försonande om Rydberg. Till Hansson skriver han att Rydberg är ”tarflig”, ”ilsken och vulgär”,³⁸ och till Lidforss att Rydberg ger ut sin ”pekoral-teologi” och anser sig vara den störste författaren i Sverige.³⁹ I breven till den unge författaren Adolf Paul och till översättaren Leopold Littmansson kallar han Viktor Rydberg för ”Kucku Rydberg”.⁴⁰ Albert Bonnier, som stod vid Strindbergs sida i Giftasprocessen, får de mest uttrycksfulla breven om Rydbergs och hans likar:

Jag har aldrig förstått Tidens och vännernas försagdhet och artighet gentemot en sådan ärans sugga som Allehandas Lindström eller ett sådant tandlöst få som Hedlund, eller ett sådant kryperi som för riddaren och renegaten Viktor Rydberg, hvars enda förtjenst är att ha i sin ungdom förnekat Kristi Guddom, hvarför han sedan bedt om förlåtelse och erhållit!

Hvad är det för taktik att vända venstra kinden till när man får en spark i r-n! Det är ju rama ruttna kristendomen!”⁴¹

Vid den här tidpunkten var Strindberg god vän med Albert Bonnier, men bara några år senare kunde han skriva mycket hätska brev om honom och bokförläggarbranschen. Hans vänskap hade förvänts i ilska när han fick trasslig ekonomi. Han ansåg att han lurats på pengar. Med anledning av Bokförläggarnas 50-årsjubileum med tillhörande festligheter skrev han följande till Lidforss: ”Pastor Primarius var också med på Banditsexan och talade för judarne. Det är ju rysligt! Att de arma fåren Rydberg och Snoilsky måste äta mat med roftryckarne kan förklaras. Men Fehr!”⁴²

Med diskussionen av adressaterna i Strindbergs brev vill jag peka på en skenbar motsägelsefullhet som finns i materialet vad gäller Strindbergs förhållande till sin tjuogoett år äldre kollega Rydberg. Han tycks tala gott om Rydberg när han står i beroende till adressaten och när adressaten respekterar Rydberg, men föraktfullt smutskasta Rydberg när han skriver till sina närmaste vänner. Mycket tyder på att Strindberg i ena fallet inte törs kritisera Rydberg eftersom han förlorar ekonomiskt på det. I andra fallet, när han skriver till sina egna vänner, verkar det som om han tror sig vinna på

att detronisera Rydberg. I båda fallen tycks Rydberg vara ett medel för att nå ett mål – att etableras som den store författaren.

De mest intressanta breven är, enligt min mening, de som han skrivit till sina egna vänner. I dessa förvandlar han sin föregångare till en oduglig författare som inte ens lyckats framföra en godtagbar kristendomskritik. Beteendet är klassiskt. Genom att inkompetensförklara sin föregångare blir det lättare att själv inta piedestalen. För Strindberg gällde det att framstå som den ledande författaren och kulturradikalen. Själv lär han ha yttrat följande på en bjudning 1892:

Jag behöver inte lära mig något av Rydberg – jag behöver inte falla på knä för honom – jag har ingenting att lära mig av någon härhemma – han har tagit sina lärare utifrån – det har jag också – jag kan inte hjälpa, att han valt de sämre – jag har ingenting att lära av honom.⁴³

Noter

1. Erik Höök, *Strindbergs vänner och fiender*, skrift utgiven till utställningen på Strindberg-museet, 27 februari–4 september 2005.
2. Se exempelvis Martin Lamm, *Strindbergs dramer*, Stockholm 1924, s. 41; Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv. Första delen. Läroår och genombrott 1849–1883*, Stockholm 1987, s. 69; Olof Lagercranz, *August Strindberg*, Stockholm 1979; Jan Myrdal, *Johan August Strindberg*, Stockholm 2000. Ett undantag är Conny Svensson, *Strindberg om världshistorien*, Hedemora 2000.
3. För likheter mellan dramat Hermione och Rydbergs texter, se Birthe Sjöberg, ”Hermiones förvandling från hjältinna till offer för hedersmord”, Humanismens som vapen, texter från Kungliga Vitterhetsakademiens Viktor Rydbergs symposium hösten 2006, under utgivning.
4. Uttrycket är hämtat från förordet till *Den siste Athenaren* (1859) där det står: ”mitt arbete är ett spjut, som jag slungat mot de fiendliga lederna, i krigarens lofliga uppsåt att såra och döda”.
5. Enligt Conny Svensson skrevs *Fritänkaren* hösten 1867 men publicerades först sommaren 1870 under pseudonymen Härved Ulf. Se Svensson, ”Från Fjärdingen och Svartbäcken”, *20 x Strindberg. Vänbok till Lars Dahlbäck*, Stockholm 2003, s. 11.
6. Karl Warburg, ”Utgifvarens tillägg och anmärkningar, till sjätte upplagan 1897”, *Viktor Rydberg, Bibelns lära om Kristus* (1862), 7:e uppl., Stockholm 1904, s. 553–555.
7. Edvard Rodhe, *Den religiösa liberalismen. Nils Ignell–Viktor Rydberg–Pontus Wikner*, Stockholm 1935, s. 189.
8. Parkers skrifter: ”Tio predikningar om religiositeten” (1864), ”Teism, ateism och kyrklig teologi” (1865), ”Bönestunder” (1868) och slutligen utgavs Parkers samlade skrifter i tio band under åren 1867–75. Se Rodhe, s. 194.

9. Allan Hagsten, *Den unge Strindberg. Studier kring Tjänstekvinnans son och ungdomsverken*, del I, Lund 1951, s. 222 ff.
10. Rodhe, s. 200.
11. Isak Krook, *Viktor Rydbergs lära om Kristus*, Lund 1935, s. 46. Se även Birthe Sjöberg, *Den historiska romanen som vapen. Viktor Rydbergs Fribytaren på Östersjön och hans ungdomsjournalistik*, Hedemora 2005.
12. Olle Holmberg, ”Viktor Rydberg och August Strindberg. Några beröringspunkter”, *Samlaren* 1935, s. 2.
13. Hagsten, del II, s. 135 f.
14. Se bl.a. Hagsten, del I, s. 220.
15. Ibid.; Nils Norman, *Den unge Strindberg och väckelserörelsen*, Malmö 1953, s. 253; se även Erik Hedén, *Strindberg. En ledtråd vid studiet av hans verk*, Stockholm 1921, s. 38. Enligt Rodhe skulle Parker rent av mena att även om Jesus var ett ”religiöst snille” så uteslöt detta inte att ”Gud kunde ha större män i beredskap”. Rodhe, s. 207.
16. Hagsten, del I, s. 221.
17. Norman, s. 184.
18. Rydberg, *Bibelns lära*, s. 46, 52, 144, 149, 182 och 195.
19. *Den siste Athenaren*, s. 27. Se Rydbergs utläggning om Jesu avlelse i Bibelns lära om Kristus, s. 153–158.
20. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* [1975], 2nd ed., New York & Oxford 1997.
21. Bloom, s. 5.
22. Ibid.
23. August Strindberg, *Legender* (1898), *Samlade skrifter* 28, utg. John Landquist, Stockholm 1912–20, s. 219. Se även Svensson, s. 110 och Holmberg, s. 44.
24. Hagsten, del I, s. 216 f.
25. Holmberg, s. 23.
26. Karl Warburg, *Viktor Rydberg. En lefnadsteckning*, senare delen, Stockholm 1900, s. 668 ff. Se även Holmberg, s. 19.
27. Karl Otto Bonnier, *Bonniers. En bokhandlarefamilj. Anteckningar ut gamla papper och ur minnet*, IV, Stockholm 1931, s. 72.
28. Bonnier, s. 73.
29. Svensson, s. 110.
30. Brev nr 622, Till Harald Wieselgren, 1 juni 1883, *Strindbergs brev* III, April 1882–1883, utg. Torsten Eklund, Stockholm 1952.
31. Brev nr 824, Till Karl Warburg, Ouchy (Vaud) Suisse 8 Maj. 84. samt brev nr 843, Till Karl Warburg, Ouchy 24 Maj 1884, *Strindbergs brev* IV, 1884, utg. Torsten Eklund, Stockholm 1954.
32. Brev nr 2070, Till Karl Warburg, Brevik, Vermdö 18 Nov. 1890, *Strindbergs brev* VIII, januari 1890–december 1891, utg. Torsten Eklund, Stockholm 1964.
33. Brev nr 3347, Till Torsten Hedlund, Ystad 1 augusti 1896, *Strindbergs brev* XI, Maj 1895–november 1896, utg. Torsten Eklund, Stockholm 1969.
34. Brev nr 3361, Till Torsten Hedlund, [ca 31 augusti 1896], *Strindbergs brev* XI.

35. Brev nr 3382, Till Torsten Hedlund, Saxen, 21a September 1896, *Strindbergs brev XI*.
36. Brev nr 2078, Till Birger Mörner, Brevik, Vermdö 2 Dec 1890, *Strindbergs brev VIII*.
37. Utgivarens not till brev nr 3117, Till Birger Mörner, Paris 12 Maj 1895. ur *Strindbergs brev XI*.
38. Se breven nr 2091, Till Ola Hansson, 25 december 1890 och nr 2102, Till Ola Hansson, Brevik, Vermdö 14 Jan. 1891, *Strindbergs brev VIII*.
39. Brev nr 2699, BBB. [till Bengt Lidforss], [26 december 1893], *Strindbergs brev IX*, 1892–januari 1894, utg. Torsten Eklund, Stockholm 1965 samt brev nr 2732, Till Bengt Lidforss, [2 februari 1894], *Strindbergs brev X*, Februari 1894–april 1895, utg. Torsten Eklund, Stockholm 1968.
40. ”Kucku” i brev nr 2777, Till Adolf Paul, Ardagger. Andag Pingst. [14 maj] 1894 samt ”kukku” i brev nr 2907, Till Leopold Littmansson, [ca 19 augusti 1894], *Strindbergs brev X*.
41. Brev nr 1012, Till Albert Bonnier, Ouchy 4 Jan. 85, *Strindbergs brev V*, 1885–juli 1886, utg. Torsten Eklund, Stockholm 1956.
42. Brev nr 2716, [Till Bengt Lidforss], [12 januari 1894], *Strindbergs brev IX*.
43. Ur Hanna Bellanders berättelse (Ep S. 53 a), Kungliga Biblioteket. Citerat från David Norrman, *Strindbergs skilsmässa från Siri von Essen*, Stockholm 1953, s. 129 f.

Pressens framtid

Per Rydén

Han var med nästan från början.

Och kanske finns det också ett tills vidare oavtäckt samspel mellan de väsensskilda världarna, mellan pressens framtid och pressforskningens. När den lundensiska pressforskningen 1965 återupplivades efter det att Otto Sylwan i början av det förra seklet hade lockats att flytta till Göteborg, hade den svenska tidningsdöden stannat upp och stödformerna börjat utvecklas. När forskningen i Lund på nytt började sätta spår i början av 1970-talet hade de svenska kvällstidningarna, varit igenom sitt framgångsrika 60-tal. Det betydde sammantaget att den svenska dagspressen nått sin högsta höjd. Den samlade dagspressupplagan låg i underkant av fem miljoner exemplar. Den skulle hålla sig på den nivån under hela den period då pressforskningen i Lund byggdes ut.

Hur ser då framtiden ut? I en bransch som alltid sysslar med morgondagens tidning har nästan alla en mening om det. Dåtiden är tryggare men tål att begrundas också för framtidens räkning.

Det har skett en del i Lund. Stan har vuxit och är numera den största utan egen tidning. Forskningen återupptogs i strömkantringens tid. Vad samhällstillvändheten betydde är svårt att avgöra. Grundligheten kunde däremot ingen sätta ifråga. Som läget såg ut i ett ämne som inte var något ämne var det ofrånkomligt att börja med att bygga en bibliografisk grund

Svenskt pressregister är det avgjort största företaget. Tanken är att erbjuda forskare och andra intressenter ett hjälpmedel som ska sätta dem i stånd att behärska en del av det väldiga materialet i den svenska pressen. Inspirationen kom från ett annat lundaföretag. Hos Bibliotekstjänst hade det vid det laget under halvtannat decennium pågått en löpande artikelregistrering. Det resulterade i det enastående hjälpmedel som numera heter *Artikelsök*, sedan 1979 tillgängligt också i digital form. Från början i samarbete med Bibliotekstjänst började vi förteckna recensioner, skönlitterära bidrag och artiklar i ett antal tidningar från 1880 och framåt. Tanken var naturligtvis

att vi i sinom tid skulle täppa igen luckan fram till den tidpunkt där Bibliotekstjänst startat i början av 1950-talet.

Hur mycket som hänt under dessa år blir man inte minst varse när man erinrar om försöken att skapa ett KWIC-register, ett register över tidningsmaterial som på konkordansens vis skulle ta vara på *key word in context*. Redan på hösten 1965 hade vi upptäckt datorerna eller datamaskinerna som ett redskap i det bibliografiska arbetet. Men de var ännu primitiva och skulle matas med hålkort och vad som kom ut i andra änden var mest långa filtar av papper. Om ens det.

Ingemar Oscarsson blev den som tog över. Han har lagt ner avsevärd möda på att redigera och kontrollera det material som gänget av excerpister letade fram i de gamla tidningarnas spalter. Det var också han som verkade för att utlokalisera verksamheten till Härnösand, naturligtvis i förhoppning om att arbetet skulle tryggas på lång sikt och kunna bedrivas med en större personalinsats. Så blev till slut inte fallet.

Arbetet med *Svenskt pressregister* tog tid från annat. Det må vara så länge man bara kan göra troligt att det samtidigt sparade andras tid och därtill allmänt utökade kunskaperna om den svenska pressen. Ännu har bara en liten del av de många uppgifterna bearbetats i sin helhet. De under åren 1967–1998 utgivna sex volymerna rymmer nästan fem tusen sidor som rymmer uppgifter om runt 200.000 större eller mindre artiklar. Och därtill kommer det material från tiden efter 1902 som finns i den på nätet utlagda databasen: www.svep.mh.se.

Norrköpings Tidningar kom det närmast att handla om. Det var början på ett försök att ta tillvara information i det stora registreringsarbetet. *Norrköpings Tidningar 1880–98, en innehållsanalytisk pilotstudie* var Ingemars debut som forskare. Och det var fortfarande rätt många år kvar till hans disputation. Den kom också att inviga en ny skriftserie, ”Press & Litteratur” och redan på detta första nummers baksida kunde vi signalera ytterligare två nummer. Ett av dem ska jag återkomma till.

En del låg i tiden. Under en kort period, initierad av skriften *Litteraturvetenskap* (1967) och avslutad med att Kurt Aspelin publicerade *Textens dimensioner* (1975) fanns det ett visst tryck på humanisterna att göra sig förtrogna med kvantitativa metoder. Det förekom ängsliga frågor vid de relativt glesa seminarietillfällen som ännu var den egentliga kontakten med

institution och seminariekamrater: vad är det som går att räkna i mitt material?

Det var alltså just under dessa år som den lundsiska pressforskningen formades. Med inriktningen på ett massmedialt material öppnades också för en naturlig samvaro med andra discipliner på samma fält. För en pressvetare var det inget problem att hitta faktorer som kunde kvantifieras. Men redan de två initiativtagarna till den nya lundsiska litteraturforskningen, Staffan Björck och Carl Fehrman hade olika syn på siffrors värde för forskningen. Arbetet med *Svenskt pressregister* tycktes ju ha stakat ut vägen i och med att alla registrerade artiklar också mättes. Det skedde till och med lite tidigare än det allmänna kvantitativa genombrottet.

Och när vi nu startade med ”en innehållsanalytisk pilotstudie” var det inte minst för att visa att vi tog saken grundligt. I efterhand kan man le lite overseende, men vi hade sannerligen tagit fasta på att man inte skulle bedriva sifferexercis hur som helst. Med hjälp av statistisk expertis gjorde vi signifikansprövningar av våra rön. Vi tog en allvarlig törn också med den ständigt återkommande frågan om hur man ska välja för att få ett representativt urval av tidningsmaterialet och stannade för att nyttja ett slummässigt draget sampel ur de olika årgångarna. Det hela presenterades i en rad tabeller och diagram. Man kan fortfarande imponeras över mödan. Det blev inte någon direkt fortsättning. Men den som gjort arbetet kunde i varje fall säga sig att han i fortsättningen hade en grund att stå på. Och när han så småningom yppade kritik, berodde det inte på att han inte visste hur man gjorde. Det större företaget att bearbeta det stora materialet i pressregistret blev inte av i full skala.

Journalistikens former. En klippbok om dagspress och populärpress utkom också under detta år 1972. Det är därmed historia i flera avseenden. Det var en del av uppgiften att belysa genrerna i ett historiskt perspektiv. Här fanns en måttligt revolutionär sida ur *Göteborgs Tidningar* av den 4 augusti 1789 liksom en telegrafrapport om mordet på Lincoln, hämtad ur *Stockholms Dagblad* av den 28 april 1865. Men också omslaget om mordet på Kennedy som hämtats ur *Stockholms-Tidningen* den 23 november 1963 kunde inte bara gälla som ett sent prov på ett mera allmänt blyxtminne utan också som historia. Det var nutidshistoria, men naturligtvis också presshistoria i så måtto som den aktuella tidningen under tiden hade hunnit dö 1966.

Bokens tillkomst var pedagogiskt motiverad. Det hade uppstått ett behov av nya läroböcker i takt med att läroplanerna gjorts om. Svenskämnet i skolan breddades, och lärarna ansågs böra veta något om vad som stod i tidningarna. ”Alla tendenser hos pressens ymnigt flödande genrer har inte kunnat redovisas, men det gjorda texturvalet bör tillsammans med kommentarerna kunna aktualisera åtskilliga synvinklar på materialet och därmed göra läsaren mera observant”, skrev utgivarna Sten Kindlundh, Ingemar Oscarsson och undertecknad i sitt förord.

Det som var historia redan 1972 har stått sig ganska väl. Det är sånt man har anledning att återkomma till. Men 35 år efteråt har också det i princip samtida materialet sitt intresse. Det är ett ögonblicksfotografi av det tidiga 1970-tal då den svenska dagspressen nått sin maximala upplaga. Det betyder inte med ens att det var guldålder rakt upp och ner. Etermediernas entré på scenen speglades också. Den nya dynamon i mediemaskineriet var tv. Även andra enskildheter har också fått historisk höjd. *Kvällspostens* kulturrevolution hörde till det som fastnade i ögonblickskameran. Fru Gunvor Schön, fil.mag. Margareta Sjöström, representant Gunnar Borgström, småskollärare Gudrun Wöhlcke och polisman Per Olsson var det som numera svarade för tidningens teaterbedömning och inte som förr Henrik Sjögren – hans skildring av vad som hände ska snart komma i bokform. Debatten brann hög. I *Expressen* lekte man med en av de genrer som annars hunnit försvinna ur kvällstidningarna, dödsannonser: ”Kvällspostens kultursida har i dag lämnat oss, strypt av Braw, under Gummessons tystnad, Wahlgren till glädje”.

Men hur många tillfälligheter som styrde tillkomsten av denna antologi hade den också sitt principiella intresse för att visa på inriktningen på den pressvetenskapliga forskning som utvecklades på litteraturvetenskapliga institutionen i Lund vid denna tid och på bredden i den. Genrer i historisk belysning var signum för insatsen.

”Inte bara strunt under strecket” stod det på en av sidorna i *Journalistikkens former*. Eftersom det handlade om följetongen kan man utgå från att det var Ingemar som fört pennan – anonymiteten utåt har varit tämligen strikt i de många lagarbeten som kommit till utförande bland pressforskarna i Lund.

Ingemar skulle ju bland de många genrer som vi pekat ut som ett särskilt givande fält för den humanistiska pressforskningen ta itu med följetongen.

Inspirationen kom från Staffan Björck som själv varit inne på ämnet i en uppsats. Det var naturligtvis ett lyckat val. Följetongen var en genre som var en central angelägenhet för litteraturvetenskapen – eller kanske snarare borde varit, för det var inte så mycket som var åtgjort. Det var tillika en genre som på ett naturligt sätt pekade ut mot Europa, i första hand mot Frankrike, varifrån beteckningen, greppen och annat hade hämtats. Det skulle bli avgörande för den forts. som följde i den Oscarssonianska utvecklingen.

Samtidigt var följetongen central i pressen och inte bara i det tidsskede då den fick sitt markanta genombrott. Men visst fanns det god anledning att börja just där historien började. Börja, ja, var ska man börja? Ja, redan i det valet kan man avslöja sig på ett avslöjande sätt. Det gjorde Ingemar.

Från början var det tänkt att han skulle syssla med följetongen i 1880-talets press. Han skulle bli en av dem som i sin forskning omsatte de många mödorna i registreringsarbetet. Han hade en inteckning i det svenska 1880-talet. Han hade skrivit en mycket grundlig och användbar uppsats om pressens bevakning av Giftas-processen.

Men så blev det inte. Han sökte sig bakåt i tiden. Det var kanske materialet som bestämde över honom. Men det var också så att han bestämde över materialet. Huvudresultatet av hans undersökningar ska väl sägas vara den eftertryckligt fastslagna och fullständiga genombrottet. Han lämnade inga tidningar oundersökta. Han kunde alltså uttala sig med stor säkerhet när han konstaterade att hela den svenska pressen omkring 1840 genomgick en drastisk förvandling med få motsvarigheter i den svenska medieutvecklingen. På anmärkningsvärt kort tid blev tidningarna mera omfångsrika genom tillkomsten av en ny kategori. Det förde också med sig nya läsare, till stor del kvinnor. Det medförde att en ny kader av författare etablerade sig, till en del bestående av kvinnor.

Grundligheten medförde att det tog tid. Redan 1974 hade han gett en grundritning på åttio sidor i ämnet, ”’En afdelning för sig med strängt afmätta gränslinier’. Om feuilletonen (’följetongen’) i några länders press, främst under 1800-talet.” Han disputerade 1980 på avhandlingen ”*Fortättning följer*”. *Följetong och fortsättningsroman i dagspressen till ca 1850*. Själva titeln var välöverlagd med sina citattecken, nyckelbegrepp och sin öppenhet för att behandla också förhållanden utanför Sverige.

Grundligheten var den ena sidan av saken. Han ville veta. Han skulle bara kolla ytterligare något innan han bestämde sig och gjorde sig färdig. Den andra sidan var en viss försiktighet. Han var inte spekulationernas man. Han hade sina teser, men han var så mån om att få med nyanserna att teserna hotade skymmas. Han har inspirerat andra ända fram till Gunnel Furuland som i maj 2007 disputerade på sin stora avhandling *Romanen som vardagsvara*.

Studiet av följetongen var ett vackert prov på den lundsiska inriktningen mot genrerna. Och den genren tog så småningom slut. Det var ingen lika plötslig process som införandet. Men det ena bladet efter det andra började ge upp den avdelning under strecket som Ingemar mer än någon annan sett början på. Och i denna fas var det naturligt nog ingen som förklarade sig, försvarade sig. Det hade funnits en studie att skriva som kunde blivit en fortsättning på den avhandling som just handlade om fortsättning. Den kunde tagit upp de trådar som lanserades redan under det sena 1800-talet då det låg så nära till hands att hämta modeller från naturvetenskapen och inte minst den tongivande biologin. För där fanns det ju idéer om en tillväxt, en kulmen och ett avklingande. Den andraboken blev aldrig skriven. Den grundliga kännaren av följetongens början kan frikännas från delaktighet i följetongens slut.

Ingemar fortsatte åt ett annat håll. Och det fanns också annat att göra. Så länge han satt relativt avskilt i sin kammare på Tidningskirurgen på Södra lasarettssområdet var det inte så många som kände hans många förtjänster och breda intressen. Men snart nog skulle det bli annorlunda.

Det ena gav också där det andra. Inte minst för den som arbetade grundligt fanns det ständigt nya beställningar att uppfylla.

Sporten kunde varit en väg. Ett genuint sportintresse har han haft med sig. Han hörde till de tidiga löparna och har också hört till de uthålliga. Temperamentet har han kunnat ge uttryck för i badminton och tennis. Men mest minns vi nog fotbollen, under några år praktiserad i ett lag som kallade sig Smålands isterband men där de flesta kom från institutionen. Men det blev teori också, road sådan och mest utförd i den studie över *Rekord-Magasinet*, som formade sig till en läsvärd berättelse om Edvin Ahlqvists märkliga avisa som vi i en viss generation socialiserades av och lärde att man skulle läsa läxorna allra först, sedan om Per Stigman och Gunnar

Nordahl och Ingemar Johansson. Vi som var med kan skvallra om att han skrev längre och tog längre tid på sig än andra, men det blev också ett mycket matigt kapitel i den veckopressbok som institutionen med Staffan Björck i täten presterade och som firades av hos Lisbeth Larsson, fortfarande kvar i Kävlinge. Det var tider, andra tider.

Veckopressen har också blivit ett bestående intresse för Ingemar, ett av de moment som han också tagit vara på i undervisningen. Den särskilda utbildningen i pressvetenskap kom igång 1977. Den började i blygsam skala, som en halvtidskurs på kvällstid. Skarorna var ansenliga, aktiviteten hög. Vi höll oss till och med något så exklusivt som ett eget blad, "Pressvetarbulletinen", där vi gav nyheter och kommenterade undervisningen. Och utvecklingen ledde till att pressvetenskap blev en egen, fullt utbyggd utbildning, från 0 poäng till doktorsnivå. Omsättningen på lärare har varit liten. Efter några pensioneringar är Ingemar kvar som den ende av grundargänget.

Undervisningen skapade behov. De fylldes också. Den historiska inriktningen födde en lärobok i svensk presshistoria. En sådan blev av 1983 i form av *En svensk presshistoria*, en 200-sidig framställning med tre författare. Det var inte första försöket, för allra först hade Ingemar, Claes-Göran Holmberg och jag prövat att skiva upp den svenska pressens historia decennievís. Det har hänt åtskilligt sedan dess i medievärlden, men kolportören Holmkvist, som lånades in för omslaget, har lyckats kursa boken långt under nollpunkten – vi fick göra kopierade upplagor efter hand. Ibland har vi känt oss närmast generade över att framställningen tagits till också i forskningen. Ja, behovet fanns.

En svensk presshistoria kom också att ha del i *Den svenska pressens historia*, den framställning i fyra band jämte register som genomfördes av ett tvärvetenskapligt gäng med tonvikt på Göteborg och Lund med start 1996 och med planerlig publicering mellan 2000 och 2002, följd av Tobias Lindbergs register 2003. Det enda som var riktigt besvärligt var den långa väntan på att få komma igång, men därpå gick allt som tåget, ja, bättre eftersom vi kom i tid. Fyra av de tolv avsnitten skrevs av lundensare, bland vilka numera också fanns den outhärliga redaktionssekreteraren Gunilla Lundström. Ingemar skrev som vanligt väl men som vanligt väl långt men fann sig i att bli nedstruken. Som hans forskning utvecklats var det numera självklart att han skulle ta ett steg tillbaka i historien. Följetongens epok

tecknades nu av Dag Nordmark, perioden dessförinnan av Jarl Torbacke. ”Med tryckfrihet som tidig tradition” blev det därför som Ingemar med glädje ingick i och fick åren mellan *Then Swänska Argus* och tumultet 1809 på sin lott. Ingen tar miste på den skrivglädje som föregick läsglädjen.

För att sysselsätta de tre författare som gjort ifrån sig redan i det första bandet kom vi på att ovanpå detta skriva *Världens äldsta. Post- och Inrikes Tidningar under 1600, 1700-, 1800-, 1900- och 2000-tal*. Till Svenska Akademiens överraskning höll vi också där lämningsstiden och kunde därmed leverera medan tidningen fortfarande levde som papperstidning (2005).

Det blev av. Ja, det var åtskilligt som blev av, har vi med tillfredsställelse kunnat konstatera. Vi kunde gjort mer, ska det kanske också sägas. Kanske drabbas man i efterhand av tanken att vi skulle öppnat eget och gjort en hårdare ritt på den form av medialisering som väl hög grad dragit nytta av att så många ungdomar ville förvandla till medieintresse till yrke. Ingemar hade ju en gång i tiden lärt sig på *Värnamo Nyheter* men inte fortsatt i K. W. Johanssons fotspår. Men han påminde om Värnamo i en festskrift från 2002: ”På Värnamo nyhetsmarknad. Anteckningar om en ords tidningshistoria”.

I slutet av 1980-talet kämpade Ingemar för att med stöd av framstående tidningsmän få fram en professur för pressforskningen i Lund. Det blev inte av och anledningen till det får andra skriva om. I den mån man ska tala om en humanistisk inriktning på pressvetenskapen spelade det möjligen sin roll.

Något av det berodde kanske också på oss själva. Scoutaktighet, mångsidighet och renlevnad spelade in.

Den scoutaktighet som från början utmärkte pressforskarna i Lund gjorde att vi fick händerna fulla av att ge service till andra; det tog tid från egen forskning att producera bibliografiska nyttigheter och bygga upp en undervisning i ämnet och förse den med läroböcker.

Mångsidigheten hade inte minst sin företrädare i Ingemar – det yttersta uttrycket för det finns i den här föreliggande festskriften. Den har två sidor. Den ena består i att vi som pressforskare aldrig velat specialisera oss bort från litteraturvetenskapen. Den andra består i att vi i konsekvens därmed menat oss ha del i detta stora ämnes alla funktioner. Den pressforskare som var litteraturhistoriker i själ och hjärta sysslade inte bara med att forska i

bladen utan också att ta del av handledning och undervisning, administration och sammanträddandet över hela fältet. Kanske var det rentav så att en pressman bland esteter misstänktes för att ha lite särskild praktisk duglighet och därför riskerade att bli studierektor och prefekt nästan på livstid. Ingemar är exemplet framför andra.

En renlevnad menade vi vara särskilt viktig på medieområdet där det var så lätt att dra till sig studenter som under skylt av att vara teoretiker hela tiden ville bli praktiker. Genom skapandet av journalistutbildningen i Lund på 1990-talet med Ingemar som drivande kraft blev det ännu lite tydligare vad pressvetenskapen var. Teori och praktik hade fått var sitt. Den uppdelningen hade all anständighet för sig, men förmodligen hade det varit lättare att skapa underlag för tjänster genom att inte vara så tydlig.

Jag hade gärna sett att den historiskt inriktade pressforskning som blivit en specialitet i Lund hade fått sina särskilda tjänster. Efter det lyckliga genomförandet av etermedieprojektet och *Den svenska pressens historia* kunde det varit läge för att inrätta en speciell mediehistorisk professur. Jag minns att jag förankrade förslaget hos Jarl Torbacke vid en träff på Skansen. Pionjären i Stockholm instämde. Men möjligen var det inte på Apberget eller ens i det museala tryckeriet som framtidsfrågorna skulle få sin lösning.

Det viktiga är ändå realiteterna. Det handlar om det som blivit gjort. Vi har genom åren haft lätt för att samarbeta, både inom ämnet och utanför. Att vi fortsatt känt oss hemma inom litteraturvetenskapen har förhoppningsvis också betytt att denna litteraturvetenskap bevarat en större bredd.

Ingemar är väl bevandrad och väl påläst i det helt aktuella. Han kunde blivit journalist, men blev i stället journalistutbildare. I sin forskning har han varit grundlig, och i den grundligheten har han sökt sig till rötterna. I stället för att följa följetongen till slut, valde han att söka början före början och hamnade därmed också utanför landet. Från sent 1800-tal till tidigt 1800-tal rörde han sig tidigt och därefter har han tagit steget tillbaka till 1700-talet. Det betraktar han numera som sitt huvudfält liksom han också gått över gränserna i ett annat avseende. Det är den internationella presshistorien han gjort till sin, och särskilt är det de fransk-svenska förbindelserna som han tagit itu med. Det har lett till framställningar som "Le feuilleton dans la presse française dans les années 1790 et au début du 19e siècle" (1993), "De supplément indépendant à un rez-de-chaussée sous le

filet” (1993), ”La Suède à travers la presse révolutionnaire française” (2000) och ”Lueurs de liberté. Presse suédoise, journalisme et censure au siècle des lumières” (2004).

Ingemar har gjort upptäckter. De innefattar sånt som för utanför den egna forskningen. Som varje forskare som går på djupet har han bekräftat föreställningen att man för varje sak som klaras ut hittar långt flera att klara ut. Det kan kanske oroa en administratör men för en forskare känns det både lugnande och upphetsande. Den mänskliga nyfikenheten låter sig inte släcka.

Att dåtiden är lärrik, har han lärt oss. Den är passerad men inte uttömd. Och framtiden då? Pressen klarar sig säkert, även om den svenska dagspressens upplaga har sjunkit sedan 1990, och medierna finns överallt och har nästan fram till skrivandes nu varit ungdomens största lockelse. Pressforskningen har också sin plats. Den kräver sin man också i framtiden.

Studentens tid: en outnyttjad resurs

Karin Nykvist

”A sage on a stage”. Så tänker man sig gärna den ideala universitetsläraren, en karismatisk aktör som i föreläsningssalens självklara centrum för ut sin kunskap och säkert agerar inför en hänförd publik. I denna tradition utgörs resurserna av den tid och de pengar läraren och läroinstitutionen förfogar över. Jag vill i det följande diskutera vad som händer ifall man – på riktigt – försöker lämna tiden som aktör bakom sig och istället provar på rollen som *interaktör*. Inspirationen kommer från tre håll. Dels från Ingemar Oscarsson, som tidigt övertygade mig om att reflektion kring undervisning och pedagogik inte är bortkastad tid, utan både utvecklande och viktig. Dels från Robert Tagg och John Barr, som för över tio år sedan skrev en artikel där de pläderade för ett paradigmskifte från *instruction* till *learning*. Deras tankar om att det inte är vad studenterna får utan vad de tar med sig som är viktigt må upplevas som axiomatiska, men i den pedagogiska vardagspraktiken är de sprängstoff – fortfarande. Min tredje inspirationskälla är den kurs jag själv gav under två terminer, där jag helt försökte arbeta efter principen lärande istället för undervisning. Som vi ska se var det både en obehaglig och en givande upplevelse.

Uppmärksammade studier som gjorts bland annat vid Lunds universitet visar att humaniorastudenter inte lägger ner lika mycket tid på sina studier som studenter från andra fakulteter. Medelstudenten vid humanistisk fakultet satsar 23 timmar per vecka på studierna, lektionstiden inräknad, medan kollegan på medicinska fakulteten ägnar 36 av veckans timmar åt studierna. En kvinnlig juridikstudents studier upptar 32 timmar i veckan (siffran för männen är 27).¹

Det är kanske inte så konstigt att humanisterna inte lägger ner lika mycket tid på studierna som kamraterna vid andra fakulteter. De upplever nämligen lärarens krav som avsevärt mycket lägre än vad deras medstudenter i andra discipliner gör.² Utöver detta får varje den humanistiske studenten stå ut med att vara ekonomiskt lågprioriterad, något som främst

visar sig i att tiden i klassrummet ständigt krymper. Vårt eget ämne kan tjäna som tydligt exempel: i Lund fick en a-terminsstudent i litteraturvetenskap 9,15 timmars lärarledd undervisning per poäng 1996. 2001 hade denna siffra sjunkit till mindre än hälften. Studenten träffade då sin lärare 4,15 timmar per poäng.³ Efter en något bättre period sjunker nu siffrorna igen, och botten är vad det verkar inte nådd för hur lågt humaniora kan värderas av sin finansiär staten.

Problemet blir mer akut av att den låga timstilldelningen kombineras med en förändring av studentgruppen. Sakta men säkert förändras tack och lov den sociala rekryteringen, så att fler studenter från studieovana miljöer hittar till akademien. Många av de begåvade och förväntansfulla studenter som idag inleder sina universitetsstudier saknar de färdigheter i studieteknik och det stöd hemifrån som borgar för framgångsrika studier. De som inte känner till hur universitetsstudier traditionellt sett går till, med självstudier, egen tidsplanering och stor frihet, har ofta svårt att inse vad lyckade studier egentligen kräver. Det är tyvärr ingen överdrift att många studenter uppfattar de timmar som schemalagts för föreläsningar som den tid studierna kräver. Den stora andelen studenter som idag förvärvsarbetar jämsides med studierna bär syn för sägen: tiden utanför klassrummet kan användas till att sälja skor och servera kaffe istället för att studera.

Detta skulle väl inte göra så mycket om inte forskningen entydigt visar att det finns ett uppenbart samband mellan den tid man lägger på studierna och uppnådda studieresultat.⁴ I *Seven Principles for Good Practice in Undergraduate Education* kallar A. W. Chickering och Z. F. Gamson detta samband för ”time spent on task”, och upphöjer det till en av grundutbildningens sju goda principer.⁵ Intelligens, briljans eller vad man nu vill kalla det för har alltså inte så mycket med saken att göra. Det handlar om att lägga tillräckligt med tid på arbetet och dessutom kunna identifiera vilket arbete som är mest ändamålsenligt. Ovana studenter har ofta problem med båggedera.

Problemet är alltså tvåfaldigt. För det första lägger humaniorastudenter alldeles för lite tid på sina studier, något som får till följd att de inte använder sig av sin fulla kapacitet och att kvaliteten på utbildningen sänks. För det andra brottas humaniora med ständig underfinansiering, något som ger läraren små möjligheter – och få tillfällen – att undervisa, leda och inspirera studenterna i föreläsningssalen.

Att låta detta fortsätta är ett svek både mot studenterna och mot svensk humaniora. Medan man kan arbeta långsiktigt för att öka medelstilledningen måste man försöka anpassa undervisningen till rådande omständigheter utan att sänka utbildningens kvalitet. Detta, menar jag, har vi större möjligheter till än vi tror. Mitt förslag är att ta Barr och Tagg på orden och försöka genomföra det paradigmskifte som jag ser som nödvändigt. Ett paradigmskifte innebär framför allt en mental förändring, men konkreta förändringar i kursupplägg och utbildningsdesign kan både inspireras av ett önskat paradigmskifte och leda till att skiftet kommer till stånd. Genom att planera efter *output* istället för *input* övergår man naturligt från att tänka på kursinnehåll till att tänka på studentaktivitet. Det gäller att ta tag i det som redan finns och är alldeles gratis för universitetet: kraften och energin hos studenterna själva, och alla de outnyttjade timmar som de uppbär studiemedel för.

En pilotstudie i tidnappning

Kidnappning är ju inte så trevligt. Men tidnappning kanske vore något? I en önskan att lägga beslag på den enorma resurs som studenternas tid utgör har jag i min egen lärarpraktik provat lite olika strategier. Ofta har experimenten fallit på att mer arbete från studenten krävt mer arbete från läraren. Och gratisarbete är ju inte önskvärt i längden. För något år sedan valde jag så, inspirerad av Barr och Tagg, att planera en kurs med utgångspunkt i lärande istället för instruktion. Jag ville se ifall jag på detta sätt kunde öka studentaktiviteten samtidigt som jag höll mig inom min tilldelade arbetstid. Och jag blev faktiskt överväldigad av den skillnad som denna förskjutning i tanken innebar – och av det obehag det gav upphov till.

Jag valde att arbeta med kursen ”Litteratur som kunskapsform”,⁶ där min enda begränsning var ekonomisk: kursen hade givits 96 klocktimmar. Detta skulle traditionellt innebära tolv tvåtimmarslektioner och en avslutande tentamen. Samtidigt fick studenterna som följde kursen studiemedel för fem veckors heltidsstudier, det vill säga för 200 timmars arbete. Hela 88 procent av studenternas arbetstid skulle alltså förläggas utanför klassrummet, något som ställde höga krav på studievana och självdisciplin. Min utmaning låg i att fånga upp studenternas tid så att de fick full valuta för sina studielån, både kvalitetsmässigt och kvantitetsmässigt. Jag valde att

arbeta enligt två principer: tidnappning och kreativt examinationsförfarande. Inspiration hämtades framför allt hos Graham Gibbs.

I artikeln "Changing Student Learning Behavior Outside of Class" skriver Gibbs: "It is proposed that teachers count up how many out of class learning hours they are entitled to and plan how to make the most productive use of all these hours". Följaktligen betraktade jag kursen som en 200-timmarskurs istället för en 12-lektionerskurs. Jag schemalade aktiviteter innanför såväl som utanför klassrummet, med och utan lärare, så att studenterna tydligare såg vad som förväntades av dem. Varje dag, måndag till fredag, skrevs någon aktivitet in i kursens utförliga schema. Som komplement till klassrummet och studentkafét blev kurswebben en viktig mötesplats för studenterna.

I en annan artikel skriver Gibbs: "In class hours may influence some of the hours out of class but much of this time is probably more influenced by the nature of assignments, by assessment criteria, by perceptions of what the important topics are and which might be examined, and so on."⁷ Gibbs menar att *formative assessment*, formerande eller utbildande examination under kursens gång, används alldeles för lite, trots att forskningen entydigt visat att det ger bättre lärande och utvecklar studenten. Han ser fyra tydliga fördelar med denna typ av examination:

1. Den lägger beslag på studentens tid.
2. Den genererar meningsfulla studieaktiviteter.
3. Den ger studenten viktig återkoppling.
4. Den hjälper studenten att inse kursens mål.

Följaktligen valde jag att arbeta med kontinuerlig examination i flera former, där en stor del av uppgifterna hade som mål att få igång inläringen snarare än att kontrollera den. Någon gång skulle man publicera en discussionsfråga på internet, en annan skulle man ge feedback till tre studenters inlägg på kurswebben. Allt följdes upp på lektionstid och bidrog alltså till den aktiva inläringen, samtidigt som det räknades som examination. Studenterna fick dessutom två större uppgifter, en individuell och en som skulle lösas i lag.

Den individuella uppgiften liknade en traditionell avslutande examinationsuppgift: studenten skulle presentera en studie kring en frågeställning

som hon själv hade formulerat utifrån kursens övergripande tema. Den andra uppgiften bestod i att i lag stå för ett av kursens tvåtimmarsseminarier. Både det individuella projektet och de studentledda seminarierna diskuteras fram i de studielag jag hade satt samman, och seminarierna utvärderades också gemensamt efter varje tillfälle.

Ett par veckor före kursstart skickade jag ut brev där jag förklarade kursens lite annorlunda upplägg, presenterade bruttolitteraturlistan och förberedde studenterna på det extensiva schema som väntade dem. Vid det första lektionstillfället försågs studenterna så med var sitt kurspaket, som bestod av sex delar:

1. Ett detaljerat schema med alla aktiviteter, innanför och utanför klassrummet, inskrivna.
2. En litteraturlista av bruttokaraktär. Utifrån denna valde kursen gemensamt vilka skönlitterära titlar som skulle närstuderas under kursens gång.
3. En lista på de olika examinationsmoment som ingick i kursen, individuella uppgifter, gruppuppgifter och deadlines för varje uppgift.
4. Instruktioner för det gemensamma seminariet.
5. Instruktioner för den individuella uppgiften.
6. Presentation av tidsloggen. I denna förklarade jag varför jag ville att studenterna varje vecka skulle skriva in den tid som kursen tog i anspråk, och vilken aktivitet det gällde (lektion, inläsning, skrivande, och så vidare).

Efter att ha gått igenom paketet bad jag studenterna skriva ner sina förväntningar. Reaktionen var mycket starka. Studenterna kände sig överväldigade av höga krav och en förväntat stor arbetsbörda. Många var också spända på arbetet i lag. Några ansåg att det inte hörde hemma i högskolan, några var oroliga för att de inte skulle kunna bidra lika mycket som de övriga. Samtidigt som oron alltså verkade vara ganska stor, trodde många att de skulle lära sig mycket.

Så följde själva kursen, elva tillfällen där lärarledda lektioner varvades med studenternas egna seminarier. Kursens olika moment utvärderades kontinuerligt, muntligt och skriftligt. Varje vecka lämnade studenterna också in sina tidsloggar. Som kursavslutning valde jag första terminen att ha en posterutställning där studenterna presenterade sina individuella projekt för varandra – utrymme gavs inte för traditionella paperseminarier. Den andra

gången arrangerades istället en heldagskonferens, där studenterna presenterade korta papers för varandra. Abstracts hade tidigare publicerats och diskuterats på nätet – med minimal inblandning från mig. Som sig bör avslutades dagen med middag på lokal. Jag valde att ta lika mycket betalt för denna heldag som jag hade gjort för en tvåtimmarsföreläsning, det vill säga 8 klocktimmar. För- och efterarbetet var ju minimalt; studenterna gjorde allt arbete själva.

Utvärdering av projektet

Ett projekt av det här slaget är naturligtvis svårt att utvärdera; jag ville ju öka utfallet både vad gällde studiernas kvalitet och kvantitet. Tidsloggen, kursresultaten och kursutvärderingarna är dock möjliga utvärderingsinstrument.

Eftersom jag övertygats om att "time spent on task" är en viktig nyckel till lyckade studier, vågade jag mig på att använda mig av det trubbiga instrument som en tidslogg är. Det kan förstås verka lite löjligt att räkna antalet sidor som en student läser, eller hur många timmar hon läser och skriver. Men detta menar Barr och Tagg ändå är överlägset bättre än att mäta hur många timmar studenten vistas i klassrummet, något som ofta görs, till exempel vid utvärdering av olika utbildningar. Då jag inte frågat ledningen om lov för att få genomföra mitt experiment vågade jag inte tvinga studenterna att fylla i loggen, så jag fick in drygt hälften av de loggar jag lämnat ut. Där kunde jag se stora variationer, mellan 14 och 46 timmar per vecka, med ett medeltal på 27. Det var också studenternas egen uppskattning att de arbetat mer än de brukade för sina poäng. Samtidigt kan man tänka sig att de studenter som lade ner mindre tid på sina studier också valde att inte fylla i sina tidsloggar.

I en kurs av utpräglad seminariekaraktär är det dessutom extra svårt att utvärdera kursresultaten. Men lite kan man förstås säga: av första terminens tjugo studenter valde en att inte fullfölja. Arton studenter klarade kursen inom den utsatta tiden. Studenterna klagade en hel del på arbetsbördan men mitt intryck är att de överlag presterade mycket bra. Trots minimal lärarledd handledning lyckades alla hitta ämnen till sina individuella projekt och många fann också kreativa sätt att redovisa sina projekt på. De studentledda seminarierna var dock kursens överraskning: under de två terminerna var det endast ett seminarium som inte blev särskilt lyckat. Alla lade ner oväntat mycket tid och tankekraft på seminarierna.

Återstår så kursutvärderingarna. Där utkristalliserade sig vissa tydliga linjer. När studenterna tillfrågades om vad de lärt sig på kursen handlade många av svaren om just lärande. Genom de ständiga diskussionerna kring formen hade de blivit medvetna om hur de fungerade tillsammans med andra och hur de lärde sig saker. Många skrev också att kursen gett dem metakunskaper de skulle kunna utnyttja i framtida studier.

Mest uppskattat var utan konkurrens de studentledda seminarierna. Överhuvudtaget uppskattades studielagen mycket. De hade dock inte fungerat som jag hoppats. Jag hade tänkt mig att lagen också skulle använda sin tid till att diskutera lagmedlemmarnas enskilda projekt, men alla krafter hade gått till det gemensamma. En student skrev att det hade känts själviskt att arbeta med det individuella projektet.

Minst uppskattat på kursen var dess stora arbetsbörda. En kurs av detta slag, där utformningen till stora delar läggs på studenterna själva, kan lätt ses som lite flummig och suddig i konturerna, men utvärderingen visade snarare på att eleverna känt särskilt hårda krav. I utvärderingen av hela terminen uppgav många senare den stora kontrasten i arbetsinsats mellan den ”lätta” traditionella kursen med tolv föreläsningar och avslutande tentamen och den tuffa och krävande kurs som de ansåg att jag hade lett. Många tyckte att kursen var värd mer än fem poäng, lite tankeväckande då de flesta uppenbarligen inte lagt ner 200 timmar på den.

När jag frågade studenterna vad de tyckte om kursens examination visade det sig att en majoritet av dem uppfattat endast det avslutande individuella arbetet som examinerande. Detta trots att de fått information om den kontinuerliga examination, enskilt och i grupp, som präglade hela kursen, och trots att en överväldigande majoritet av dem lagt ner massor av energi på de studentledda seminarierna. Ett fåtal studenter hade dock upplevt kursen som jag, och menade att pressen med en stor avslutande examination försvunnit eftersom hela kursen var examinerande.

Att byta paradig: obehagligt men nödvändigt

Under det dryga år jag arbetade med den här kursen blev det uppenbart för mig hur rotade vi fortfarande är i det Barr och Tagg kallar för *the instruction paradigm*. Den oro jag erfor berodde inte på att kursen var dålig utan på att jag provade något som var helt nytt både för mig och för studenterna.

Jag släppte på den kontroll man har när man ständigt är i klassrummets centrum, och studenterna reagerade ofta med osäkerhet och med att undra ”vad jag ville ha”. Själv upplevde jag att mitt arbete till stora delar lades före kursstart. När kursen väl börjat släppte jag taget och lät studenterna arbeta. Innan jag fått kvitto på att studenterna samarbetade med mig och utförde sina jobb kändes det som om jag inte riktigt gjorde skäl för min lön: jag valde ju bort att ta plats på scenens mitt och släppte fram studenterna där istället. Det var överraskande obehagligt. Jag kände mig också vilsen i min identitet som lärare. I en traditionell instruktionsbaserad kurs vet jag hela tiden vad som är på gång. Här hade jag ingen aning om vad studenterna planerade för sina seminarier och hur arbetet fortskred med de individuella projekten. Jag reagerade och interagerade istället för att agera – skulle det fungera? Det var först med alla resultat och inlämningar klara och efter att det gått en tid som jag kunde se tillbaka och förstå att det gått bra.

Efter denna erfarenhet betyder uttrycket ”en krävande kurs” något helt annat för mig. Förr var det en kurs med avancerat kursinnehåll och välplanerade föreläsningar. Idag är det en kurs som utifrån noggrant satta kursmål kräver att studenterna själva funderar över vad, hur och varför de arbetar, en tydlig kurs som kräver stort studentengagemang. Jag anser att detta är den riktning högre utbildning måste ta. Den ekonomiska resursbristen kommer vi antagligen att få leva med. Studenternas tid sinar dock inte. Där har högskolor en enorm rikedom – en otillräckligt utnyttjad, förnyelsebar resurs.

Noter

1. Margareta Nilsson Lindström, *Studiemiljöer vid Lunds universitet – en undersökning ur ett psykosocialt perspektiv*. Utvärderingsenheten, Lunds universitet, Rapport 2005:236, s. 30, 49, 61. I nyare studier är siffrorna ännu mer nedslående (se *Universitetslärares* 2007:8, s. 19).
2. Nilsson Lindström, s. 61; 65.
3. Siffrorna är framräknade med hjälp av dokument från arkiven vid fd. litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.
4. Graham Gibbs, ”Using Assessment Strategically to Change the Way Students Learn”, red. Sally Brown och Angela Glasner, *Assessment Matters in Higher Education*, Buckingham: SHRE & Open UP, 1999, s. 44.
5. Se Gibbs, s. 44 f.
6. Kursen gavs vid K3, Malmö högskola, hösten 2005 och våren 2006.
7. Gibbs, s. 42.

Metal Mania i Gaborone

Om betydelsen av ras i hårdrockssubkulturer

Magnus Nilsson

– Game City, tack, sa jag när jag klev in i taxin som jag stoppat utanför University of Botswana i Gaborone.

– OK. Men jag kör till järnvägsstationen först, svarade chauffören och pekade med tummen mot baksätet. Där satt redan två passagerare. Detta är inte alls ovanligt i Gaborone. Om man stoppar en taxi på gatan får man räkna med att den kan plocka upp fler passagerare efter hand. Att kunderna sedan släpps av i den ordning som chauffören tycker är lämplig, och inte i turordning, innebär att resan kan ta betydligt längre tid än planerat. Eftersom jag hade ganska bråttom var min första reaktion att hoppa ut igen och försöka få tag på en annan taxi. Men en snabb titt på killarna i baksätet fick mig att ändra mig. Av klädseln att döma – svarta t-tröjor med hårdrocksmotiv, svarta skinnjackor, nitarmband och (otroligt nog med tanke på temperaturen) svarta läderbyxor – var de nämligen hårdrockare.

Under två veckor hade jag sökt med ljus och lykta efter den lokala hårdrocksscenen. En kollega hade berättat en massa intressanta historier om hårdrockare som han träffat vid ett tidigare besök i Gaborone och eftersom jag under de senaste månaderna ägnat mig åt forskning om just denna musikstil ville jag gärna försöka komma i kontakt med dem. Och nu, när jag nästan gett upp, fick jag äntligen en chans att knyta litet kontakter.

Just kontaktknytandet visade sig vara väldigt lätt. Medan jag grunnade på ett lämpligt sätt att inleda ett samtal började nämligen en av killarna i baksätet fråga ut mig. När jag förklarat att jag varken var sydafrikan eller engelsman utan svensk, berättat att jag varit i Botswana i drygt två veckor och upplyst om att jag inte var på semester utan kommit för att undervisa på universitetet ställde jag så den mest uppenbara frågan i världen:

– Ni gillar alltså hårdrock?

– Nej, de gör vi inte, svarade en av dem. Vi gillar inte hårdrock. Vi älskar hårdrock. Vi lever hårdrock.

– Jag älskar också hårdrock, sköt jag in.

– Det tror jag inte.

– Men det gör jag. Jag ser kanske inte ut som en hårdrockare, men jag älskar band som Iron Maiden (en vit lögn, föranledd av att båda killarna hade Maiden-tröjor), Motörhead (sanning!), Judas Priest...

Uppenbarligen var jag någotsånär övertygande, för när de båda hårdrockarna steg ur taxin vid järnvägsstationen bjöds jag in till en "Metal Mania festival" som skulle gå av stapeln nästkommande helg. Det enda problemet var att jag inte riktigt uppfattade var festivalen skulle hållas. Men det skulle nog komma att ordna sig, tänkte jag.

Det visade sig dock vara ganska svårt att lokalisera festivalen. Under de följande dagarna frågade jag nästan alla jag träffade på campus, men ingen visste någonting. Somliga förnekade rent av att det över huvud taget skulle finnas hårdrock i Botswana. Inte heller anslagstavlor med affischer för olika konserter gav någon ledning.

Alltså fick jag på fredagkvällen ge mig ut på stan på vinst och förlust. Jag övertygade min kompis William att följa med, dels för att min lokal-kännedom var ytterst begränsad, dels för att tanken att gå på hårdrockskonsert ensam kändes litet otäck.

Till en början hade vi ingen tur alls. Vi for kors och tvärs genom Gaborone utan att bli det minsta klokare angående var festivalen skulle hållas. Men efter någon timme hittade vi ett plakat som förklarade att det var på "Bontleng Community Hall" som evenemanget skulle gå av stapeln.

När vi väl lyckats ta oss dit började vi emellertid genats tvivla på att vi kommit rätt. Bontleng Community Hall såg nämligen inte mycket ut för världen. Det var ett ganska litet enplanshus som låg mitt i ett villaområde. Och några hårdrockare såg vi inte till. Men när vi plötsligt hörde ljudet av en distad gitarr visste vi att vi hade nått vårt mål.

Trots att vi snurrat runt på stan ganska länge var vi uppenbarligen i god tid. Konsertsalen var i stort sett tom och på scenen pågick sound-checken som bäst. Vi köpte var sin öl i baren – om man nu kan kalla två kylboxar fulla med is och öl för en bar – och gick ut på gården. Trots att det var mörkt var det fortfarande varmt, men utomhus var det ändå något behagligare än inne i konsertsalen.

Efter en liten stund började publiken strömma till. Några var klädda som killarna i taxin – och för den skull som hårdrockare var som helst i

världen – i svarta t-tröjor med hårdrocksmotiv, skinnvästar eller -jackor, svarta jeans eller läderbyxor och svarta stövlar eller kängor. Men andra hade en mer ”exotisk” klädstil. De var helt enkelt klädda som cowboys, med bredbrättade hattar, spetsiga boots och diverse western-accessoarer som snusnädukar, stora bältesspännen etc. Några av dem bar rent av sheriff-stjärnor eller leksaksrevolvrar! Men trots de två klädstilarna tycktes det inte finnas några gruppbildningar. Tvärt om verkade alla känna varandra väl.

Efter en liten stund kom en kille klädd i en t-tröja med Judas Priest-tryck fram till mig och började prata. Han undrade vem jag var och vad jag gjorde här. Och när jag började förklara slöt genast fler av konsertbesökarna upp för att lyssna och ställa fler frågor. Om det var besvärligt att över huvudtaget hitta hårdrockarna var det sannerligen inte svårt att komma i samtal med dem när kontakten väl upprättats.

Förutom att prata informellt med konsertbesökarna genomförde jag även flera regelrätta intervjuer, bland annat med en av killarna jag träffat i taxin, några av de musiker som skulle uppträda och två managers. Jag fick också tillfälle att ta några bilder samt utbyta telefonnummer och e-postadresser.

Sound-checken drog ut på tiden och utvecklades snart till ett slags informell mini-konsert med bandet Stane. Och när de lämnade scenen bjöd gitarristen i bandet Wrust på en 20 minuter lång jam-session. Så småningom samlades dock entréavgiften (25 Pula, vilket motsvarar mellan 25 och 30 kronor) in och den egentliga konserten började.

Publiken uppgick nu till ca. 65 fem personer. Av dessa var ett femtontal medlemmar i något av de band som skulle spela (Wrust, Stane, Alive n’Bolder och Nood). För det mesta befann sig hälften av publiken på dansgolvet framför scenen medan resten gick runt och hälsade på varandra alternativt pratade och drack öl längre bak i lokalen, eller på gården utanför.

På dansgolvet såg det ut precis som på vilken hårdrockskonsert som helst. Publiken hoppade omkring, head-bangade, gjorde ”metal-tecknet”, spelade luftgitarr etc. En sak som jag dock tyckte var litet udda var att några killar turades om att spela luftgitarr på en uppblåsbar plastgitarr.

Till att börja med höll jag mig mest i konsertlokalens bakre regioner. Även om jag blivit tämligen hjärtligt välkomnad efter det att jag utsatts för rena förhöret om allt som har med hårdrock att göra, kände jag mig ännu inte helt varm i kläderna. Dessutom ville jag få en överblick över vad som

hände i lokalen. Men efter ett tag blev suget från området framför scenen allt för starkt och jag avancerade framåt för att hänge mig helt åt "the Metal Mania".

Hårdrockssubkulturen i Gaborone

Hårdrocksscenen i Gaborone förstås, liksom de flesta andra hårdrocksscener, bäst som en subkultur. Att hårdrock är ett subkulturellt fenomen understryks med emfas i standardverket om genren, Deena Weinsteins *Heavy Metal: The Music and Its Culture* (2000).¹

Den akademiska subkulturforskningen anses allmänt ha uppstått i anslutning till den sociologiska skolbildning som går under namnet "Chicagoskolan", för att därefter få sin moderna utformning vid The Centre for Contemporary Cultural Studies i Birmingham. Under senare tid har dock flera ledande subkulturforskare – däribland Sara Thornton – argumenterat för ett återvändande till Chicagoskolans definitioner av fenomenet subkultur.²

En av de ledande subkulturforskarna inom Chicagoskolan, Albert K. Cohen, hävdar i artikeln "A General Theory of Subcultures" (1955) att en subkulturs grundläggande funktion är att lösa "statusproblem", genom att uppvärdera egenskaper och attribut som i andra delar av samhället tillskrivs lågt värde. Detta leder till att subkulturer präglas av en hög grad av intern solidaritet: "It is only in interaction with those who share his values that the actor finds social validation for his beliefs and social reward for his way of life, and the continued existence of the group and friendly intercourse with its members becomes values for [the] actor".³ Samtidigt uppstår naturligtvis en antagonistisk relation till den "majoritetskultur" mot vilken subkulturen definierar sig själv. Och faktum är att subkulturella identiteter väldigt ofta snarare definieras som negationer av andra identiteter än som en uppsättning positiva värden.⁴

Enligt Weinstein bärs hårdrockssubkulturen upp av unga, vita män ur arbetarklassen:

Considered from the viewpoint of historical sociology, heavy metal music is the master emblem of the subculture of a well-defined segment of youth. Not all those who form the audience for metal are white, male, blue-collar youth. Not all white, male, blue-collar youth are members of the metal subculture. But the core

of the metal audience is a subculture whose members have those demographic characteristics, not by chance, but because heavy metal music came to express the utopian desires, the life-style, and the discontents of a structurally defined segment of youth. There could have been no heavy metal music if there had been no incipient subculture ready to guide and embrace it.⁵

Weinstein menar alltså att det är statusproblem som är specifika för unga, vita män i arbetarklassen som löses i hårdrockssubkulturen.

Hårdrocksscenen i Gaborone utgör, som sagt, en subkultur. På olika sätt försöker hårdrockarna samtidigt skapa en känsla av gemenskap och avgränsa denna gemenskap från andra sektorer av samhället.

Strävan efter att upprätthålla distans till omvärlden upplevde jag redan vid mitt möte med hårdrockarna i taxin. När jag försökte presentera mig som hårdrockare ifrågasattes jag omedelbart. Grunden för ifrågasättandet verkade framför allt vara mitt utseende (den enda information om mig som de hade vid tillfället). Eftersom jag inte såg ut som en hårdrockare erkändes inte mitt anspråk på att inkluderas i deras gemenskap. För att övervinna detta motstånd var jag tvungen att bevisa att jag kände till och uppskattade olika hårdocksgrupper, dvs. övertyga om att jag delade hårdrockarnas referensramar och värderingar.

Resultatet av mitt första möte med hårdrockarna blev en inbjudan till en konsert. Och denna inbjudan var på ett symboliskt plan också en inbjudan till själva subkulturen. När jag kom till konserten var jag dock tvungen att åter bevisa min värdighet. Nu hade jag klätt mig som en hårdrockare (svart t-tröja med KISS-tryck och – eftersom jag fått höra att detta var brukligt bland hårdrockare i Botswana – en svart cowboyhatt...). Ändå uppfattades jag som en avvikare.

Detta berodde naturligtvis först och främst på att jag var den enda vita personen på konserten (vilket jag kommer att återkomma till). En annan anledning kan ha varit att hårdrockssubkulturen i Gaborone är så liten och så sammansvetsad att alla känner eller åtminstone känner till varandra, vilket gör att varje nykomlig kan identifieras som just en nykomling och därmed som någon som inte omedelbart har hemortsrätt i gemenskapen.

När jag väl lyckats bli accepterad som hårdrockare blev jag föremål för en lång rad av symboliska välkomnanden som syftade till att demonstrera en känsla av samhörighet. Dessa aktiviteter ägnades stort utrymme under konserten och kretsade i hög utsträckning kring fysisk beröring. Konsert-

besökarna ägnade minst lika mycket tid åt att gå runt och skaka hand med varandra och klappa varandra på ryggen som att lyssna på musik och dansa. Och även på dansgolvet framför scenen ägnade man sig åt att uttrycka och upprätthålla känslan av gemenskap, exempelvis genom att spela luftgittarr tillsammans. Själv fann jag mig vid ett tillfälle stå hand i hand med en ”cowboy” i 20 minuter och lyssna till en utläggning om att alla hårdrockare (inklusive mig) var ”bröder”.

Att det fanns två särpräglade klädstilar bland konsertbesökarna var någonting som först väckte min förundran. Stilistisk heterogenitet är ingenting man förväntar sig att finna inom en väl sammansvetsad subkultur. Men snart insåg jag att man vidtagit mått och steg för att undvika att en spricka skulle uppstå i gemenskapen. Flera av konsertdeltagarna hade nämligen integrerat attribut från ”den andra stilen” i sin klädsel. Många av de ”traditionella hårdrockarna” hade lagt sig till med enstaka cowboy-accessoarer, som hattar eller sheriff-stjärnor, och de som klädde sig som cowboys hade ofta något eller några ”hårdrocksplagg”, exempelvis ett nit-bälte eller en t-tröja med hårdrockstryck.

Dessutom verkade ”cowboyerna” i någon utsträckning anpassa sitt beteende under konserten så att de inte skulle avvika från ”hårdrockarna”. Visserligen såg jag en ”cowboy” som prövade några line dance-liknande steg på dansgolvet, men när han märkte att det inte föll i god jord föll han snart in i det mera traditionella ”hårdrocksdansandet”. När samme kille senare skjutsade mig hem spelade han enbart countrymusik på bilstereon, vilket tyder på att han medvetet tonat ned sin kärlek till western-kulturen under konserten för att inte utmana enhetligheten inom hårdrockssubkulturen.

Mina iakttagelser angående skapandet av en känsla av gemenskap visar att Weinsteins beskrivning av vad som utspelar sig i publiken vid en hårdrockskonsert är giltiga även i Botswana: ”Frontstage is the realm of the audience, ruled by a sense of community, adherence to the codes of a valued sub-culture, and expressive-emotional experience”.⁶ Men jag kunde också notera en viktig skillnad gentemot Weinstens analys. Hon understryker nämligen att ”[t]he great divide in the concert is between the backstage and the frontstage”. Vid metal mania-festivalen i Gaborone var denna klyfta emellertid i hög utsträckning överbryggad. En stor del av publiken utgjordes, som redan påpekats, av musiker. Men när de inte framträdde ingick de som en fullt ut integrerad del i publiken.

Samtidigt som man betonade den gemenskap som präglade subkulturen återkom man ständigt till antagonismen mellan hårdrockare och resten av samhället. Jag fick höra många och långa utläggningar om hur ”folk i allmänhet” var helt oförstående inför vad hårdrock egentligen handlade om och om hur liten och marginaliserad hårdrockssubkulturen i Botswana ännu är. Detta kunde ibland presenteras som någonting beklagansvärt, men samtidigt var det uppenbart att ”utanförskapet” i förhållande till mainstream-samhället utgjorde en viktig del av hårdrockens attraktionskraft. Thorntons iakttagelse om att subkulturell identitet ofta uttrycks i negativa termer verkar alltså vara giltig även bland hårdrockare i Gaborone.

Ras i hårdrockssubkulturer

Weinstens beskrivning av hårdrockssubkulturens demografi är naturligtvis inte helt giltig i Botswana. Genomsnittsåldern verkar exempelvis vara högre än den var i Europa och USA under hårdrockens guldålder på 1970- och 80-talet (att man idag träffar så många medelålders människor på hårdrockskonserter, och att medelåldern på scenen ibland är *väldigt* hög är någonting jag inte tänker gå in på här). Klassmässigt kan man också notera avvikelser. Ingen jag pratade med betecknade sig själv som tillhörande arbetarklassen. Och över huvud taget verkade klass vara någonting man inte gärna pratade om. Sådär skriver en av mina informanter i ett mejl: ”We are not rich but middle class, because most of us are employed by the government. Some of the metal brothers are poor, but we have the same spirit: we love metal”. Vad gäller Weinsteins beskrivning om hårdrockssubkulturens maskulina karaktär kan man dock säga att denna i högsta grad är giltig även i Botswana. Vid ”Metal Mania-festivalen” utgjordes publiken till 90% av män. De få kvinnor som kommit blev i stort sett helt ignorerade och reducerades effektivt till panelhonor under själva konserten.

Den största skillnaden mellan hårdrockssubkulturen i Gaborone och de klassiska europeiska och amerikanska hårdrockssubkulturerna ligger naturligtvis i det faktum att alla hårdrockare i Gaborone är svarta. En av anledningarna till att jag kom att intressera mig för hårdrock i Botswana var att jag fann själva idén om en ”svart” hårdrockssubkultur exotisk. Men det som gav mig uppslaget till denna uppsats var upptäckten att man i Botswana tyckte att det var minst lika exotiskt och märkligt att vita gillar hårdrock.

Detta gjordes med all önskvärd tydlighet klart för mig vid konserten. Att en vit hårdrockare uppfattades som en anomali underströks av i stort sett alla jag pratade med. Och även om jag slutligen accepterades som hårdrockare kvarstod det faktum att min hudfärg var ”problematisks”. Jag fick exempelvis ofta höra olika variationer på påståendet att ”hårdrock förenar”, vilket jag tolkar som att jag visserligen välkomnades, men att man fortfarande kände ett behov av att lösa problemet med att jag såg avvikande ut.

En möjlig tolkning av att hårdrockarna i Gaborone upplevde min hudfärg som besvärande skulle kunna vara att ras i Botswana har starka kopplingar till klass. Befolkningen i Botswana är till överväldigande del svart, och de få vita som finns i landet hör i allmänhet till överklassen. Visserligen tonades frågor om klass ofta ned av hårdrockarna, men så vitt jag kunde upptäcka hörde ingen av dem till överklassen. Och om hårdrocksubkulturen i Gaborone har sin sociala bas i under- och medelklassen skulle den utmaning mot sammanhållningen som en vit person utgör därför kunna tolkas som social, snarare än rasmässig.

En bättre förklaring till varför min hudfärg var problematisk för hårdrockarna i Gaborone finner man emellertid om man försöker förstå detta problem mot bakgrund av den sociala logik som präglar subkulturer. En viktig aspekt av denna logik är att motsättningarna mellan en subkultur och ”majoritetssamhället” har en tendens att eskalera. Detta har framhållits av Weinstein: ”Dominant society looks unfavorably enough on the groups that it marginalizes; it becomes militantly hostile against groups that flaunt the grounds for their rejection as marks of virtue.”⁷

Parallellt med denna tendens till förstärkning och radikaliserings av antagonismen mellan subkulturen och majoritetssamhället kan man emellertid också notera en annan trend, nämligen en tendens att öka graden av homogenitet inom subkulturen genom att tillskriva allt fler karaktäristika som är gemensamma för subkulturens medlemmar betydelse som gemenskapsmarkörer. Jag tror att det är denna strävan som gjorde min hudfärg problematisk bland hårdrockarna i Botswana. Min närvaro vid hårdrockkonserten uppfattades som en utmaning mot den subkulturella gemenskapen av den enkla anledningen att jag var en nykomling. För att jag skulle kunna accepteras var jag tvungen att visa att jag delade den rådande smaken och de rådande värderingarna. Men hur framgångsrikt jag än kunde göra detta kvarstod det faktum att jag såg annorlunda ut än de botswanska

hårdrockarna. Och detta utgjorde ett problem i en miljö som både har en tendens att uppfatta sig som radikalt avvikande från omgivningen och strävar efter att upprätthålla en stark intern homogenitet.

Det var alltså inte min hudfärg som i sig utgjorde problemet, utan det faktum att jag utmanade homogeniteten inom subkulturen och dess avgränsning mot omvärlden. Ras blev en faktor av betydelse först i det ögonblick som en rasmässig *heterogenitet* introducerades. Genom min närvaro ”upptäcktes” helt enkelt en ny faktor kring vilken såväl en motsättning gentemot omvärlden som intern homogenitet kunde upprättas. Mitt avvikande utseende synliggjorde med andra ord (ännu) en faktor som kunde användas för att hålla samman subkulturen och avgränsa den från omvärlden.

För tolkningen att ras blev viktigt först när den rasmässiga homogeniteten utmanades av mitt uppdykande talar det faktum att frågan om min hudfärg kunde ”lösas” så snabbt. I stort sett alla jag pratade med ansåg inledningsvis att detta problem var betydande. Men när jag påpekade att i stort sett alla europeiska och amerikanska hårdrocksband, liksom den överväldigande majoriteten av alla hårdrocksfans utanför Afrika, var vita, var detta naturligtvis någonting som alla redan visste. Och när de påmints om detta förändrades deras intresse för min hudfärg påtagligt. Istället för att uppfatta den som någonting som utmanade gemenskapen inom subkulturen började de tolka den som en visuell olikhet vars betydelse underminerades av likheter beträffande smak och värderingar – något som gång på gång kom till uttryck i formuleringar av typen ”hårdrock förenar”. Dessa snabba växlingar tyder på att man tidigare inte haft någon bestämd uppfattning om vilken roll ras spelade inom subkulturen.

Denna upptäckt skulle kunna användas för att omvärdera synen på de klassiska europeiska och amerikanska hårdrockssubkulturerna. Som redan påpekats menar Weinstein, liksom i stort sett alla andra hårdrocksforskare, att dessa bärs upp av vit, manlig arbetarklassungdom. Men jag vill hävda att det vore intressant att pröva hypotesen att några av dessa demografiska faktorer kommit att få betydelse av precis samma anledning som min hudfärg (för ett kort ögonblick) fick betydelse bland hårdrockarna i Botswana, d.v.s. på grund av att de kunde användas som förstärkningar av en redan etablerad gemenskap. Och det attribut som jag härvidlag främst vill rikta uppmärksamhet mot är, naturligtvis, ras.

För att göra resonemanget tydligare kan man använda den klassiska brittiska hårdrockssubkulturen som exempel. Denna växte fram från och med slutet av 70-talet och uppvisade relativ stabilitet till och med mitten av 80-talet. Under denna period är Weinsteins iakttagelse om hårdrockens demografi korrekt. Hårdrockssubkulturens medlemmar var då verkligen unga, vita män i arbetarklassen. Det är också tydligt att subkulturen fyllde funktionen att lösa statusproblem som var specifika för just denna grupp.⁸

Detta är föga överraskande. Den brittiska hårdrockssubkulturen växte fram i ett klassamhälle, som också var rasistiskt, patriarkalt och präglad av ålderssegregering. Att den kom att präglas av homogenitet beträffande klass, ras, kön och ålder är alltså helt naturligt, av den anledningen att i stort sett all kulturell verksamhet i ett sådant samhälle uppvisar homogenitet beträffande dessa faktorer. Det är inte heller särskilt förvånande att dessa faktorer tillmättes betydelse inom subkulturen. Men frågan är om alla faktorer var *konstituerande* för hårdrockssubkulturen.

Det finns forskare som anser att subkulturer per definition är fenomen som skapas av arbetarklassen. Till dessa hör Phil Cohen, som i uppsatsen "Subcultural Conflict, Working-Class Community" (1972) argumenterar på följande vis: "From my point of view, I do not think the middle class produces subcultures, for subcultures are produced by a dominated culture, not by a dominant culture".⁹ Detta synsätt är naturligtvis problematiskt, eftersom det sätter likhetstecken mellan förtryck och klassförtryck och därmed riskerar att osynliggöra exempelvis sexism och rasism. Samtidigt är det uppenbart att just den brittiska hårdrockssubkulturen har väldigt starka kopplingar till arbetarklassen. Som Weinstein påpekar kom en överväldigande majoritet av såväl artister som fans ur denna klass, åtminstone under subkulturens "klassiska" period.¹⁰ Detta var också någonting som tematiserades i subkulturens självrepresentation: "Indeed the heavy metal press tends to stress humble origins. Black Sabbath, they constantly remind readers, were Birmingham 'toughs', AC/DC came from a working-class environment, and Jimmy Page was brought up in a London slum".¹¹ Samma tematik återfinns även i låttexterna.¹²

Att den brittiska hårdrockssubkulturen var "vit" är som sociologiskt faktum lika obestridligt som att den växte fram i arbetarklassen. Däremot har detta faktum på inget sätt givits en lika framträdande roll inom subkulturen. Jag vill inte på något sätt förneka att det finns hårdrockstexter som

präglas av en rasistisk underton. Ett exempel är Saxons hyllning av korstågen i låten "Crusader", på albumet med samma namn från 1984. Men å andra sidan är det minst lika lätt att hitta låttexter med ett mer eller mindre antirasistiskt budskap. Som exempel kan man anföra Iron Maidens "Run to the Hills", från *The Number of the Beast* (1982), som handlar om folkmordet på Amerikas urinnevånare. Dessutom går det mint 100 tematiseringar av frågor om klass på varje referens till ras inom den brittiska hårdrocks-subkulturen.

Att ras aldrig fick samma betydelse som klass i den brittiska hårdrocks-subkulturen hänger säkerligen samman med att denna faktor inte gärna kan ha varit av särskilt stor betydelse för de "statusproblem" som subkulturen syftade till att undanröja. I det rasistiska klassamhället Storbritannien var hårdrockarnas hudfärg helt enkelt inte något problem. Att ras ändå kom att spela en roll bör därför kunna förklaras med strävan att skapa en hög grad av homogeniteten inom subkulturen, snarare än med hänvisning till de sociala faktorer som var konstituerande för densamma.

Enligt min uppfattning borde resonemanget ovan få konsekvenser för tolkningen av de klassiska europeiska och amerikanska hårdrockssubkulturerna. Istället för att göra en demografisk analys av dessa subkulturers medlemmar *post festum* och anta att alla idenfierbara karaktäristiska är lika viktiga bör man istället studera *hur* olika sociala faktorer tillskrivs betydelse. Och en viktig faktor bakom denna betydelseproduktion kan mycket väl vara den logik som beskrivits i denna uppsats, nämligen strävan att öka såväl homogeniteten inom subkulturen som antagonismen gentemot omvärlden genom att tillskriva "slumpmässiga" faktorer betydelse. I hårdrockssubkulturen i Gaborone var ras en sådan faktor. Mycket tyder på ras fick betydelse på samma sätt inom de klassiska hårdrocks-subkulturerna i Europa och Nordamerika.

Lärdomar av Metal Mania

Mitt möte med hårdrockssubkulturen i Gaborone var givande för mig på ett personligt plan. Jag träffade många vänliga och intressanta människor och fick dessutom höra en massa bra musik. Men jag tycker också att mina erfarenheter har varit intressanta ur ett vetenskapligt perspektiv. För det första har jag stärkts i min övertygelse att subkulturforskningen utgör en god

grund för förståelse av fenomenet hårdrock, eftersom hårdrocksscenen i Gaborone uppvisade alla tecken på att vara just en subkultur. För det andra upptäckte jag en rad problem med den etablerade forskningen om hårdrockssubkulturer. Mina erfarenheter av hur ras tillskrevs betydelse inom den botswanska hårdrockssubkulturen ledde helt enkelt till ett ifrågasättande av den rådande tolkningen av betydelsen av ras i de klassiska europeiska och amerikanska hårdrockssubkulturerna. Dessutom fick jag syn på en aspekt av den subkulturella logiken som tidigare inte uppmärksammats i forskningen, nämligen tendensen att bredda basen för subkulturers interna homogenitet genom att tillskriva faktorer som tidigare uppfattats som irrelevanta betydelse. Min upplevelse av Metal Mania i Gaborone var alltså inte bara exotisk. Den skärpte också min blick för fenomen på hemmaplan.

Noter

1. Deena Weinstein, *Heavy Metal: The Music and its Culture* (1991), New York 2000, s. 123.
2. Sara Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Hanover och London 1996, s. 8 ff.
3. Albert K Cohen, "A General Theory of Subcultures" (1955), *The Subcultures Reader*, red. Ken Gelder och Sara Thornton, London och New York 1997, s. 52.
4. Thornton, s. 99.
5. Weinstein, s. 101–102.
6. Weinstein, s. 199.
7. Weinstein, s. 271.
8. Se Magnus Nilsson, "No Class? Class and class politics in British heavy metal", under publicering i en antologi om brittisk hårdrock, redigerad av Gerd Bayer, som kommer att ges ut av Ashgate.
9. Phil Cohen, "Subcultural Conflict, Working-Class Community" (1972), *The Subcultures Reader*, red. K. Gelder and S. Thornton, London and New York 1997, s. 97.
10. Weinstein, s. 75
11. Weinstein, s. 75
12. Se Nilsson.

Gustafva Gjørwells liber amicorum

Marie Löwendahl

Gustafva Eleonora Gjørwell (1769–1840) kallas av Oscar Levertin i hennes essä om de gjørwellska familjebreven ”en af tidehvarfvets mest bildade svenska kvinnor”, dock utan minsta tillstymmelse till att vara en *femme savante*. Hon behärskade och läste litteratur inte bara på franska och tyska, utan också engelska, vilket var ovanligt för tiden.¹ Hennes rykte som vittert fruntimmer sträckte sig till och med utanför landets gränser – hennes man visade under en resa i Tyskland hennes silhuett för den tyske diktaren Klopstock, vilken enligt utsago blev förtjust.²

Gustafva Gjørwell var dotter till den bekante Carl Christoffer Gjørwell, kunglig bibliotekarie, utgivare av en mångfald tidskrifter och andra publikationer, förläggare och bokhandlare. Gjørwell tillhörde först och främst den lärda världen – historia var hans ämne par préférence – men intresserade sig också för litteratur, helst moralisk-didaktisk, pastoral eller sentimental sådan. Modern, Brita Eleonora (född Müllern), kom från en ansedd borgerlig släkt och var väl mer världsligt sinnad än maken, men inte desto mindre beläst. Till familjen hörde också systemern Brite Louise (senare mor till Carl Jonas Love Almqvist) och brodern Carl Christoffer (så småningom utnämnd till stadsarkitekt i Stockholm).

I ett brev beskriver fadern den utbildning döttrarna gavs i hemmet:

Mina Flickor hafva endast fåt sin Education, sedan den hos Fru Plageman uphörd, af deras Mor; de hafva växt up afsides på en den skönaste Landtgård utmed Stockholm; de hafva aldrig synts på Assembléer och Baler, varit af ingen Orden [...]; kortsagt, besökt inga af de Ställen, hvar våra unga Damer vanligt vis etalera sina Gracer, och hvar våra Cavalierer täfla om Eröfringen af dessa Gracer.³

Detta var det vanliga under senare delen av 1700-talet bland adelns och det högre borgerskapets flickor. Uppfostran sköttes i första hand av modern, kanske också av en fransk guvernant. Innehållet i utbildningen var, förutom moralisk och religiös fostran och förberedelse för husmorsrollen, moderna språk, i synnerhet franska, teckning, sömnad, musik etcetera. Det

tillhörde ovanligheterna att flickor fick tillgång till någon djupare lärdom; det ansågs också strida mot det som passade det kvinnliga könet.⁴

Den främsta källan till kunskaper om den gjörwellska familjen är den omfattande brevväxling som finns bevarad (nu i Kungliga biblioteket). Gjørwell själv var en stor samlare av allehanda biografiska dokument (samlingen kallade han "Collectio Gjørwelliana") och även brevväxlingen inom familjen bevarades åt eftervärlden. En del av denna familjebrevväxling, i huvudsak Gjørwells egna brev, gavs ut av Levertin.⁵

Det är dock en på flera sätt redigerad samling som finns kvar: antalet brev av döttrarna och modern i familjen understiger vida antalet av Gjørwells egna brev; dessutom är breven i de flesta fall avskrifter, ibland kompletterade med noter och dylikt. Gjørwell kan på sätt och vis beskrivas som en patriark, som hade tolkningsföreträde också när det gäller hustruns och döttrarnas brev.⁶

Brevväxlingen inom familjen tog fart i och med att döttrarna gifte sig och flyttade hemifrån. 1791 stod bröllopet mellan Gustafva och Johan Niklas Lindahl, son till en förmögen köpman i Norrköping. I och med giftermålet kunde Gustafva fortsätta att odla sina vittra intressen; paret fick heller aldrig några barn. Lindahl var en stor samlare av böcker, porträtt och manuskript. Redan under sin livstid donerade han sin samling till Svenska Akademien, vilket blev grunden för akademiens bibliotek.⁷

Gustafva hade även ett eget, mindre bibliotek, placerat i hennes "solitude", ett rum på vinden. Så här beskriver fadern detta rum för Brite Louise:

Stafva har et eget och mot Trädgårdar och Landet vettande Rum, 2 trappor up, der hon har *sit eget* Bibliothek, som bekläder alla väggar och midt på golfvet sit Skrifbord med Draglådor, der sitter och läser hon ofta, der sade hon sig finna och njuta en serdeles Lycksalighet, dock icke utan sin lilla ömhetstår då och då, hvilket man får skrifva på hennes medfödda, dock äfven vackra Mjeltsjukas räkning.⁸

Efter Gustafvas död 1840 auktionerades hennes boksamling ut och en tryckt auktionskatalog finns bevarad. Katalogen upptar över 2 500 nummer, alltså i realiteten ännu fler volymer.⁹

Gustafva Gjørwell kan sägas vara mest känd som brevskriverska. Hennes stil kan beskrivas som en fortsättning av det lätta, aristokratiska brevskrivaridealet, där särskilt kvinnors brev ansågs vara spontana uttryck för en charmerande kvinnlig natur. Hos Gustafva får dock detta ideal en senti-

mental tillsats – hennes brev är, liksom moderns och systemens, i hög grad känslosamma i tonen.

Brevskrivning får anses vara den skriftliga genre som Gustafva Gjörwell huvudsakligen ägnade sig åt. Gustafva uppger i brev att hon när hon var ung ägnade mycket tid åt att skriva av dikter och verser. Detta upptog hennes tid också när hon var vuxen, vilket två omsorgsfullt utformade handskrivna poesialbum vittnar om.¹⁰

Ytterligare en skriftlig produkt är hennes vänskapsbok, som hon ibland omnämner i breven. Det är här fråga om en s.k. stambok, en genre med anor från 1600-talet. Från början var stamboken en manlig genre, skriver Christina Sjöblad i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, ofta förknippad med den adliga bildningsresan till Europa: ”I stamboken, som studenten, adelsmannen eller ämbetsmannen förde med sig, fick vänner och bekanta eller berömda vetenskapsmän och lärare skriva sina namn, gärna tillsammans med en devis, ett gott råd eller annan levnadsvisdom. Bibeln och de antika författarna var populära källor. De som var konstnärligt eller poetiskt lagda bifogade gärna en teckning eller en dikt, citerad eller ur egen fatatur.”¹¹ Under 1700-talet förändrades genren i samband med betoningen av vänskapen som idé och bruket att föra stambok – eller ”album amicorum”/”philoteca” (”vännernas album”/”vänskapens tempel”) – spreds till borgerliga kretsar och, kanske framför allt, till kvinnor. Sjöblad ger bland annat exempel ur Marianne Ehrenströms stambok från slutet av 1700-talet.

Ett exempel på en stambok som både representerar det äldre, lärda idealet och det nya vänskapsidealet är den som tillhörde Johan Niklas Lindahl (1762–1813), Gustafva Gjörwells make. Dennes stambok finns beskriven i en uppsats av Christoffer Eichhorn.¹² Boken började typiskt nog föras 1783 i samband med Lindahls studieresa till Hamburg, Holland och London. Anteckningarna fylldes på fram till 1811, i synnerhet då ägaren befann sig på resande fot. Under åren 1797–98 besökte t.ex. Lindahl flera tyska städer.

Till det yttre är stamboken en tämligen tjock volym bunden i grönt saffian med guldtryck. På titelsidan har svärfadern Gjörwell skrivit en tillägnan daterad 6 juni 1797 och tillfogat ett citat från Cicero. Innehållsligt karakteriserar Eichhorn Lindahls stambok som synnerligen märkvärdig, främst på grund av att här finns ”det bildade Europas mest framstående namn”.¹³ Bland de svenska författarna finner vi namn som Adlerbeth, Bellman, Gyl-

lenborg, Kellgren, Anna Maria Lenngren, Oxenstierna och Thorild, tillsammans med många andra som nu fallit i glömska. Flera konstnärer som Pehr Hilleström och Sergel har bidragit med teckningar. Utländska författare är representerade med bland andra Goethe, Herder, Klopstock och Schiller.

Eichhorns uppsats innehåller också ett urval av stambokens anteckningar. Det dominerande temat är av detta urval att döma vad man skulle kunna kalla den manliga dygden. Detta tydligt borgerliga ideal tycks innebära att man bör sträva, inte efter ytlig ära och berömmelse, utan efter inre moralisk storhet. Typisk är en anteckning gjord av Gustaf Snoilsky i mars 1799. Han har valt ett citat från Horatius, som han översatt från latinet:

Med tyglade begär, i Medelståndet säll,
Man undgår, alltid trygg, ej mindre at förfara
De tryckande Behof i Nödens låga tjäll,
Än at i Hof et mål för Hat och Afvund vara.¹⁴

Så till Gustafva Gjörwells stambok, som representerar ett mera renodlat vänskapsideal, vilket givetvis hörde samman med att ägarinnan genom sitt kön var utesluten från högre utbildning och därmed sammanhängande bildningsresor. Liksom makens är den inbunden i grönt saffian med gulddekor.¹⁵ På framsidan finns initialerna G.E.L. (Gustafva Eleonora Lindahl) och på baksidan årtalet 1796. Detta årtal återkommer på titelbladet, utformat av fadern Gjörwell och daterat Norrköping den 25 september 1796. Detta datum markerar begynnelsen på vänskapsboken (även om en tidigare anteckning från maj samma år finns), men inbindningen bör ha skett senare med tanke på att ordningen inte är strikt kronologisk och att betydligt senare anteckningar finns med i början. Anteckningarna sträcker sig fram till 1839, alltså året före Gustafvas död. De flesta anteckningarna hänför sig från 1796 till ca 1810. Boken är tämligen omfattande; en senare paginering ger 362 sidor, även om alla sidor på slutet inte är fyllda.

Stam- eller vänskapsboken kan beskrivas som ett multikonstverk i miniatyr och det är uppenbart att den hade stor betydelse för sin ägarinna. Den innehåller sentenser, någon gång bibelspråk, litterära citat (dolda eller med författarnamnet utsatt), egenkomponerade verser; ganska ofta också en liten brevliknande utläggning på prosa som försäkrar vänskap från avsändarens sida eller påminner om tid och plats när vänskapen inleddes. De språk

som förekommer är svenska, franska, tyska, engelska, och undantagsvis, italienska och spanska. Exempel på författare som citeras är antika sådana som Homeros (på engelska), franska som Fénelon, Rousseau och madame de Genlis, engelska som Shakespeare och Pope, tyska som Haller, Schiller och Klopstock samt svenska som Gyllenborg, Franzén, Kellgren, Leopold, Lidner och fru Lenngren. Således en ganska stor variation av företrädesvis manliga författare.

Vilka var då avsändarna av dessa verser och tänkespråk? De uppvisar också en relativt stor spridning från den närmaste familjen och nära vänner, företrädesvis i Norrköping och Stockholm, till tidens lärda, författare och konstnärer. En ganska stor kategori är genomresande från utlandet, bekanta med maken genom dennes roll som köpman. Socialt rör det sig om Gustafva Gjörwells borgerliga bekantskapskrets, med adliga inslag, lärda, präster och författare. Könsfördelningen mellan kvinnor och män tycks vara ganska jämn.

I vänskapsboken förekommer naturligt nog Gustafvas närmaste. Modern, Brita Eleonora, har bidragit med följande från La Rochefoucauld:

La Felicite est dans le goût & non pas
dans les choses; & c'est par
avoir ce qu'on aime qu'on est
heureuse, & non par avoir ce que
les autres trouvent aimable.¹⁶

System Brite Louise ger å sin sida ett eget bidrag:

Hur mången lycklig suck jag gjutit,
Blott vid din tanke och dit namn.
Hur har jag högre vällust njutit,
Än i en Väns och Systems famn.¹⁷

Det tema som dominerar i Gustafvas stambok är vänskapen och den kvinnliga dygden. Gustafva görs av många skribenter till en idealisk representant för sitt kön. Dygden och vänskapen förenas hos ”En afskedstagande vän och Ödmjuk Tjenare”, Jon Wåhlander, som inleder med en sentens på franska: ”Rien est plus aimable que l’Amitié et la Vertu”. Den åtföljs av följande rader på svenska: ”Dygd! Vänskap! Utom Er hvad kan vår åtrå mätta? /

Hvad nöje är väl rent och köpes utan qval? / Till Er jag flygtadt har, att lifvets Sorger lätta, / Och glädes åt mitt val.”¹⁸

Detta tema får en mer personlig variation i en vers av Leonora König, där Gustafva trots sitt stora mått av bildning inte övergår sitt köns gränser:

Beundran skall Din Lärdom vinna,
Ehuru anspråkslös den är;
Men mera ljuft än[?] Sielf skall finna
Den aktning hvarje Ädel qvinna,
För Dina stilla Dygder bär.¹⁹

Denna bild av den borgerliga kvinnan återfinns också i Gustafva Gjørwells brev.

Slutligen varieras vänskapstemat i de bilder som stamboken innehåller. Den mest konstnärligt avancerade är en laverad teckning föreställande en kvinna i antik dräkt, hållande ett teleskop och blickande ut mot stjärnor och måne som syns genom fönstret. Hon håller en bok i knät, på bordet finns skrivdon och hon är omgiven av en luta och noter, samt en dödskalle och timglas. Under bilden står: ”Copian är alltid sämre än Originalet. hvilcket iag högt värderar och högagtar intygas.”²⁰ Om där har funnits någon namnteckning så har den fallit bort när boken bands in. En inte alltför otrolig gissning är dock att Sergel, med vilken familjen Gjørwell hade kontakt, är upphovsmannen till detta porträtt av Gustafva.

En nära vän till familjen, reseskildraren Jonas Carl Linnerhielm, har bidragit med en akvarell, som föreställer ett parklandskap med en flod och ett tempel, helgat ”ÅT VÄNSKAPEN”.²¹ Ett dylikt pastoralt landskap med ett vänskapens tempel återkommer ett flertal gånger, liksom teckningar eller akvareller av blommor, företrädesvis rosor.²² Någon gång förekommer också faktiska, torkade blommor och en hårlock som fysiskt bevis på vänskapens band. Ganska vanligt är också inklistrade silhuetter av avsändarna.

Christina Sjöblad anmärker att det slutande 1700-talets och begynnande 1800-talets stamböcker är föregångare till senare tiders poesiböcker och gästböcker.²³ Gustafva Gjørwells vänskapsbok utgör ett exempel på hur bruket att föra en stambok ”förkvinnligas” och inskränks till att främst fylla en privat funktion. På så sätt är Gustafvas stambok verkligen en vännernas bok – en *liber amicorum*.

Noter

1. Oscar Levertin, ”Svenskt familjelif i slutet af 1700-talet”, *Från Gustaf III:s dagar, Samlade skrifter*, del 7, Stockholm 1908, s. 233.
2. Jfr brev från maken J.N. Lindahl till Gustafva 30 juni 1797, *Bibliotekarien C.C. Gjörwells familjebref*, utg. Oscar Levertin, *Svenska memoarer och bref 2*, Stockholm 1900, s. 144 f.
3. Gjörwell till fröken Adlerberg 3 juli 1792, citerat efter Henry Olsson, *Carl Jonas Love Almqvist till 1836*, Stockholm 1937, s. 16.
4. Se vidare Jessica Parland-von Essen, *Behagets betydelse. Döttrarnas utbildning i det sena 1700-talets adelskultur*, Hedemora 2005.
5. *Bibliotekarien C.C. Gjörwells familjebref*, utg. Oscar Levertin, *Svenska memoarer och bref 2*, Stockholm 1900.
6. Se vidare min avhandling *Min allrabästa och ömmaste vän! Kvinnors brevskrivning under svenskt 1700-tal*, Göteborg & Stockholm 2007.
7. Hjalmar Lundgren, ”Forna bibliotek och boksamlare i staden”, *Ur stadsbibliotekets och muséets samlingar. Norrköpings stadsbibliotek och museums handlingar 1*, Norrköping 1920, s. 49 f. Under hela 1800-talet hade akademien svårigheter att vårda boksamlingen och 1890 skingrades den då man helt enkelt beslöt att skänka den till andra bibliotek och institutioner. Se Anders Burius, *Hundra år i litteraturprisets tjänst: Svenska akademiens Nobelbibliotek 1901–2001*, Stockholm 2002, s. 11–13.
8. Citerat efter Gustaf Malmberg, ”Gjörwells dotter i Norrköping”, *En bok om Östergötland*, red. Birger Mörner, Stockholm 1915, s. 200 f.
9. *Förteckning öfver afl. Enkefru Gustafva Eleonora Lindahls, född Gjörwell, efterlemnade Boksamling*, Stockholm 1840.
10. Se Gösta Carleberg, ”Ett okänt poesialbum”, *Norrköpings Tidningar*, 1987-08-08 och Hjalmar Lundgren, ”Gustava Eleonoras poesialbum”, *Ett ömt hjärtas brev. Essäer och meditationer*, Stockholm 1947, s. 77 ff.
11. Christina Sjöblad, ”Släktens krets och vänskapens tempel. Om kvinnans plats i stamböcker och släktböcker”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band 1, red. Eva Hættner Aurelius & Anne-Marie Mai, Höganäs 1993, s. 258.
12. Christoffer Eichhorn, ”J.N. Lindahls Album”, *Svenska autografsällskapets tidskrift*, 1882:4, s. 69–87.
13. Eichhorn, s. 69.
14. Citerat efter Eichhorn, s. 80. Gustaf Snoilsky (1752–1818), krigsråd och Boileau-översättare; vän till familjen Gjörwell.
15. Gustafva Gjörwells stambok, Carl Snoilskys samling H 52:2, GUB.
16. Brita Eleonora Müllern, daterat Stockholm 9 juni 1797 [s. 146].
17. Brite Louise Almqvist (född Gjörwell), Stockholm 31 maj 1797 [s. 155].
18. Jon Wåhländer, Norrköping 25 maj 1798 [s. 72].
19. Leonora König, f. Falck, Norrköping 2 februari 1808 [s. 175].
20. Bilden är daterad Norrköping 14 juli 1797 [s. 25]. Jfr inklistrad gravyr av Johan Fredrik Martin, föreställande en kvinna med harpa, lutad mot ett träd. Bredvid henne finns Amor med koger och pilar. Nedanför bilden en slinga med texten ”För Dig Jag hela werlden glömmet.” Stockholm 30 maj 1797 [s. 76].

21. Tillägnad GEG 1825 [s. 3].
22. Se t.ex. en teckning av Anders Carleström 11 augusti 1804 [s. 210] och en akvarell av Gustav Duse 11 december 1802 [s. 213]. Christina Charlotta Martin (f. Westenberg) bidrar 1797 med en akvarell av en ros [s. 74].
23. Sjöblad, s. 264.

Tidningsmakarnas blad

Gunilla Lundström

Stockholms Dagblad, tidningen som levde 1824–1931, och som under storhetstiden under de sista årtiondena på 1800-talet bar hederstiteln ”Sveriges Times”, upplevde två upplagetoppar under 1900-talet. Den första sammanföll med C.G. Tengwalls tid i bladet, 1907–1913, då upplagan i stort sett fördubblades, från 18 000 exemplar 1907 till 35 000 exemplar 1913. Den andra inföll under Ewald Stombergs tid från 1928; upplagan steg då från närmare 20 700 exemplar till hela 65 327.

Under Tengwalls tid var det främst *Svenska Dagbladet* som tidningen konkurrerade med. När Stomberg trädde till hade tidningen gått igenom ett flertal kriser och ett par nystarter – och framgångens pris blev till sist nedläggning. En iakttagelse värd att stryka under är att de båda tillämpade samma program på sina poster i *Stockholms Dagblad* som de tidigare tillämpat i *Svenska Dagbladet*, Tengwall under sin tid där 1898–1907, Stomberg när han hade motsvarande befattning i tidningen, 1911–1921.

En annan iakttagelse är att *Svenska Dagbladet* och *Stockholms Dagblad* även på andra sätt av och till kom i beröring med varandra.

En glansfull tid

För Tengwall var de glansfulla reportagen, de genomarbetade artikelserierna, intervjuerna och de kvinnliga journalisterna viktiga ingredienser.¹ Så hade det varit i *Svenska Dagbladet*, och så blev det också i *Stockholms Dagblad*. Bland annat var det *Stockholms Dagblad* som under Tengwalls tid blev den Stockholmstidning som hade flesta antalet anställda kvinnor i redaktionen.²

En jämförelse mellan *Svenska Dagbladet* och *Stockholms Dagblad* under en månad 1906 (april) visar att de båda tidningarna har ungefär lika många spalter allmänt reportage. Men antalet artiklar är betydligt större i *Svenska Dagbladet*, dvs reportagegreppet tas där betydligt oftare. Och det

är i *Svenska Dagbladet* som artiklar som ”Vårt skeppsbyggeri och dess framtid”, signerad Hjalmar Cassel och ”Ett modernt spisbrödsbageri”, signerad –of (Olof Rubenson) återfinns. Intervjuerna, eller ”samtalen”, flera av dem signerade Cadet (Sten Granlund), är också betydligt vanligare i *Svenska Dagbladet*.³ När det gäller materialet avsett för kvinnliga läsare är omfattningen större i *Svenska Dagbladet*. Reportageillustrationerna är också betydligt fler i *Svenska Dagbladet*, och dessutom gör *Svenska Dagbladet* i allmänhet mer av materialet än *Stockholms Dagblad*. Ett exempel är bevakningen av en stor hästutställning med prishoppning på Djurgården och i Idrottsparken (sedermera Stockholms Stadion) – här står *Svenska Dagbladet* både med illustrationer och ett modereportage signerat Comtesse G. (Ebba de la Gardie), ”Vårtoaletterna på hästutställningen”. Ett annat är rapporteringen kring ett Sverigebesök som görs av en kinesisk delegation – också här är det i *Svenska Dagbladet* som illustrationer förekommer.

En motsvarande jämförelse mellan de båda tidningarna under en månad 1912 (mars) – då Ewald Stomberg för övrigt residerar på *Svenska Dagbladet* – visar att *Stockholms Dagblad* nu kvantitativt har passerat *Svenska Dagbladet* vad gäller det allmänna reportaget. En ambitiös artikelserie avhandlar ”Våra yrkens tekniska hjälpmedel” – medarbetare är bl.a. Partout (Sten Granlund). På kvinnosidan svarar Gwen (Else af Kleen) för materialet under vinjetten ”Borta och hemma”. Gwen har också intervjuat statsrådinnan Pettersson i Påboda, ett hemma-hos-reportage med rubriken ”Husmor i första rummet – statsrådinna i andra”. För ett annat hemma-hos-reportage står E.K. (Elisabeth Krey) – där handlar det om grevinnan Aina Mannerheim.

Stockholms Dagblad har alltså blivit mer likt *Svenska Dagbladet*, men ligger fortfarande i lä när det gäller antalet illustrationer och också när det gäller antalet reportage, detta alltså trots att textmängden totalt sett är mindre där.

Kriser och omstarter

Svenska Dagbladet var vid ett flertal tillfällen inblandat i *Stockholms Dagblads* affärer. Redan 1903 diskuterades till och med ett samgående mellan de båda tidningarna, och tanken då var att *Stockholms Dagblad* skulle köpa upp *Svenska Dagbladet*. 1909 gjordes ett nytt försök att slå samman de

båda tidningarna.⁴ Och 1913, efter Tengwalls död, gick det åter rykten om någon form av fusion, men nu med omvända förtecken: det antogs att det var *Svenska Dagbladet* som skulle köpa *Stockholms Dagblad*, enligt den version som förekom i till exempel *Figaro*.⁵ Helmer Key tyckte sig ha anledning att skriva ett lugnande brev till Ewald Stomberg, då redaktionschef i *Svenska Dagbladet*: *Svenska Dagbladets* medarbetare kunde ”under alla förhållanden känna sig fullt lika säkra på sina respektive platser som hitills”.⁶

Kring decennieskiftet 1920 drabbades *Stockholms Dagblad* av sin dittills svåraste kris. En inblick i osäkerheten kring den fortsatta utgivningen ges i en rad brev till och från *Sydsvenska Dagbladet Snällpostens* i Malmö chef, C.O. Wahlgren. *Sydsvenskan* samarbetade med *Stockholms Dagblad* om bland annat Stockholmsnyheterna, men sökte nu en ny partner, för säkerhets skull. Helst ville man knyta kontakt med *Svenska Dagbladet*, men efter ett nej därifrån blev *Stockholms-Tidningen* i stället ny partner.⁷

Ett förslag var att avveckla *Stockholms Dagblad*, men förmå konkurrenterna att i gengäld betala mellan 100 000 och 200 000 kronor, detta för att pensionslöften skulle kunna infrias. Nu spelade *Svenska Dagbladet* återigen en roll: tidningen sa nej till en sådan uppgörelse, eftersom man inte hade lust att lägga pengar på en konkurrent som ändå tycktes vara på väg att lägga ner.⁸

Från och med den 27 december 1920 gavs tidningen ut av ett nytt bolag, *Stockholms Dagblads* nya aktiebolag.⁹ Ny vd var Gösta Sjöberg, med ett förflutet som medarbetare i tidningen. Han var också den som starkast drev på rekonstruktionsarbetet, och de förändringar som nu gjordes.

Tidningens lösnummerpris sänktes med hälften, från 20 till 10 öre, och i sin marknadsföring tryckte tidningen på sin nya profil, som särskilt ”koncentrerad” och ”lättläst”.¹⁰

Men det stora lyftet kom hösten 1926. Då gick ett konsortium med Ivar Kreuger och Elektrolux-chefen Axel Wenner-Gren in med pengar, och det blev ännu en nystart.¹¹ Det nya bolaget hette *Stockholms Dagblads* förlagsaktiebolag. Från oktober 1926 blev Harald André, operaregissör men också knuten till Elektrolux, chefredaktör. (Samme Harald André skulle för övrigt bli chefredaktör igen, på 1930-talet i *Nya Dagligt Allehanda*, när Axel Wenner-Gren gick in och försökte rädda den tidningen.) Gösta Sjö-

berg stod kvar som verkställande direktör. Efter Ivar Kreuger inträdde senare brodern Torsten.¹²

Stockholms Dagblad gick nu igenom ytterligare en omläggning.¹³ Lösnummerpriset, som under mellantiden höjts till 15 öre, sänktes återigen till 10 öre på vardagar – på söndagar förblev det 15 öre. Det sju-spaltiga formatet ändrades till fyrs-spaltigt. Redigeringen blev betydligt slagkraftigare. Tidningen fick en särskild ”utstyrelse-redaktör” i Teddy Nyblom. ”Nytt skede, ny dräkt” löd fältropet och marknadsföringen var intensiv: ”Det piggaste innehållet, det behändigaste formatet, det billigaste priset” hävdades det i annonserna för den relanserade tidningen. Medarbetare som framhölls var de många kulturskribenterna och korrespondenterna i städer som London, Paris, Berlin och Rom.¹⁴

I slutet av mars 1928 fanns två nya 48-sidiga rotationspressar på plats (och samtidigt ändrades antalet spalter per sida från fyra till fem).¹⁵ Axel Wenner-Gren hade vid det här laget avvecklat sitt engagemang och den 2 september stod Harald Andrés namn i redaktionsrutan för sista gången. Det var till denna tidning som Ewald Stomberg rekryterades hösten 1928.

Då hade *Svenska Dagbladet* agerat igen, den här gången kraftfullare - det *Svenska Dagbladet* där Ivar Kreuger 1927 inträtt som majoritetsägare genom att bland annat köpa Bonniers aktiepost.¹⁶

Till överenskommelsen finns fogad en bilaga, ett intressant stycke läsning. Enligt en notering av Ewald Stomberg är den skriven av Helmer Key och Alfred Öste den 10 oktober 1928. Den beskriver den typ av renodlad tabloidpress av anglosachsiskt snitt som Sverige än i denna dag inte har fått. Här skulle *Stockholms Dagblad* förvandlas till en tidning med ”sensationsreportage och idrott” som de båda bärande avdelningarna:

Särskilt skall man lägga an på ett snabbt och skickligt polisreportage, olyckor och andra dagssensationer. Vad beträffar idrotten bör man särskilt tillse att sådana sportgrenar som särskilt fånga intresset hos de breda lagren, såsom boxning och fotboll, blir i hög grad representerade.

Bilder var också ett centralt inslag i den tidning som *Stockholms Dagblad* skulle omstöpas till. Politiska artiklar och traditionella ledare skulle däremot försvinna helt. Också på utrikesavdelningen var det ”på de rena sensationerna” man skulle satsa. För teater-, musik- och konstbevakningen behövdes i vart fall inga mera kvalificerade medarbetare. Litteraturavdel-

ningen skulle inskränkas till ”en boklista med ytterst korta omnämmande av viktigare böcker”. Desto mer betydelsefull var filmen – den skulle alltså få gott om plats och tillräckligt många medarbetare. Söndagsbilagan skulle däremot slopas: ”En billighetstidning har ingen anledning att på detta fält upptaga en ojämn konkurrens med de stora huvudstadstidningarna”.

I en PM diskuterades också utförligt den läsekrets man siktade på, med denna svenska ”tillämpning av de utländska illustrerade dagstidningar, som vända sig till den breda publik, som förr i världen varken läste tidningar eller något annat”. *Daily Sketch* och *Daily Mirror* angavs som förebilder – och publiken främmande för politik eller ”andra spörsmål av allmän art”. Den publiken stod framförallt att finna ”i tjänsteklassen och bland självförsörjande kvinnor av lägre klass”.¹⁷

Men frågan är om man inte hade gjort upp räkningen utan värden, Ewald Stomberg själv, som inte alls gjorde den tidning man här dragit upp riktlinjerna för. Detta trots att man i ett SvD-protokoll daterat den 12 oktober 1928 noterade att *Svenska Dagbladet* tillerkänts ”såväl redaktionellt som ekonomiskt avgörande inflytande på *Stockholms Dagblads* skötsel”. En av paragraferna i avtalet stadgade till och med att ett utskott på minst tre personer skulle utses för ”övervakandet av redigeringen av St.D.” Detta utskott skulle sammanträda en gång i veckan – och två av tre medlemmarna skulle utses av *Svenska Dagbladet*.

Ty den 19 november innehöll *Stockholms Dagblad* en kraftfull dementi av de rykten som tydligen florerade med anledning av överenskommelsen: *Stockholms Dagblad* skulle inte slås samman med någon annan tidning, eller ändra utgivningstid, eller – just här det mest intressanta – inskränkas vad gäller sin redigering.¹⁸

Och i maj 1929 sades det för *Stockholms Dagblad* naturligtvis förödmjukande avtalet upp av SvD-styrelsen. Det hade visat sig ”fullkomligt ogörligt” att samarbeta redaktionellt och ekonomiskt med *Stockholms Dagblad* på det sätt som styrelsebeslutet från den 12 oktober 1928 förutsatte.¹⁹

En kommentar av Gösta Sjöberg antyder att planerna på en förändring verkligen hade varit långtgående: ”det var bara det att Stomberg inte var typen för den art av tidning det här gällde att få fram”.²⁰

Framgångsreceptet

För Ewald Stomberg var den s.k. aktiva journalistiken och ett substantiellt kulturinnehåll viktiga programpunkter.²¹ Den aktiva journalistiken, där tidningen engagerar sig och sina läsare i arrangemang och evenemang av olika slag, hade han på sin tid hårdlanserat i *Svenska Dagbladet*, där han också var initiativtagare till de s.k. understreckarna, kulturjournalistik av hög klass. I *Stockholms Dagblad* är satsningen på en fullmatad söndagsbilaga tydlig. Och den aktiva journalistiken förstärktes med Stombergs tillträde också där. I början av 1930 gjorde t.ex. en pristävling på temat ”Hur fick ni er man?” stor lycka. Läsarinnornas bidrag infördes ofta stort uppslagna, och illustrerade, och tävlingen fick dels förlängas, dels förses med flera priser. ”Vad såg vittnet?” var en tävling som delvis pågick samtidigt – där ställdes frågor med anledning av filmen *Pengar* efter Zolas roman, som hade premiär på Röda kvarn. Tävlingen arrangerades med anledning av en diskussion om trovärdigheten i vittnesmål och var ett observations- och minnesprov. Premiärkvällen var tidningen på plats och rapporterade i ord och bild om det intresse som tävlingen väckte bland publiken. Strax därpå var det dags för en maskeraddräktstävling – ”Vem blir årets maskeraddrötning och karnevalskung?” löd frågan och *Stockholms Dagblad* ställde vid behov upp med fotograf.

Vid sidan om de här mera okonventionella proven på aktiv journalistik pågick också insamlingar till nödlidande – julinsamlingen hade t.ex. inbringat över 5 500 kronor, och ett stort antal nödlidande hade kunnat hjälpas, utöver de femton mest ömmande fallen. Nära 1 000 kronor inbringade en insamling till en familj med sex små barn, och ett sjunde på väg, där fadern var arbetslös. Ett tredje exempel är en insamling till en gammal nervklen fröken som på ett minimum av inkomst dessutom skulle dra försorg om två anhöriga.

På sista versen

I januari 1931 ståtade på *Söndagsnisse Strix* omslag en teckning där Helmer Key, Sten Dehlgren, Erik Åkerlund, Eskil Sundström och Ewald Stomberg spelar curling med *Svenska Dagbladet*, *Dagens Nyheter*, *Stockholms-Tidningen* och *Stockholms Dagblad* som stenar. Omslagsteckningen förebådar den stora uppgörelse som nu var på gång, och som skulle sluta

med att *Stockholms Dagblad* slogs samman med *Stockholms-Tidningen*, även om det var på håret att tidningen hade överlevt som en lunch-, middags- eller kvällstidning.

Våren 1931 ägdes *Aftonbladet* och sannolikt också *Stockholms-Tidningen* och *Stockholms Dagblad* av Torsten Kreuger – de ekonomiska transaktionerna mellan honom och brodern Ivar är inte fullt ut klarlagda – och aktiemajoriteten i *Svenska Dagbladet* alltså av Ivar Kreuger.²² En PM skriven av Erik Åkerlund och daterad den 27/12 1934 kan dock bidra till att konkretisera bilden. PM:en finns bland Eskil Sundströms brev till Carl Milles, på KB i Stockholm – Sundström var under ett par år chefredaktör för *Stockholms-Tidningen*. Enligt Åkerlund överlämnades aktierna i *Stockholms Dagblad* och *Aftonbladet* till Torsten Kreuger i maj eller juni 1931; både dessa och aktierna i *Stockholms-Tidningen* hade vid den tiden ett lågt värde. Kring årsskiftet 1931/1932 slöts ett avtal mellan Ivar och Torsten Kreuger, med innebörd att Ivar skulle få köpa tillbaka tidningarna efter åtta år. Torsten skulle då dels få 10 procents avkastning för perioden, dels tillbaka den miljon kronor han dittills lagt ut. Det var, menade Åkerlund, ett rimligt avtal – tidningarna hade ju genom sammanslagningen hösten 1931 blivit betydligt mera värda.

I ett par omfattande promemorior, den ena daterad den 23 juli 1931 och den andra i augusti 1931, diskuterades *Stockholms-Tidningens* situation och vilka ingrepp som kunde göras för att få ner kostnaderna.²³ Här skissades bland annat på förslag om både samdistribution och gemensamt utrikesmaterial med *Stockholms Dagblad*. Men åtminstone från samma sommar började också förslag göras upp till avtal mellan *Dagens Nyheter* AB, *Stockholms Dagblads* Förlags Aktiebolag, *Stockholms-Tidningens* Aktiebolag och *Svenska Dagbladets* Aktiebolag. Det var ett avtal som syftade till en betydligt bredare uppgörelse, till en ”stabilisering av tidningsmarknaden i Stockholm och ett för parterna gynnsamt ekonomiskt samarbete”.²⁴

Det avtal som till sist träffades begränsade på olika sätt kraftigt konkurrensen på tidningsmarknaden i Stockholm.²⁵ Överenskommelsen föreskrev riktlinjer för prissättningen av både prenumerationer, lösnummer och annonser. I utkastet inkluderades också ett förbud för de olika parterna att starta en morgontidning, i Stockholm eller på en ort inom 10 mils radie.²⁶

Men det verkade länge som om det togs för givet att *Stockholms Dagblad* skulle fortsätta som lunch-, middags- eller kvällstidning. Och något

förbud mot en sådan fanns inte med i de tidigare utkasterna. Tvärtom: det som sades var att om någon av parterna skulle börja ge ut en middags- eller kvällstidning i Stockholm, så fick inga rabatter lämnas vid eventuell samprenumeration, eller vid samannonsering. Det var först i ett sent tillägg som *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet* förband sig att under avtalstiden, det vill säga till och med år 1938 ut, inte starta någon eftermiddags- eller kvällstidning. Och i och med att *Stockholms Dagblad* i stället slogs samman med *Stockholms-Tidningen*, gynnade begränsningen ju naturligtvis starkt ökande *Aftonbladet*.²⁷

Ett resultat av den nya ”förtroendefulla” andan i Stockholmspressen var en överenskommelse mellan de tre kvarvarande morgontidningarna i november 1931, om att ”avsevärt inskränka” utrymmet för sport under 1932.

Avtalet föreskrev att *Stockholms Dagblad* skulle upphöra som morgontidning senast den 1 april 1932.²⁸ Nu ägde sammanslagningen med *Stockholms-Tidningen* i stället rum redan från och med den 20 november 1931. Läsarna informerades den 17 november. Dagen före utsåg *ST*-styrelsen Stomberg till ny ansvarig utgivare och chefredaktör för *Stockholms-Tidningen* *Stockholms Dagblad*.²⁹

Ewald Stomberg lämnade tidningen för att återgå till *Svenska Dagbladet* 1937, men det är en annan historia. Och även om *Stockholms-Tidningen* snabbt nog slukade *Stockholms Dagblad*, så hängde namnet *Stockholms Dagblad* med i tidningens logotype ända in i oktober 1943.

Noter

1. Om C.G. Tengwall, se Gunilla Lundström, *När tidningarna blev moderna. Om svensk journalistik 1898–1969*, Göteborg 2004, s. 37 ff; *Den svenska pressens historia III*, Stockholm 2001, s. 27 ff.
2. Margareta Berger, *Pennskaft, kvinnliga journalister under 300 år*, Lund 1977, s. 136.
3. Brev från Karl Hildebrand till Wilhelm Walldén den 20 september 1903.
4. Staffan Runestam, *Förstakammarhögern och rösträttsfrågan 1900–1907*, Uppsala 1966, s. 285 f.
5. ”Tidningsrykten”, *Figaro*, 1913-05-31.
6. Brev från Helmer Key till Ewald Stomberg den 2 juni 1913, i Ewald Stombergs handlingar hos Cajsa Lund-Stomberg, Hampusgården i Åkarp.
7. Brevet förvaras i *Sydsvenskans* dokumentarkiv.

8. Ewald Stombergs minnesanteckningar, s. 18, i Pressarkivet; *Den svenska pressens historia III*, s. 214.
9. Nya Lundstedt, www.kb.se.
10. ”Ny start”, *Stockholms Dagblad*, 1921-01-02.
11. ”Till Stockholms Dagblads läsare”, *Stockholms Dagblad*, 1926-10-01; ”StD rekonstrueras”, *Pressens Tidning* 1926:16.
12. Gösta Sjöberg, *Brormin och hundra andra, Impressioner – Episoder – Porträtt, 80-tal till 30-tal*, Stockholm 1967, s. 236.
13. *Den svenska pressens historia III*, s. 214 ff.
14. ”Stockholms Dagblad”, odaterad 30-sidig reklambroschyr, sannolikt tillkommen inför årsskiftet 1927/1928, i Ewald Stombergs handlingar hos Cajsa Lund-Stomberg, Hampusgården i Åkarp.
15. ”Stockholms Dagblads nya maskinpark börjar tagas i bruk”, *Stockholms Dagblad*, 1928-03-29.
16. Ivar Anderson, *Svenska Dagbladet historia I*, Stockholm 1960, s. 285 ff. Kopia på avtalsutkast och bilaga finns i *Svenska Dagbladets* arkiv, Pressarkivet. Bilagan finns också i Ewald Stombergs samling i Pressarkivet. Om turerna runt *Stockholms Dagblad* 1926–1928, se Staffan Sundin, *Från bokförlag till mediekoncern, Huset Bonnier 1909–1929*, Göteborg 1996, s. 296 ff.
17. PM, utan underskrift och utan datum, men i *Svenska Dagbladets* arkiv förvarat tillsammans med andra handlingar om *Stockholms Dagblads* förändrade inriktning.
18. ”Ett meddelande”, *Stockholms Dagblad*, 1928-11-19.
19. Styrelseprotokoll *Svenska Dagbladet*, 1929-05-15.
20. Sjöberg 1967, s. 248.
21. Om Ewald Stomberg, se Lundström 2004, s. 103 ff; *Den svenska pressens historia III*, s. 112 ff.
22. Staffan Sundin, *Konsolidering och expansion 1930–1954, Bonniers – en mediefamilj*, Stockholm s. 237.
23. PM angående *Stockholms-Tidningen*, 1931-07-23, av Gösta Olzon, PM rörande *Stockholms-Tidningens* organisation och drift, daterad augusti 1931, av Eric Carlsson.
24. Odaterad kopia, i *Svenska Dagbladets* arkiv.
25. *Den svenska pressens historia III*, s. 216 ff.
26. Utkast och förhandlingsprotokoll sommaren 1931, den 12 oktober 1931, den 13 oktober 1931, den 26 oktober 1931 och ”i november” 1931, *Svenska Dagbladets* arkiv.
27. ”Slutligt avtal” den 23 oktober 1931.
28. Styrelseprotokoll *Svenska Dagbladet*, 1931-11-04.
29. Styrelseprotokoll *Stockholms-Tidningens* AB den 4 november 1931.

Anteckningar kring en staty och en bredare presshistoria

Patrik Lundell

En legitimitetsskapande meningsproduktion är en inte obetydlig del av pressjournalistiken, om man med journalistik menar vad journalister och andra pressmedarbetare faktiskt ägnat sig åt. Denna produktion har rymt interna spänningar, skett både i konkurrens och samarbete med andra institutioner, och försiggått även i en mängd andra medieformer än tidningar och tidskrifter. Vilka medier som spelat störst roll går inte att avgöra på förhand, mer specifika frågor måste ställas, och svaren beror på vilka aspekter och vilka delar av processen som avses. Pressvetenskapen – som i likhet med moderämnet litteraturvetenskap betonat studiet av text – kunde berikas med en bredare förståelse av hur mening produceras och överförs mellan olika sammanhang liksom med en ökad känslighet för dessa processers materiella aspekter. Det är inte självklart att periodiska trycksaker ska utgöra pressvetenskapens vare sig analytiska fokus eller primära källmaterial.¹

En volym i arkivet på Stiftelsen Lars Hiertas minne innehåller tidningsklipp från 1927 kring både avtäckningen av Hierta-statyn och ”attentatet mot densamma”.² Den senare historien är inte så dramatisk som man kunde tro. En yngling hade en höstdag gått lös något på statyns piedestal med en hammare. Ett hörn tog skada. Vad det verkar kunde något annat lika gärna ha kommit i ligistens väg. Vanligare var ord som nidingsdåd och skadegörelse, men till exempel *Dagens Nyheter* (1927-09-18) talade verkligen om ett attentat. Överlag såg man hursomhelst allvarligt på händelsen. En skribent i *Aftonbladet* (1927-09-29) var mycket upprörd.

Nidingsdådet mot Hierta-statyn är ännu så färskt, att jag har svårt att skriva för förtrytelse – så darrar pennan i min hand. Och det ser inte ut, som min och många osägbara harm kommer att lägga sig brått. Ty vi veta så väl, hur det kommer att gå i humanitarismens och barnens århundrade. Lagen stadgar blott böter eller fängelse för åverkan å offentliga monument. Men vare sig det blir det ena eller det andra straffet, så tillfredsställer det icke rättsmedvetandet. [---] Må rottingen virvla lös på lämplig kroppsdel!

Rottingreflektionerna var knappast typiska. På ena sidan av statyns piedestal finns en relief föreställande en ”mansfigur i färd med att bryta av käppar, en symbol för Hiertas humanitära strävanden i allmänhet och på det straffrättsliga området i synnerhet (avskaffandet av husagan och spöstraffet)”.³ Däremot antyder de viktiga aspekter av den här sortens fenomen. För det första att monument verkligen spelar roll som medier. För det andra att de kan brukas för vitt skilda syften. Och för det tredje att föremålen för dem har uppnått rangen av något upphöjt, nästan heligt.⁴ Ord som *kanonisering* och *helgon* har använts i forskningen om Hierta. (*Kult* är en annan och besläktad term som anmäler sig. Redan under 1800-talet figurerar Hiertas porträttbyst vid Publicistklubbens årsfester, kransnedläggningar vid såväl grav som staty har förekommit alltemellanåt, och Leif Kihlberg berättar i sin biografi från 1968 att en förstudie till statyn, en statyett som skänkts av konstnären, brukar stå hos ordföranden vid klubbens sammankomster.⁵) Kommentarer över monumentet blir anmärkningar också över den kultur, den tradition eller de intressen som låtit resa det, eller fortsätter att vårda det. Det krävs inga utflykter i antropologi eller psykologi för att inse att monumentet samtidigt utgör en hyllning av dem som reser det.

Per Rydén har undersökt Hierta-bilden med fokus på tidningen *Aftonbladets* politiska bruk av sin grundare och visat hur Hierta anpassats till nog så skiftande ideologiska dagordningar, liksom hur detta kritiserats av meningsmotståndare. ”Kanonisationsprocessen” av Hierta bildar då en given bakgrund.⁶ Denna process, eller en konkret del av den, står i dessa anteckningars centrum. Att fixera en specifik tidpunkt för när Hierta kanoniseras är inte meningsfullt. I överförd mening var han ett monument redan under sin livstid, och det rör sig på det hela taget om ett kumulativt fenomen.⁷ Exemplet är en staty, men även sådant som porträtt, byster, begravningar, medaljer, gravvårdar, minnesfester, frimärken, filmer och allsköns textproduktion kunde studeras. Dessa mediala representationer är inte endast, eller ens i första hand, tecken eller bevis på hur långt minnesprocessen framskridit utan även och inte minst medel och verktyg i densamma.

Den starkast drivande kraften i Stiftelsen Lars Hiertas minne var dottern Anna Hierta Retzius.⁸ Redan före den 23 januari 1901 – hundraårsdagen av Hiertas födelse – gjordes det bekant att stiftelsen ämnade donera en summa om 25 000 kronor till Publicistklubben. Den sedvanliga årsfesten hade flyttats fram några dagar, och på hundraårsdagens kväll tog klubben emot ett-

hundrafemtio inbjudna gäster på Grand Hotel. Hierta-bysten tronade på ena kortsidan av festvåningen, programmet var prytt med ett porträtt, och varje kuvert innehöll ett miniatyrexemplar av *Aftonbladets* första nummer. Tillställningens betydelse framgick av, som det hette i *Aftonbladet* (1901-01-24), ”ett ovanligt stort antal illustra personer”, och det framhölls att där även fanns en del tillrest pressfolk. Telegram från enskilda tidningar och föreningar runt om i landet, liksom från Norge och Finland, upplästes och återgavs i tidningarna. Högtiden gavs en tydlig nationell inramning. Den vid klubbens festligheter sedvanliga skålen för fosterlandet utbringades förstas, och den uppburne operasångaren C.F. Lundquist sjöng ”Du gamla, du friska”. Talet till pressen ägnades detta år i stället minnet av Lars Hierta och hölls av Harald Wieselgren, Hiertas vän, biograf och, nu till hundraårsminnet och på stiftelsen uppdrag, även utgivare av dennes självbiografi. ”Det arbete Hierta utöfvat för konstitutionellt lif i Sverige, för de smås rätt och för främjande af svensk industri, är hela den svenska nationens tillhörighet”, konkluderade han. I talet uttrycktes också stor tacksamhet för den ”storartade donation” som dagen till ära kommit Publicistklubben till del.

En redaktionell text i *Karlstads-Tidningen* uppmanade samma dag pressen att samverka för en minnesstod i huvudstaden över Hierta. Ingen hade som han ”bidragit att höja pressens anseende” och det var nu hög tid att bjuda igen med mer än vackra ord.⁹ Bakom den redaktionella appellen från provinsen låg i själva verket ett telegram, och en av personerna bakom det var Adolf Hedin – tidigare redaktör på *Aftonbladet* (då paret Retzius ägde tidningen) och bland annat engagerad i Föreningen för gift kvinnas äganderätt (där Anna Hierta Retzius var en av grundarna). Dagen efter antydde han brevledes hur han sålunda högtidlighållit minnet.¹⁰ Huruvida frågan om ett Hierta-monument någon gång kommit på tal dem emellan redan tidigare är inte dokumenterat. Publicistklubben tillsatte, med hänvisning till initiativet i *Karlstads-Tidning*, på sitt sammanträde den 8 februari 1901 en kommitté för att bereda frågan om en minnesvård i Stockholm. Officiellt var projektet inte ett tack för donationen.¹¹

Hierta-minnet framställdes som och gjordes till en nationell angelägenhet genom olika retoriska medel, symboliska bruk och visst arbete i kulisserna. En förmodligen ofrivillig illustration av en blott iscensatt uppslutning erbjuder en teckning av Edvard Forsström i *Söndags-Nisse* (1901-01-27) kallad ”På hundraårsdagen. Den svenska pressen och Lars

Johan Hierta”. Hierta själv representeras genom en byst på en kolonn; runt huvudet sitter en lagerkrans. Den svenska pressen avbildas som ett stort antal tidningsmän, tidstypiskt med hattar av vikta tidningar. Var och en sträcker fram en lagerkrans mot jubilaren. Alla får inte plats inom teckningens ramar, och de mer perifert placerade är suddiga i konturerna. Bilden myllrar helt enkelt av tidningsfolk. Självfallet kan man tänka sig konstnärliga skäl, och visst var det fler som hyllade. Men förutom fiktive Nisse själv är endast sex personer och fem tidningsnamn möjliga att identifiera, stockholmsblad allihop utom *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* (Henrik Hedlund).¹²

Intresset i landsortspressen var i själva verket ganska måttligt, både med avseende på rapporter från festligheterna och i fråga om pekuniära bidrag till statyn. De flesta tidningar lämnade inte något bidrag alls. Några hänvisade till att de hade annat och viktigare att lägga pengarna på, eller att insamlingslistorna helt enkelt kommit bort. I januari 1905 hade man skrapat ihop drygt 24 000 kronor och den enskilt störste bidragsgivaren var – via en bulvan – Gustaf Retzius, det vill säga Annas make. Han pytsade in 5 000 kronor.¹³ Till någon staty räckte det emellertid inte. Poängen är inte att moralisera och misstänkliggöra. Medvetenhet om vem som faktiskt formar våra föreställningar och varför är för den skull inte mindre viktig.

Ett förslag om att istället resa en byst avslogs eftersom flera bidragsgivare understrukt att det var en staty man bidrog till. Världskriget kom sedan emellan. I början av 1920-talet, då kapitalet förräntat sig tillräckligt, såg det ut som att Hierta skulle materialisera sig i brons, sittande med en bok i ena handen och en penna i den andra – vid hans sida en vishetens uggla och på postamentet en kraftig manlig gestalt i strid med en drake. På de tre övriga sidorna skulle industrin, upplysningen samt någon av Hiertas ”speciella dygder” framställas, oklart vilken. Skulptören Alfred Ohlsson hade på eget bevåg inlämnat detta förslag, och en tydligt intresserad kommitté gav honom uppdraget att göra en förstorad skiss.¹⁴ När man sedan engagerade sakkunskapen blev det dock avslag för Ohlsson. Christian Eriksson tog så småningom hem spelet. I förhållande till Ohlssons förslag med den sittande vise mannen med boken i handen, kan noteras hur Erikssons framställde Hierta som just stridbar publicist, i fyrtiofemårsåldern. Det skulle föra för långt att redogöra för alla bråk inom kommittén, bland annat kring vad det faktiskt skulle stå på piedestalen. Inte heller Anna Hierta Retzius fingervis-

ningar åt konstnären kan här ges plats, eller diskussionerna kring var i stadsrummet statyn skulle stå. Avtäckningsceremonin (med hovsångaren John Forsell som ett av dragplåstren) får likaså anstå.

Att snart sagt varenda tidning i landet uppmärksammade invigningen, ofta med bild på både staty och ditlockad folksamling och alltid med uttalanden om den fria pressens betydelse, följde ett slags medielogik. Ett evenemang av denna kaliber, dessutom med mediet självt i fokus, krävde rapportering. Det mediala intresset speglade inte i första hand några utbredda föreställningar om Hierta, än mindre några som av sig själva pockade på att få komma till uttryck. Till stor del skapades och spreds istället dessa föreställningar genom och på grund av statyn. Andra medieformer spelade förstås stor roll. I broschyrer och tal tillskrevs invigningen och statyn på olika sätt mening. En vidare förmedling skedde genom tidningsspalterna, där även gamla porträtt i olja återgavs och den ånyo utgivna självbiografin annonserades. Lager lades på lager. ”När jag har sökt bilda mig en föreställning om Hierta som offentlig person, har det slagit mig, hur hela hans verksamhet uppburits av en starkt ideell, vidsynt humanitet”, anförde statsfullmäktiges ordförande, Knut Tengdahl, i sitt tal framför monumentet, och fortsatte: ”Med skäl kunde också en minnestalare kort efter hans bortgång beteckna honom som ’den moderna humanitetens främste målsman’” (*Aftonbladet*, 1927-05-15).

Men var det inte snarare tvärtom, att det var minnestalaren från 1873 som gav Tengdahl skäl att göra samma sak 1927?¹⁵ Notabelt är också att Tengdahl, liksom PK:s ordförande Axel Johansson i ett föregående tal, anknöt till medaljen från 1881. Tengdahl omnämnde även det exemplar av medaljongen som skänkts till Stockholms stadshus av Anna Hierta Retzius strax före hennes död 1924, vilken även modellerats av henne och också pryder den mäktiga gravvården som restes på Nya kyrkogården 1891. Att dessa mediala representationer bidrog till att bilda i alla fall Tengdahls föreställningar om den store publicisten är uppenbart nog.

Också statyer är förstås massmedier. Det kan inte råda något tvivel om att långt fler människor sett Hierta i brons än läst ett enda ord han skrivit. Monumentet finns kvar, låt vara att det har flyttas ett par gånger (och då motiverat nya refränger kring Hiertas och den fria svenska pressens oskattbara betydelse). Gravvården går att besöka, skrifterna är tillgängliga och även medalj, diverse porträtt och annan hiertiana går att studera i den fasci-

nerande våning som hyser Stiftelsen Lars Hiertas minne. Festsorlet och de visuella arrangemangen på hundraårsdagen 1901 finns däremot inte bevarade. Talarnas röster och hovsångare Forsells tolkning av Biskop Thomas frihetssång 1927 försvann redan innan folksamlingarna upplöstes. Den enklaste och ibland enda ingången till dessa efemära uttryck är tidningarnas texter och bilder. Men källmaterialet får inte förväxlas med studieobjektet. Inte minst för dem som i kraft av sina positioner och via tidningsspalterna fört ut sina föreställningar till en större publik – de som var på Grand Hotel den 23 januari 1901 eller i hörnet av Klara västra kyrkogata och Stora Vattugatan den 15 maj 1927 – har annat än tidningar spelat nog så stor roll. Det intressanta är inte att avgöra vilken medieform som har störst betydelse utan att fortsätta undersöka hur de förstärker och återverkar på varandra. Hierta-statyn är bara ett exempel bland många som synliggör varför presshistorien behöver bredda såväl sin empiriska fokus som sina analytiska utgångspunkter.

Noter

1. Se vidare mina introduktioner ”Presspropaganda. Om ett försummat forskningsfält”, *Presshistorisk årsbok 2005* och ”Ett vanställt och vanställande medium. Om makten över pressen – och över föreställningarna om den”, *Det vanställda ordet. Om den svåra konsten att värna sin integritet*, red. Martin Kylhammar & Jean-François Batail, Stockholm 2006, respektive fallstudierna ”Det goda samhället iscensatt. Kring en pressutställning 1945”, *Frigörare? Moderna svenska samhällsdrömmar*, red. Martin Kylhammar & Michael Godhe, Stockholm 2005 och ”Pressen är budskapet. Journalistkongressen och den svenska pressens legitimitetssträvanden”, *1897. Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, red. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, Stockholm 2006.
2. Stiftelsen Lars Hiertas minne, vol. 36:1, ”Tidningsurklipp rörande avtäckningen av L.J. Hiertas staty 1926 [sic] samt attentatet mot densamma 1927”. Statyn avtäcktes den 15 maj 1927.
3. *Statyn över Lars Johan Hierta*, Stockholm 1927, 14. Inom statykommittén fanns ett förslag om att ordet ”Humanitet” skulle ingraveras på piedestalen; Riksarkivet, Sveriges Pressarkiv, Publicistklubbens arkiv, Handlingar rörande jubiléer och minnesmärken, F3:1, Korrespondens 1925, 7 sept. 1925, från Henrik Hedlund.
4. Om statyer som medier: Magnus Rodell, ”Fallna soldater och fortifikationer i vildmarken. Det ryska hotet och medielandskapet kring 1900”, *Berättande i olika medier*, red. Leif Dahlberg & Pelle Snickars, Stockholm 2007.
5. Kihlberg, *Lars Hierta i helfigur*, Stockholm 1968, text på bildsidor mellan 144 och 145.
6. Per Rydén, ”Att förvalta en tradition, att använda ett minne. Bilden av Lars Johan Hierta i Aftonbladet efter 1851”, *Pressens årbog 1978* och dens., *Allmänningen. In-*

ledande studier i pressvetenskap, Lund 1991, kap. "En tidnings identitet". Se även dens., *Vår dagliga läsning*, Stockholm 1981, kap. "Den dubbla bevakningen" och "Har Fäderneslandet dött?". I "Att förvalta en tradition", s. 187, heter det, apropå PK:s hyllningar 1880: "Det kan ses som ett tecken på att den fordom i vida kretsar omstridde Hierta nu uppfattades som den samlade pressens stridsman". Och i "Har Fäderneslandet dött?", s. 80: "Avtäckningen av Christian Erikssons staty kan tas som det slutliga beviset på att den en gång så omstridde Hierta nu kanoniserats och blivit hela den svenska pressens skyddshelgon."

7. Hur publicisterna iscensatte sig själva: Kurt Johannesson m.fl, *Heroer på offentlighetens scen. Politiker och publicister i Sverige 1809–1914*, Stockholm 1987.
8. Wilhelm Odelberg, "En fond som aldrig kan åldras", *Stiftelsen Lars Hiertas Minne. En återblick 1878 – 1978*, Stockholm 1981.
9. Uppmaningen hittas även i till exempel *Pressen. Publicistklubbens tidning*, 1901-02-09.
10. Hedin till Anna Hierta Retzius den 24 januari 1901, Kungl. Vetenskapsakademiens arkiv, Anna Hierta Retzius arkiv, Ms 13.
11. Händelserna framställdes endast som samtidiga; se *Publicistklubben den 22 februari 1901*, Stockholm 1901, 12. Jämför www.publicistklubben.se/hierta.html, som fått detta (och en del annat) om bakfoten.
12. Övriga identifierade är Harald Sohlman (AB), Helmer Key (SvD), Otto von Zweigbergk (DN) och J.A. Björklund (NDA). En, utan tydligt tidningsnamn, återstår.
13. Insamlingen: Protokoll 26 januari 1905, Riksarkivet Sveriges Pressarkiv, Publicistklubbens arkiv, Handlingar rörande jubiléer och minnesmärken, F3:1. Retzius bidrag: Retzius till C.C. Söderström 12 april 1901, Kungl. Vetenskapsakademiens arkiv, Anna Hierta Retzius arkiv, Ms 13.
14. Protokoll 15 mars 1922, Riksarkivet Sveriges Pressarkiv, Publicistklubbens arkiv, Handlingar rörande jubiléer och minnesmärken, F3:1.
15. Även om Tengdahl felciterar något avses sannolikt P.A. Siljeström, *Lars Johan Hierta. Föredrag, hållet i Stockholms läsesalon den 21 maj 1873*, Stockholm 1878, 32: "den moderna humanitetens förnämste målsman". Föredraget trycktes även i *Lars Hiertas självbiografi med talrika bilagor*, utg. Gustav A. Aldén, Stockholm 1926.

Utbrott och uppbrott i Strindbergs havsband

Inger Littberger

Sedan han hissat på kastade han loss, tog roret och höll med förlig vind rätt ut till havs!

Ut mot den nya julstjärnan gick färden, ut över havet, allmodren, ur vars sköte livets första gnista tändes, fruktsamhetens, kärlekens outtömliga brunn, livets ursprung och livets fiende.

Med detta berömda uppbrott slutar August Strindbergs roman *I havsbandet* från 1890.¹ Ett uppbrott som samtidigt är ett utbrott mot det ”minsta av mänskors barn” som ”blev alla smås förklarade gud” (s. 182), jungfrupilten, ”vars födelse hälsades av mjölkdrickande herdar och skriande åsnor” (s. 183). Ett utbrott mot den gamla julstjärnan Jesusbarnet och ett uppbrott där den gamla myten om Herakles eller Herkules, manlighetens representant, han som ”aldrig lät piska sig eller spotta sig i ansiktet utan att som en man slå och spotta tillbaka” (s. 182 f.), utropas som ett nytt tidens tecken. Ett uppbrott mot döden – så har de flesta tytt slutscenen, men den kan lika gärna läsas som ett utbrott mot döden och ett uppbrott mot livet. För som Ulf Olsson så fyndigt påpekar: det står inte i texten att Axel Borg begår självmord eller ens dör. Han skulle lika gärna kunna ha landstigit i Estland!²

Vem är han då, mannen som ständigt bryter upp – och bryter ut? Fiskerintendenten med de symboltyngda namnen Axel Borg. Han är renässanshumanismens nya idealmänniska i rastlös verksamhet och hans liv är fullt av rörelser i uppbrottets tecken: från hemmet, från den kända kunskapen, från Gud. Karakteristiken är Ronny Ambjörnssons och den gäller Faustus, men den skulle lika gärna kunna syfta på den Axel som allt kretsar kring i Strindbergs havsband.³ När läsaren slår upp boken är uppbrottet redan i full gång – och utbrotten. Axel har brutit upp från hemmet på fastlandet, hans

projekt är att erövra ny kunskap och Gud har han lämnat bakom sig som en övervunnen och för länge sedan genomskådad hypotes.

Vi befinner oss i havsbandet, på gränsen mellan land och hav, känt och okänt, natur och civilisation, himmel och jord, manligt och kvinnligt, stort och smått, humor och tragik – och det är havet som framkallar själva rörelsen. Axel Borg är placerad i en skötöka och i denna utpräglade gränsroman fångar Strindberg den lilla besättningen i uppbrottets stund. Man har brutit upp från land, molnen skockas, det skvalpar utanför uddarna, obehagliga ryckningar i råseglet antyder att landvinden snart ska bryta sig mot nyväckta luftdrag ovanifrån, utifrån, bakifrån i ett havets okontrollerbara utbrott. Det är oro i luften och den som verkar minst ägnad att reda stormen är den lilla herren som sitter hopkrupen vid masten och ser så rädd och frusen ut. Han som är klädd i bäverfärgad vårrock, vida benkläder av mossgrön trikå och krokodilchagrín-kängor och som har en crème-färgad foulard om halsen, laxfärgade glacé-handskar och ett guldarmband i form av en orm som biter sig i stjärten. En främmande fågel i markerad kontrast till tullkarlen, kämpen i svart helskägg med tuggbussen i mun.

Man kan fråga sig om Strindberg vill förlöjliga Borg genom att framställa honom på detta feminina sätt. Jag tror inte det. Jag tror snarare att det är Strindbergs strävan att vara up-to-date och anknyta till tidens dekadensströmningar som kommer i konflikt med manlighetsidealet. Att manligheten inte hör hemma hos kvinnan enligt romanens synsätt är uppenbart, däremot är mannens förkvinnligade drag svårare att värdera. Här finns en av romanens många tvetydigheter.

Redan från början leker Strindberg med läsaren och när man brutit upp från inre skärgården och det stora vattnet öppnar sig mörkt hotande och man måste över det svarta svalget, ”mitt i fördärvet” (s. 9) vem är det då som tar över befälet i kraft av sin överlägsna intelligens om inte den lille löjlige herrn med chagrínkängorna och foularden. Axel Borgs befallning att seglet ska tas ner möts av tulluppsyningsmannens vredgade utbrott, men innan han hunnit svära till punkt har Borg tagit plats akteröver och lagt rorkulten under armen. När Borg tar över rodret spricker glacéhandsken upp i tumändans sömmar. Det kan läsas som att puppan spricker och mannen träder fram. I ett manlighetens utbrott föds Borg och de feminina kläderna löses upp under hans kraftprov på havet.

Men man kan också vända på resonemanget och hävda att Borg med sitt överlägsna intellekt visserligen besestrar naturens makter, men att det sker till priset av hans sammanbrott. Han förvandlas efter den vådliga seglatsen till det "lilla knytet" som måste bäras i land som uppsyningsmannens "våta börda" (s. 14). Ett litet vått knyte leder tankarna i riktning mot ett spädbarn i behov av blöjbyte. "Hjälp oss nu att få något torrt på honom", säger också uppsyningsmannen, varpå texten understryker att intendenten "gjorde en ömklig och löjlig figur". Nogsamt beskrivs också hur bedrövligt den förnäma klädedräkten har förstörts av den svåra seglatsen: den "*uppstående* vita skjortkragen snodde sig som en smutsig trasa om halsen" och "*de uppmjukade* manschetterna *hängde ner* fastklibbade av den lösta stärkelsen" (mina kursiveringar). Borgs manlighet har havererat. Han är Tummeliten i jättarnas land. Kraftkarlen Herkules är hans ideal, Tummeliten hans identitet. Så är hans mångtydiga position manifesterad och han behåller den ända in i slutscenen.

George Ross Ridge menar att dekadenslitteraturens cerebrala hjälte ofta utvecklas till en antisocial varelse som uppfattar sig som en metafysisk hero, en överlägsen idealmänniska instängd bland barbarerna och brackorna.⁴ Precis så uppfattar sig också Borg när han – den intellektuelle estetiker med nerverna på helspänn – anländer till ön. Axel Borg är den tidstypiske naturvetenskapsmannen som brutit upp från religionen och antagit den positivistiska världsbilden. Som den intelligensaristokrat Borg är måste han också gång på gång bryta upp från den enahanda samvaron med Maria, kvinnan som han visserligen förlovar sig med och planerar en gemensam framtid med, men som obönhörligt befinner sig på en lägre intellektuell nivå redan genom det faktum att hon är kvinna. Så Borg bryter upp efter anspänningen att sänka sig till fästmöns nivå och han bryter i stället ut i lovsånger över ensamhetens välsignelser. Detta är stadier på vägen mot det slutliga uppbrottet från kvinnan. Till slut är själva havet för trångt för att härbärgera den expanderande Borg. Det är då han ger sig ut på den sista seglatsen, det vill säga den sista som läsaren följer honom på.

I den mån Maria får utbrott är de till en början av det lekfulla slaget som när hon ber fästmannen härma olika ljud i en gissningslek och Axel finner behag i barnsligheten som det heter. Så är det också i förälskelsens första fas. Nästa gång är hennes utbrott av djärvare slag. Först får hon enligt tidens mode ett hysteriskt utbrott/sammanbrott och i efterdyningarna av det-

ta gör hon erotiska närmanden mot fästmannen som genast slår till reträtt. Det är mannen som ska spela erövrarens roll, inte kvinnan. När den ursinnige Borg lugnat ner sig tänker han att ”det låg ju intet oblygt i hennes utbrott, intet spår av skökans utbudande, icke en ohövisk åtbörd eller fräck min!” (s. 109) Hennes utbrott innebär att ”den från fördomar befriade kvinnan av en ny tid” visar ”hela sitt inres glödande natur” och mannen drar sig förskräckt tillbaka inför eruptionen: kanske ”att hävdens och vanans bud ännu regerade honom!” som Strindberg uttrycker saken. Med de här båda utbrotten är Maria inringad: hon är ett barn och hon är samtidigt en representant för den nya kvinnan, hon som inte längre behärskas av fördomar och därför bryter mot all gammal beprövad konvens. Hennes inre kan vara som en glödande vulkan, men hon saknar likväl äkta kvinnlighet, hon är en hermafrodit, en halvkvinna och därmed förkastlig enligt såväl Axel Borg som havsbandets konservative Strindberg.

Men låt oss se på ett av Borgs egna utbrott. Då han tagit med Maria ut på sjön tar han genast tillfället i akt att ”smyga sin själs nät över hennes” (s. 82). I stället för att skära av hennes orediga tankars trassliga härvor ska han nysta på det gamla trasslet och använda det som underlag för nytt garn spunnet från hans egen rika slända. För så är det enligt Borgs ideologi – den som stammar från tänkare som Darwin, Spencer, Schopenhauer, Proudhon, Nordau, Lombroso och Weininger – mannen ger och kvinnan tar emot och det är en oöverstiglig gräns mellan man och kvinna, mellan manligt och kvinnligt. Men även om den strikta uppdelningen mellan könen är den grundläggande principen i *I havsbandet*, så hotas den hela tiden av sammanbrott och detta kan man se som en illustration till den anarki på det könsmissiga området som enligt bland andra Elaine Showalter var ett tidens tecken.⁵

Borgs plan går ut på att den vida horisonten till havs åtminstone tillfälligt ska frigöra Maria från hennes småskurna tankar. Med sitt utbrott vill han leda hennes tankar ut på den stora stråten:

Märker ni inte hur ni växer i stället för att krympa, när ni överlistar vinden och tvingar honom föra er åt höger när han vill åt vänster; erfar ni inte vilken stormakt innebor i er, när ni rider upp på vågen, då han med tusen skålpunds tryck vill pressa er ner i djupet! Den som tros ha skapat fågelns vingar och behövde femtio tusen år för att göra en flygare av en krypare var mindre kvick än den, som först satte en duk på stång och i ett ögonblick uppfann navigationen. Är det då underligt om

människan skapat Gud utav sitt beläte, slutande från sin sinnrikhet till en ändå sinnrikare! (s. 83)

Efter utbrottet nalkas man "Svartbådans hemska vulkanbildning". Det är logiskt. Men vad är det egentligen Borg proklamerar i sitt utbrott? Att människan i sin storhet har uppfunnit Gud i stället för tvärtom. En tanke som låg i tiden och som formulerats av den tyske filosofen Ludwig Feuerbach. Utgångspunkten är att världen är "avförtrollad", men att vetenskapen ska ge den ny glans. Ändå blir det "påtagliga tomrum den döende guden efterlämnade" alltmer påtagligt allteftersom romanen fortskrider. Därmed kommer *I havsbandet* också att spela med föreställningen "om vetenskapens och hela det mänskliga tänkandets bankrutt".⁶ Referenser löses upp, instabilitet råder – allt i modernitetens namn.

Men inte heller detta är hela sanningen, för även om Borg kan proklamera Gudens död så vill han – intelligensaristokraten – minst av allt veta av någon värdeupplösning. För Axel Borg är också en *Borgerlig* man. Klaus Theweleit beskriver utifrån Norbert Elias hur utvecklingen av den borgerlige mannen har sitt ursprung i det "utbrott av självdistansering" som sker under 1500- och 1600-talet och som innebär att det känsloladdade sambandet mellan människan och hennes omvärld bryts upp. Yttervärlden blir ett objekt, ett föremål för överlagda avsikter och mål och människans attityd blir att genomskåda och lägga under sig "objektvärlden". Men detta får till följd att människan blir en gåta för sig själv, för ju klarare hon genomskådar objekten desto otydligare blir hon för sig själv då hennes känsloladdade förhållande till omvärlden störs. "Genomskådandet" innebär i detta sammanhang att sätta in objekten i ordnande system.⁷

Det handlar alltså om självkontroll och bepansring, själviakttagelse, dämpning av känslorna. Det forskarna kallat den nya "människan" är i själva verket den nya mannen hävdar Theweleit och denna man karakteriseras av att han sätter gränser: "Den man som företar och möjliggör ut-gränsningarna [...], blir själv i samma process en enhet med fasta konturer, en kärna av styrka och företagsamhet, ett hårt, pansrat skepp som man kunde skicka ut för att få grepp om och 'ordna' världen utifrån Europas synvinkel. [...] Centralperspektivet är det tydligaste uttrycket för det som sker: den spontana blicken på tingen får vika för konstruerandet av en illusion efter en bestämd idé, ett seende som är ett arbete för hjärnan mer än för

ögat.”⁸ Just en sådan självdistanserad gränsdragare och systematisk ordnare som lägger objektvärlden under sig är Borg. Redan i inledningens seglats ger han prov på sin styrka och företagsamhet. När han lär Maria segla är det just centralperspektivet som återopas: ”Den vida horisonten, det oändliga ljushavet där intet föremål skymde [...], hela uttrycket fick en karaktär av frigörelse från vardagsomsorger, småaktiga tankar; och ögat som i ett moment kunde överskåda en så stor del av jordkroppen syntes se i stort” (s. 82).

Navigationen blir själva sinnebilden för människans storhet och ställer henne på ett högre plan än den människoskapade gud som ”behövde femtio tusen år för att göra en flygare av en krypare”. Men pansaret krackelerar, centrum faller sönder och Borg blir en gåta också för sig själv. Om hans existensberättigande har legat i att upprätta förbindelser, så resulterar hans självförgudande sökande i stället i en större fragmentering och känslan av jaget som en frånvaro. Eller för att låna Margaretha Fahlgrens ord: *I havsbandet* gestaltar ”det manliga intellektets sammanbrott”.⁹ Romanens sammanbrott gäller också den patriarkala ordningens kärnfamilj. Den har redan brutit samman i tulluppsyningsmannens deformerade familj, där två bröder samsas om samma kvinna och barnet följaktligen är degenererat. Männens mord på kvinnan fullbordar sammanbrottet och familjens undergång parallelliseras med Borgs, i den mån slutet faktiskt gestaltar en undergång.

I havsbandet har setts som ett av Strindbergs mest motsägelsefulla verk. Här samsas kvinnodyrkan med kvinnohat, ateism med mystik, könsuppdelning med alla skillnaders sammanbrott, allt i en ständigt uppbruten rörelse där ord som seger och nederlag till slut mister sin gängse betydelse. Precis som i den typiska sekelslutsromanen uppträder i Strindbergs roman en splittrad rebellisk personlighet och romanen står inte Freuds hysteriska patienter efter när det gäller att motsäga och problematisera sig själv. Borg befinner sig i kris: manlighetskris, fyrtioårskris (han är 36, fem år yngre än den författare som skapat honom), värdekris, religiös-existentiell kris. Han är en Borg som långsamt eroderar, ett universum på väg att bryta samman. Till slut börjar romanen själv göra utbrott och uppbrott till synes utom författarens kontroll, flera läsare har noterat att det är som om Strindberg vill bli av med den Borg han skapat.

Religionsforskaren Mircea Eliade hävdar att totempålen har funktionen av världsaxel (axis mundi) i många arkaiska samhällen. Med det menas att

den är en av de tydligaste bilderna av en kosmosskapande centrerings av verklighetsförståelsen. Pålen uppfattas som världens medelpunkt. Om pålen bryts sönder betyder det katastrof och i viss mening världens ände, en tillbakagång till kaos.¹⁰ Per Thomas Andersen ser det ”primitiva” samhällets sönderbrutna totempåle som en bild för dekonstruktionen och det moderna och postmoderna samhällets övergivande av ett fastlåst perspektiv eller frånvaro av ett centrum, det som Jean-François Lyotard kallar det postmoderna tillståndet, de stora berättelsernas sammanbrott och de grundläggande värdenas förfall.¹¹

Axel Borg vill vara sin egen centrumpunkt. Han är världsaxeln – Axis mundi – som faller samman i Strindbergs eget experimenterande med en värld utan centrala värden. Ändå är frågan om *I havsbandet* är en utvecklingsroman eller en utvecklingsroman omöjlig att besvara och i denna mångtydighet ligger kanske dess största fascination. Också Borgs ”flykt” till de gamla religiösa värdena är mycket mångtydig för han förkastar dem i samma andetag som han åberopar dem och det är i detta förkastande som hans skräck för tomrummet kommer till uttryck i romanen. Världen rör sig mot ett ”centrum” som i själva verket är tomhet. Lucien Goldmann talar om den tragiska människan som inte förmår acceptera paradoxen, den mänskliga svagheten, världens mångtydighet och förvirring ty det skulle betyda att hon gav upp försöket att förse livet med mening.¹² I denna bemärkelse är också Axel Borg en ”tragisk människa” som vägrar förlika sig med meningslösheten. Därför är han ständigt beredd på nya utbrott – och uppbrott.

Noter

1. August Strindberg, *I havsbandet*, texten redigerad och kommenterad av Hans Lindström, Stockholm 1982, s. 182 och 183. *Samlade Verk* 31. Sidhänvisningar till denna volym sker fortsättningsvis i den löpande texten.
2. Ulf Olsson, *Levande död: Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag 1996, s. 459, not 15.
3. Ronny Ambjörnsson, *Mansmyter: James Bond, Don Juan, Tarzan och andra grabbar*, Stockholm 2001 (omarbetad utgåva av Ambjörnssons *Mansmyter – Liten guide till manlighetens paradoxer*, 1990), s. 155.
4. George Ross Ridge, *The Hero in French Decadent Literature*, Athens, Georgia 1961, s. 57.

5. Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (1990), London 2001.
6. Claes Ahlund, *Medusas huvud: Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Uppsala 1994, Acta Universitatis Upsaliensis Historia litterarum 18, s. 16.
7. Klaus Theweleit, *Mansfantasier* [Männerphantasien, 1977], Band 1, Stockholm/Ste-hag 1995, s. 324 f.
8. Theweleit, *Mansfantasier*, Band 1, s. 297 f.
9. Margaretha Fahlgren, *Kvinnans ekvation: Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*, Stockholm 1994, s. 127.
10. Mircea Eliade, *Heligt och profant* [Das Heilige und das Profane, 1957], översättning av Alf Ahlberg, Stockholm 1968, kapitel 1, särskilt s. 22–26.
11. Per Thomas Andersen, *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900*, Oslo 1992, s. 15.
12. Lucien Goldmann, *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine* [Le Dieu Caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le theatre de Racine, 1959], Översättning Philip Tho-dy, London 1977, s. 60.

Om gäddor, ”oxöron” och nostalgi i Lennart Williams journalistik

Inger Larsson

Journalisten och fotografen Lennart Williams (1915–1998) var knuten till *Ljungby-Tidningen Smålänningen* under snart sagt hela sitt yrkesliv, men hans medverkan som jakt- och naturintresserad i många andra medier gjorde honom känd i en större krets.¹ Den största publiken fick han sannolikt i *Göteborgs-Posten* där han bland annat medverkade regelbundet som naturskildrare och -fotograf under trettio år.² Anonymt hade han som tidningens småländske lokalredaktör skrivit notiser om stort och smått från Ljungby ända sedan 1940-talet, men under perioden 1957–1987 trädde han fram och skrev var och varannan vecka under vinjetten Från markerna. Det blev sammanlagt drygt ettusentrehundrafemtio texter med en längd på vardera cirka fyra hundra till åtta hundra ord, oftast illustrerade med egna fotografier.³ Efter hand samlades delar av detta material i stort sett ograverat tillsammans med andra texter i fyra böcker, *I skog och mark* (1976), *Ett solvarv i markerna* (1977), *Transommar* (1979) och *Kopparringen* (1985).⁴ En del av de tidiga GP-texterna publicerades parallellt i *Ljungby-Tidningen*, andra återkom efter viss bearbetning i flera av Hallpressens tidningar under 1970-talet.⁵

Notisör med burleska inslag

Son till journalisten och bygdeberättaren Karl Williams, ’Kalle i Dalen’, som 1921 blev den då nystartade *Smålänningens* första fast anställda medarbetare, gick Lennart Williams på flera sätt i faderns fotspår.⁶ Det gäller inte bara yrkesvalet och bosättningen i föräldrahemmet i Angelstad utan också innehållet i hans texter. Dels finns det vissa burleska inslag som kan ledas tillbaka till jakt- och bygdehistoriernas överdrifter, dels en nostalgi som ofta är relaterad till det omgivande landskapet och minnet av fadern. Ett prov på den komiska stilen kan man finna i den utbyggda notis som

1956 publicerades på Världens gång-sidan i *GP*. Rubriken är ”OS-nytt från Ljungby”, och här kombinerar Williams sportjournalistikens och bygdeskrönans genrer i en hisnande och inte särskilt feministiskt korrekt fantasi. – Det skall sägas att Cortina var orten där man arrangerade de olympiska vinterspelen 1956.

Ljungby: De småländska sjöarna har tilldragit sig en smickrande uppmärksamhet sedan en eksjöbo blivit SM-finalist i pimpling samtidigt som han drog 98 abborrar ur sjön Solgen. När det gäller pimpling vill Ljungby absolut ha ett ord med i laget och starka röster höjs redan nu för ett olympiaarrangemang 1960. Man pekar bl.a. på Cortinas stora trumfkort, Sophia Loren, vilken delade ut kyssar åt guld- och silvermedaljörer. Man skulle kunna tänka sig ett sådant, men betydligt utökad arrangemang i ett småländskt pimpel-OS, eftersom man har både den formfulländat feta gäddan Lollobrigida och den visserligen åldriga, men ändå vältrimmade Zigenarbruden att tillgå. Båda skulle i så fall ställa upp utom nationstävlingen, men tusentals turister skulle säkerligen, anser man, betala en nog så dryg entré enbart av intresse att se de duktiga ryska guldmedaljörerna få sin segerlön på ett så eldigt sydländskt sätt av den ofta lekfullt ondsinta Zigenarbruden.⁷

En nostalgisk naturkrönikör

En humor av mer stillsamt slag, ofta självironisk, finner man i många av Lennart Williams naturkrönikor, inte sällan på temat mänskliga tillkortakommanden i naturen. Ännu vanligare är det emellertid att man träffar på vemodiga och nostalgiska stämningar, inte minst i de många texter som knyter an till den försvunna landskapstyp som en gång i tiden gjorde Sunnerbo härad till ett veritabelt jaktparadis.

Sedan slutet av 1800-talet har trakterna av Angelstad i sydvästra Småland karakteriserats av mestadels sjörika skogs- och myrmarker, låter uppslagsboken meddela,⁸ men fram till dess var ljungheden vanlig här. Även om många av Lennart Williams texter tar sin utgångspunkt i samtiden och dess biotoper, handlar åtskilliga på ett historiskt eller personligt nostalgiskt sätt om denna förlorade ljunghed och dess invånare. Under barndomen upplevde Williams några rester av detta landskap, och genom bland andra faderns gamla jaktjournal och annan litteratur kunde han läsa om det. Många motiv i hans texter, som skogsfågeln, enen, mosipporna eller de ödetomter som påminner om folket som bott och levat i trakten, bildar länkar till detta övergripande tema och dess förgreningar. Särskilt den rika förekomsten av fågel – läsaren får ofta veta att landskapet hyste norra

Europas största orrpopulation – och de stora jaktföljen som drogs till detta får ett närmast mytiskt skimmer över sig.

Det dussintal naturkrönikor som behandlar motivet ”oxöron”, eller mosippor och backsippor som de vedertagna namnen lyder, anknyter till övergripande teman som det förlorade ljunghedens landskapet, jägaridentiteten och de årstidsbundna riterna.⁹ När ”oxöron” de första gångerna dyker upp i *GP*-texterna handlar det om den ”gamle jägarn” som varje vår återkommer till sin barndoms skog för att uppleva morkulledrag och mosippor.¹⁰ Det är berättelser i fiktionsprosans form.

Det var full skymning, månen stod tunn över skogen, när gamle jägarn bröt upp. När han samlat ihop käpp och kikare och ryggsäck, böjde han sig plötsligt som om han erinrat sig något glömt, strök sökande med handen över skogsbacken och tog stilla och varligt upp en liten ört, grålugden, solgyllene och persikomjuk. Han förde den varsamt över kinden i ett kittlande, smeksamt drag. Morkullpassets egen blomma. Oxörat.¹¹

I så gott som alla de resterande texterna står emellertid egna minnen blandade med reflektioner över landskapsförändringen i blickpunkten. Mot bakgrund av den årliga majpromenaden till växtplatserna lyfts den gamla gumman i torpet eller den legendariske figuren Löparn fram. Båda bildar kontraster till de jägarföljen som utgör den andra sidan av ljunghedens verklighet. Löparn var bekant med Karl Williams och en idol under pojkåren.

En ensam karl, bräddad av skogsmystik. Liten och grå, låghalt, kläderna skimrade av flott och lort och han luktade get. Märkligt annars, eftersom han delade hus med sina djur. Och så hade han en tam huggorm. [...] om somrarna gick han omkring med ormen hoprullad som en klockfjäder under linnemössan. [...] Det höll yrseln borta, sade han.¹²

Kring gummans torp liksom kring Löparns stuga växte mosipporna. Det handlar om en fattighet som förmår producera ett rikt mått av skönhet.

De stod i en blå kopp på slagbordet vid gavelfönstret, en liten bukett med fattigmans blommor, tätt, tätt sammanpressade med de fjuniga blombladen skimrande i sällsam lyster mot en solbjälke.

– Det är ”oxöron”, sade gamlamor i torpet och så strök hon varligt med sin ådrade arbetshand över de gulvita blommorna med purpurkalkarna.

Det där minnet från pojkåren glömmar jag aldrig: mosipporna i den grant blåmålade koppen med blomrankor och stiliserade påfåglar.¹³

Fortsättningen av såväl denna som flera andra texter handlar om sensuella minnen av pojkåren och blommornas symboliska värde som årlig inträdesbiljett till sommaren och barfotalivet.

Så etsade sig de här backsippedagarna fast med glödstift i minnet: de blå, fjuniga blommorna i söderslutningarna, smålandsbörsarnas distinkta knäplås vid grindarna, tusenbröderna i småtjärnarna, spovarna, viporna och ljunpiparn. Allt var en skogssymfoni, som än i dag doftar solvarm jord och spirande vår. Minnets färg är blå. Blå som anemonen i ljungen, som den klarnande vårskyn...¹⁴

I Lennart Williams sista naturkrönika i *GP* 1987 samverkar blommotivet uttalat med temat det förlorade respektive nuvarande landskapet. Under rubriken "En orrmorgon med oxöron" följer karakteriseringen av en maj förr och nu.

I ett gammalt småländskt jägarhem hölls första veckan i maj som en av de allra yppersta i hela solvarvet. Då stod orrspelet i sitt flor ute på de violetta ljunghedarna, då blommade "ryarnas" karaktärsört, mosippan, och då fyllde gamlahusmor år.

Den tiden är avlägsen nu. Granåkrarnas tunga melankoli hade inte sänkt sig över landskapet. Ljungheden var ännu till stora delar öppen och låg soldrucken under vårdagens stigande ljus. Hubertii drömland kunde gott skönjas och när första majveckan gått in, bubblade orrspelet som ett ljudvalv över folkets bestyr hemma på gårdstunet eller åkermannens hojtande körslor bakom det tröga oxpartet borta på en mossodling.¹⁵

Av dessa citat ser man att det ljunghedslandskap som "oxöron"-texterna refererar till har flera dimensioner. Det handlar för det första om en fysisk plats, vilken framställs som ljusare, vackrare och mer livsbefrämjande än det samtida landskapet. Det är också en social plats där människor av skilda klasser tillfälligt förs samman, jägarnas lysande följen med de fattiga människor som levde här året om. Sedan är det inte minst en psykologisk plats, en scen för barndomsminnen och idealisering. Slutligen är denna plats också ideologiskt laddad. En rad mer eller mindre uttalade och svårfångade värderingar är förbundna med dess texter. Genom sin jägarfigur, sin torparmor och sina egna minnen gör sig Lennart Williams till talesman för bland annat sådana ömtåliga värden som glädjen över naturens anspråkslösa, näralliggande och vardagliga skönhet. Sådana värden beskriver han som omistliga, samtidigt som han ständigt förknippar dem med ett förlorat landskap. Det förefaller som om han här hamnade i en nostalgisk återvändsgränd. Finns det någon väg ut ur en sådan, kan man fråga sig.

Nostalgi och andlig standard

Nostalgi kan förstås som en vemodig men kanske också njutningsfylld längtan hem eller tillbaka till något förlorat, särskilt till vissa miljöer, fastställer *NE*.¹⁶ Det är just ett sådant kretsande kring ömmande punkter som Lennart Williams uttrycker i sina texter om bland annat Ljungheden. I ett vidare sammanhang kan nostalgi betraktas som ett utslag av oförmågan att vara modern i en tid då moderniteten bildar norm, något som Karin Johannisson har skrivit om.¹⁷ Det tycks mig som om Lennart Williams, i sitt envisa fasthållande vid det lokala och det förflutna, kan ses som representativ också för ett sådant perspektiv. Men därigenom har han också tagit risken att bagatelliseras. Mot bakgrund av idealbilden av den moderna människan som förändringsbenägen och förnuftig avfärdas den nostalgiska ofta med arrogant självklarhet som konservativ, skriver Karin Johannisson.¹⁸ Nostalgin betraktas i bästa fall som en flykt eller en tröst, i sämre fall som förljugenhet.

Johannisson driver emellertid resonemanget vidare utifrån insikten att föränderlighet skapar en längtan efter tillhörighet.¹⁹ Den nostalgiske upplever livet förr som mer äkta och fyllt av större gemenskap därför att minnet filtrerar och väljer ut sådant som är sant för den subjektiva erfarenheten. Tar man individen på allvar kan man läsa texter om förlust i ljuset av ett spel mellan dåtid, egna erfarenheter och samtidens kulturella koder och betrakta nostalgi som en form av modernitetskritik, ja till och med som en emancipation från samhällets förväntningar, menar Karin Johannisson.²⁰ Den nostalgiska känslan kan i så fall uppfattas som en variant av "historia som selektivt minne", sann genom att relatera till den egna livserfarenheten.²¹ Det handlar om den "rätt att minnas", som Lennart Williams talar om i en av sina texter.²² Johannisson ser dessutom nostalgi som en historiskt legitim form för manlig känslsamhet.²³

Karin Johannissons utredning lockar till fördjupade studier av ett slag som inte får utrymme här. Men man kan ändå snudda vid frågan om den modernitetskritik som hon talar om på något sätt vore tillämpbar på Lennart Williams Ljunghedstexter. Det skulle i så fall innebära att hans minnen och subjektiva erfarenhet hade en vidare betydelse.

Den fysiska landskapsförändring som Lennart Williams beskriver måste uppfattas som i sig ovedersäglig. Hans selektiva historieskrivning har rele-

vans för landsbygdens generellt sett enorma förändring under moderniseringsprocessen och handlar till dels om det pris som den resterande landsbygdsbefolkningen har fått betala för urbaniseringen. Förbuskningen av landskapet och utglesningen bland landsbygdsbefolkningen har följts åt och lett till minskad mångfald både vad gäller natur och människor. När det sedan gäller värderingen av denna förändringsprocess har tolkningsföretäret dikterats av den övergripande politiska makten och den framstegsretorik som åtföljt uppbyggnaden av välfärdsstaten. Sedda i det ljuset skulle Lennart Williams "oxöron"-texter troligen avfärdas som reaktionära. Men hur var det nu med de stora berättelsernas död och om platsens och det lokals betydelse? En röst från en plats som på grund av landskapets förvandling kan upplevas som mer perifer än den var hundra år tidigare kan kanske inte förväntas vara bärare av framtidstro.

Flera av "oxöron"-texterna domineras av ämnen som kan tolkas som tal i egen sak, som barndomsminnen och förlorade jaktmöjligheter. Men andra, till exempel de som handlar om den gamle jägaren och hans djupa behov av vissa naturupplevelser, visar tydligare att de underliggande värderingarna i hög grad rör en form av livsstil med utrymme för vad Lennart Williams i ett annat sammanhang har kallat för "andlig standard".²⁴ I uttrycket ligger naturligtvis en underförstådd kritik av det vanligare begreppet materiell standard. I ytterligare andra texter finner man också en uttalad kritik av den teknifiering som exempelvis tillåter skogsmaskiner att skapa döda kalhyggen och av den ekonomism som styr detta.²⁵ Ytterst gäller då de positiva värderingarna sådant som betydelsen av den långsamma och senvuxna utveckling som ger utrymme för tradition och miljöanpassning, både för människor och djur. Detta innebär att människan dras in i ett resonemang med ekologiska förtecken. Lennart Williams tar generellt sett inte ställning för natur gentemot kultur utan skriver om ett ideal i svunnen form där både människa och natur kunde finna livsrum.

Hur är det då med den retoriska effektiviteten av det pathos som Lennart Williams nostalgiska texter så ofta bärs av, undrar man. Har det ekologiska budskapet trängt igenom eller har läsarna framför allt tagit till sig det förgångna? Det är naturligtvis svårt att svara på. På många sätt är Lennart Williams prosa att jämföra med en skönlitterär författares. Det är inte bara hans fina stilistiska egenskaper som leder tankarna åt det hållet utan också sättet att borra sig ner i och fantasifullt vända och vrida på ett tema. En del

slutsatser lämnas åt läsaren att dra. För den större delen av *GP*:s läsare måste Ljunghedens vara eller inte vara ha saknat relevans över huvud taget, men deras möjlighet att identifiera sig med och översätta texterna till sin egen upplevelse har säkert underlättats genom den känslomättade framställningen. Om Lennart Williams längtan efter gårdagens natur därigenom har kunnat väcka läsarnas längtan efter en framtida, bättre balanserad tillvaro, har han också lyckats med sitt ekologiska budskap.

Noter

1. Brodern Åke Williams berättar i "Rapport nr 1000 från Markernas man", *GP*, 1977-04-30, att Lennart Williams lämnade hemorten en kort tid i ungdomen för att pröva på en annan bana. Emellertid återvände han snart och började på *Ljungby-Tidningen* vid nitton års ålder. Uppgifterna har bekräftats i samtal med Åke Williams den 22 februari 2007.
2. 1957 hade *GP* enligt Nya Lundstedt en söndagsupplaga på drygt 200000; 1987 drygt 300000. Under Lennart Williams tid på *Ljungby-Tidningen* kom dess upplaga som mest upp i drygt 10000.
3. Angelstads hembygdsförening bevarar Lennart Williams klippböcker med hans årsvis uppställda register och uppgifter om fotografiernas motiv.
4. Lennart Williams, *I skog och mark : jaktäventyr under ett sekel*, Göteborg 1976, ds *Ett solvarv i markerna*, Göteborg 1977, ds *Transommar*, Göteborg 1979, ds *Kopparringen : jakter och strövtåg*, Göteborg 1985.
5. 1973 övergick Lennart Williams till frilansarbete, bl.a. 1973–80 med "Lennart Williams naturkrönika" som publicerades mer eller mindre parallellt i *Ljungby-Tidningen*, *Smålands-Tidningen* och *Jönköpings-Posten*.
6. Om Karl Williams se: Lennart Williams, "Min far – Karl Williams – ett författarporträtt", *Sunnerboprofiler*, Växjö 1994 (I Varend och Sunnerbo 1994: 4 och 1995: 1), s. 120–124.
7. Lennart Williams, "OS-nytt från Ljungby", *GP*, 1956-02-04.
8. "Sunnerbo", *Nordisk familjebok*, bd 18, Stockholm 1933.
9. Lennart Williams är själv tveksam till om benämningen oxöron omfattar också backsippan och diskuterar detta i sina *GP*-texter 1978-05-28 och 1985-05-19.
10. Lennart Williams, "Vårprimörer", *GP*, 1958-05-18 och ds "När 'oxöronen' blommar", *GP*, 1962-05-27.
11. Lennart Williams, "Vårprimörer", *GP*, 1958-05-18.
12. Lennart Williams, "När oxöronen blommar" [sic], *GP*, 1976-05-02.
13. Lennart Williams, "Fattigmans blomma", *GP*, 1964-05-24.
14. Lennart Williams, "Nu är backsippedagarna komna", *GP*, 1965-05-09.
15. Lennart Williams, "En orrmorgon med oxöron", *GP*, 1987-05-03.
16. "Nostalgi", *Nationalencyklopedin*, 2007-03-25, http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=O260523&i_word=nostalgi
17. Karin Johannisson, *Nostalgi : en känslas historia*, Stockholm 2001, s. 128.

18. Johannisson., s. 140.
19. Johannisson., s. 141.
20. Johannisson., s. 146, 153.
21. Johannisson., s. 148.
22. Lennart Williams, "Uvarna i Trängslet", *GP*, 1958-07-20.
23. Johannisson, s. 161.
24. Lennart Williams, "Uvarna i Trängslet".
25. Jfr t.ex. Lennart Williams, "Min barndoms storskog", *Sveriges natur* 72 (1981), s. 37–42.

Hjalmar Söderbergs novellcykel ”Generalkonsulns middagar” och publiceringen i pressen

Miranda Landen

Hjalmar Söderberg publicerade sammanlagt fem novellsamlingar och en novellsvit i bokform.¹ Nästan alla noveller som ingick i dessa hade emellertid först tryckts i en tidning, tidskrift eller kalender – ett vanligt förfarande av tidens författare. Tidningarna och tidskrifterna var många och andelen skönlitteratur i dessa var förhållandevis hög. Inför publicerandet i bokform brukade Söderberg arrangera sina noveller så att de bildade en mer eller mindre enhetlig samling. Då Söderbergs andra novellsamling, *Främlingarna* (1903) kom ut – novelldebuten i bok hade skett med *Historietter* fem år tidigare – ingick i denna samling en mindre novellcykel, kallad ”Generalkonsulns middagar”, vilken innehåller fyra noveller.

När de första av dessa noveller publicerades i pressen några år tidigare tycks Söderberg ännu inte haft planer på att arrangera dem i en novellcykel. Med tiden kom han dock att skriva flera stycken och ytterligare två kom att läggas till cykeln. Efter hand skulle också novellerna om generalkonsuln bli ett välkänt begrepp i tidningarna: den sista novellen som publicerades i pressen var en debattnovell som stod att läsa under ”Dagens text” i *Dagens Nyheter* 1912. Jag tar i det följande upp novellerna som cykel och i vilket sammanhang de stod i pressen. Jag berör också helt kort deras roll som novellserie i tidningen.²

Novellerna i ”Generalkonsulns middagar” består av debattnoveller och skämtnoveller – oftast är en novell bådadera. De flesta är relativt korta, och att man kan tala om en novellcykel beror bland annat på att vissa personer återkommer i novell efter novell, nämligen generalkonsuln och ofta även hans fru. Det handlar på så sätt om en enhet ifråga om personer, men också vad gäller plats och miljö samt av en viss succession eller ordning, även om novellerna också är fristående.³

Personerna i ramsituationen utgörs således av ett värddpar och novellerna utspelas så gott som alltid i deras hem, dit allehanda gäster kommer. Ofta blir det debatt av något slag. Andra gånger berättas en historia. Utöver värddparet är ett par av gästerna mer eller mindre stående: det gäller framför allt generalkonsulinnans kusin, friherre Karl von Pestel samt Markel, ett av Söderbergs språkrör. Men också andra personer i cykeln är stående – om inte var och en, så åtminstone som grupp: i novellerna figurerar ett par artister, några författare och målare, en bankir, en minister, någon ung flicka, ibland en prinsessa: det rör sig kort sagt om den tidens innefolk. Men här slutar alla jämförelser: novellerna är ofta skarpa, debatterande, kritiska och avslutas gärna med en poäng eller en kvick kommentar. För det mesta är det något aktuellt ämne som diskuteras, och förvånande ofta känns ämnena aktuella än i dag.

Den första novellen om generalkonsuln som trycktes i pressen var ”Det sjätte sinnet”, och som titeln antyder – denna titel stod ursprungligen också i tidningen – debatteras parapsykologin. I centrum står en prinsessa (änka efter en kalmuckisk prins) som berättar om hur en väninna fick telepatisk kontakt med hennes man efter hans död. I en slutpoäng kommer det fram att prinsessan i stället har blivit bedragen. Hela sällskapet skrattar i mjugg åt att hon inte själv begriper det.

”Det sjätte sinnet” publicerades första gången i *Svenska Dagbladet* den 2 juni 1900 på sidan 4 ”under strecket”. Som bekant var detta en plats i tidningen där blandat kulturmaterial och även följetonger brukade stå och där man relativt fritt kunde skriva om diverse ämnen.⁴ I novellsamlingen *Främlingarna* kom novellen att placeras sist i cykeln – inte därför att ämnet var utan intresse utan därför att novellen utspelas i en *salong* och novellcykeln är ordnad efter en middagsbjudnings olika faser. Novellerna försiggår sålunda i den ungefärliga följd som gästerna kan tänkas förflytta sig under en middagsbjudning i övre medelklassen – som det här är tal om. Den första novellen utspelas under själva middagen, den andra i kabinettet, den tredje i rökrummet och den fjärde i salongen.⁵

Den novell som Söderberg placerade allra först i cykeln, ”Satan, majoren och hofpredikanten”, och i vilken man sitter till bords, hade tryckts två år tidigare i skämt- och julkalendern *Portnyckeln* 1901. Denna hade under rubriken ”Ett humoristiskt-satiriskt album” och gavs ut av månadstidskriften *Varia*. Albumet som var på 40 sidor kom bara ut denna enda gång.

Bladet är rikt illustrerat och man får se hela middagsbordet avritat med gäster. I denna novell befinner sig berättarjaget placerad till bords hos generalkonsuln och den inleds med att värden har hälsat sina gäster välkomna. I brist på damer sitter jaget vid kortändan av bordet mellan en major (som visar sig vara frikyrklig) och en präst. På andra sidan bordet sitter en kvinna som utmanande sträcker ut sin tungspets och frestar herrarna. Trots att majoren i fantasin tycker sig se henne "naken" i sitt vinglas är novellen seriösare än "Det sjätte sinnet". Här förekommer nämligen kritik både mot liberalteologer och förbindligt sinnade hovpredikanter.

Också de två mellanliggande novellerna i Generalkonsulns-cykeln hade publicerats i *Svenska Dagbladet*. Debattnovellen "Efter middagen" stod att läsa under strecket måndagen den 23 februari 1903. Diskussionen i denna rör självmord och ämnet hade sin dagsaktualitet genom att man i första kammaren just hade röstat för att de som begick självmord (utan att ha handlat i förvirring) skulle ha rätt till en vanlig begravning och inte jordfästas "i stillhet", som hittills varit brukligt.⁶ Huvudperson och språkrör i novellen är en gammal professor som förespråkar rätten till självmord. Han är gammal, men vistades i Paris under revolutionsåret 1848 och har radikala åsikter i självmordsfrågan. Novellen slutar dock inte med en överraskande poäng utan med att en ung flicka gör en kvick kommentar. På denna novell fick Söderberg ett genmäle, som han besvarade i två artiklar.⁷

Det faktum att novellen utspelar sig i ett *kabinett* är inte oviktigt: ordet kabinett kan förknippas med politiska förehavanden, vilket passar bra med tanke på att man diskuterar ett politiskt beslut.⁸

Knappt en månad senare, den 21 mars 1903 hade Söderberg ännu en novell i samma tidning, också den under strecket, placerad på sidan 4 och 5 längst ner över två tidningssidor om tio spalter, varav fyra spalter på högersidan. Denna kom att stå som nummer tre i cykeln. Även denna titel anknyter till platsen: "Vid gröna lampan". I denna novell sitter sällskapet i stället i *rökrummet*. Detta var ett rum i den borgerliga 1800-talsbostaden dit männen brukade bege sig efter måltiden. I "Vid gröna lampan" figurerar förutom generalkonsuln också hans fru, von Pestel och hans syster Henriette, en dam som röker tjocka cigarrer likt en riktig karl, vilket lämpar sig bra eftersom man här befinner sig i rökrummet. I novellen framträder också journalisten och språkröret Markel, som man också kan hitta i andra noveller (och romaner) av Söderberg.

Även i denna novell resoneras det om en dagsaktualitet, men av mera skvallerbetonad art: huruvida prinsessor har ett större moraliskt ansvar än andra kvinnor. Bakgrunden var en samtida händelse, där en kronprinsessa av Sachsen hade rymt med sina barns lärare. Henriette anser att prinsessor har ett större ansvar, medan Merkel försöker se saken mer ur en ”social” och humanitär synvinkel. Novellen slutar med en rolig, litet grov antydning i form av en poäng.

De två mittersta novellerna i cykeln är dialognoveller och berättas i tredje person. Novellerna som omgärdar dessa – den första och den sista – är däremot lägereldsnoveller. Termen lägereldsnovell syftar på hur man förr satt vid eldhärden och berättade historier för varandra. Denna novelltyp var särskilt vanlig under 1800-talets slut och i början av 1900-talet och förekom också flitigt i tidningarna.⁹ I den första av dessa berättar majoren en historia för jaget och i den sista berättar prinsessan om spiritismen medan åhörarna sitter på kuddar på golvet och lyssnar andäktigt.

”Generalkonsulns middagar” knyts således samman till en cykel på flera sätt. Det är samma personer som återkommer, novellerna utspelas på samma plats (konsulns hem) och i samma sociala miljö (övre medelklassen). Det rör sig dessutom av samma novelltyp, nämligen skämtnoveller som är debatterande. Slutligen finns det också en succession i dem (man förflyttar sig enligt ett mönster). Utöver detta är de likartade ifråga om stil (vissa fraser i språket), motiv och tema. Men det finns också en variation i dem, till exempel spatialt, vad gäller situationen samt längden.¹⁰

Söderberg kallade sin novellcykel ”Generalkonsulns middagar”. Att han hade ett intresse av att teckna människor vid ett middagsbord märks också i romanerna: redan i *Förvillelser* och senare i *Den allvarsamma leken* förekommer middagsbjudningar. I båda dessa är därtill värden en konsul, i den sistnämnda figurerar till och med samme generalkonsul som i novellerna. I romanerna finns dock ingen debatt.

Söderberg kom att skriva fler noveller om konsuln. När han fyra år efter *Främlingarna* utkom med novellsamlingen *Det mörknar öfver vägen* (1907) innehöll denna en ny, ”Generalkonsuln på slottsbal”. Novellen är emellertid en mer fristående historia på så sätt att den inte utspelas under en av generalkonsulns middagar: i stället är konsuln själv på väg till en större middag, nämligen hos kungen. På vägen dit råkar han ut för diverse äventyr. Novellen publicerades inte i en dagstidning utan i *Svea: Folkka-*

lender för år 1905 – den julkalender som Bonniers hade startat 1844. I denna fanns bland annat dikter, noveller, resekrönikor samt reproduktioner av konstverk.

Också i Söderbergs fjärde samling *Den talangfulla draken* (1913) finns en novell om konsuln, "Generalkonsulns F-båtsmiddag". Denna är en debattnovell och ett inlägg i diskussionen om den så kallade F-båten. Novellen (i tidningen kallad "F-båtsmiddag hos generalkonsuln") stod att läsa under strecket under rubriken "Dagens text" i *Dagens Nyheter* den 3 mars 1912.¹¹ Bakgrunden var den insamling som gjordes för att köpa en pansarkryssare i protest mot att regeringen Staaff ville dra ner på försvarskostnaderna. I den här novellen är man tillbaka hos generalkonsuln och när den börjar har gästerna just ätit middag. I novellen befinner man sig inte i något särskilt rum utan står och viskar i fönstersmygen. Förutom generalkonsuln figurerar Markel som stående person. Han är också novellens språkrör och håller ett längre anförande om krigsbåten.

När Söderberg redigerade *Skrifter* (1919–1921) placerade han dessa två sistnämnda noveller i slutet av "Generalkonsulns middagar". Novellcykeln kom på så vis att bestå av sammanlagt sex stycken noveller: först de fyra första som stod i *Främlingarna* (1903), därefter den mera fristående "Generalkonsuln på slottsbal" och slutligen debattnovellen "Generalkonsulns F-båtsmiddag".

Till skillnad från de första (förutom "Efter middagen") har dessa senare noveller fått titlar som anknyter till själva novellcykelns rubrik i och med att orden "generalkonsuln" och "middag" ingår. Novellerna om generalkonsuln har också mer och mer blivit ett begrepp – inte minst i pressen där de först stod att läsa. Även i tidningarna och tidskrifterna bildar novellerna en enhet, som ett slags serie i novellform. Och även här hjälper de enhetsskapande greppen till, som person, plats, miljö samt stil, ton och genre, det vill säga skämtsamma debattnoveller. I motsats till en novellcykel i bokform tål dock novellerna i en serie att placeras in litet överallt. Det finns till exempel inte samma krav på ordningen.

Söderberg kom att skriva ytterligare ett par noveller om generalkonsuln, men ingen av dessa lät han trycka i bokform. En av dem publicerades i *Julhelsning* redan 1904, bara året efter att *Främlingarna* som innehöll cykeln "Generalkonsulns middagar" kom ut. I denna novell befinner sig konsuln åter i rökrummet vid sin chiffonjé, där han läser upp ett lustigt brev för sina

vänner von Pestel, Markel och bankdirektören Israel. Man skulle kunna se novellen som en pendang till "Vid gröna lampan" eftersom man här vistas i samma rum. I början av novellen nämns middagsätandet, vilket också visar på anknytningen till de övriga. Novellen har fått titeln "Generalkonsulsfröet", och detta syftar på det komiska brevets upphovsman. Denne visar sig vara konsulns föregångare i ämbetet – en generalkonsul – vars uppblåsta brev till föräldrarna (som är bönder) väcker åhörarnas munterhet.

Varför novellen inte togs med i novellykeln kan ha berott på att den inte i tillräcklig hög grad ger variation. Till skillnad från flertalet av de andra novellerna om generalkonsuln tas det heller inte upp någon fråga till debatt – den påminner mest om en anekdot. I tidskriften benämns den som "skiss" och har i den annars så bildrika jultidningen inte blivit illustrerad. Det kan också ha blivit för många noveller om generalkonsuln. Ett alltför stort antal noveller i en samling eller cykel kan ge ett monotont intryck. Som en novell i en *serie* i en tidning eller tidskrift får den dock sin funktion.

Den sista novellen som Söderberg skrev om generalkonsuln lät han aldrig publicera. "Religionssamtal hos generalkonsuln" tillkom troligen mellan 1912–1914 och var ämnad som ett debattinlägg mot liberalteologen S.A. Fries.¹² I denna är man tillbaka till samma miljö som i "Vid gröna lampan", det vill säga den närmaste kretsen. Personerna består förutom av generalkonsuln och hans hustru, av hans syster Henriette, av von Pestel, av Markel och av en präst. De enhetsskapande greppen i novellen (personer, plats, miljö) och att det är en skämtsam debattnovell gör att den anknyter till de andra novellerna om konsuln. I likhet med den första och tredje novellen, "Satan, majoren och hovpredikanten" och "Vid gröna lampan" (där en präst nämns), figurerar även här en hovpredikant. Ifråga om den yttre miljön har det emellertid skett en del förändringar. I början av novellen får man veta att generalkonsuln har flyttat från Sturegatan till den fashionablare Strandvägen i Stockholm. Bostaden är större och sällskapet sitter här i "stora salongen". En nymodighet som nämns är värmeledning. För hemtrevnads skull – liksom i en lägereldsnovell – flammar en brasa. Förhållandena har ändrats, men novellen kom aldrig att ingå i novellykeln. Som en novell i *serien* om generalkonsuln: en genre som kan ha hur många delar som helst, likt ett slags följetong om honom, har den emellertid sin givna plats.

Noter

1. *Historietter* (1898); *Främlingarna* (1903); *Det mörknar öfver vägen* (1907); *Den talangfulla draken* (1913); *Resan till Rom* (1929); "Preludier", *Skrifter*, II (1919).
2. Man skulle kunna kalla den här serien kåserier, men jag går inte in på det här.
3. J. Gerald Kennedy, "Toward a Poetics of the Short Story Cycle", *Journal of the Short Story in English*, No 11 (Autumn, 1988), s. 18 ff.
4. Ingemar Oscarsson, "'En afdelning för sig med strängt afmätta gränslinier': Om feuilletonen ('följetongen') i några europeiska länders dagspress, främst under 1800-talet", *Åtta presshistoriska studier*, Press & Litteratur, 2, Lund 1974, s. 307 ff och passim.
5. Se Birgit Gejvall, *1800-talets stockholmsbostad: En studie över den borgerliga bostadens planlösning i hyreshusen* (diss. 1954), 2. omarb. uppl., Stockholm 1988, kap. 6 och passim.
6. Hilding Pleijel, *Jordfästning i stillhet: Från samhällsstraff till privatceremoni*, Samlingar och studier till svenska kyrkans historia, 45, Lund 1983, kap. 2. P.g.a. att man vid kyrkomötet samma år röstade nej, kom lagen först 1908.
7. Anna Sandström, "Öppet bref till hr Hjalmar Söderberg", *Svenska Dagbladet* 26.2.1903. Svar från Söderberg, "Ord, handling, ansvar", I-II, *Svenska Dagbladet* 2.3.1903 och 6.3.1903, omtr. i *Samlade verk*, IX, Stockholm 1943.
8. Se "Kabinett", *SAOB*.
9. Valerie Shaw, *The Short Story: A Critical Introduction*, London 1988, s. 84.
10. Miranda Landen, "Hjalmar Söderbergs novellkonst" (kommande arbete).
11. Understreckaren hade fått denna fasta rubrik 1910 då den blev daglig, se Oscarsson, 1974, s. 308.
12. Lars Aneer, "En otryckt novell av Hjalmar Söderberg", *Svensk Litteraturtidskrift*, årg. 43, nr 3 (1980), s. 3 och Hjalmar Söderberg, "Religionssamtal hos generalkonsuln", *Svensk Litteraturtidskrift*, årg. 43, nr 3 (1980), s. 6–8.

Karl Warburg som teaterkritiker

Ulla-Britta Lagerroth

I.

Några av det slutande 1800-talets framträdande litteraturhistoriker recense-
rade också nyutkommen skönlitteratur i dagspressen. En som på detta sätt
förenade vetenskapsmannens och kritikerns värv var Karl Warburg, som
från 1870-talet och ett par decennier framöver genom sin medverkan i *Gö-
teborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* kom att betraktas som den ledande
litteraturkritikern i den liberala pressen.¹ Men hans kritikergärning var
långt mer omfattande än så, eftersom han dessutom anmälde både teater
och konst.

Först som bakgrund en generell information om Warburg. Född den 23
november 1852 i en judisk kultursläkt i Göteborg bedrev han sina akade-
miska studier i Uppsala, där Carl Rupert Nyblom, professor i det ämne som
hette "Estetik, litteratur- och konsthistoria", blev den lärare som han främst
tog intryck av. Studierna ledde för Warburgs del snabbt till en docentur i
litteraturhistoria 1876, men redan följande år tog han tjänstledigt och åter-
vände till hemstaden Göteborg för att inträda som fast medarbetare i den li-
berala *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* (GHT). Det var en tidning,
till vilken han genom sin familjs förbindelser med dess legendariske hu-
vudredaktör S.A. Hedlund hade lämnat ett och annat bidrag tidigare, och
redan 1874 hade den unge Karl f.ö. inträtt som aktieägare i det då bildade
"Göteborgs Handelstidnings aktiebolag".² Nu kom han för lång tid fram-
över att främst ansvara för tidningens litteratur-, teater- och konstbevak-
ning. Under åren 1878–90 var Warburg därtill anställd som bibliotekarie
vid Göteborgs museum samt höll från 1881 vetenskapliga föreläsningar på
uppdrag av det som hette Göteborgs undervisningsfond. När Göteborgs
högskola år 1890 bildades ur denna fond, kallades Warburg till den vid
högskolan inrättade professur som fått benämningen "Estetik med littera-
tur- och konsthistoria" och som han tillträdde 1891.

År 1900 lämnade Warburg emellertid denna befattning och flyttade till Stockholm, där han 1901 blev föreståndare för det nyinrättade Nobelbiblioteket. Han tillträdde 1909 professuren i litteraturhistoria vid Stockholms högskola, till vilken han kallats och som han upprätthöll ytterligare ett år efter det att han pensionerats 1917. Även sedan han flyttat till Stockholm medarbetade han i *GHT*, och när vännen S.A. Hedlund dog år 1900, fortsatte han de goda förbindelserna med dennes brorson Henrik Hedlund som övertagit ledningen för tidningen. Warburg avled i Stockholm den 14 september 1918.³

Karl Warburg utgav flera banbrytande monografier, bl.a. om Viktor Rydberg (1900) och Carl Snoilsky (1905), och tillsammans med Henrik Schück skrev han det stora standardverket *Illustrerad svensk litteraturhistoria* (1:a uppl. 1896–97, 2:a omarb. upplagan 1911–16), där han ensam författade sista bandet i två delar om litteraturen från 1830-talet till sekelslutet. Men inte mindre viktig i Warburgs verksamhet är hans ymniga publicistik, och när det gäller hans teaterkritik är den av sådan omfattning och sådant intresse att den förvisso är värd ett studium.

II.

Teaterkritik är, liksom litteraturkritik,⁴ en både beskrivande och värderande verksamhet. I en teateranmälan mönstras och bedöms ett aktuellt teaterevenemang ur olika aspekter. Villkoren för teaterrecensenten är dock mer speciella än för litteraturrecensenten. Den senare kan sitta hemma ensam och ta sig tid att kontrollera sina intryck av boken genom att bläddra fram och tillbaka i den. Teaterrecensenten är däremot ofrånkomligt en del i en kollektiv publikupplevelse men måste på samma gång distansera sig från denna för att kunna göra sin egen oberoende analys och bedömning. Och en teateranmälan är ett synnerligen jäktat uppdrag, eftersom det gäller att i ögonblicket fånga, utvärdera och omedelbart därpå rapportera om vad som händer i en viss föreställning, förflyktigad i samma stund ridån går ner. Teaterkritik anses därtill vara en grannlaga uppgift, eftersom den inte bara vänder sig till en teaterintresserad allmänhet utan också läses av de för kritik sårbara skådespelarna, som kanske samma kväll en recension influtit i tidningen står på scenen i de roller för vilka de just har nagelfarits.

Trots den komplicerade uppgiften skriver Karl Warburg i flera decennier om teater i *GHT*. Visserligen påstår han i en debattartikel i *GHT* (5 mars

1887) att det var ”af litterära intressen” som han redan för femton år sedan ”drefs att skrifva sina första teateranmälningar i detta blad”, men av allt att döma grundas denna hans verksamhet också på genuint intresse för, ja rent av kärlek till teater. I hans 13 efterlämnade pärmar med egna tidningsurklipp finns två som benämnts ”Teater 1” och ”Teater 2”.⁵ I dem ligger drygt 300 artiklar inklistrade år för år, inte alltid i absolut kronologisk ordning men för det mesta försedda med ett för hand påskrivet datum. Det börjar i första volymen med en recension daterad 12 augusti 1876 och slutar i den andra volymen med ett par recensioner och en artikel daterade till våren 1892, alltså klipp från en period på 16 år. Warburg skriver faktiskt om teater i *GHT* senare än 1892, men under alla omständigheter rör det sig, utslaget över tid, om ett 20-tal artiklar per spelsäsong, eller ungefär en recension varannan vecka.

Företeelsen teaterkritik hör hemma i både presshistoriska och teaterhistoriska sammanhang. Som ett villkor för litteraturkritikens tillväxt under 1800-talets senare del har Per Rydén framhållit, att detta är en dynamisk period i den svenska pressens historia,⁶ och dagspressens genombrott hade naturligtvis betydelse också för teaterkritikens expansion under samma skede. Vad gäller speciellt *GHT*, som startades redan 1832, leddes denna tidning från 1852 och närmare ett halvsekel framöver av den kraftfulle Sven Adolf Hedlund. *Handelstidningen*, liksom merparten dagstidningar vid denna tid bestående av endast fyra sidor, genomgick under Hedlunds period ”en fantastisk utveckling”, för att citera Claes Krantz som översiktligt tecknat *GHT:s* historia under tiden 1832 till 1917. Upplagan ökade kraftigt, liksom formatet med en växande sidyta som till sist var uppe i måtten 58 x 85 cm och rymde sex till sju spalter: ”Positionen som landets omfångsrikaste blad hölls av *Handelstidningen* seklet ut.”⁷ Men den fantastiska utvecklingen gällde inte minst den rangställning av ledande opinionsbildande nyhets- och kulturorgan utanför huvudstaden som *GHT* uppnådde under den politiskt radikale och socialt och kulturellt engagerade Hedlunds tid. Det låg således stor prestige i att fungera som kritiker i denna inflytelserika tidning.

Hedlund värvade många framstående medarbetare, däribland Viktor Rydberg som från 1855 stannade i två decennier och förutom som kritiker (bl.a. teaterkritiker) och följetongsförfattare också arbetade åtskilliga år på utrikesavdelningen.⁸ Men en annan betydelsefull medarbetare blev alltså

Karl Warburg, och Hedlund kom uppenbarligen att spela en viktig roll inte bara för Rydberg utan också för Warburg, i första hand naturligtvis för hans kritikerverksamhet i *GHT* men på sätt och vis också när det gällde hans karriär i övrigt. I den inkännande dödsruna, som Warburg skrev i *GHT* vid Hedlunds frånfälle i september 1900, betonade han särskilt hur den avlidne på flera avgörande sätt hade främjat kulturlivet i Göteborg, bl.a. genom att vara med om att bilda Göteborgs museum samt ta initiativ till Göteborgs undervisningsfond, ur vilken Göteborgs Högskola framgick, alltså institutioner i Göteborg vid vilka Warburg själv erhöll viktiga positioner.⁹ Men det var också Hedlund som – genom kraftfulla framstötter i pressen där han framhöll ”den moraliska och sociala betydelsen av en god teater i ett samhälle”¹⁰ – effektivt hade medverkat till att Göteborg 1859 fick en efterlängtat ny teaterbyggnad, Nya Teatern, från 1880 benämnd Stora Teatern. Kanske fanns i Hedlunds markanta intresse för teaterlivets utveckling i Göteborg, ett intresse som Warburg i hög grad delade, ett skäl till att den senare av Hedlund tilldelades, och vad man förstår utan tvekan åtog sig, teaterbevakningen i *GHT*.

Det är först under 1800-talet som teaterkritiken, tidigare mest en angelägenhet för specialister, blir alltmer viktig för den framväxande borgerliga publiken i Sverige. Detta sker i samband med att teatern genom demokratiseringen av det kulturella liksom det politiska livet successivt utvecklas till en folkets teater. Den breda allmänhetens stora hänförelse för teater, både som forum för bildning och moralisk uppbyggelse och som den offentliga underhållningens medium framför andra, leder till ett behov av yrkeskuniga skribenter, vilka i dagspressen kan ge publiken vägledande information om vad som är värt att se av aktuella teaterevenemang. Allmänheten är alltså nyfiken på teater, inte minst på idoliserade skådespelares prestationer på scenen, och teaterkritiken blir en journalistisk verksamhet med högt nyhetsvärde som tävlar om att tilldra sig läsekretsens intresse.

Det finns inte någon övergripande undersökning av teaterkritikens utveckling i Sverige i stil med den ypperliga historik som getts i Frederik Schybergs *Dansk teaterkritik indtil 1914*. Inledningsvis reflekterar Schyberg över de generella villkoren för teaterkritikens uppkomst i Europa redan på 1700-talet och framhåller därvid Riccoboni, Lessing och Diderot som teoretiker viktiga för tillväxten av detta slag av kritik. Schyberg granskar sedan bl.a. Edvard Brandes insatser från 1870-talets början i *Illustreret*

Tidende – dennes (liksom brodern Georgs) kamp för den nya naturalistiska konstens genombrott på scenen och dennes förnyande av själva teaterkritiken, ”nemlig i den Hovedvægt, han straks fra allerførste Færd lagde paa Kritik af *Skuespillerne*”.¹¹ Därvid tecknar Schyberg ett nordiskt dåtidsklimat för teaterkritik, i vilket man också kan inplacera Karl Warburg.

I Sverige existerar endast några punktundersökningar om teaterkritik,¹² men i sin avhandling från 1947 om dramatikern Edvard Bäckström berör den teaterkunnige Stig Torsslow, om också mer översiktligt, just 1800-talets teaterkritik och markerar därvid hur den uppstod som språkrör för publiken och dess uppfattningssätt. Det var från början intrigen i en pjäs som gav underhållningsvärde och som recensenten därför uppehöll sig vid, framhåller han, men i och med introduktionen av dramatiker som Augier och Dumas d.y. blev det i stället karaktärerna publiken uppskattade och ville veta mer om, vilket hängde samman med ”att en serie fascinerande scenpersonligheter framträdde ungefär samtidigt, d.v.s. från och med 1850-talet”. Och det var enligt Torsslow detta den borgerliga publikens intresse för karaktären och rollskapelsen som i sin tur förberedde ”möjligheterna att ta emot den nya samhällsdramatiken” under följande decennier. Det blir först nu som man lär sig ”värdera de litterära sammanhangen”, först nu också som teaterkritiken mognar, ”så att den kan börja fylla sitt självpåtagna, från Lessing traderade värv att verka uppslagsgivande, ledande och tukande på teaterutvecklingen”. Torsslow ger några exempel från 1800-talet både på estetiskt orienterade men mest om dramatexten talande svenska teaterkritiker och på sådana – enligt hans uppfattning mer förtjänstfulla – som ”hade litterärt odlad smak och ansvarskänsla utan att tyngas till marken av allt för mycket teoretiserande, samtidigt som de med intuition och teaterintresse sökte fånga något av scenens eget undflyende väsen utan att å andra sidan ramla ner i skvaller och faits divers”. Till de senare vill Torsslow räkna Edvard Bäckström, vars teaterkritik i *Ny Illustrerad Tidning* från slutet av 1860-talet till början av 70-talet han analyserar i ett särskilt kapitel, bl.a. uppmärksammande Bäckströms ”rätt initierade och sakkunniga omdömen om framför allt de enskilda skådespelarprestationerna”.¹³

III

Vad utmärker då Warburgs teaterkritik, som alltså börjar på 1870-talet och (liksom hans övriga kritik i dagspressen) undertecknas med signaturen

”K.W-g.”? Vad åtar han sig som anmälare, hur ser han själv på sitt uppdrag och på teaterns funktion i samhället, och hur lägger han upp en teaterrecension?

Det är Warburgs omfattande teaterkritik under hans Göteborgstid som studeras här, och generellt kan först sägas att han i *GHT* i huvudsak recenserar vad som spelas på Göteborgs teatrar av dessas för tillfället fasta ensembler eller av turnerande sällskap, liksom han bedömer gästspelen där av stora utländska artister som Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt, Ernesto Rossi och Coquelin d.ä. Warburg levererar då och då en längre specialartikel om någon i Göteborg verkande skådespelare eller regissör som han hyser särskild föbless för, däribland Julia Håkansson och August Lindberg. Han kan också författa en och annan engagerad debattartikel rörande den allmänna teatersituationen i Göteborg, och då tar han gärna tillfället i akt att vädja om ekonomiskt stöd från staden för drivande av teatrar.

Ibland beger sig Warburg till Stockholm i syfte att se teater och rapporterar förstås för *GHT*:s läsare om sina intryck från huvudstadens scener. Men hans huvudintresse är alltså teaterlivet i hemstaden Göteborg. Det blir kanske därför som Warburg 1894 får uppdraget att skriva Stora Teaterns historia så långt, en om teaterns olika ledningar faktaspäckad men också en smula problematiserande artikel på tio sidor, som trycks som inledning till den av Johannes Svanberg det året utgivna boken *Anteckningar om Stora Teatern i Göteborg 1859–1893*. I denna Warburgs inledning finns en passus som visar hur han upplever teater som en suverän konstform av stor kulturell betydelse. Hos den som själv en gång tagit djupt intryck av en viss ”tilljans konstnär”, skriver han,

lefver detta kvar i minnet törhända starkare – ofta äfven mera förstoradt – än fallet är inom någon annan konstart. Och detta torde bero på, att just därför, att teaterintrycket är ett ögonblickets intryck, griper det åskådaren desto intensivare och lämnar desto djupare spår efter sig. [...]

Häri ligger ju ock skådebanans stora kulturbetydelse – att först där får den dramatiska dikten rätt kött och blod, först där talar den rätt till oss – förutsatt att den ock verkligen funnit en röst, som varmt och trofast lånar sig att tolka hvad skalden burit på sitt hjärta.¹⁴

Warburgs uppfattning, att först uppförandet på en teaterscen kan göra ett drama full rättvisa, återkommer inte sällan i hans recensioner.

Warburg anmäler i *GHT* föreställningar på Mindre Teatern med lika stort engagemang som dem på Stora Teatern. Mindre Teatern (f.d. Segerlindska teatern, uppförd 1816 vid Södra Hamngatan) blev efter en ingripande ombyggnad fr.o.m. 1865 en scen företrädesvis för den dramatiska repertoaren, och där uppfördes (fram till en ödeläggande brand 1892) bl.a. många nyskrivna svenska pjäser. Stora Teatern (f.d. Nya Teatern, uppförd 1859 i Kungsparken intill Kungsportsbron) blev huvudscen för operarepertoaren, men speciellt sedan teatern hösten 1880 omdöpts till Stora Teatern, spelades här i påkostade uppsättningar såväl klassikerna (Shakespeare, Molière, Heiberg, Schiller m.fl) som nyskriven norsk dramatik (Ibsen, Bjørnson och Heiberg).¹⁵ Warburg tycks som teateranmälare inte stå främmande för någon på dessa scener framförd genre. Han uttalar sig påfallande insiktsfullt – även om musiken – när han sett en opera som Verdis *Rigoletto* eller en operett som Millökers *Tiggarestudenten*, och han anmäler uppföranden av lustspel av Hostrup eller farser av von Moser lika omsorgsfullt som föreställningar av den seriösa dramatiken.

Ett direkt principresonemang om hur han ser på teaterkritikens funktion levererar Warburg i en recension (17 februari 1879) av Nya Teaterns framförande av Aubers opéra-comique *Den svarta dominon*, och han anknyter därvid till Thomas Thorilds berömda skrift *En Kritik öfver critiker* från 1791. Som replik till anmärkningar, vilka från ett par håll tycks ha influerat mot tidningens tidigare notis om premiärföreställningen, skriver Warburg förtydligande:

Man kan vid konstskapelsers bedömande eller vid bedömande af alster, som göra anspråk på att falla inom konstens område, antingen ställa mycket höga fordringar, jämföra dem med första klassens produkter inom samma art, eller man kan med tillbörlig hänsyn till förhandenvarande förhållanden se på det relativt goda som frambringas, se mera på förtjenster än fel, och – för att tala med Thorild – ihågkomma, att allt göres för sina förtjensters, intet för sina fels skuld (en sats, som emellertid icke alltid håller streck, ty mycket göres verkligen för sina fels skuld exempli gratia: vissa tvetydiga stycken, grimaser o.d., för att slå an på massan). Den senare kritiken är det emellertid, som vi i allmänhet sökt följa, ty endast en sådan kritik är i högre mening fullt billig, äfven om det måste medges, att den lättare än den förra lemnar rum för motkritik från *båda* hållen. Vid ett elevspektakel t.ex. bör man naturligtvis ställa sina anspråk annorlunda än vid en vanlig föreställning, och en representation på teatern i en småstad åses med andra ögon än en på hufvudstadens kungliga scen.

Å andra sidan, markerar Warburg, får en sådan förståelsefull inställning inte gå för långt. Man har ingen rätt att overse med ”det absolut dåliga, och vi hålla den landsortspress räkning som med namnet ’teaterband’ stämplade äfventyrare hvilka neddraga konstens fackla i smutsen”. Men även på ”högst aktningsvärda teatrar” som de i huvudstaden sker då och då misslyckanden, t.ex. genom fatalt indisponerade skådespelare, och ”då gör man enligt vår uppfattning vederbörande en grundlig otjänst med att strö blommor, och det är kritikens skyldighet att stämpla fiasko som fiasko”. Även ”allt för höga loford” till nybörjare kan göra mer skada än nytta. Warburg är därefter angelägen att i denna nya längre recension av *Den svarta dominon* framhålla, att om ”enligt vår uppfattning” det *första* uppförandet var misslyckat, så förhöll det sig på annat sätt när det föregående fredag gavs för andra gången. Då gick det ”på en del händer liksom i ensemblen helt annorlunda, beredande åhörarna en riktigt angenäm afton”. Varpå följer en nyanserad bedömning av de olika medverkandes insatser.

Här visar sig Warburgs kännemärke som teaterkritiker. Även om han förvisso kan vara kritisk, när han finner detta befogat, är han aldrig elakt nergörande utan tar varsamt på uppgiften att utvärdera skådespelarnas prestationer, ja är t.o.m. som här villig att komplettera eller korrigera ett tidigare omdöme, om därtill givits anledning. Han önskar som kritiker vara vägledande, vill på ett positivt sätt ge uppslag för den konstnärliga utvecklingen, och det gäller inte bara artisterna utan hela teatern, t.ex. i dess repertoarval. Warburg kommer därför med uppmuntran så fort han ser möjlighet därtill. Så skyndar han i en recension av *Köpmannen i Venedig* (9 september 1876) att inledningsvis lovordande framhålla, att det är ”ett riktigt drag af Nya Teaterns styrelse att öka den på klassiska stycken så fattiga repertoaren med ett drama af Shakespeare”, och när han kommer till bedömning av skådespelarna formulerar han sig påfallande välvilligt: ”Om vi nämna hr Mallanders [Gustaf Mallanders] utförande af Shylock främst, sker det inte därför, att det var det bästa, som bjöds, men därför, att det var det svåraste problemet som bjöds, och det inte minst för en skådespelare, hvilkens förtid i allmänhet rört sig på den rena komikens område”; nu visade sig denne kunna ge ”en med flit och eftertanke utpenslad bild” av Shylock .

I en anmälan av Ibsens *Samhällets stödjelpelare* på Nya Teatern (20 februari 1878) prisar Warburg att teatern väljer just sådan pjäser som denna,

eftersom de ”lemna publiken en annan behållning än ett tomt nöje, och äfven artisterna få genom sådana arbeten uppgifter som i stället för att nöta och förslöa deras större eller mindre förmågor, skärpa, utveckla och styrka dem.” Några veckor senare föranleder honom ett framförande på samma teater av August Blanchés *Engelbrekt och hans dalkarlar* att – efter viss kritik av dramats brist på ”dramatisk enhet och dramatisk ekonomi” – understryka, att detta dock är ett fosterländskt anslående ”skådestycke” som måste tilltala ”den stora allmänheten”: ”Icke minst må det betonas, att det är ett för ungdomen synnerligen lämpligt skådespel, något som just icke gäller om de flesta nutida dramatiska arbeten”(8 april 1878).

Warburgs recensioner sätts i tidningen under en fetstilad rubrik av typen ”Teater”, ”Teater och musik”, ”Litteratur och konst”, för det mesta där- under supplerat med namnen på författaren (eller kompositören) och det framförda verket. Hans recensioner har en återkommande fast struktur. Spelas en klassiker som Shakespeare eller Molière inleder Warburg gärna med några av lärdom präglade ord om författaren insatt i sin tid. Därefter kommer – och det gäller även nyskrivna verk – ett avsnitt som tar visst utrymme: en introduktion i dramats (operans etc.) handlingsgång under granskning av det dramaturgiskt rimliga i dess intrig och av hur pass övertygande karaktärerna skildras. Är det fråga om ett relativt nytt drama brukar Warburg anknyta till den recension han eventuellt skrev redan då det förelåg i tryck. Genom en formulering som ”hvad utförandet beträffar” eller motsvarande övergår Warburg så till att utvärderande mönstra själva teaterföreställningen, i huvudsak skådespelarprestationerna. Han namnger artisterna en efter en och knyter dem direkt till den roll de kreerat. Scenbilden kommenteras mer sparsamt, men efter att eventuellt ha funnit skäl att hylla framförandet som helhet och därvid regissören ger Warburg alltid avslutningsvis rapport om publikmottagandet, uppskattat i termer av applåder, inropningar, blomsterhyllningar m.m.

För att omedelbart överföra sin egen entusiasm för teater och en teaterföreställning kan Warburg inleda med ett till läsarnas uppmärksamhet starkt appellerande anslag, vilket i sammandrag förmedlar hans upplevelse: ”En fullsatt salong, en verklig konstnjutning, som följd häraf varmt och stormande bifall och otaliga inropningar – se där hvad som är att referera från gårdagens föreställning på vår ’stora teater’”. Så börjar hans recension (13 juni 1882) av Victorien Sardous äktenskapstragedi *Odette*, framförd på

Stora Teatern med både från Kungl. Dramatiska Teatern i Stockholm gästande och till Göteborgsteaterns egen ensemble hörande skådespelare. Vad utförandet beträffar var detta för Warburg ”både såsom helhet och i enskildheter betraktadt något af det aldra bästa som bjudits från vår scen[...]”. Så slösar han förbehållslöst beröm över Dramatenaktrisen Olga Björkegren i titelrollen. ”Endast få scener i Europa äga en ung skådespelerska med så rika naturgåfvor som fröken B.”, framhåller han, varpå följer hänförd omtalan av den starka röst och den för scenen så attraktiva figur hon har, ”och därtill ett konstförstånd, som, då det fattat en roll från den rätta sidan, vet att återgifva den utan att låta någon af dess väsendtliga egenskaper komma i skymundan”, allt ”gåfvor som endast sällan samfäldt finnas förenade hos en artist”. Detta är bara ett exempel av många på hur Warburg – liksom Edvard Brandes i Danmark – orienterar teaterkritiken i riktning mot omdömen om framför allt de enskilda skådespelarna.

Även om Warburg ställer sig förstående till de flesta av på scenen spelade genrer, är det utom klassikerna den problemdiskuterande nordiska samtidsdramatiken som ligger honom varmast om hjärtat. I sin litteraturkritik lyhörd för signalerna från Georg Brandes blir Warburg också som teaterkritiker angelägen att stödja framföranden på teatern av den provocerande dramatik som skrivs under det som brukar kallas det moderna genombrottet i nordisk litteratur. Här ställer han förbehållslöst upp på Ibsen, ovan redan exemplifierat genom hans anmälan av ett framförande 1878 av *Samhällets stödjepelare*. Sin entusiastiska tilltro till Ibsen-dramats potential att ge inte bara artisterna utmaningar utan också publiken nya utvecklande upplevelser uttrycker Warburg i själva upptakten till recensionen (28 februari 1883) av en föreställning på Stora Teatern av *En folkefiende*, med Emil Hillberg i rollen som doktor Stockmann och Ellen Ädelstam som den emancipatoriskt frifräsiga dottern Petra:

Det finnes teaterföreställningar som verka på åskådaren liksom hade han fått ett sundt, styrkande, andligt bad. En sådan var gårdagens framställning af Ibsens ”folkefiende”. [---] För den som på teatern endast söker förströelse, erbjuder Ibsens nya pjese icke något egentligt nöje, men den som tror, att den dramatiska konsten är ”ej blot till lyst”, utan går på teatern för att utveckla sitt tankelif, han skall se detta stycke icke blott en, utan flera gånger.

Warburg kommer i sin teaterkritik att varmt understödja skådespelaren, regissören och teaterledaren August Lindberg, när denne först gästspelar i Göteborg och därpå, därtill delvis förhjälp av Warburg, för en tid leder bägge teatrarna där. Och deras nära vänskap och kulturella samförstånd baseras inte minst på gemensamt favoriserande av Ibsens dramatik och gemensam insikt om de däri implicerade utvecklingsmöjligheterna för svensk teater. Med påfallande entusiasm anmäler Warburg Lindbergs mångåriga framföranden i Göteborg av nyare eller äldre verk av Ibsen. Utöver Lindbergs egna regi- och skådespelarprestationer hyllar Warburg därvid dennes dåvarande primadonna Julia Håkansson som han finner vara överlägsen gestaltare av Ibsenroller som Svanhild, Nora, Fru Alving och Hedda Gabler. Och han uppmärksammar med många distinkt formulerade lovord den unga Hilda Borgström, när hon första gången framträder i en seriös roll som Hilde Wangel i Lindbergs uppsättning av *Byggmästare Solness*. Warburg kan på sätt och vis sägas skriva historia i svensk teaterkritik bara genom dessa sina engagerande recensioner av göteborgska Ibsen-föreställningar signerade August Lindberg.¹⁶

Men man bör också erinra om att Warburg, kanske mer än de flesta dåtida manliga kritiker, framträder som supporter av genombrottslitteraturens kvinnliga dramatiker, bl.a. genom att arbeta för att deras pjäser blir framförda på Göteborgsscenen. Här två exempel.

”Stora Teatern uppförde i går för första gången fr. *Edgrens* [Anne Charlotte Edgren Lefflers] *Elfvan*”, inleder Warburg sin recension (9 februari 1884) av detta evenemang och fortsätter: ”Det är nu ett faktum och bör vara egnadt att väcka stolthet hos damerna, att tvänne bland de tre till fyra arbeten af djupare litterär halt, som uppförts denna vinter å Stora teatern, äro författade af fruntimmer – utan jämförelser för öfrigt: George Sand och fru Edgren.” Även om ”detta verk af den begåfvade författarinnan” enligt Warburg inte har samma kraft som ”hennes senaste arbete för scenen *Sanna kvinnor*”, finner han det ”onekligen i besittning af mera helgjutenhet[...]. Ur denna synpunkt hafva vi också förordat dess upptagande på vår scen, och vi tro, att det varma emottagande, som stycket igår vann, visar att vår allmänhet är mottaglig för *goda* svenska originalarbeten.” Under jämförelse med Ibsens *Ett dockhem* finner Warburg att i *Elfvan* finns ”mycket som är egnadt att intressera”, och han vill speciellt framhålla hur ”Fkn Sandell [eg. fru Carolina Sandell], teaterns nya skådespelerska, lyckades lösa

uppgiften att utföra titelrollen, åt hvilken hon förlänade en oneklig dragningskraft, mest i de känsliga scenerna”.¹⁷

Några veckor senare (5 mars 1884) recenserar Warburg ett uppförande på samma teater av Alfhild Agrells *Räddad*, som han karakteriserar som ”ett samhällsskådespel, med gripande scener, delvis tragisk hållning”. Beträffande detta skådespel, som han ser som ”tillhörande de Ibsenska dramernas eftergröda inom vår litteratur”, hänvisar han till att han redan för 1 1/2 år sedan recenserat det både som bok och vid uppförandet på Kungl. Teatern i Stockholm, men han framhåller nu på nytt: ”Det är ett djärft och kraftigt arbete, som otvifvelaktigt både röjer dramatisk talang och varm känsla.” Efter att ha gett kritik på ett par punkter summerar han: ”Men detta oaktadt vidblifva vi vår åsigt, att ’Räddad’ är en af den nyare svenska dramatikens mest intressanta arbeten, vittnande om stor duglighet hos författarinnan. Det är ett stycke, som hela tiden håller åskådaren i spänning och som med sanningens kraft inpräglar goda lärdomar.”¹⁸

IV

Det råder i Warburgs recensioner ingen tvekan om hur stark hans dragning är till teatern både som konstform och som medium för bildning, fostran och god underhållning. Han karakteriserar sig i många recensioner också som ”teatervän”, ja avslöjar sig t.o.m. som ”den som älskar teatern och den inhemska skådespelarkonsten”, det senare i en anmälan i *GHT* (2 februari 1882) av en föreställning han sett på Kungl. Teatern i Stockholm av *Köpmannen i Venedig*. Man märker över huvud i hans teaterkritik hur han i själva tilltalet till den göteborgska läsekretsen vill etablera nära kontakt och ge ett förtroendeingivande intryck som sakkunnig i det han beskriver och bedömer.

Om man gör en jämförande undersökning av å ena sidan de recensioner Warburg skriver i *GHT* om föreställningar av framför allt den senare svenska 1800-talsdramatiken, och å andra sidan de partier i del IV av *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, där han beskriver och bedömer samma dramatik, så visar det sig att han i det senare verket ofta återbrukar vad han redan sagt i de förra (vissa förstrykningar i hans teaterklipp-böcker tyder också på ett sådant förfarande). Därmed skulle alltså inte bara litteraturhistorikern Karl Warburg genom sin gedigna kunskap om dramatikens historia ha försett teaterkritikern Karl Warburg med lärt stoff angående det spelade dramat

ifråga. Utan, vice versa, skulle den senare också ha förhjulpt den förre att formulera vissa i teaterupplevelserna förankrade åsikter om dramatiken i det stora verket om svensk litteraturhistoria.

Det finns naturligtvis mer att utforska och framhålla om Karl Warburg som teaterkritiker än som kunnat ske inom ramen för denna lilla studie. Intressant vore inte minst en undersökning av hur pass tongivande han var som teaterrecensent i jämförelse med andra samtida teateranmälare i framför allt Stockholmspressen (kanske även med vännen Axel Krook i den konkurrerande *Göteborgs-Posten*). Men jag vågar nog redan nu påstå, att Warburg på sitt sätt skriver historia som teaterkritiker – och därför bör behandlas erkännansamt i den svenska teaterkritikens historia, när denna en gång skrivs!

Noter

1. Karl Warburg som litteraturkritiker behandlas i Per Rydén, *Domedagar. Svensk litteraturkritik efter 1880*, Lund 1987, s. 36 ff.; jfr s. 456.
2. Se härom i Henrik Hedlund, *S.A. Hedlund. Hans liv och gärning*, del II, Göteborg 1930, s. 353.
3. För Warburgs biografi se artikel ”Warburg, Karl Johan” (av Örjan Lindberger) i *Svenska män och kvinnor. Biografisk uppslagsbok*, bd 8 (red. T. Dahl), Stockholm 1955, s. 215 f. För Warburgs akademiska verksamhet se Claes Ahlund & Bengt Landgren, *Från etableringsfas till konsolidering. Svensk akademisk litteraturundervisning 1890–1946*, Uppsala 2003, s. 35 ff., 78 ff., 94 ff.
4. Begreppet ”kritik” problematiseras i Rydén, s. 7 f.
5. Warburgs klippböcker med egen teaterkritik på KB, samling TU 79 (11–12).
6. Rydén, s. 98 ff.
7. Claes Krantz, *GHT 1832–1917*, Göteborg 1957, s. 174.
8. I Karl Warburg, *Viktor Rydberg. En lefnadsteckning*, bd I, Stockholm 1900, skildras den nära relationen mellan Rydberg och S.A. Hedlund samt Rydbergs insatser i *GHT* som teaterkritiker, s. 177, 191 ff.
9. Warburgs dödsruna över S.A. Hedlund i *GHT* 1900-09-17 är citerad i Krantz, 1957, s. 258 ff.
10. Om S.A. Hedlunds agerande i teaterfrågan i Erik Hemlin, ”Från Sillgateteatern till Lorensbergsteatern. Blad ur Göteborgs teaterhistoria”, *Göteborg förr och nu*, red. A. Bothén, Göteborg 1980, s. 21.
11. Frederik Schyberg, *Dansk teaterkritik indtil 1914*, Köpenhamn 1937, s. 15 ff., 268 ff.; cit. s. 289.
12. Här kan f.f.a. nämnas Curt Isakssons avh. *Pressen på teatern. Teaterkritik i Stockholms dagspress 1890–1941*, Stockholm 1987.
13. Stig Torsslow, *Edvard Bäckström och hans dramatiska diktning*, Göteborg 1947, s. 55 f., 57 f., 126.

14. Karl Warburg, "Inledning", *Anteckningar om Stora Teatern i Göteborg 1859–1893*, utg. Johannes Svanberg, Göteborg 1894, s. X.
15. Om Mindre Teatern och Stora Teatern i Hemlin, s. 18 f. resp. 21 ff.
16. Närmare om relationen mellan Warburg och Lindberg i Ulla-Britta Lagerroth, "Ett teaterliv i Ibsens tjänst. August Lindbergs banbrytande Ibsenföreställningar i möte med svensk publik", "bunden af en takskyld uden lige". *Om svenskspråklig Ibsenformidling 1857–1906*, red. Vigdis Ystad, Knut Brynhildsvoll, Roland Lysell, Oslo 2005, s. 124 ff.
17. Warburgs positiva omdömen om Edgrens verk redan när de publicerades noteras flerstädes i Maj Sylvan, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*, Stockholm 1984.
18. I Ingeborg Nordin Hennel, *Dömd och glömd. En studie i Alfhild Agrells liv och dikt*, Umeå 1981, markeras "att Karl Warburg intog annan hållning än dem som företrädde den normativa litteratursynen när han bedömde Agrells Raddad", s. 71 f.

Den klassiska naturvetenskapens blinda fläck

Erland Lagerroth

Jag skall här pröva något av det farligaste man kan göra i vår tid, nämligen ifrågasätta den etablerade naturvetenskapens, för att inte säga vetenskapens grundsatser. Det är som att under kyrkans glansdagar ifrågasätta *dess* teser. Jag vet, för jag har gjort det förr. I dag leder det väl inte till att man bränns på bål men väl till ostracism, uteslutning ur etablissemanget. Man blir bortstött som förvillare, i varje fall av fundamentalisterna.

Men den här gången skall jag vara lite fegare eller försiktigare och gömma mig bakom etablerade forskare, i varje fall till en början. Det innebär att jag skall börja med citat, två långa och tre korta, alla hämtade från de allra senaste åren.

I upptakten till sin bok *Linked. How Everything is Connected to Everything Else* från 2002 skriver Albert-László Barabási, professor i fysik vid University of Notre Dame i Indiana:

Har du någonsin sett ett barn ta sönder en favoritleksak? Såg du sen den lille skrika efter att ha upptäckt att han inte kunde sätta ihop delarna igen? Här är i alla fall en hemlighet som aldrig lett till några stora rubriker: vi har tagit sönder universum och har ingen idé om hur vi ska sätta ihop det igen. Efter att under det senaste seklet ha spenderat miljarder dollar för att plocka sönder naturen, håller vi just på att inse att vi inte har någon ledtråd till hur vi ska fortsätta – utom att ta sönder den ännu mer.

Reduktionismen var den drivande kraften bakom mycket av 1900-talets vetenskapliga forskning. [...] Antagandet är att när vi en gång förstår delarna, så blir det lätt att fatta helheten. [...] Nu är vi nära att veta nära nog allt som finns att veta om delarna. Men vi är lika långt ifrån att förstå naturen som helhet som vi någonsin har varit. Att sätta ihop den igen visade sig i själva verket vara mycket svårare än vetenskapsmännen föreställde sig. Orsaken är enkel: genom att tillämpa reduktionism går vi in i komplexitetens hårda vägg. [...] I komplexa system kan delarna passa in på så många olika sätt att det skulle ta miljarder år för oss att pröva dem alla. Ändå sätter naturen samman delarna med en grace och precision som slipats till i miljoner år. Den gör det genom att utnyttja självorganisationens allomfattande lagar, vilkas rötter fortfarande till stor del är ett mysterium för oss.¹

Steven Strogatz, professor i tillämpad matematik vid Cornell university, gav 2003 ut en bok: *Sync* [synkronisering]. *How Order Emerges from Chaos in the Universe, Nature, and Daily Life* (Theia Books, New York). Den slutar med en Epilog, där författaren sammanfattar vetenskapens situation i dag:

Efter århundraden av sönderslitande av naturen i mindre och mindre bitar, börjar vi fråga oss hur vi skall sätta ihop bitarna igen.

Veteraner kommer att skrocka och säga att det här har de hört förr. Varje decennium eller så har en grandios teori uppstått med liknande anspråk och ofta svängande sig med ett ominöst namn på C [på engelska, nämligen]. På 1960-talet var det cybernetik. På 70-talet var det katastrofteori. Sedan kom kaosteori på 80-talet och komplexitetsteori på 90-talet. Vid varje tillfälle grymtade den tidens skeptiker att dessa teorier såldes för mer än de var värda och att resultaten antingen var felaktiga eller alltför uppenbara. Och sedan skrattade var och en gott och gick tillbaka till laboratoriebänken för mer malande, reduktionistisk vetenskap, avskärmad från sina kolleger i närliggande discipliner, vilka själva malde vidare på deras egna små hörn av universum.

Vad som är annorlunda nu är en känsla i luften. Även de mest hårdkokta vetenskapare i huvudfåran börjar erkänna att reduktionismen kanske inte är mäktig att lösa alla de stora mysterier som vi möter: cancer, medvetande, livets ursprung, elasticiteten i ekosystemen, aids, global uppvärmning, cellens sätt att fungera, ebb och flod i ekonomin. [...]

Vad som gör alla dessa olösta problem så irriterande är deras decentraliserade, dynamiska karaktär, i vilken ett enormt antal komponenter förändrar sin status från ögonblick till ögonblick, ständigt förbindande sig med varandra på sätt som inte kan studeras genom att granska varje del för sig. I sådana fall är helheten förvisso inte lika med summan av delarna. Dessa fenomen, *liksom de flesta andra i universum*, är fundamentalt icke-lineära [kurs. här].²

Till detta kan läggas tre kortare vittnesbörd om spelet mellan reduktion å ena sidan och emergens och självorganisation å den andra. I sin överraskande bok från 2003, *Emergence and Convergence*, skriver nestorn inom filosofi och fysik Mario Bunge, att fastän ”många *hardnosed scientists* misstror själva föreställningen om emergens, är det inte något egendomligt eller skumt med den.” Icke desto mindre, understryker han, är reduktionisterna hårdnackade motståndare till emergens och nivåer.³

I sin omvälvande bok *A Different Universe* från 2005 konstaterar Nobelpristagaren i fysik 1998 Robert B. Laughlin, att ”det vetenskapliga etablissemanget är bundet till reduktionismen” och att ett iögonfallande symptom på det är dess ”tjurskalliga reaktion [...] på de emergenta principer, som är

potentiellt närvarande i livet”.⁴ (Emergens = framkomsten av något kvalitativt nytt utan att detta kunnat förutses utifrån egenskaperna hos de delar, som kommit till användning i tillkomstprocessen.)

I sitt komplex av sidor på internet, <http://www.prototista.org/E-Zine/E-Zine.htm>, gör Alder Stone Fuller en viktig distinktion”: ”I det mekanistiskt-reduktionistiska paradigmet, som utvecklades som ett resultat av Isaac Newtons och René Descartes arbeten och som inkluderade det neodarwinistiska biologiska perspektivet, tänktes spontan självorganisation [...] ICKE förekomma.”⁵ (Versalerna tillhör originalet). Det är ett häpnadsväckande men icke desto mindre sant konstaterande om en naturvetenskap, som sysslat med uppkomsten av universum, galaxer, stjärnor, planeter; bildning av kristaller, kemiska föreningar, vädersystem; utvecklingen av cellen, fostret, livet, medvetandet – allt exempel på naturens egen verksamhet, på hur den skapar (sig) själv. Ser forskarna inte vad de har för ögonen?

Alla dessa begränsningar innebär, menar jag, att den etablerade naturvetenskapen, liksom vi alla, har en *blind fläck*. Och här finns förklaringen till denna vetenskaps tillkortakommanden.

Det första i denna vetenskap är dess *metod*. Den stora upptäckten under 1600-talet, då den moderna naturvetenskapen växte fram, var alltså metoden att förstå genom att sönderdela och reducera, att förstå komplexa sammanhang genom att dela upp dem i deras beståndsdelar och reducera dessa till lägre nivåer: biologi till kemi till fysik osv. Och därefter (försöka) sätta samman dem igen till en helhet. På så sätt har naturvetenskapen och tekniken kunnat skapa en helt ny värld, den artificiella, tekniska värld som vi i dag lever större delen av våra liv i och njuter gott av. Det är den mänskliga andens kanske största triumf, men en triumf på gott och ont, eftersom den kanske till sist bryter ner och förstör den naturliga ordning, som vi ytterst bygger på och är beroende av.

Metoden är inte allt, kan man säga, men den har nära nog blivit det genom att denna metod att sönderdela och reducera med nästan oemotståndlig logik har lett till en *världsbild*, en atomistisk världsbild, där allt kan reduceras till atomer. Vi får en värld, där delarna och deras egenskaper träder i förgrunden och sammanhangen förloras ur sikte, en värld av statiska delar och lagbundna rörelser. Men det är en synvilla beroende på att metoden är det första, dess föremål blott det andra.

Metoden är det första – och ändå inte. För det första är ju den som tillämpar metoden: *forskaren själv*. Det är han som driver vetenskapen, han är den aktive, *subjektet* som genomför undersökningen. Naturen, det som undersöks, är *objektet*, och därmed, i förhållande till forskaren, något passivt. Detta är lika viktigt som metoden och den därav härledda världsbilden. För det passiva objektet låter sig inte tänkas aktivt skapande, inte inom ramen för denna metod och världsbild.

Bäst förstås detta kanske, om man jämför med några andra liknande förhållanden, nämligen mellan läkaren och patienten och mellan de västerländska koloniserarna och de koloniserade folken. Också patienten och ”infödingarna” är blott objekt för dem som har initiativet, kunskapen och makten (*patient* på engelska betyder tålig, foglig).

Metod, världsbild och förhållandet subjekt-objekt konstituerar tillsammans naturvetenskapens *blinda fläck*, den som alltså ligger inbäddad i själva förutsättningarna för verksamheten. Det är den som hindrar den traditionella vetenskapen att tänka och tala om *självorganisation och emergens* i naturen, fastän dessa fenomen är lika väl belagda som några andra. Det är alltså fråga om en natur som skapar nytt genom att överskrida sig själv på sätt som inte låter sig förutses utifrån egenskaperna hos delarna som ingår i processen (emergens).

Ja, om vi med en kraftansträngning lyckas se utanför den blinda fläcken, är det ju i grunden en självklarhet att världen, naturen, *skapar sig själv* och *överskrider sig själv* i ständigt förnyande emergenser, alltifrån bildandet av stjärnor, galaxer och solsystem, kristaller och kemiska föreningar, klimat-, väder- och ekologiska system, till uppkomsten av liv och medvetande. Såvida vi inte alltjämt tänker oss att det finns en gud som sitter och pysslar med allt detta. Naturen skapar, reglerar och överskrider sig själv och fungerar alltså i hög grad som subjekt.

En anledning till att den traditionella vetenskapen haft så svårt att acceptera självorganisation och emergens kan vara att det kan bjuda emot att se t ex natrium och klor, som subjekt när koksalt bildas, och stort bättre är det inte med saltet självt som subjekt, eftersom det inte finns, när processen börjar. Inte heller den energi, som är inblandad, tycks lämpa sig som subjekt. Men som så ofta annars är det *helheten* det är fråga om: *naturen*, i detta fall i form av natrium, klor *och* energi, organiserar sig själv. Vem skulle annars göra det? Eller, för att låna ett ord från Ken Wilber, det är fråga om

”Kosmos självtranscenderande drivkraft”, den som fortlöpande organiserat galaxer, stjärnor, planeter, land och hav; celler, växter, djur, människor och medvetande.

Och man kan fortsätta med att citera Wilber:

Det är kreativitet, inte slump, som bygger upp Kosmos. Men därav följer inte att man kan likställa kreativitet med sin speciella favoritgud. [...] Men fundamentalisterna, kreationisterna, tar fasta på de här tomma utrymmena i vetenskapens hotell för att fylla konferensen med sina delegater. [...] Det finns utrymme för något andligt i Kosmos, men vi bör vara försiktiga med vad vi fyller det med. Det [...] är något obestämbar, men det är inte inaktivt och livlöst eftersom det ger upphov till tillblivandet i sig.⁶

En sådan syn på naturen gör det möjligt att övervinna en annan begränsning i den klassiska naturvetenskapen. Dess metod fungerade väl så länge man höll sig till natur i jämvikt som solsystemet och statiska förhållanden på jorden, Men världen och naturen befinner sig inte alltid i jämvikt, tvärtom är jämvikt i själva verket ett ytterlighetstillstånd. Den natur som inte befinner sig i jämvikt och därför, med hjälp av tillgänglig energi, kan skapa, fungerar icke-lineärt, som processer och system med återkoppling, feedback, vilkas vidare utveckling inte kan förutsägas. Den mänskliga tanken, däremot, fungerar lineärt, i en rak följd av orsak-verkan, och har därför mycket svårt att följa ett sådant förlopp.

En konsekvens av upptäckten av naturen som ett subjekt, som skapar och organiserar sig själv, är att det viktigaste inte är beståndsdelarna, som den klassiska naturvetenskapen förutsatte, utan *organisationsprinciperna*. Det är i grunden organisationsprinciper som konstituerar världen, inte beståndsdelar. Det är organisationsprinciperna forskningen gäller nu, den forskning som i dag ofta går under namnet ”komplexitet”. ”Vad vi ser är en världsbildens förvandling, där målet att förstå naturen genom att bryta ner den i allt mindre delar ersätts av målet att förstå hur naturen organiserar sig själv”.⁶

När John Horgan i *The End of Science* hävdar att vetenskapen står inför sitt slut, gäller det alltså bara den analytisk-reduktionistiska vetenskapen. Den har kommit till vägs ände och där – i kvantmekaniken – visat att världen i grunden ser annorlunda ut än denna vetenskap förutsätter. ”Förmågan att reducera allt till enkla, fundamentala lagar innebär inte förmåga att starta med dessa lagar och rekonstruera universum.” För ”det hela blir inte

bara mer än summan av delarna utan mycket olikt denna summa”.⁷ Så skrev Philip W Anderson redan 1972 i en artikel i *Science* med den signifikativa titeln: ”More is different” – något som dock inte hindrade honom att få Nobelpriset i fysik 1977.

Mot ovanstående resonemang brukar invändas att naturvetenskapen inte *enbart* fungerar genom analys och reduktion. Och så är det naturligtvis, men jag har tagit fasta på dess första och därför också mest grundläggande förutsättning. Och som synes av det föregående är jag inte ensam om att göra så.

Jag är medveten om att jag med detta resonemang begår en synd, inte mot den helige ande, men mot dess efterföljare i våra dagar: naturvetenskapens heliga trossatser, knäsatta sedan 1600-talet. Jag söker komma en helig ko till livs, och det gör man inte ostraffat – det minsta straffet är publiceringsförbud, något som i det längsta har drabbat denna artikel.

Noter

1. Albert-László Barabási, *Linked. How Everything is Connected to Everything Else*, 2003, s. 6.
2. Steven Strogatz, *Sync. How Order Emerges from Chaos in the Universe, Nature, and Daily Life*, New York 2003, s. 285. Se vidare Erland Lagerroth, *Världen underbarare än vi tror*, 2006, s 12–17.
3. Mario Bunge, *Emergence and Convergence*, 2003. Se vidare *Världen underbarare än vi tror*, s. 12–17.
4. Robert B Laughlin, *A Different Universe*, 2005, s. 173. Se vidare *Världen underbarare än vi tror*, s. 19–36.
5. Alder Stone Fuller, <http://www.prototista.org/E-Zine/E-Zine.htm>. Se närmare *Världen underbarare än vi tror*, s 80.
6. Ken Wilber, *En kortfattad historia om allting*, 2003, s. 44.
7. Laughlin, s. 76.
8. Philip W. Anderson, ”More is different”, *Science* 1972, s. 393.

Holthusenaffären – en *cause célèbre* i det gustavianska teaterlivet

Jon Helgason

Den så kallade Holthusenaffären är ett intressant exempel på ”kampen på det gustavianska litterära fältet”.¹ Affärens modesta berömmelse för senare tid härrör från dess omnämnande i Thomas Thorilds *En Kritik öfver critiker* (1791), där Thorild gisslar författaren till teaterstycket *Slädpartiet*. Författarens amatörmässiga ”skråpukeri” bedömdes av Thorild vara ett ”brott emot *Smaken*”.² Holthusenaffärens huvudpersoner var Carl Gustaf af Leopold, Johan Henrik Kellgren och författaren till *Slädpartiet*, Carl Gustaf von Holthusen (1749–1818), en kapten vid generaladjutantexpeditionen ifärd med att göra karriär som komediförfattare av den låga skolan.

När Leopold år 1786 avlöste Kellgren på posten som konungens handsekreterare, var det förutsatt att Leopold skulle skriva för teatern. Det var inom teatern, framför andra litterära former, som både pengar och ära stod att finna. Gustav III:s personliga intressen var främst inom teatern. Teatern var även den kulturyttring han tillmätte störst kulturpolitisk betydelse.

Kellgren hade skördat stora framgångar med sin (och konungens) opera *Gustaf Wasa* (1786). Leopold fick under en tid officiellt tjäna som författare till konungens *Siri Brahe* (1787).³ Leopolds egentliga intåg på drama-scenen dröjde emellertid till den 16 mars 1790, då hans tragedi *Oden eller Asarnas utvandring* hade premiär. *Oden* kom att bli Leopolds enda stora teaterstycke som uppfördes under Gustav III:s styre. Först år 1803 färdigställde Leopold sin andra stora tragedi *Virginia*.

I samband med uppförandet av *Oden* hamnade Leopold i bråk med Holthusen. Denne hade firat en mindre framgång med stycket *Borgersmännen och Julklappen* som uppfördes i samband med Gustav III:s hemkomst från fronten den 19 december 1788.⁴ Bakgrunden till dispyten var att premiären av *Oden* hade fått skjutas upp flera gånger. Premiären var först planerad till Gustav III:s födelsedag i januari 1790, men sköts sedan upp till årsdagen för den kontroversiella förenings- och säkerhetsakten i februari

1790. I ett brev till konungen ursäktar Leopold förseningen och anger bristande hälsa som skäl: ”Jag är ej egennyttig: jag är ömtålig och lidande. Jag har behof som ingen menniska af drägelig hälsa äger.”⁵ I ett brev skrivet den 10 februari till Clewberg-Edelcrantz, chef för Operan och Dramaten, berättar Leopold att han hade svårt att färdigställa stycket: ”Jag står på samma ställe med min Tragedie; ingenting vill gå.”⁶ Även efter premiären fortsatte Leopold arbetet med att förbättra *Oden*. I ett brev daterat 20 april skriver hovmannen De Besche till Gustav III att han skall ”afhöra de båda sista acterna för att nästa gång kunna låta veta om någodoft blifvit ändradt”.⁷

Under förberedelserna hade ett annat problem uppstått. Repetitionerna av *Oden* pågick samtidigt som repetitionerna av Holthusens komedi *Slädpartiet*. Pjäserna konkurrerade på samma scen, dessutom ingick några av skådespelarna i båda föreställningarna. Leopold fruktade att repetitionerna av *Oden* skulle bli lidande, samtidigt som han hade fått oönskad konkurrens på samma scen. I ett brev daterat den tredje februari skriver Leopold till Clewberg-Edelcrantz att han vänt sig till konungen med sina bekymmer:

Efter löfte har jag den äran at sända den begärda lappen, hvilken jag lika som sjelfva arbetet underkastar Herr kl. Sekreterens bifall eller ogillande. Det sades at Kungen hade befalt *Slädpartiet*, jag har frågat derom, och hans Maj:st har svarat at om min Piece kan spelas till utsatt dag, må *Slädpartiet* vänta till bättre före.⁸

Clewberg-Edelcrantz var, liksom Leopold, en av konungens handsekreterare.⁹ Hans chefsbefattning som andre direktör vid Dramaten innefattade huvudsakligen administrationen av teaterns ekonomi. ”Öfver-intendent af Kongl. Maj:ts Hofkapell och Spektakler” mellan åren 1786–1792 var Gustaf Mauritz Armfelt. Han, i sin tur, överlät större delen av verksamheten, från och med våren 1788, åt Clewberg-Edelcrantz och sin adjutant Nordfors. I praktiken leddes teatern enligt reglementerna för Dramaten 1788 och 1789 av en administrativ tjänsteman, kallad ordningsman, vars uppgift var att sköta den kontinuerliga ekonomiska och konstnärliga verksamheten. Ordningsman mellan åren 1788–1790 var Birger Sparrsköld. När Leopolds *Oden* till slut uppfördes för första gången, den 16 mars 1790, är det till Clewberg-Edelcrantz och Sparrsköld Leopold riktar sitt tack.¹⁰ *Slädpartiet* uppfördes först knappt två veckor senare, den 28:e samma månad.

I grunden bör bråket relateras till författarrollens tilltagande professionisering under slutet av 1700-talet och de stora ekonomiska vinsterna inom teatern. Gustav III:s teaterintresse och den stora betydelse som han tillskrev teatern gjorde att det var inom detta område som en aspirerande författare snabbast kunde göra karriär. Kungens författarpensioner och det direkta ekonomiska stödet till författare gick främst till dem som kunde tillfredsställa huvudstadens växande behov av svenska pjäser.¹¹ I teatervärlden kunde vinsterna också vara betydande. Teatrarna hade olika system för ersättning till sina författare. På Dramatiska Theatern fick författaren arvo- de för uppsatta pjäser enligt ett bestämt schema. För en originalpjäs på tre till fem akter fick författaren hela intäkten av tredje, nionde och 19:e uppförandet. För en imitation erhöll författaren intäkterna av 9:e och 19:e uppförandet; och för översättningar intäkterna för 19:e uppförandet. För kortare originalstycken på en eller två akter erhöll författaren endast hälften av inkomsterna. För översättningar på vers fick författaren hela eller halva inkomsten från tredje uppförandet.¹² Sahlin konstaterar att ”första recetten vid original, d.v.s. den tredje uppsättningen, var i det närmaste en säker inkomst”.¹³

Slädpartiet hade premiär den 28 mars 1790. Den andra föreställningen ägde rum den 10 april och den tredje den 15 april. Pjäsen hade redan blivit uppläst vid hovet och spåddes framgång. I *Stockholms Posten* den 9 april 1790 kan man läsa en anonym recension av *Slädpartiet*, skriven av Kellgren. Kritiken är hårt formulerad:

Sådant är innehållet, så mycket man nu kunnat fatta det, af denna besynnerliga Piece. Icke minsta intresse: Intrigen låg, oredig, föga värd att nämnas: Scenerne icke bundne: Entreeer och Sortier nästan aldrig motiverade: Characteren av Buller-crona (hufvudpersonen i pjesen) omöjlig at tålas i hederligt folk sällskap, [---] Frökorne lika onyttiga med sitt prat som Cavalliererne med sin tystnad; [---].¹⁴

Kellgrens kritik innefattar ingående kunskaper även om själva uppsättningen av pjäsen. Han kritiserar den korta tid som skådespelarna har för repetitionerna av stycket: ”Vid Piecens utförande är föga at påminna. Om en och annan ej wäl kunnat sina roller, torde det endast ge fog til den önskan, at man lemnade Acteurerne den tid som fordras, at möjligen lära känna dem.” Kellgren motiverar den hårda kritiken: ”Då vi, endast af aktning för rättvisa och smak, af nit för Dramatiska konstens framsteg, men icke i afsigt at

såra eller afmuntra, funnit oss pligtige at dömma denna Piece med Granskningens stränghet; [---].”¹⁵

Vid premiären av *Slädpartiet* skriver De Besche till Gustav III: ”Utom Siri Brahes representation har jag aldrig sett salen så full av folk.”¹⁶ Fortfarande på den andra visningen den 10 april kan man läsa i svenska dramatiska teaterns dagbok för april månad att ”Spectaclet hade mycket folk”.¹⁷ Clewberg-Edelcrantz rapporterar emellertid till Gustav III att Holthusen tagit illa vid sig av kritiken i *Stockholms Posten* och att denne utfäst en belöning till den som kunde namnge den anonyme recensenten:

Hier on a donné la seconde representation de *Slädpartiet*, dont L’Auteur est furieux de la critique, trop sévere peut etre, qu’on à fait sa piece. Il y avoit beaucoup de monde et elle a été recue du public avec beaucoup d’indulgence. Ce qui paroît assez plaisant, c’est que l’auteur a dépensé dix Riksd:r pour decouvrir l’auteur de la critique, et qu’on lui a nommé M:rs Leopoldt et Björn, ce qui n’est pas vrai.¹⁸

Några dagar senare, den 15 april, då *Slädpartiet* uppfördes för tredje gången – för ”auctorns räkning” – framgår det av ”Svenska Dramatiska Teaterns Dagbok” att: ”Spectaclet hade ej mycket folk; och författarens behållning blef endast 17 Rdr. 26 skr.”¹⁹ I Rosensteins rapport till konungen skriver han: ”I går såg jag *Slädpartiet* som gafs för Auctorns räkning. [---] Få spectatorer infunno sig och de som kommo woro oändligen sparsamme på applaudisements. Han [Holthusen] skall vara ganska vred öfver recensionen i *Stockholms Posten* och med orätta misstänka Leopold därför.”²⁰

Den sårade författaren till *Slädpartiet* gick till motangrepp, inte i *Stockholms Posten*, utan i *Dagligt Allehanda* den 22 april. Holthusen beklagar att recensionen i *Stockholms Posten* kommit ut ”då Piecen ännu icke hunnit Passera Allmänhetens granskning”. Ur ett ekonomiskt perspektiv är Holthusens kritik av anmeldaren i *Stockholms Posten* för att denne inte inväntat ”Allmänhetens granskning” fullt förståelig. Holthusen kommenterar misstänksamt recensentens förmåga att citera långa stycken ur en pjäs som ännu inte har tryckts och som endast uppförts en gång och anklagar recensenten för att utan tillstånd ha kopierat teatermanuskripten. Det framgår vidare av Holthusens svar att han misstänkte att Leopold dolde sig bakom den anonyma recensionen:

Och den öfwerdrifna stränghet, hvarmed jag i alt öfrigt blifwit dömd, skulle ju kunna gifwa en opartisk den anledningen tro, [---] at någon af mina Herrar sjelf-

we varit en misslyckad Auctor, en Auctor som wid sin Tragoedie sedt jäsprungar i stället för tårar, eller om det varit Comedie, båda delar, [---] en mera sträng Recenseur öfwer *Oden*, detta mönster för Theatern, skulle kanske äfwen hafwa funnit den icke felfri, och tilläfventyrs delat någorlunda lika mellan Auctorn och Acteurerne i sin Recension, om intet den Auctorn sjelf varit så ofelbar.²¹

Holthusen verkar också vara förgrymmad över att Kellgrens recension anger Holthusen som författare till stycket. Kellgren avslutade sin recension med uppmaningen att ”framdeles af Auctorn till *Borgersmännen* kunna hoppas sådane Arbeten, som mera hedra hans penna.” Holthusen finner det ”icke tillständigt” och ett ”obehörigt tillgrepp” av recensenten då författaren ”ännu icke för Allmänheten sig sjelf yppat.” Att Holthusen ville vara anonym är i sig inget anmärkningsvärt.²² Anonymiteten var helt enkelt ett sätt att gardera sig på. Det kan jämföras med Svenska Akademiens litterära tävlingar. Samtliga bidrag lämnades in anonymt. Om dikten uppmärksammades positivt, kunde man ge sig till känna i efterhand. Om den däremot inte föll i god jord, så undvek man att förlora i anseende.

Genom en lycklig tillfällighet finns Leopolds och Kellgrens reaktioner på Holthusens angrepp bevarat. Kvällen efter Holthusens angrepp i *Dagligt Allehanda* höll J.G. Oxenstierna en fest för ”gräddan av den litterära världen”.²³ I ett underhållande brev till Gustav III beskriver statssekreteraren Elis Schröderheim Leopolds och Kellgrens reaktioner på Holthusens genmäle:

En annan scene var mera Dramatisk. *Dagligt Allehanda* bar i går Holthusens svar på Kiellgrens critique öfver *Slädpartiet*. Termerna äro starka och gå nära både på saken och personerna. Kiellgren var ledsen och kanske arg. Leopold icke missnöjd med hans embarrass men döljde all satisfaction och tog det ädelmodiga beslut att uppmuntra och förklara. Jag feck sedan veta att Holthusen som förbländat Snillen och Redacturer giordt Leopold en elak compliment. En gemensam fiende och fara förenade dessa Herrar som äro giorda att lysa hvarför sig. Deras entretien var dem imellan i tysthet men man trodde sig af vridningen på nacken af upspända ögon och declamerande näfvar kunna tro att Holthusens undergång blef beslutet och en off- och defensive alliance i Herrans namn slutet imellan Gustaf Vasa och Oden.²⁴

Den 28 april besvarades Holthusens angrepp i *Stockholms Posten*, och med en överlägsen och nedlåtande ton slog den fortsatt anonyme Kellgren fast att ”Allmänhetens granskning sker i samma stund som en Piece uppföres på Theatern.” Han anger *Journal de Paris* som exempel på ”der långa

tirader, til och med Coupletter af sjunga: Piecer, ur minnet finnas anförde.” Han beklagar att man i Sverige ännu inte har nått så långt att recensionen blir publicerad redan dagen efter premiären och försvarar den hårda recensionen, som han säger vara utan ”personlige avsigter”, med sin kärlek för smaken och sin pliktkänsla för sanningen.

Holthusens recettföreställning blev alltså fiaskoartad. Den summa på drygt 17 rdr som han erhöll var låg. När Gustav III:s *Siri Brahe*, en av den gustavianska teaterns största succéer, uppfördes för 19:e gången – då alltså författaren behöll intäkterna för tredje och sista gången – blev behållningen hela 103 rdr. En rimlig slutsats är att den kritiska recensionen orsakade eller åtminstone bidrog till ett inkomstbortfall för Holthusen motsvarande en hygglig årslön.²⁵ Kellgrens recension och den debatt som Holthusens upprörda skrivelser orsakade, verkar också ha haft en ogynnsam inverkan på Holthusens fortsatta litterära karriär, som efter denna händelse mer eller mindre avstannar.²⁶

Leopolds föranstaltningar i fallet *Oden* ger en kompletterande bild av Holthusenaffärens förvecklingar. Leopolds recettföreställning för *Oden* inbringade nära 200 rdr.²⁷ Stycket hade premiär den 16 mars 1790. Den 23 mars ägde den, ur ekonomisk synvinkel viktiga, tredje föreställningen rum. Recensionen av *Oden* i *Stockholms Posten* skrevs av Kellgren. Själva utformningen av recensionen avvek emellertid från det normala. Det framgår av ett brev till Kellgren att Leopold hade lovat ett referat av pjäsen som skulle medfölja recensionen. Referatet blev emellertid försenat. I brevet ursäktar Leopold förseningen anger dåligt hälsa och stress som anledning till dröjmålet:

Jag är verkligen i en ganska stor förlägenhet då jag nödgas fela i ett löfte emot Herr Kongl Sekreteren hvilken jag så gerna ville förbinda, så nödigt gifva skäl till missnöjen. Jag kan ej prästera i dag det lofvade utdraget. Jag är sjuk, söndersliten, utarbetad. Jag har denna natt intet lagt mina ögon tillsammans för verk och vederböda. [---] Jag skriver med möda dessa rader. – I mitt tycke kan recensionen komma lika väl till Tredje som Andra representationen. Jag lofvar den med visshet till Lördagen.²⁸

En inte alltför misstänksam slutsats är att Leopold ville dröja med sin resumé så att recensionen inte kunde hota den tredje föreställningen. Den lördag som Leopold nämner måste vara lördagen den 20 mars. På söndagen den 21 mars ber Leopold ordningsmannen för Dramaten Birger Sparrsköld

att ”ej Beneficen utsättes i tidningarna, såsom författarens”.²⁹ Leopold ville alltså inte att det skulle framgå av tidningsannonserna för teatrarna att det rörde sig om en recettföreställning – en föreställning ”för auctorns räkning”.

Kellgrens recension publiceras inte förrän den 23 mars, med andra ord samma dag som recettföreställningen ägde rum. Recensionen hade då även ett ovanligt upplägg. Det var vanligt förekommande i 1700-talets tidningar att dela upp längre rapporter och artiklar i flera delar som sedan publicerades som en följetong är. Däremot skedde det sällan, så vitt jag kan bedöma, med teaterrecensioner. Kellgrens recension av *Oden* publicerades emellertid på det viset. Den 23 mars publicerades den första delen av recensionen bestående av en mycket utförlig resumé av intrigen i de tre första akterna. Innehållet i dessa akter kunde för den samtida läsaren omedelbart förknippas med styckets anspelningar dramatiska samtidshistoriska skeenden, bland annat Anjalaförbundet. Först den därpå följande dagen, den 24 mars, följde den senare delen av recensionen med resumén av de två sista akterna och den egentliga recensionen. Resumén som publicerades samma dag som pjäsen skulle uppföras har väl sin motsvarighet i vår tid i filmmediets ”teasers”. Kellgrens recension den 24 mars var hursomhelst berömmande:

Denna ypperliga Theater-Piece, värd att göra Epoque i vår dramatiska Litteratur, och om hvilken vi framdeles, vid tillfälle af dess tryckning, torde få det nöjet att vidare tala, är författad af Hr Leopoldt, Konungens hand Secreterare, en bland de Aderton av den Svenska Academien. Den hade förtjent at på Scenen upföras i all den fullkomlighet , hvarmed den är skrifven.³⁰

Den kritik Kellgren anför är den samma som han skulle komma att göra med *Slädpartiet* – att skådespelarna inte hade haft tid nog att repetera rollerna. Det rörde sig alltså om kritik som inte var riktad mot Leopold, som denne väl förstod, utan mot teaterledningen och, indirekt, mot Gustav III. Men för att inte förta intrycket kommenterar Kellgren vidare: ”Man förmodar så mycket mer at dessa anmärkningar som blifwit gjorda wid första upförelsen af Piecen, skola framdeles sakna rum, som märklig rättelse redan visat sig vid de följande representationer.”

Oden eller Asarnas utvandring uppfördes 24 gånger i Stockholm. Det var ett relativt lågt antal föreställningar för ett så firat stycke. Gustav III:s egna teatersuccéer *Gustaf Wasa* och *Siri Brahe* spelades till exempel 162

respektive 116 gånger.³¹ Det relativt låga antalet uppföranden av *Oden* kan delvis förklaras av det minskade teaterintresset efter införandet av förenings- och säkerhetsakten 1789, som resulterade i att större delen av adeln mer eller mindre bojkottade teatern. Klart är i alla fall att *Oden* räknades som en stor framgång för Leopold och för den gustavianska teatern och kulturpolitiken. Kritiska röster saknades visserligen inte i samtiden, men stycket hyllades av många som en triumf för den svenska teatern. Än viktigare var att stycket gjorde lycka bland dem som verkligen räknades. Leopold skriver den 7 maj till en av sina trognaste gynnare och vänner J.A. Lindblom. Han berättar att han innan den tredje föreställningen av *Oden* fått ett paket innehållande en ring, en lagerkrans och ett brev ”fullt av nåd”. Avsändaren var Gustav III. Leopold citerar konungens berömmande brev och tillägger ”at aldrig en Monarck skrifvit med mer behag, mera humanité, mera sann talang”.³²

Noter

1. Dag Hedman, ”Kampen på det gustavianska litterära fältet. Om Kellgrens problematiska förhållande till Bellman och Thorild”, *Samlaren* 1997, Uppsala 1998, s. 14–39. Hedman skrev senare också en uppföljande uppsats: ”Kampen på det gustavianska fältet II. Om Kellgren och hans problematiska förhållande till Leopold”, *Samlaren* 2001, Uppsala 2002, s. 17–42.
2. Thomas Thorild, *En kritik över kritiker*, Thomas Thorild, *Att följa ögonblicken: Texter i urval*, red. Horace Engdahl, Stockholm 2000, s. 192–278, här s. 243–244.
3. Se Oscar Levertin, *Teater och drama under Gustaf III: litteraturhistorisk studie*, Oscar Levertin, *Samlade skrifter* 17, 4 uppl., Stockholm 1920, s. 191 ff. *Siri Brahe* var (tillsammans med *Gustav Vasa*) en av de största teatersuccéerna under Gustav III och den sammanlagda författarsättningen var sannolikt en bra bit över 300 rdr.
4. Levertin, s.186 ff.
5. Brev från Leopold till Gustav III, odat., Carl Gustaf af Leopold, *Samlade skrifter* II, 5:e häftet, Stockholm 1915, s. 13.
6. Brev från Leopold till Abraham Niklas Clewberg-Edelcrantz, Leopold, *Samlade skrifter* II, 5:e häftet, s. 3.
7. *Bref rörande teatern under Gustaf III 1788–1792*, utg. Eugène Lewenhaupt, Uppsala 1894, s. 157.
8. Brev från Leopold till A.N. Clewberg-Edelcrantz, 3 februari 1790, Leopold, *Samlade skrifter* II, 5:e häftet, s. 1.
9. I Gustav III:s krets inte mindre än fem så kallade handsekreterare: Kellgren, Adlerbeth, Clewberg-Edelcrantz, Zibet och Leopold. Att de fick gå under denna benämning berodde på att hovtjänster fortfarande var förbehållna adeln. Jfr Bernhard von Beskow, *Minne af Stats-Secreteraren Carl Gustaf af Leopold*, Stockholm 1862, s. 32.

10. Bo Bennich-Björkman, *Författaren i ämbetet: studier i funktion och organisation av författarämbeten vid svenska hovet och kansliet 1550–1850*, s. 397 ff. Stig Ramel, *Gustav Mauritz Armfelt 1757–1814*, Stockholm 1997, s. 74 ff.
11. Gunnar Sahlin, *Författarrollens förändring och det litterära systemet 1770–1795*, Stockholm 1989, s. 77 ff.
12. Sahlin, s. 209.
13. Sahlin, s. 210.
14. Johan Henrik Kellgren, recension av *Slädpartiet*, *Stockholms Posten*, No. 80, 9 april 1790.
15. *Stockholms Posten*, No. 80, 9 april 1790.
16. Brev från A.N. Clewberg-Edelcrantz till Gustav III, 9 april 1790, *Bref rörande teatern under Gustaf III*, s. 145.
17. ”Utdrag af Svenska Dramatiska Theaterns Dagbok för Aprill månad 1790”, *Bref rörande teatern under Gustaf III*, s. 167.
18. A.N. Clewberg-Edelcrantz till Gustav III, 11 april 1790, *Bref rörande teatern under Gustaf III*, s. 155. Didrik Gabriel Björn, som Holthusen misstänkte låg bakom den anonyma recensionen, var (jämte Abraham Isaaksson De Broen – självaste ”Oden”, Leopolds pjäs) 1:ste aktör vid Dramatiska Theatern 1788–1 april 1792. Se Fredrik August Dahlgren, *Anteckningar om Stockholms Theatrar*, Stockholm 1866, s. 442. Allan Sjöding har utförligt argumenterat för att recensionen av *Slädpartiet* var ett unikt samarbete mellan Kellgren och Leopold. Se Allan Sjöding, *Leopold, den gustavianske smakdomaren: hans utveckling till första upplagan av Samlade skrifter (1800–1802)*, Västerås 1931, s. 370 ff.
19. ”Utdrag af Svenska Dramatiska Theaterns Dagbok för Aprill månad 1790”, *Bref rörande teatern under Gustaf III*, s. 167. Jfr Leopolds brev till Gustav III, 1 maj 1790, Leopold, *Samlade skrifter* II, 5:e häftet, där han anger 17 rdr 26 sk. Jfr Levertin, (s. 216), som felaktigt uppger beloppet 14 rdr 26 sk.
20. Brev från Nils von Rosenstein till Gustav III, 16 april 1790, *Bref rörande teatern under Gustaf III*, s. 156.
21. *Dagligt Allehanda*, No. 91, 22 april 1790.
22. Magnus von Platen, *Diktare och domare: Svenska akademiens pristävlingar*, Stockholm 1986, s. 39 ff. Jfr Kellgrens brev till Clewberg-Edelcrantz 4 juni 1790 där han skriver om G. Paykulls tragedi *Virginia eller Decemviratet*: ”Jag tror man äfven applauderat honom för att förarga Leopoldt. Några dagar före den gafs, talte den sistnämnde med ömkan om Piecen, och Auctorns oförsiktighet att ej vara incognito, det enda fall då det kunde förlåtas honom att låta spela sin Piece”. Johan Henrik Kellgren, *Samlade Skrifter*, 6:e delen, s. 264.
23. Levertin, s. 215.
24. Brev från E. Schröderheim den 23 april 1790 till Gustaf III, *Bref rörande teatern under Gustaf III*, s. 158.
25. I Dramatiska Theaterns årsredovisning för 1792 kan man se att magasinförvaltaren hade en årslön på 100 rdr, ”förste suffleuren h:r Ståhl” hade 120 rdr och vaktmästaren 66 rdr 32 skr (*Bref rörande teatern under Gustaf III*, s. 275). Av Kellgrens bo-uppteckning framgår att hans våning kostade 125 rdr per år och att hans pigor hade 10 rdr var i årslön. Se Olle Holmberg, *Leopold och Gustav III*, Stockholm 1954, s. 235. En dagarbetarlön i Stockholm var 0,8 rdr, en ox kostade 12 rdr, en ko 6 rdr 32 skr och ett lispund (8,5 kg) smör kostade 1 rdr 44 skr. Se Lennart Jörberg, *A History of Prices in Sweden 1732–1914 I: Sources, Methods, Tables*, Lund 1972, passim.

Den svenska valutasystemets uppbyggnad är fram till devalveringen 1776: 1 riksdaler (rdr) = 3 silverdaler (dsm) = 9 koppardaler (dkm) = 12 mark. 1 dsm motsvarades av 32 öre. Efter devalveringen 1776: 1 rdr specie = 6 dsm = 18 dkm = 72 mark. 1 rdr motsvarades av 48 skillingar. Se Gunnar Sahlin, *Det litterära systemet under Gustav III*, Stockholm 1984, s. 51.

26. Jfr. Bennich-Björkman, s. 434. Bennich-Björkman skriver att Holthusens litterära karriär pågick mellan åren 1787–1792. Under riksdagen i Gävle 1792 gav Holthusen tillsammans med en medofficerare, J.J. von Bilanz, ut tidningen *Historiskt och politiskt nytt*. Samma år uppfördes även *Förklädningen*, en av Holthusen översatt komedi.
27. Brev från Leopold till J.A. Lindblom, 7 maj 1790, Leopold, *Samlade skrifter* II, 5:e häftet, s. 35.
28. Brev från Leopold till J.H. Kellgren, odat., Leopold, *Samlade skrifter* II, 5:e häftet, s. 23–24.
29. Brev från Leopold till N.B. Sparrsköld, 21 mars 1790, Leopold, *Samlade skrifter* II, 5:e häftet, s. 24. Jfr Sahlin (1989), s. 210.
30. *Stockholms Posten*, No. 69, 24 mars 1790.
31. *Oden eller Asarnas utvandring* uppfördes sammanlagt 24 gånger: I Nya Bollhuset spelades pjäsen 13 gånger mellan den 16 mars 1790 och 14 februari 1792; i teatern i Arsenalen nio gånger mellan den 23 februari och 22 november 1806 samt den 12 februari 1821 och 15 september 1825; i teatern i Operahuset två gånger, den 24 november samt den 3 december 1820. Se Dahlgren, s. 305.
32. Brev från Leopold till J.A. Lindblom, 7 maj 1790, Leopold, *Samlade skrifter* II, 5:e häftet, s. 35.

Vår tids stora berättelser – om TV-serier, deras stil och författare.

Olof Hedling

Den brittiske litteraturkritikern F.R. Leavis hävdade under sin gärning en teori om hur de litterära konstarna avlöste varandra som förvaltare och förnyare av det ”poetiska” språket.¹ Det är ett komplext resonemang som syftar till att synliggöra litterära formers beroende av varandra men också deras förhållande till det förflutna. Vid en bestämd tid, menar Leavis, var det inom en given genre som det kreativa initiativet existerade. Det är således välkänt hur Leavis självklart hävdade romanen som den bärande litterära formen under 1800-talet, den var vad han kallade *the Great Tradition*.

Som en fri vidaretolkning och revidering av vad som kan kallas Leavis projekt skulle jag i det följande bara halvt skämtsamt vilja föreslå att samma initiativ nu innehas av en grupp TV-författare. För tillsammans med olika regissörer, fotografer och inte minst produktionsdesigners är det förträffliga serier som de skapar just nu.

Dramatiska TV-serier, följetonger (från franskans feuilleton) och fortsättningsberättelser i alltmer ”hybridiserade” format utgör en konstant del av vad TV erbjuder och så har det varit under hela mediets drygt halvsekel-långa existens.² Ändå är frågan om inte denna berättelseform upplever en särskild glansperiod just nu. Den danska författaren och journalisten Pernille Nordstrøm kallar följaktligen det senaste decenniet, visserligen med främst inhemska förhållanden för ögonen, för en TV-seriens ”golden age”.³ Men även mot en vidare horisont är det inte svårt att finna resonemang i samma riktning. Då TV-serien *The Sopranos* (1999–2007, 86 episoder) skapare David Chase gästade nyhetsankaret Jim Lehrer i den amerikanska icke-kommersiella kanalen PBS sommaren 2001 kände sig utfrågaren följaktligen manad att sammanfatta opinionen om serien som att ”it’s the closest thing to art as anything television has ever done”.⁴

TV-serien är mångtydig. Inte sällan avslöjar den implicita intentioner som ett resultat av var, när och inom vilken typ av organisation den är pro-

ducerad. Brittiska BBC, public service-visionens anfader, har exempelvis etablerat sig som lyckosam leverantör av följetonger. Dessa har med framgång exporterats. På så sätt har bolaget spelat en väsentlig roll för att levandegöra men också exploatera den nationella historien, det engelska språket samt inte minst den engelska litteraturen. Genom BBC:s upprepade nyinspelningar av klassikerna säljs och läses de samtidigt som de fortsätter att uppbära en väsentlig ställning. Det har inneburit att exempelvis Jane Austen och systrarna Brontë, ofrivilligt eller ej, förmodligen intar en betydligt mer erkänd position i Sverige än vad Emily Flygare-Carlén eller Sophie von Knorring någonsin kan hoppas på. Tendensen förstärks av en parallell spelfilmsproduktion, baserad på samma litteratur, som den brittiske filmforskaren Andrew Higson kallat "the heritage film".⁵

I detta fall kan man tala om TV-serien och public service-bolaget som delar i ett vittförgrenat nätverk vars verksamhet får en rad följdverkningar. Man marknadsför engelskan, gagnar nationella bokförläggare, medverkar till ökad turism i Storbritannien, genererar exportinkomster och ökad konsumtion. Ett slags kommodifiering av kulturarvet kommer till stånd. Samtidigt främjar man aktivt en prestigeomgärdad, nationell kanonbildning med elitistiska förtecken. För länder med mindre språk och förmåga att framgångsrikt hävda en liknande inhemska tradition kan de brittiska strategierna, trots de kanske altruistiska motiven bakom produktionen av följetongerna, framstå som hotfulla. Känslor frammanas av att det egna försvagas på bekostnad av det främmande. Samtidigt upplever man sig vara utsatt för hegemoniska eller imperialistiska syften.

Men TV-serien eller här snarare förmågan att kontinuerligt producera banbrytande TV-serier kan också utgöra en företagstillgång, ett slags varumärke eller vad som på finansspråk kallas "a brand equity".⁶ Så är fallet med det amerikanska betalkanalbolaget HBO (Home Box Office). Genom framgångar med serier som exempelvis *Sex and the City* (1998–2004), *Sopranos*, *Six Feet Under* (2001–2005), *Deadwood* (2004–) och *Rome* (2005–2007) har man placerat sig i en global förtrupp som nydanande serieproducent. Inte minst *Sopranos*, utnämnt till "the highest-ranked drama in the history of American television", har blivit ett emblem för bolaget.⁷

I *Sopranos* binds 1800-talets realistiska romanestetik à la Dickens – en myriad av gestalter och en ambition att skildra hela samhällen – ihop med en postmodern sensibilitet där citat, allusioner och en brutal komisk cy-

nism är framträdande. Inte minst turnerar serien skickligt föreställningen om den amerikanska smältdegeln som en blandning av etniska minoriteter. Berättelsen om en italienskamerikansk gangsterfamilj är en unik blandning av ett seglivat fiktionskoncept, en *famiglia* av kriminella, med vad som är den aktuella etniska gruppens reella funktioner i det amerikanska samhället. Vi möter också psykoterapeuter, akademiska feminister, präster, målare, läkare, affärsinnehavare, byggnadsarbetare och FBI-agenter som alla bär italienska namn. I *Sopranos* har de traditionella vita anglosaxiska protestanterna blivit ersatta av katolska italienare som den amerikanska normen. Minoriteten har blivit en helt assimilerad majoritet.⁸

Underfundigt bemöter serien också den kritik angående stereotypisering och hets mot folkgrupp som både förutsågs och sedan blev ett faktum. Trots den skenbara enkelspårigheten kan rollgestalterna följaktligen visa sig nog så insiktsfulla i fråga om etnisk exploatering och politiskt korrekt kulturell analys. I ett avsnitt står Tony Sopranos hejduk Paulie Walnuts på ett av kaffekedjan *Starbucks* caféer och förundras över hur italiensk kaffekultur i form av espresso och cappuccino blivit en sådan publikframgång. Med en näppeligen subtil men ändå karakteristisk formuleringskonst beklagar Paulie utvecklingen, ”we invented this shit and all these cocksuckers are getting rich on it”. Den offerroll Paulie försöker axla passar dock illa. Som både serien och verkligheten gjort klart har nämligen amerikanska italienare skapat sig välstånd och rikedom genom så mycket annat än kriminalitet och att inspirera till kaffeförsäljning.

Succéen med *Sopranos* antyder hur den producent som utvecklar populära TV-serier måste vara ”hipp”, trendkänslig, djupsinnig, ha starkt sinne för visuell stil och för populärmusikens betydelserikedom. Man måste dessutom vara ytterligt medveten om såväl seglivade populära schabloner och uttryck som aktuell kulturkritisk och akademisk diskurs.

Men ironiskt nog, och trots att *Sopranos* blev en fullträff för en kanal som redan tidigare identifierats med innovativa TV-serier, har seriens succé, åtminstone kortsiktigt, förmodligen gjort HBO:s aktie mer sårbar.⁹ Trots positiv kritik för de följande satsningarna har alltså ingen av dem, likt *Sopranos*, förmått stärka bolagets kundbas genom att locka till sig nya betalprenumeranter. Därför gryr hela tiden misstanken att HBO:s bästa dagar möjligen redan ligger bakom dem. ”The brand equity”, kort sagt, är i fara.

Ett ytterligare implicit mål hos TV-bolaget när det skapar följetonger verkar ligga nära BBC:s syften med klassikerföljetongerna (möjligen kan man hävda att målet tycks delas av offentliga public service-bolag). Befinner sig bolaget i ett litet land som också är ett ringa språkområde kan man emellertid ana hur intentionerna blir mer inhemskt riktade. Snarare än att förevisa och marknadsföra en utvald bild av det egna förgångna, för bruk både hemma och borta, utkristalliserar sig en vision om att förena befolkningen genom att skapa en i grunden samlande och bekräftande kollektiv självbild.¹⁰ Detta tycks gälla de två största seriesatsningar som det danska public service-bolaget Danmarks Radio fullföljt, *Matador* (1978–1981, 24 episoder) samt *Krönikan* (*Krøniken*, 2002–2005, 22 episoder), den senare omnämnd som ”en historisk serie a la *Matador*” under idéstadiet.¹¹

Båda skildrar ett påfallande homogent nära förflutet. Båda ägnar sig åt vad en kommentator kallat ”national historieformidling” i ett brett och konfliktfyllt men till slut ändå idylliskt och affirmativt ljus.¹² Båda tycks dessutom obekymrat sträva efter att skapa en ”stor” ”realistisk” berättelse om ett Danmark vilket är determinerat som en ”god” kollektiv erfarenhet. I *Matadors* och *Krönikans* värld – och beaktande de tittarsiffror de båda serierna uppbådade – är vi långt från Jean-François Lyotard och postmodernismens misstro mot att nationellt förenande ”grand narratives” längre är möjliga.¹³

Matador skildrar hur en rationell modernitet får sitt gradvisa senkomna genombrott i Danmarks provins under åren 1929–1947.¹⁴ Till den fiktiva småstaden Korsbæk på Själland anländer den unge änkemannen och handelsresanden Mads Andersen-Skjern (kortat till Skjern då han avancerar i den lokala sociala hierarkin). Genom ambition men också receptivitet inför industriella, folkliga och ekonomiska tendenser i tiden skapar han grogrunden för en utvecklingsprocess. Den påverkar hela samhället. Den välbärgade borgerligheten, som tidigt får sig en törn av Skjerns framfart, genomgår ett uppvaknande som innebär strukturomvandling, en modernisering. Samtidigt väcks förhoppningar hos en tidigare hunsad menighet att ta efter Skjerns initiativrika exempel. Framsteg binds samman med minskade klyftor. Efter kriget och den tyska ockupationens slut infinner sig en ny självkänsla och en lättnad. Invånarna i Korsbæk inser lite till mans att man är del av en ömtålig, inte felfri men i grunden god och framåtskridande helhet i behov av ständigt beskydd.

Krönikan tar vid 1949, två år efter *Matador* tagit slut. Den sträcker sig sedan till första halvan av 1970-talet. Här står en högborgerlig radio- och TV-fabrikör, Kaj Holger Nielsen och hans familj i centrum. Spelplatsen är i huvudsak Köpenhamn. Vid sidan av teknologi och industri finns nu även en annan kraft med anspråk på att forma samhällets utveckling och fördela frukterna av framstegen. Denna kraft förkroppsligas av idealisten, socialdemokraten och klassresenären Palle From. Han blir seriens sociala och politiska samvete. Genom att Palle gifter sig med Kaj Holgers dotter Søs och gradvis avancerar från mjölkbud – via akademiska studier och politiskt arbete – till ett toppjobb som bankdirektör inom Arbejdernes Landsbank sätts hans ideal på prov. Den politiska sfärens och socialdemokratins växande roll som samhällskraft införlivas här skickligt i berättelsen. De dilemman och paradoxer som Rörelsens befordrade företrädare upplever illustreras konkret. Palle känner sig lätt komprometterad när han njuter materiella fördelar. Genomgående slits han mellan sin genuina idealism och en mer individuellt framgångsorienterad opportunist.

I *Matador* är det idyllen, ”hygget” och den ”lilla” världen som apostroferas som genuint positiva danska kvaliteter. I *Krönikan* finns den ”goda” danska utvecklingen med, men den ges i mindre grad personliga uttryck. I förhållande till föregångaren är serien därför mer melodramatisk, mer intim samt domineras av en serie personliga konflikter som orsakar omfattande problem och tragik för karaktärerna. Här skulle man kunna tala om hur serien konkret gestaltar en upplösningssprocess. Vad som därför istället apostroferas som nationell och kollektiv medgång, det som förenar danskarna, är den ekonomiska tillväxten, den tekniska utvecklingen, hur bilens intåg innebär frigörelse samt inte minst arkitektoniska och designmässiga framsteg kopplade till den inhemska bygg- och tillverkningsindustrin.

På ett grundläggande plan sker detta naturligtvis genom att serien är en metaberrättelse. Det är TV som handlar om hur TV kommer till Danmark. Därför står TV-tillverkning, TV-sändning, TV-program och så småningom färg-TV hela tiden i centrum. Men här finns också en fetischering av modernitetens eller kanske än hellre, modernismens specifikt danska visuella avtryck.

I anslutning till de första TV-sändningarna och genom Søs önskan att arbeta med radio och TV signaleras detta tidigt via en rad scener som äger rum i Vilhelm Lauritzens år 1945 färdigställda Radiohus på Fredriksberg.

Det är ett hus som enligt Dansk Arkitektur Center representerar en ”særlig overgang mellem egentlig funktionalisme og modernisme. I dag opfattes Radiohuset som et pionérarbejde og som et af 1900-tallets arkitektoniske hovedværker.”¹⁵ Här efter fortsätter serien självmedvet i samma stil.

Palle och Søs flyttar således in i de under 1950-talet byggda Bellahøjhusen, Danmarks första ”höghus” och ett försök att i Bronshøj i nordvästra Köpenhamn införliva Le Corbusiers funktionalistiska idéer om ”en trädgårdsstad med höghus”.¹⁶ På samma sätt har ett flertal scener förlagts till restaurangen högst upp i Radisson SAS Royal Hotel. Denna, Vesterports enda skyskrapa, stod färdig 1960 efter Arne Jacobsens ritningar och rymmer också åtskilligt av Jacobsens säregna möbler i form av till exempel de för hotellet specialdesignade stolarna ”Ægget” och ”Svanen”. Också i karaktärernas hem avtecknar sig samma genombrott. Efter sejouren på Bellahøj flyttar Palle och Søs till en villa i förorten ritad av arkitekten och professorn vid Det Kongelige Danske Kunstakademi, Erik Christian Sørensen, pionjär inom den danska efterkrigsmodernismens småhusdesign och liksom andra samtida inspirerad av japansk och amerikansk arkitektur, inte minst Frank Lloyd Wright.¹⁷ Huset är inrett med möbler och lampor av ikoniska formgivare som Børge Mogensen, Poul Henningsen och Hans J Wegner, alla fortfarande i ropet och alltmer uppbärande kanonisk status.¹⁸

En ytterligare förstärkning av tendensen att koppla danska framsteg till danska design- och ingenjörssinnovationer finns i de återkommande för- och eftertexter som ackompanjeras av ett montage av bilder på diverse tidsuttryck, huvudsakligen hämtade från serien. Två gånger i varje avsnitt fokuseras följaktligen en av Danmarks mest ikoniska exportprodukter under efterkrigstiden, nämligen de små byggklossar som utgör LEGO.

Förutom att förankra serien i tiden samt indikera sociala och demografiska förändringar fungerar arkitektur och designobjekt, tillsammans med seriens fotografiska kvaliteter, som åskådaraktraktioner i sig. Föremålen och den utsökta ytan blir till vad den australiskfödde, i Storbritannien utbildade men i USA verksamme TV-forskaren John Fiske – tillika en gång F.R. Leavis student i Cambridge – benämnt som ”bearers of high tech, high style” och därmed källor till på en gång njutning och nostalgi i sig själva.¹⁹ Just denna upptagenhet med visuell stil, utvald ikonografi och rekvisita är också vad som tydligast skiljer *Krönikan* från *Matador*. Som åskådare till *Matador* får man aldrig känslan av att miljöer, kläder eller utrustning finns med

som annat än periodmarkörer eller för att placera in karaktärerna i en social hierarki. För att uttrycka det plump, serien ser ungefär ut som de danska gladporrsuccéer – med titlar som slutade med ”tecken” och ”på sängkanten” – som gjordes ungefär samtidigt och där de visuella attraktionerna bestod av något helt annat.²⁰

Men den markerade stilen i *Krönikan* utgör inte bara en skiljelinje i förhållande till föregångaren, den utgör också en självmedveten betoning som antyder en ambition att koppla samman serien med en rad samtida, internationellt producerade, framgångsrika följetonger.²¹ För Pernille Nordstrøm utgör sålunda omständigheten att danska serier lyckats arbeta bort en gammaldags teatralitet en central komponent för att höja formens estetiska värde: ”Under indflydelse af det moderne mediebillende og med stærk international inspiration har danske TV-serier udviklet sig fra en teaterbaseret slumretilstand til at blive en markant, kunstnerisk legeplads, som vil udfordre konventionerne for både format og genre, og som kan måle sig internationalt.”²²

En självmedveten och sofistikerad visuell stil utgör följaktligen ett distinkt kännetecken hos de mer påkostade samtida TV-serierna. Men det finns också andra tydliga tendenser, som exempelvis den i början antydda utvidgningen av författarrollen. Båda dessa kvaliteter, i sin tur, säger också något om TV-följetongens valfrändskap med strömningar inom spelfilmen, men också om hur TV-serien på avgörande punkter kommit att utvecklas annorlunda än det närbesläktade mediet.

”*The Conformist* [*Fascisten*, 1970] was a very important film for my generation, because it was a film that reintroduced the concept of high style”, framhåller den amerikanske regissören och manusförfattaren Paul Schrader som förklaring till att långfilm under 1970-, 1980- och 1990-talet utvecklade en ny, mer formgiven visuell struktur.²³ Schrader åsyftar hur filmskapare i USA lite paradoxalt lät sig inspireras av europeisk film med primärt konstnärliga ambitioner för att visuellt omforma och förnya den amerikanska kommersiella filmen. Denna utveckling brukar i sin tur förbindas med evolutionen av vad som kallats High Concept-film och med Hollywoods ekonomiska pånyttfödelse från mitten av 1970-talet och framåt.²⁴

Inom TV är motsvarande utveckling långt från lika påtaglig under samma period. David Chase, skapare av *Sopranos* och veteran inom amerikansk TV sedan 1970-talet, framhöll således i början av 2000-talet att: ”I

don't think people cared about the visuals back in the 70's. The first show that I can recall – hour drama – that did care about the visual was *Miami Vice* [1984–1989]. I think that made kind of a sea change. But then nobody seemed to care about it after that”.²⁵ Även John Fiske menar i sin studie av TV-utbudet under främst 1980-talet att *Miami Vice* utmärkte sig genom ”voluptuous visuals”.²⁶ Men att Chase omtalar denna utveckling är naturligtvis ingen slump. I själva verket ligger hans synpunkter nära vad som förefaller vara en programförklaring för *Sopranos* och som med Chase ord innebär att, dels inte vara ”a prisoner of dialogue”, dels att ”open it up, make it look – try to do a feature every week – try to do a small movie, which means more than just talking heads”.²⁷ Likt upphovsmännen bakom *Krönikan* och rader av andra seriemakare som stått bakom några av de ypperliga berättelser som under senare år tonat fram på skärmen, har Chase alltså haft föresatsen att låta TV-serien följa den mer atmosfäriska, visuellt stiliserade riktning filmen gradvis slog in på för ett par decennier sedan. Härigenom, tycks det samfälliga omdömet vara, har TV-serien mognat som självständigt medium och rört sig bort från en konstlös teatralitet och från traditionen att vara bilder av ”människor som pratar”.

En annan iögonfallande egenskap hos den nya TV-serien gäller alltså TV-författarens roll. ”TV-hack” var länge engelskans förklenande beskrivning på författare som skrev för TV. De var en låg kategori. Utövarna befann sig klart under den redan ifrågasatta samling som lånade pennan till filmmanuskript. Vad gällde relationen till den mer uppburna grupp som skrev böcker så rörde det sig om milsvida skillnader. Inom film idag finns enstaka namn som amerikanen Charlie Kaufman vilken lyckats skaffa sig litterärt rykte genom sina egensinniga filmmanuskript.²⁸ På det hela taget är filmmanusförfattarna dock en välbetald men lite anonym grupp, speciellt i förhållande till filmens mer lyskraftiga yrkeskategorier som skådespelare och regissörer. På en annan nivå kan man också notera att tanken om individuellt upphovsmannaskap inom film ifrågasatts både från kritiskt håll och inom speciellt den amerikanska filmindustrin sedan 1960- och 1970-talets högkonjunktur för idén om den enskilde *auteursen*, den kombinerade manusförfattaren och regissören, som filmkonstens räddare.²⁹

Denna bakgrund och dessa utvecklingstendenser står i bjärt kontrast till hur kreatörerna bakom de diskuterade TV-serierna ställs fram i offentligheten. *Krönikan* presenteras i förtexterna och på seriens hemsida som ”Stig

Thorsboes *Krönikan*” eller som ”en TV-fortælling af Stig Thorsboe”. Huvudförfattaren sätts ensam i fokus som kreativt genus. Detta ligger i linje med Danmarks Radios tanke om att det kreativa ansvaret ska vara individuellt. Efter anglosaxiska förebilder kallas systemet ”one vision” och innebär att ”der er et tæt samarbejde mellem forfatter og instruktør, men opstår der uenighed, så er det forfatteren, der har ret”.³⁰

En liknande auktoritet tycks ha tillförsäkrats David Chase som också blivit den som setts som den självklara gestalten bakom *Sopranos* särklassiga framgång.³¹ Just ryktet om att TV är berett att ge författare kontroll och att mediet återkommande beskrivs som ”a writer’s medium” tycks också ha givit eko och skapat en stark lockelse. Vid utdelningen av Oscarsstatyetter i mars 2000 fick följaktligen den amerikanske manusförfattaren Alan Ball pris för bästa originalmanus till filmen *American Beauty* (1999). Trots det valde Ball att därefter lämna filmmediet. Istället antog han erbjudandet om att skapa en TV-serie för just HBO.³² Resultatet *Six Feet Under*, om en familj i begravningsentreprenörbranschen, blev tillsammans med *Sopranos* och *Sex and the City* den kanske mest framgångsrika av bolagets många serier. För några få utvalda författare erbjuder således TV-serien idag enastående kreativ auktoritet, enorma gestaltningsmöjligheter och en månghövdad publik som knappast något annat medium kan tävla med. Tanken att det är författaren som intar särställningen i den kreativa hierarkin verkar inom vissa delar av TV-världen helt enkelt vara förankrad på ett sätt som har få motsvarighet inom andra sammanhang.

F.R. Leavis tycks i någon mening alltså ha haft rätt om också det han inte kunde veta något om. För ett unikt kreativt, litterärt initiativ tycks nu existera inom TV-serien på ett sätt som inneburit att mediet blivit naturligt hem för de episka berättelserna om vår tid. Eller med den brittiske TV-forskaren Glen Creebers ord: ”TV drama is alive and well and rapidly maturing in a living room near you [...] a vibrant age of serial television drama is now upon us.”³³

Noter

1. Resonemanget finns som en undertext i mycket Leavis skrev. Ett exempel där teorin formuleras relativt konkret förekommer i F.R. & Q.D. Leavis, *Dickens the Novelist* (1970), Harmondsworth 1972, s. 21–56, speciellt de tre sista sidorna.

2. För diskussion om TV-seriens ”hybridisering” och om olika format som på en gång existerar enskilt samtidigt som nya blandformer hela tiden uppstår, se Glen Creeber, *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*, London 2004, s. 7 ff. En förklaring till ordet ”följetång” och dess svenska etymologi återfinns i Ingemar Oscarsson, *”Fortsättning följer” – Följetong och fortsättningsroman i dagspressen till ca 1850*, Lund 1980, s. 23 ff.
3. Pernille Nordstrøm, *Fra Riget til Bella – Bag om TV-seriens Golden Age*, Søborg 2004), s. 8.
4. ”Hit Man – Creator David Chase describes the success of his hit HBO series, *The Sopranos*”, PBS News Hour with Jim Lehrer, 2001-08-08. I transkriberad form finns samtalet på http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec01/chase_8-8.html#. 2007-04-02.
5. Se Andrew Higson, ”The Heritage Film and British Cinema”, *Dissolving Views*, red. Andrew Higson, London 1996, s. 232 ff.
6. Michael M. Epstein et al. ”Surviving ’the Hit’ – Will *The Sopranos* still sing for HBO?”, *Reading the Sopranos – Hit TV from HBO*, red. David Lavery, London; New York: IB Tauris, 2006, s. 16.
7. Citerat från David Lavery, ”Introduction: Can This Be the End for Tony Soprano?”, *Reading the Sopranos*, s. 4.
8. För ytterligare kontextualisering av *Sopranos* etniska dimension, se Olof Hedling, ”Italienska klichéer lukrativa på film”, *SvD* 2004-09-19.
9. Jämför Epstein et al, s. 17.
10. Jämför Nordstrøm, *Fra Riget til Bella*, s. 36.
11. Se Pernille Nordstrøm, *Bag om Krøniken – en TV-fortælling av Stig Thorsboe*, Søborg 2006, s. 14.
12. Mette Burgdorf, ”*Matador* mod *Krøniken*”, http://www.sandrewmetronome.dk/matadoronline/tidende/070113_kroeniken_mod_matador.htm. 2007-03-26.
13. Se exempelvis Peter Brooker & Will Brooker, ”Introduction”, *Postmodern afterthought – a reader in film, television and video*, red. Brooker & Brooker, London; New York 1997, s. 2 f. Båda serierna har varit enorma publiksuccéer i Danmark. *Matador* hade de högsta tittarsiffrorna, 3,6 miljoner, något program någonsin haft under det gamla monopolsystemet. *Krøniken* har med som mest 2,7 miljoner åskådare motsvarande position efter att dansk TV, liksom svensk, genomgick en avreglering vid 1980-talets slut. Se Burgdorf.
14. *Matador* är, som enda TV-produktion, med i den officiella filmkanon av tolv verk som i sin tur ingår i den nationella kanonbildningen bestående av 108 verk inom nio uttrycksformer som det danska kulturministeriet valt ut och som finns presenterat på ministeriets hemsida. Se <http://www.kulturkanon.kum.dk/>. 2007-05-21.
15. Se <http://www.dac.dk/visKanonVaerk.asp?artikelID=2569&soegningID=16788&ord=radiohuset>. 2007-05-21. Dansk TV fick inte egna lokaler förrän den likaledes av Lauritzen ritade TV-byen invigdes vid början av 1960-talet.
16. Se Sven Sandström, *Det moderna skedet*, Bd. 6 *Levande konst genom tiderna*, utgiven av Ragnar Josephsson, Stockholm 1971, s. 222. Höghus är en relativ beteckning. Det högsta husen är 13 våningar.
17. Huset, byggt 1954, är beläget i den norra Köpenhamnsförorten Gentofte. Sedan år 2005 är det kulturminnesskyddat för att det anses vara ett av ”de fornemste eksempler på efterkrigstidens villaarkitektur – om huse, der har været banebrydende

- og dannet skole for det efterfølgende danske villabyggeri". <http://www.kultur-arv.dk/tjenester/nyheder/arkiv/2005/jul/villafredning.jsp>. 2007-05-21.
18. En annan, minst lika uppmärksammas samtida formgivare, Poul Kjærholm, valdes dock bort till följd av att han ansågs som alltför exklusiv och dyr för inte minst socialdemokraten Palles smak. För en illustration av de många betänkanterna och val som gjordes vad gäller inredningsdetaljer för de olika hemmen och miljöerna i serien, se Nordstrøm, *Bag om Krøniken*, s. 33–55.
 19. John Fiske, *Television Culture*, London 1987, s. 255.
 20. Något som ytterligare förstärker förbindelsen är att några av skådespelarna förekommer i båda sammanhangen.
 21. Uppsåtet tycks i viss mån ha infriats. Serien nominerades för en Emmy, amerikansk TV:s främsta utmärkelse och motsvarigheten till filmens Oscar.
 22. Nordstrøm, *Fra Riget til Bella*, s. 26.
 23. Citerat från Justin Wyatt, *High Concept – Movies and Marketing in Hollywood*, Austin 1994, s. 63.
 24. Se exempelvis Wyatt, s. 7–22.
 25. ”Hitman”
 26. Fiske, s. 258.
 27. ”Hitman”
 28. I amerikanska tidskriften *Premiere*, vilken årligen gör en utförlig ranking av den amerikanska filmindustrins mest inflytelserika personer, lyckades Kaufman komma med på listan 2003. Han var den enda författaren och rankades då på 100:e och sista plats. I april 2007 meddelades att *Premiere* efter 21 års utgivning upphör.
 29. För en knapphändig belysning av denna enorma debatt, se Olof Hedling, ”Sveriges mest kända korvkiosk” – om regionaliseringen av svensk film”, *Solskenlandet*, s. 41–45.
 30. Sven Clausen dramaproducent på DR och tillika Krönikans producent, citerad i Nordstrøm, *Fra Riget til Bella*, s. 56. Det kan nämnas att också *Matador* var ett resultat av en huvudförfattare i form av journalisten och författaren Lise Nørgaard. Här förekom dock en konkurrerande upphovsman i form av den särdeles framgångsrika och folkkära regissören Erik Balling.
 31. För ett exempel på idoliserandet av Chase, se Lavery, s. 4–6. Enligt de källor Pernille Nordstrøm citerar från Danmarks Radio är alla de mest framgångsrika amerikanska TV-serierna enmanskreationer. Se Nordstrøm, s. 55 ff.
 32. Dramatikern och filmförfattaren Aaron Sorkin med TV-serien *The West Wing* (1999–2003) samt producenten Jerry Bruckheimer med *CSI: Crime Scene Investigation* (2000–2007) är andra framgångsrika filmpersonligheter som valt att röra sig i samma riktning, mot TV.
 33. Creeber, s. 158.

Lidman mot Bergman

Striden om *Skammen* 1968

Erik Hedling

Den 29 september 1968 fick Ingmar Bergmans film *Skammen* sin premiär. Filmen handlar om det gifta paret Jan och Eva, två kammarmusiker spelade av Max von Sydow och Liv Ullmann. De har dragit sig undan det förödande inbördeskrig som härjar landet till en enslig plats (inspelningen är till största delen genomförd på ett höstkargt Fårö). Kriget når emellertid ifatt dem, och i slutet av filmen tvingas de fly. Innan dess har de genomlidit en förnedrande metamorfos – invasion, fångenskap, tortyr, plundring, otrohet, mord och flykt över havet: med andra ord ”*Skammen*”, eller som Örjan Roth Lindberg definierat innebörden i filmens titel: kvinnogestaltens (Evas) ”beroende och delaktighet”.¹

Även om *Skammen* på många sätt är en utmärkt film – Robin Wood, Bergmans förste monograf på engelska, utnämner den tveklöst till regissörens mästerverk² – och ett unikt inslag i Bergmans *œuvre* genom sina många bilder av krigets förödelse är den så här nästan fyrtio år senare kanske allra mest intressant för den intensiva pressdebatt den gav upphov till i *Aftonbladet*. Denna debatt uttryckte en specifik tidsanda och säger dessutom en hel del om hur film skapar olika slags mening hos sin publik. Mottagandet av filmen kom att utspelas mot bakgrund av den växande opinionen i Sverige mot USA:s krig i Vietnam. Vissa deltagare i denna debatt tolkade filmen i förhållande till vad som inte uttalades direkt i filmen, andra i relation till vad som faktiskt representerades.

Angreppet

Den egentliga debatten inleddes i en sedermera med viss kritisk distans betraktad artikel i *Aftonbladet* av Sara Lidman.³ Bergmans relativism i förhållande till skuldfrågan i det krig som *Skammen* skildrar kommenterades av Lidman:

Men när filmens lingonplockerska säger att 'kriget har pågått så länge nu att det är meningslöst att fråga vilkendera sidan som har rätt eller fel' så lägger Bergman i hennes mun de västerländska vapenfabrikanernas dröm: att kriget (deras krig) som aldrig försiggår just i Vietnam utan varsomhelst) att 'kriget' ska pågå tills ingen har vett att fråga vad det handlar om. [---] Naturligtvis är filmen inte beställd av Vita huset. Men den för USA-administrationens talan skickligare än denna kunde drömma om. [---] Bergman befriar (svensk)-amerikanen från såna anfäktelser. Det västerländska samhället, napalmen, Ky, Quisling, Thieu, tortyren, barnen, rubbet – det är bara något som Gud drömmer. [---] Ingmar Bergman sa för nåt år sedan att det värsta han visste var svensk flicka i regnrock som står och sjunger något om Vietnam. Jag vet en sak i vår tid som är värre: USA:s folk mord i Vietnam. Därefter i uselhet tävlar Ingmar Bergmans prisbelönda skam med Sentab som bygger väg åt USA:s krigsmakt i Thailand.⁴

Lidmans skarpt formulerade angrepp skall naturligtvis betraktas mot bakgrund av den sociala rörelse Kim Salomon träffande beskrivit i studien *Rebeller i takt med tiden: FNL-rörelsen och 60-talets politiska ritualer*. Rörelsen "fungerade som en katalysator och lösgjorde ett hopp om och en tro på en bättre framtid. Men hoppet försvann i fundamentalismens irrgångar".⁵ Nu handlar emellertid inte denna uppsats om Vietnam-kriget eller den svenska Vietnam-rörelsen i sig (dock får jag anledning att återkomma till Salomons analyser av just Sara Lidmans engagemang). Det handlar istället om filmtolkning: om rimlighet och orimlighet i en komplex och ofta svårgreppbar förståelseprocess.

Bergman och andra svarar

Redan två dagar efter Lidmans artikel intervjuades Bergman av *Aftonbladet*: "Min privata inställning till Vietnamproblemen är klar. Kriget borde varit slut för länge sedan och amerikanerna ute därifrån [...]"⁶ Avseende sitt moraliska ställningstagande konstaterade han dock:

Som jag upplever det finns det inga ärofulla eller ärelösa krig. Utan alla former av krigshandlingar eller våld i vilket namn det än sker är förkastligt och mänskligt förödande. Om man skulle välja mellan våld och inte våld finns det bara ett val. Inte våld. Hur bankrutrad inte vålds-principen än är finns det bara den. Det är min inställning. Jag skulle kunna bemöta Sara Lidman punkt för punkt men orkar inte.⁷

Man kan här påstå att Bergman så att säga diskuterade på Lidmans villkor: det handlade inte om filmens intrig, som förvisso ger uttryck för precis det

Bergman talar om, utan om den historiska samtidskontext som Lidman aktualiserat.

Ett om än svagt stöd kunde Bergman i nästa debattinlägg inkassera från Lidmans meningsbroder Mario Grut, då skribent på *Aftonbladets* kultursida:

Jag håller med henne om att Bergmans politiska förvirringsattityder fungerar praktiskt som en sorts förklädd konservatism. Jag håller med henne om att det vore bättre om alla i världen vore politiskt upplysta och medvetet arbetade för fredens och socialismens sak. Men jag tror inte att hon själv gör den saken någon nytta genom att förblanda uselhet och förvirring. Ingen är 'usel' som inte medvetet gör det 'onda'.

Jag tror inte Bergman i den meningen är 'usel'. Kanske oväckt. I varje fall politiskt omedveten. Som Sara Lidman och jag och andra ser det.

Och jag tror inte heller *Skammen* handlar om människor inför Vietnam. Det handlar om människor inför Vietnam och Prag och Santo Domingo och Budapest och Aten och Jerusalem (1967) och Moskva (1934) och Djakarta (1966).

Det handlar om människan inför kriget, inför övervåldet, människan som vaknar upp en dag och panikslaget tror detta: all sanning förgår i makt; i maktens skruvstäd dör allt: du och jag, rätt och fel, allt.⁸

Författarinnan Elisabet Hermodsson höll med Grut i dennes inte så lite von oben-aktiga mästrande av vad de båda upplevde som den bergmanska relativismen. Dock önskade hon inte gå så långt som Sara Lidman:

'Skammen' är inget angeläget inlägg i den nutidssituation vi alla upplever så krisartat och allvarligt – men därifrån och till att säga att filmen tjänar USA:s utrottningskrig lika målmedvetet som Sentab bygger vägar i Thailand är steget långt. [---] Det är ju inte ett historiskt krig Bergman skildrar utan sin egen upplevelse inför nuets krav på ställningstagande. [---] Principiellt sett innebär Sara Lidmans dom att varje författare och konstnär är förrädare av Vietnams sak om han skildrar något annat än det heroiska beslutet.⁹

Och att detta senare verkligen var fallet gjorde Sara Lidman fullständigt klart i sitt nästa debattinlägg. Angående Bergmans syn på våldet som i sig förkastligt förklarade hon: "Enligt denna syn är FNL och Pentagon lika goda kålsupare! Jag protesterar: PENTAGON FÖR ETT SMUTSIGT KRIG – FNL FÖR ETT RÄTTFÄRDIGT KRIG".¹⁰

I debatten i *Aftonbladet* var kulturmedarbetaren Bernt Jonsson den ende som intog Bergmans ståndpunkt, även om hans artikel mer var en replik till Lidman än en alternativ analys av *Skammen*. Jonsson framhöll här "[e]n

FNL-religion i Sverige med sekterismens intolerans mot eventuellt otrogna”.¹¹ Jonsson uttryckte dessutom direkt empati med Bergmans icke-våldsprincip: ”Det finns inte och har aldrig funnits några rättfärdiga krig, och det är först när vi accepterar detta, som vi har fast mark under fötterna i vår kritik mot USA:s krig i Vietnam. Det är den teoretiska möjligheten av rättfärdiga krig, som gjort detta ovanligt smutsiga krig möjligt”.¹²

Sara Lidman blev emellertid inte någon svaret skyldig och Jonssons inlägg föranledde en snabb och stort uppslagen replik där hon i starkt heroiserande ordalag hyllar kriget mot ”[d]en bottenlösa förnedring som kolonialismen och dess nutida varianter utsätter folken för [...]”.¹³ Dessutom berättade hon ”hjaltesagan” om Nguyen Van Troi. Van Troi utförde ett misslyckat attentat mot den amerikanske försvarsministern Robert McNamara och förhördes i sju veckor innan han arkebuserades: ”Under dessa förtionio dygn uppgav han inte namnet på en enda av de kamrater som varit med om attentatet. Det kan med skäl hävdas att ingen i Sverige är värd att hylla honom”.¹⁴ Vi befann oss nu ganska långt från Ingmar Bergmans film *Skammen*.

Man kan här också inskjuta Kim Salomons slutsats där Sara Lidmans Vietnam-polemik får illustrera att ”[v]erkligheten omtolkades så att den överensstämde med föreställningarna. Den färdiga bilden innehöll delar av en verklighet, men var också en ideologisk fiktion”.¹⁵ Salomon exemplifierar med en artikel av just Sara Lidman i *Aftonbladet* från 1970 där hon besjunger den dödligt sårade FNL-soldatens hjältemod: ”Han lossar risknyttet från veka livet och ger till den andre med orden: glöm inte att äta min bror [...]”.¹⁶ Salomon kan inte låta bli att jämföra retoriken med de ironiserande skrönorna i Haseks tappra soldat Svej. ”Till skillnad från Hasek menar emellertid Lidman allvar”, avrundar Salomon.¹⁷

Det sista inlägget i debatten i *Aftonbladet* stod författarinnan Ulla Torpe för. Hon ställde sig helt på Lidmans sida i debatten:

Skammen kommer att gå över världen. Att den lånat värde av Vietnam skall göra dess köpkraft stor, dess publik attraherad. Publiken är västvärldens borgerlighet. Vad kommer att hända? I SKAMMENS människor ser de sig själva, sina egna privata problem, sitt eget bristande engagemang, sitt eget svek. Så långt är allt all right. Men sedan ser de också att egentligen fanns det ingen sida att svika, ingen krigförande part att engagera sig för, ty kriget i filmen är KRIGET som sådant och det är ju alltid vidrigt.¹⁸

Därmed avslutades debatten i *Aftonbladet*, men den skulle delvis fortsätta i den ymniga Bergman-litteraturen. På samma sätt styrdes engagemanget där av ideologiska preferenser. Maria Bergom-Larsson konstaterade exempelvis i den av vänsterns värderingar genomsyrade monografin *Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin* att "[d]e yttranden som Bergman fällt kring filmen visar också en grundläggande brist på politisk insikt och analys. Därför kom *Skammen* ideologiskt att smälta in i den amerikanska propagandans mönster".¹⁹ Amerikanen Paisley Livingston, däremot, författare till en av de mest ansedda Bergman-monografierna, *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, menar just apropå Lidmans och Maria Bergom-Larssons uppfattning:

Such a critique is unacceptable and fails to grasp the film's larger context: that of a world prepared for absolute warfare. [...] Bergman's film is one of the few war films which is not a mythical text, that is, which does not obscure the fundamental reciprocity of violence and the senseless identity of oppositional parties. The film directly confronts the impossibility of distinguishing between good and bad forms of barbarism implies the destruction of all.²⁰

Trots att mina egna uppfattningar om både *Skammen* och filmtolkningens mysterier ligger betydligt närmare Livingstons än Sara Lidmans och Maria Bergom-Larssons och moraliskt närmare Bernt Jonssons än Ulla Torpes, skall jag i några avrundande kommentarer lite paradoxalt plädera för Sara Lidmans sätt att tolka en film.

Att tolka tolkning

I en numera klassisk, men fortfarande lika användbar studie i filmtolkningens praktiker diskuterar amerikanen David Bordwell fyra olika typer av mening: (1) den referentiella, (2) den explicita, (3) den implicita och (4) den symptomatiska.²¹ Med referentiell och explicit mening avser Bordwell vad som vanligtvis betecknas som bokstavlig mening, det vill säga att *Skammen* handlar om ett krig (referentiell mening) och att i detta krig är alla "lika goda kålsupare" (explicit mening). Härvidlag är samtliga inblandade i *Aftonbladets Skammen*-debatt helt överens.

Det är de två övriga meningsstrukturerna som skapar motstridiga uppfattningar. Såväl Bergman själv som Mario Grut, Bernt Jonsson och Elisabet Hermodsson tolkar *Skammen* i symboliska termer som genomgående

betonade pacifismens idé (implicit mening): det finns inga meningsfulla krig och den enda möjliga principen är den om icke-våld. Sara Lidman (och i förlängningen Ulla Torpe) apostroferar den symptomatiska meningsstrukturen om vilken Bordwell skriver: "In constructing meanings of types 1–3, the viewer assumes that the film "knows" more or less what it is doing. But the perceiver may also construct *repressed* or *symptomatic* meanings that the work divulges 'involuntarily'".²²

Skammen var tveklöst ett uttryck för den bergmanska pacifismen, ett tema som självklart förstärktes av alla de "paratexter" – exempelvis offentliga uttalanden av regissören själv²³ – som omgav filmen. Att skapa en sådan berättelse i en tid som präglades av ett omdebatterat och kontroversiellt krig, där bland annat många svenska intellektuella aktivt tog ställning för den ena parten, innebar emellertid för Sara Lidman via den symptomatiska tolkningens egen logik ett ställningstagande i sig. Filmen gav uttryck för ett relativistiskt förhållningssätt gentemot Vietnam-kriget och var därmed en partsinlaga som tjänade de amerikanska inkräktarnas intressen. Är detta en rimlig tolkning? Nej, skulle säkert David Bordwell konstatera (och till skillnad från övriga här skildrade skribenter presenterar han en överväldigande argumentation för sin ståndpunkt). Så skulle förmodligen också Paisley Livingston, Mario Grut, Bernt Jonsson och Elisabet Hermodsson anse. Ja, hävdade Sara Lidman, Ulla Torpe och Maria Bergom-Larsson.

Också jag själv är en den symptomatiska tolkningens förkämpe, främst därför att jag skulle gissa att detta är en av de mest vanligt förekommande tolkningsstrukturerna när man tillägnar sig berättelser, särskilt om berättelsen så att säga aktivt inviterar denna typ av tolkning genom att anknyta till en för publiken välkänd samtidskontext. Filmen, exempelvis, är ofta ett veritabelt slagfält för symptomatisk meningsproduktion, som tar sig uttryck i kognitiva processer som bejakar, utmanar eller till och med underminerar den egna ideologiska ståndpunkten hos den enskilde filmåskådaren. Det är många gånger här som det allra mest intressanta i diskussionen av berättelser kan utkristalliseras.

Däremot kan jag i sak självklart inte ta ställning för den lidmanska romantiken och den helt okritiska upphöjelsen av det vietnamesiska folkets förmenta kamp för frihet i panegyrisk rökelse. Sett i historiens backspegel var Vietnam-kriget och dess politiska orsaker självklart långt mer komplexa än vad tidens svenska kulturjournalistik kunde greppa. De historiska

konsekvenserna av det amerikanska tillbakadragandet i mitten av 1970-talet var heller inte helt oproblematiska. Salomon betonar genomgående FNL-rörelsens ”janusansikte”.²⁴ Å ena sidan protesterade man mot Vietnam-kriget, å den andra hade man konkret inrikespolitiska syften: ”Att proletariats diktatur och det klasslösa samhället utgjorde ett slutmål för flera ledande personer inom rörelsen var en kunskap primärt förbehållen redan övertygade marxist-leninister”.²⁵ Och den ideologiska självgodheten och naiviteten i flera av inläggen i debatten om *Skammen* är för en sentida betraktare anslående. Men allt detta är självklart en annan historia.

Noter

1. Örjan Roth Lindberg, ”Bödeln, en stackare”, *Chaplin* 84, arg. 10, nr. 7 (oktober, 1968), s. 277.
2. Robin Wood, *Ingmar Bergman*, Studio Vista, red. Ian Cameron, London: Movie Magazine, 1969, s. 183.
3. Sara Lidman, ”Sara Lidman angriper Ingmar Bergman – Skammen”, *Aftonbladet*, 1968-10-06. Artikeln citeras ofta med efterföljande diskussion i Bergman-litteraturen. Se till exempel Birgitta Steene, *Måndagar med Bergman: En svensk publik möter Ingmar Bergmans filmer*, Stockholm/Stehag 1996, s. 112.
4. Lidman.
5. Kim Salomon, *Rebeller i takt med tiden; FNL-rörelsen och 60-talets politiska ritualer*, Stockholm 1996, s. 324,
6. Kjell-Åke Steen, ”Det hade jag inte väntat av henne – Ingmar Bergman till motattack mot Sara Lidman som angripit hans nya film”, *Aftonbladet*, 1968-10-08.
7. Steen.
8. Mario Grut, ”Vi hatar så smått, kamrat”, *Aftonbladet*, 1968-10-10.
9. Elisabet Hermodsson, ”Kommentar till en dom”, *Aftonbladet*, 1968-10-12.
10. Sara Lidman, ”Skaammen mitt i världen 1968”, *Aftonbladet*, 1968-10-13.
11. Bernt Jonsson, ”Ärans och hjältarnas språk”, *Aftonbladet*, 1968-10-16.
12. Jonsson.
13. Sara Lidman, ”Skaammen före kriget”, *Aftonbladet*, 19/10 1968.
14. Lidman. Attentatet mot McNamara och USA-ambassadören Henry Cabot Lodge, Jr. utfördes i maj 1963. Van Troi avrättades offentligt i Saigon i oktober 1964 och blev föremål för omfattande martyrkult både i Vietnam och bland FNL-sympatisörer utomlands.
15. Kim Salomon, s. 269.
16. Salomon, s. 269.
17. Salomon, s. 269.
18. Ulla Torpe, ”Skaammen och Vietnam”, *Aftonbladet*, 1968-10-29. I såväl artikeln som i Birgitta Steenes bibliografi *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam

2005, s. 284, stavas namnet "Ulla Thorpe". Jag utgår emellertid att det handlar om författarinnan och litteraturforskaren Ulla Torpe, varför jag stavar hennes namn på detta sätt. Se http://www.lansbiblioteket.se/forfattare/torpe_ulla.htm (070402).

19. Maria Bergom Larsson, *Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin*, Stockholm 1976, s.154
20. Paisley Livingston, *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Ithaca och London 1982, s. 224. Filmkritikern Jan Aghed sällar sig till Lidman-sympatisörerna i sin recension av Livingstons bok där han angående de citerade raderna skriver: "Resonemanget är naturligtvis uppåt väggarna, mot bakgrund av den uppenbara militära verklighet och det politiska debattläge i vilka Bergman valde att inspela ett metafysiskt och abstrakt drama om invasion, inbördes- och gerillakrig till på köpet inspirerad, enligt vad han själv uppgav i en TV-intervju, av en journalfilm från Vietnam". Jan Aghed, "Konstnären som gammal valp", *Chaplin* 189, årg. 25, nr. 6 (1983), s. 264.
21. David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass. och London 1989, s. 8 ff.
22. Bordwell, s. 9.
23. För närmare förklaring av Gérard Genettes begrepp "paratext", se min utredning i Erik Hedling, "Intertext", *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, Stockholm 2000, s. 247 f.
24. Salomon, s. 307.
25. Salomon, s. 307.

”Skriv som du talar!”

– om en brevskriverska från svenskt 1700-tal

Eva Hættner Aurelius

När det svenska postverket 1977 ville uppmuntra och uppmana folk att skriva mer brev, utropade man på affischer: ”skriv som du talar!” Postverket fick, vill jag minnas, en hel del kritik för denna slogan från välförstående språkvårdare, och kampanjen för brevskrivandet dog, åter som jag minns det, raskt ut. Men postverket hade kunnat försvara sig mot kritiken med goda argument från brevteorins historia, för den innehåller åtskilliga uttalanden om att ett brev bör likna ett tal eller ett samtal och att brevet på så vis kan skapa illusionen av närvaro: på olika sätt skulle brevet ersätta avsändaren och ett samtal på tu man hand: brevet skulle överbrygga ”the epistolary gap”. Detta gäller nu den typ av brev som man brukar kalla det familjära eller privata brevet, dvs. det brev som har till främsta syfte att främja och upprätthålla sociala band mellan släktingar och vänner.¹

En mycket hastig blick på brevets och brevteorins historia visar hur nära förbindelsen mellan det familjära brevet och samtalet varit. Michael von Albrecht har i *A History of Roman Literature. From Livius Andronicus to Boëthius* från 1997 klargjort att redan under den grekiska antiken utvecklades vissa fasta teoretiska klichéer om brevet: det skulle bland annat kännetecknas av *philophronesis* (att säga något vänskapligt) och skall därför likna det omedelbara samtalet (*dialogos*), och det skulle vara en bild av den skrivandes själ (*parusia*).² De första mästarna inom det familjära brevet var romare: Cicero, Plinius och Seneca, och de följde och utvecklade det ideal som den grekiska teorin hade formulerat: deras brevstil var i regel personlig, enkel, vardaglig och klar. Under 1600-talet och 1700-talet utvecklades både brevkonsten och brevteorin på framförallt fransk botten och här finns också anknytningen till samtalet: brevet uppfattades som en elegant konversation och som en motsats till det lärda, retoriska.³ Den berömda madame de Sévigné (1626–96) blev inkarnationen av detta brevideal och hennes brev blev mönsterbildande för 1700-talets brev. De begrepp som tidens

brevteoretiker fäste på hennes stil – ”négligance”, ”naturelle”, ”aisance”, ”absence de recherche”, ”bagatelle”, ”spontanité” – blev vägledande.⁴ Det franska idealet spred sig, och i Samuel Johnsons berömda *Dictionary* finns följande definition av brevet: ”The stile of letters ought to be free, easy, and natural; as near approaching familiar conversation as possible: the two best qualities in conversation are, good humour and good breeding; those letters are therefore certainly the best that show the most of these qualities.”⁵ I själva verket är brevets gamla förbindelse med talets stil så stark, att en nutida definition av brevet, nämligen Charles Porters arbetsdefinition av ett brev, framlagd i *Yale French Studies*’ specialnummer från 1986 om brevet, inkluderar detta att brevet stilistiskt syftar att vara ”skrivet tal”.⁶

Säkert spreds detta ideal också till det svenska 1700-talet, i all synnerhet som Sverige vid denna tid stod under starkt fransk kulturellt inflytande.⁷

I projektet *Kvinnors brev* har vi studerat uttryckssättet i brev skrivna på svenska, tyska, franska, engelska och latin av kvinnor och av män från främst 1700-talet för att söka utröna om man meningsfullt kan tala om en separat kvinnlig sfär i språket och därmed i kulturen.⁸ Projektets syfte har inte varit att pröva hypotesen att brevens stil är talspråklig, men då och nu man funderat över om detta hade varit en fruktbar frågeställning, framförallt när man har stött på brev som åtminstone för en nutida läsare förefaller vara skrivna mycket nära det talade språket. En sådan brevsvit är de 36 brev från 1762 till och med 1764, skrivna av Beata Christina Strömfelt (1737 – 1820) till systemen Eva Charlotta (1744–1765).⁹ Språket eller hellre stilen i dessa brev kunde kallas talspråklig – eller vardaglig, vårdslös eller spontan – och det följande är tänkt att visa på denna stil i dessa brev, alltså möjligen en reflex av det urgamla idealet för ett familjärt brev: att vara tal i ett samtal.

Nu är det ingen enkel sak att finna kriterier på vad talspråklig stil är, i all synnerhet inte som det gäller en tid från vilken vi inte har något bevarat autentiskt talspråk. Men några språkliga eller stilistiska kännetecken kan nog godtas som inslag i en talspråklig *stil* – nota bene inte talspråk, utan ett språk som söker förmedla intrycket av talat språk!

Dessa är för det första hänvändelser av olika slag som direkt tilltal, frågor, utrop, befallningar, allt sådant som förutsätter en tilltalad, för det andra enkel syntax, dvs. huvudsakligen huvudsatser, för det tredje spetsställning av objekt, för det fjärde oregelbunden syntax, alltså grammatiskt felkon-

struerade satser, för det femte svag textbindning, dvs. det att det språkligt grundade sammanhanget mellan meningarna är dåligt, för det sjätte nyckfull eller dålig komposition, dvs. det att brevet, bortsett från de gängse brevmarkörerna med inledande hälsning, huvudstycke och en avslutning som inkluderar ett farväl, inte uppvisar en genomtänkt disposition, för det sjunde vardagliga, till och med vulgärspråkliga, ord och fraser.¹⁰ Mera osäkert är om man kan anse ironi som uttryck för talspråklig stil, men jag bokför ändå detta stildrag som bidragande till intrycket av talspråklighet. Det sammanhänger med att ironi för sin betydelse och effekt är extremt kontextberoende, dvs. att det kan antas ofta förekomma ofta i talsituationer där samförståndet mellan interlokutörerna kan vara maximalt. Bortom själva stilbegreppet, som här fattas som de val skribenten gör av språkliga uttrycksmedel,¹¹ ligger innehållsliga element: ett sådant menar jag kan anses höra till det talade språket i ett samtal, nämligen skvaller, ett annat är stark subjektivitet. Det subjektiva draget hör samman med skvallret: båda förutsätter, liksom ironin, samförstånd mellan skribent och adressat.

Några saker bör förutskickas om brevskriverskan och hennes adressat.¹² Beata Christina bodde vid tiden för brevväxlingen i Karlskrona, säkert därför att hennes far, Carl Harald Strömfelt (1709–1775) var landshövding i Blekinge från och med 1752. Beata Christina var äldsta barnet i faderns andra äktenskap med Beata Elisabet Sjöblad (f.1719). Dessförinnan hade fadern varit gift med Sophia Fredrica Sparre, som dog barnlös 1735. I faderns andra äktenskap föddes inte mindre än 10 barn, varav 5 dog i späda ålder. De hade alla dött innan brevväxlingen begynner. Tre flickor, Beata Christina, Eva Charlotta och Lovisa Ulrica (f. 1752) och två pojkar, Carl Axel (f. 1740) och Fredric Georg (f. 1738) överlevde. Beata Christina var således 7 år äldre än systemen Eva Charlotta och 15 år äldre än yngsta systemen, Lovisa Ulrica. Det som sätter igång brevväxlingen är det faktum att systemen har gift sig med greve Arvid Nils Stenbock (1738–1782), och flyttat till godset Rånäs och Stockholm. Systemen får två barn, båda pojkar, som föds 1763 och 1764, och därefter dör hon 1765. De sista breven från Beata Christina präglas av oron för systemens hälsa och liv. Vid tiden för breven är Beata alltså 25 år och ogift, hon skulle i själva verket aldrig gifta sig, och dog i Linköping 1820. Beata Christinas värld präglas alltså av barnlöshet, barnafödslar, barnadödlighet och giftermål. Kanske är hon redan 1762 klar

över att hon aldrig kommer att bli gift eller att hon aldrig vill gifta sig – möjligen var hon redan, av fri vilja eller inte, på den överblivna kartan.

Det första exemplet på Beatas stil är ett brev från den 12 september 1762 – jag återger det så nära handsskriften som det går; således korrigerar jag inte stavningen, interpunkterar inte och delar således inte upp texten i meningar. Inom hakparenteser ger jag ordförklaringar:

Min allra kiäraste blif inte ond på mig som beswärar dig så ofta med mina bref men om du wiste wad det är mig för en glädie att få underrätta mig om din wäl-måga jag är desperat ty packet håller i hop och jag är alltid ensammen gud hielp mig en gång ty detta är för odrägeligt jag har aldrig warit ute för werre det måste jag bekiänna Beata är hwar dag hos mormors och det hela dagen både till middag och qwäll jag böd Ebba hit i går då swarades mig att hon skulle till grefwinnan von gertten än har ingen af dem warit här är icke det hederligt wäl åht dig som så wäl sluppit alt ihop sötaste wän hällsa Stenbocken otroligt och be honom med nästa post skicka mig den lilla wisan heureux oiseau qui chante toujours och den som börjas ma fille ma jeunne fille äntl ach gud om jag kunde flyga så wist wore jag hos er en gång i weckan ty så roligt får jag aldrig mer som på rånäs gud gie [give] jag kunde glömma det hällsa ullrica och säg att jag låter henne weta att tjocka Bergskan el nuwarande fru Hök skall i barnsäng och gråter ifrån morgon till qwällen och är rädd hon skall döo hwad tycker du om kiärringen som ej fådt barn på 15 åhr, mamsell Liedbeck har födt en son i söndags och har ingen man det war synd om den täcka flickan Lieutnant volin lär wara far åt ungen och han har rest utrikes och ingen wet hwarest han tagit wägen är inte det ynckligt detta är af fruns nouvellor hon sqwallrar nu otroligt Lisa Holm har jag inte sedt de säger hon skall ha Lieutnant ölstop Bäckerström är så decrierad[förtalad] hos mormors så de aldrig giör annat än förtalar honom det har du och jag spått länge så skulle gå Baltzar skall jag hällsa ifrån första han reser till Stockholm hällsar han på rånäs det säges för helt wist at han skall ha fröken Cedercrantz lilla Sara finner jag wäl men är något siuk af kräckningar man wet wäl hwad sådant will betyda eljest wet jag ingenting nytt nu håller jag på att samla biörnbär gud gie jag fick några till din dienst hällsa den beskiedliga fru Cojett och alla andra som frågar effter mig äntl kierringarna mor Elsa skall du be om förlåtelse att jag inte än skickat mösstyget men du kan täncka de begär 15 C kpmt[daler kopparmynt] för en half al [aln] och det är för dyrt här är för gement nej adieu min bästa wän glöm inte din trogna och uppricktiga Beata twy det papperet som ej räcker längre adieu

Tilltalsaspekten i brevet är mycket påfallande. De konventionella *tilltalsfraserna* ("Min allra kiäraste", "sötaste wän", "min bästa wän") suppleras av *imperativer* ("blif inte ond" "gud hielp mig", "hällsa Stenbocken otroligt", "gud gie", "mor Elsa skall du be om förlåtelse", "hällsa ullrica och säg" "hällsa den beskiedliga fru Cojett", "glöm inte din trogna"), *utrop*

("men om du wiste", "ty detta är för odrägeligt", "är icke det hederligt", "ach gud", "om jag kunde flyga", "här är för gement", "nej adieu", "twy det papperet som ej räcker längre", "adieu"), (retoriska) *frågor* ("hwad tycker du om kiärringen som ej fådt barn på 15 år", "är inte det ynckligt"). Till intrycket av tilltal, alltså det att språket är riktat, talat till en speciell person, hör också de många *pronomina i andra person singularis*: du, ditt, din, dig.

Brevets *syntax* är synnerligen enkel: de allra flesta meningarna eller motsvarande är huvudsatser eller motsvarande (imperativer etc.) Jag har noterat 55 huvudsatser eller motsvarande och 18 bisatser av första ordningen. Någon enstaka gång samordnar skribenten några huvudsatser, som i följande exempel: "jag är desperat ty packet håller i hop och jag är alltid ensammen". Detta görs som synes på enklaste sätt, men som regel samordnas inte huvudsatserna: "jag har aldrig varit ute för werre det måste jag bekiänna Beata är hwar dag hos mormors och det hela dagen både till middag och qwäll jag böd Ebba hit i går". En så pass enkel syntax ger sällan upphov till *oregelbundna meningar*, men frågan är om inte följande mening är felkonstruerad: "det har du och jag spått länge så skulle gå". *Spetsställt objekt* förekommer tre gånger: "Lisa Holm har jag inte sedt", "Baltzar skall jag hållsa ifrån", "lilla Sara finner jag wäl", och denna konstruktion kan påminna om det talade språkets tendens att börja meningen med det för tanken närmast liggande, dvs det talade språkets oplanerade karaktär.

Textbindningen är svag, ibland obefintlig. I följande stycke finns inget språkligt sammanhang mellan de två meningarna – jag har markerat gränsen med ett streck: "jag har aldrig varit ute för werre det måste jag bekiänna_ Beata är hwar dag hos mormors" liksom i detta stycke: "wäl åht dig som så wäl sluppit alt ihop_ sötaste wän hållsa Stenbocken otroligt".

Även om brevets inledning och avslutning tydligt markerar dess början och slut, är *kompositionen* av brevets helhet svag. Det enda som bildar ett sammanhängande helt är berättelserna om barnafödslar och giftermål: dessa bildar ett sammanhållet parti i brevets mitt. Men på ett annat sätt bidrar detta stycke till intrycket av talspråkliga stil: det är här helt enkelt fråga om *skvaller*, vilket skribenten själv vet: "detta är af fruns nouvellier hon sqwallrar nu otroligt".

Att brevets ordförråd är enkelt, ibland på gränsen till *vulgärt* är tydligt: "packet", "kiärringen", "twy". Mot detta står dock fraserna på franska – som är korrekt stavade! – och de franska främmande orden("decrierad",

”nouvelles”, ”adieu”). Det är här alltså inte fråga om en skribent som inte fått skolning i umgängesvett, i brevskrivningens konst och funktion, utan sannolikt en skribent som på ett eller annat sätt fått klart för sig att brevets språk och innehåll kan eller skall vara vårdslöst, naturligt, lätt! Att Beata Christina vet att brevskrivning är en social förpliktelse, att brevets funktion är att upprätta och vidmakthålla goda relationer mellan släktingar och vänner framgår flera gånger i breven till systemen. Bland annat skriver hon följande till systemen den 20 januari 1763: ”mitt söta hierta skrif äntl mormor till och be om ursächt du ej giort det förr i ansende till du mådt illa ty hon pesterar grufweligen och kan du wäl täncka hwad det är angenämt för mig att höra på då det kan hielpas med en så liten bagatel datera ditt bref någe längesen, ty jag säger mig ej fådt bref på 3 weckor från dig”. Systemen har uppenbarligen försummat att skriva till mormodern, och detta har räknats som en stor oartighet eftersom Beata planerar ett litet bedrägeri för att dölja hur stor oartigheten i själva verket är: Beata har nämligen fått brev, men inte mormodern, och detta kan inte avslöjas.

Beatas brev till systemen är dock inte bara pliktuppfyllelse. Det visas inte bara av brevens många franka och oförblommerade uttalanden om societeten i Karlskrona med omnejd, utan också av att Beata någon gång ber systemen att bränna brevet, så att det inte kommer i orätta händer, en annan gång av en speciell försiktighetsåtgärd Beata vidtar för att hindra att någon annan bryter upp brevet, vilket faktiskt har hänt: ”ach sötaste wän brän upp detta brefwet för guds skuld ty eljest tar de ähran af mig fast det har de redan giort det gud löna dem före jag låter med flit min far skrifwa utanskriften så ingen bryter upp det”, skriver hon den 9 oktober 1763.

Något som också bidrar till intrycket av talspråklighet är brevens starkt *subjektiva* karaktär: mycket bläck och papper går åt för att klaga: Beata är ensam, nu när systemen flyttat hemifrån, och Beata förtalas och får ovet. I det brev från den 8 september 1762, som föregår det ovan citerade, är subjektiviteten, både den formella (det flitiga bruket av ”jag”, ”mig”, ”min”) och den innehållsliga, mycket tydlig:

Min allra bästa wän gud signa dig som så ofta fägnar mig med din kiära hogkomst det är min enda glädie jag har uti min enslighet du kan aldrig föreställa dig hwad här är ensamt gud gie en gång den lyckliga sol kunde rinna upp för mig att jag kunde säga ett ewigt fahrwähl här ifrån så skulle jag först wara af hiarta och siäl nögd förr blir jag det inte all ting är i sin gamla train både slink owett och

fallskhet så att den som ej är fallen för slika artigheter kan ej annat än bli desperat jag gråter hela dagen men hwad hielper det mitt olyckliga öde kan därmed inte ändras, B. här är en gemen meniskia malisieux au dernier point och stygg på alt sätt och somliga andra otäcka och låpiga att det är just ynkligt att se dem vara så dumma, fredrica sparre är där i huset och har fått den ringen med de 4 taffellstenar uti samt en sitz[siden?] råbe rond och en grön camlots ridklädning hon har nog fådt det af gumman Kan jag tänka Stor som en Koo är hon och alt för ovettig och skamlös jag tål henne inte för min död det blir ett skiönt diur med tiden hoppas jag med guds hielp lotta Silander skall jag helsa ifrån hon är alltid lika höflig och beskedlig men hennes man är en stor narr nu är det så hiertans väl med sparrana och Lona att det aldrig kan förbättras Siöstiernerna var här igår de bad obeskrifligt helsa dig de talte om att mormors ärnat gifvit mig mina fiskar varma för det jag ej var hos Lotta än har jag ingenting hört utan på långt håll ty de äro alldrig uppricktiga som andra meniskor Carl magnus hagendal är fast för en vacker discours igen han har låtit föra proviant från skieppet där han i åhr farit dom han skyller på äro drängpersoner men de frucktar han ville ha skodt sig lite sielf alt för hederligt pack hammerhielm är här i staden och är ovettig otroligt söta Eva tänck på mig huru roligt jag har gud trösta mig och hielp mig en gång hän för allfvara

Stilen i detta brev är i stort sett densamma som i det föregående, men här märker man också *ironin*, som man kan förknippa med intrycket av tal-språklig stil. Tre gånger ironiserar Beata Christina över sina fiender och sitt oblida öde: "slika artigheter" säger hon om sina fienders elakheter, "alt för hederligt pack" säger hon om någon som otillbörligt har försett sig ur provianten i en båt, "huru roligt" säger hon om sin ensamma och ledsamma tillvaro.

Annars är konstlösheten stilens signum - de liknelser eller metaforer hon någon enstaka gång nyttjar är konventionella, här skriver hon: "Stor som en Koo" och "gifvit mig mina fiskar varma". Det hon egentligen kan bäst är *skällsord*, av vilka hon har ett ansenligt förråd, och de bidrar mycket till intrycket av talspråk. I detta brev möter ord och fraser av klart vulgär-språklig och ärekränkande karaktär: "slink owett och fallskhet", "otäcka och låpiga", "ovettig och skamlös", "stor narr".

Det som Beata mest fruktar är dock inte sina fiender och förtal, utan att systemn skall dö i barnsäng: det var en realitet vid denna tid, och det verkar också ha blivit fallet med systemn. Efter den sista barnsängen 1764 dör hon 1765. Inför systemns första nedkomst 1763 är Beata mycket orolig, och skriver den 3 mars följande lilla brevlapp, som markerar sin intimitet genom att helt sakna inledningsfras och avslutningsfras:

Fast jag ej i dag haft något bref af dig min bästa wän så will jag ändå inte försumma at underrätta mig huru du mår jag fruchtar det nu alldeles lider till slutet med dig ja gud hielp dig i jesu namn nog är jag ängslig det wet gud jag har hafwit bref af Carl som skrifwer att Stockh. aldrig warit så brilliant som nu och att L S är alldeles utur brädet det är wäl därför de flyttar dän, ja så går det söta du lät inte S B lösa Carls sedlar ty då blir han aldrig folk här wanckar inte nytt adieu söta wän hellsa din man från begges ehr upprichtige wän förlåt söta du att jag har brottom jag håller på att lära mig till att knyppla uddar,

Det är nästan så man hör Beata Christina tala.

Noter

1. Jag har för referenserna till den internationella brevforskningen kunnat utnyttja ett vid Litteraturvetenskapliga doktorandseminariet i Lund framlagt avhandlingskapitel "Brevet – en kvinnlig genre" av Marie Löwendahl (då Jacobsson). I förändrad form föreligger detta kapitel i Löwendahls avhandling, *Min allrabästa och ömmaste vän! Kvinnors brevskrivning under svenskt 1700-tal*. Se Keith Stewart, "Towards Defining an Aesthetic for the Familiar Letter in Eighteenth-Century England", i *Prose Studies*, 5, 1982, s. 184 f.
2. Michael von Albrecht, *A History of Roman Literature. From Livius Andronicus to Boethius*
3. Elizabeth Goldsmith, *Exclusive Conversations. The Art of Interaction in Seventeenth-Century France*, Philadelphia 1988, kap 1, "Seventeenth-Century Guides to Interaction".
4. Fritz Nies, *Gattungs poetik und Publikumstruktur. Zur Geschichte der Sévignébriefe*, München 1972, s. 1000.
5. Citerat efter Clare V. Brant, *Eighteenth century letters: aspects of the genre with reference to the epistolary novel and the familiar letter of personal correspondence*, diss., St. Hugh's College, Oxford 1987, s. 112.
6. Charles A. Porter, "Foreword", *Yale French Studies* 1986, s. 2 – 5. De övriga sex kriterierna på ett brev är: 1. Brevet har en känd eller identifierbar författare och mottagare. 2. Ordet "jag" refererar till författaren, även om jaget inte är identiskt med denne. 3. Brevet är daterat. 4. Tidsmässigt är brevet framåtsyftande – det har ingen given slutpunkt. Det är diskontinuerligt, riktat åt flera håll och fragmentariskt. 6. Brevet är formmässigt distinkt. 7. Brevets grad av uppriktighet varierar.
7. I Marie Löwendahls avhandling diskuteras detta franska inflytande och dess vägar in i den svenska kulturen.
8. Se projektets hemsida kvinnorsbrev@litt.lu.se. Inom ramen för detta projekt har nyligen två doktorsavhandlingar i litteraturvetenskap framlagts vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, dels den ovan nämnda Löwendahls, och dels Jon Helgasons *Hjärtats skrifter. En brevkulturs uttryck i korrespondensen mellan Anna Louisa Karsch och J W L Gleim*. Slutrapporten med de främst språkvetenskapliga analyserna är under färdigställande.
9. Breven finns i Riksarkivet, Eriksbergsarkivet, Autografsamlingen, volym 210.

10. Jag utnyttjar här en förenklad version av den metod för stilistisk analys som utarbetats i projektet, se ovannämnda hemsida samt den slutrapport som är under färdigställande.
11. Min enkla definition ansluter till den stildefinition vi använt i projektet och den Margareta Björkman använt i sin analys av Catharina Ahlgrens fiktiva brev, *Catharina Ahlgren. Ett skrivande fruntimmer i 1700-talets Sverige*, Atlantis 2006, vilken hon hämtat från Ulf Teleman och Anne Marie Wieselgren, *ABC i stilistik*, Lund 1970: stilen är "a) resultaten av textskaparens val bland synonyma uttrycksätt som lexikon och grammatik erbjuder; b) de avvikelser från det gemensamma språkbrukets lexikon och grammatik, som texten innehåller", s. 230 i Björkman. Jag håller oersererat med om Björkmans synpunkt att stilistiken är ett viktigt analysinstrument vad gäller brevets språk, ett redskap som i alltför stor utsträckning ersatts av retorikens begreppsapparat.
12. Uppgifterna har hämtats från Gabriel Anrep, *Svenska adelns ättar-taflor*, IV, Stockholm 1864.

Sagor om sport

Birger Hedén

Man kan skriva skönlitteratur med stort allvar om sport. Det finns till exempel gott om boxningsromaner som ibland bildligt, stundom bokstavligt skildrar en kamp på liv och död. Jag erinrar om författare som Jack London och Budd Schulberg och på svensk botten Olle Länsberg och hans föregångare Edwin Ahlqvist, legendarisk manager för Ingemar Johansson och redaktör för *Rekord-Magasinet*, som bland annat skrev under pseudonymen Dick Allen.¹ Det har dock samtidigt funnits författare som tagit uppgiften mindre allvarligt, men likväl gett perspektiv på vad som kan finnas under idrottens yta. Det är en av dessa som ska presenteras här.

Nittonhundratalets inledande tre decennier innebar ett kraftigt uppsving för tävlingsidrotten. Visserligen hade sådana idrotter som boxning, tennis, baseball, rugby, cricket och fotboll börjat utövas tävlingsmässigt redan under senare delen av 1800-talet. Men den moderna idrotten hör 1900-talet till. Det är då de antika olympiska spelen återupplivas, om än i radikalt annorlunda form. Det är också då som romanförfattare börjar skildra sport och idrottsmiljöer. Framförallt under perioden 1920–1950 utkommer många prosaskildringar med idrottsmotiv, i synnerhet i USA och Tyskland. Men också i lyrikens form kan idrottsutövning, stundom även gymnastik skildras. Välkända är den tyske författaren Joachim Ringelnatz så kallade *Turngedichte* ("Gymnastikdikter") från 1920 som på ett lekfullt ironiskt vis behandlar fenomenet idrott (ingalunda bara gymnastik). Så här lyder första strofen i dikten "Der Athlet":

Mein Name ist Murxis, der Kraftmensch gennant.
Meine Nahrung ist Goulasch von Elefant
In einer Sauce des Stärkenmehles.
Meine Heimat ist das Zentrum Südwaales
Upsala!

En som lät sig inspireras av Ringelnatz och i övrigt bland annat av nonsensdiktning från München är dramatikern och romanförfattaren Ödön von

Horváth (1931–1938) som under en ganska kort period skrev ett antal prosastycken och en dikt, som utgör hans så kallade sportsagor.² Några sagor i gängse mening rör det sig inte om och ungefär hälften behandlar dessutom inte sport i betydelsen tävlingsidrott. Regelrätta tävlingsskildringar finns det bara några få av och de ingår dessutom i en ram med vidare innehåll. De flesta av de inalles tjugosju ”sagorna” skrevs och publicerades under några år på 1920-talet, med början 1924 i olika tidningar och tidskrifter, främst i *Simplicissimus*, men trycktes inte i bokform förrän 1969.

Ödön von Horváth föddes i Fiume i kejsardömet Österrike-Ungern, nuvarande Rijeka i Kroatien, men tillbringade sina barnår i bland annat Belgrad och Budapest, och fick sin första skolundervisning på ungerska. Tidvis var han skild från resten av familjen men återförenades som tolvåring med den i München, där han också 1920 påbörjade sina universitetsstudier. Dessemellan vistades han växelvis i Ungern och i Wien, där han tog studenten 1919. De olika uppväxtmiljöerna får sin förklaring genom faderns karriär som diplomat. När von Horváth väl hade bemästrat tyskan som skriftspråk blev detta också det språk som han utvecklades till författare på.

Under 1920-talet var han intensivt verksam som prosaist och framförallt som dramatiker. Hans dramer, komedier och folklustspel sattes upp på flera scener runtom i Europa. År 1931 uruppfördes ett par av hans mest bekanta verk: *Italienische Nacht* och *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Dessutom erhöll han i egenskap av dramatiker det prestigefyllda Kleistpriset, vilket tidigare hade tilldelats bland andra Robert Musil. Senare samma år avslutade han folklustspelet *Kasimir och Karoline*.

Under resten av 1930-talet arbetade von Horváth under trycket av den växande nationalsocialismen, fick visserligen ytterligare pjäser uppförda och prosatexter utgivna men tvingades slutligen i exil. Han hade knappt anlant till Paris förrän han en stormig novemberkväll 1938 under en promenad på Champs Elysée träffades så illa av en fallande trädgren att han något senare avled.

Efter att till skillnad från Musil ha varit tämligen bortglömd under flera decennier har hans dramatiska verk fått ett uppsving sedan början av 1970-talet då hans samlade verk utgavs.

Ödön von Horváth var tidvis en entusiastisk idrottsutövare, inte minst ägnade han sig åt idrott i form av bergsbestigning. För en eftervärld kan det

låta förvånande att alpinism vid den tiden kunde betraktas som idrott eller sport. Senare har ju termerna begränsats för tävling mellan åtminstone två utövare men också mellan olika lag. Då låg utmaningen, tävlingen, i att "besegra" ett berg.

En mild satir kommer ofta till uttryck i sportsagorna. Skrytsamma om än skickliga idrottsutövare visas gärna fram i all sin glans som dock falnar en hel del när ett eller annat påpekande tar loven av skrytet. Eller också korrigeras deras självvärdering av händelseförloppet. Beskäftighet är också något som författaren avslöjar, om än med små medel. En del av humorn ligger på det språkliga planet i form av ofta lakoniska vändningar eller avslutande kommentarer, som ibland liknar en sens moral eller rentav antar formen av en aforism: "Så länge en trampolin inte kan förbjuda simning, så länge undgår ingen sitt öde!"

Ofta ställer von Horváth styrka mot svaghet och övermod mot ödmjukhet. Det sagoaktiga består dels i formuleringar som liknar variationer på sagans det var en gång, dels i skildringar av en fantasivärld som man förs till i de närmast anekdotiska historierna om sådant som talande berg, en förnärmad fallskärm, en ishacklehäxa, en skidåkande isbaron, fotbollsspelande änglar eller en tänkande hoppbacke:

Sommar och vinter

Såväl ännu aldrig som alltsomoftast har ni hört följande historia:

En hoppbacke byggd av trä bodde mycket lämpligt vid ett välägnat stup; det var vinter och dag efter dag kunde den med största förtjusning höra: "Se, en så präktig hoppbacke!"

Och eftersom den hörde detta varje dag fick den storhetsvansinne och förnekade ens den mest avlägsna släktskap med de små träd som stod runtomkring, försjunkna i sig själva. –

Men senare smälte snön och de små träden rätade och sträckte på sig som nymornade kattungar och iförde sig en helt förtjusande grön klädnad; nu brydde sig ingen längre om hoppbacken utan den fick dagligen höra:

"Sådana ljuvliga träd!"

Och när någon till och med sa:

"Titta faster Agatha, en sån gräsligt ful brädhög!"

Då tänkte den på självmord.

Men dess missmodiga trähjärta fick nytt liv då faster Agatha svarade:

"Vänta bara tills det blir vinter!"

Om det nu inte är sagor vad är det då? Här återfinns bland annat en regelrätt dikt, några så kallade legender, och allt det andra som bäst kan betecknas som anekdoter eller korta humoresker. Överlag handlar det dock om blandformer; det har helt enkelt inte varit viktigt för von Horváth att hålla sig inom några formella fållor. Oftast finns det en tredjepersonsberättare som gärna kommenterar skeendet. Påfallande är samtidigt inslaget av dialog. Som om berättaren lite i bakgrunden avlyssnar samtal och iakttar händelser.

Vilka idrotter är det då som figurerar? Ja, förutom alpinism återfinns fotboll, simning, boxning, backhoppning, höjdhopp, längdhopp och brottning, simhopp, bancykling, segling och skidåkning. Dessutom får man till exempel veta en del om den sällsamme baron von Bindningshusen, om friidrottens egendomliga uppkomst, om vådan av fallskärmshoppning och om de tre idrottsintresserade gesällerna som råkar i luven på varandra:

De tre gesällerna

På värdshuset "Asketsport" satt tre gesäller i ett hörn och drack öl.

"Jag skålar för kraften!" sa den förste med stentorsstämma som steg upp ur ett grekiskt-romerskt bröst.

"Jag skålar för det hårda slaget!" sa den andre och knöt omedvetet nävarna.

"Jag skålar för skickligheten!" sa den tredje, en torr liten man med gula ögon bakom smala springor, som satt på sin stol och såg ut som en orm som tvingar sig att sitta upprätt.

När så alla tre hade fyllnat till ville var och en utförligt kommentera sina skålar – dessvärre samtidigt. För då hörde de bara vad de själva sa, vilket fick till följd att ingen begrep den andre. Och deras raseri steg tills det urartade i slagsmål – hela tiden en mot två! Och till det behövs som bekant lika mycket kraft som hårda slag och skicklighet.

Men först morgonen därpå bragtes de till denna insikt av spegeln. Så där satt de nu i varsin kammare och skrev i sina dagböcker med känslomättade bokstäver:

"Åra vare Gud i höjden och frid bland idrottare på jorden, förutsatt att de bemödar sig!"

Vilket ska betyda:

– förutsatt att de vänder ryggen åt livet."

Berättarhållningen växlar mellan torr objektivitet och subjektiv inlevelse. Hela tiden kan man ana en ironi, som lika mycket riktar sig mot de idrottsliga utövarna som mot idrotten i sig.

Boxningsmatchen, harpokonserten och Gud Faders mening

!k.o!!k.o!!!

brölade grälla affischer i staden; och den som missade en fick genast tre andra kastade i ansiktet:

!k.o!!k.o!!!

Och bara en enda liten tidskrift vågade säga emot; från en lungsigtig boklådas smalbröstade skyltfönster viskade dess luggslitna lilla röst:

Harpokonsert — Harpokonsert —

Tusende gick förbi innan någon hörde den; och det var en grå, grov man, som genast stannade; han rynkade mörkt sin panna och ur hans ficka välldde fram ett stort gult papper som han muttrande klistrade upp på fönstret; och pappret vrålade genast så genomträngande, fast den knappt rörde vid glasskivan, att små män och kvinnor kom springande från alla håll:

!k.o!!k.o!!!

Då förstummades den lilla tidskriften, ty nu försvann också dess sista hopp; och i skuggorna som den larmande affischen kastade över dess lilla framsida, blev den på det klara med att dess sak var förlorad. Och den slank ur skyltfönstret, slet sönder sig och hängde sig på ett visst ställe.

Senare, när man meddelade Gud Fader detta, ryckte han på axlarna och menade: ”Ja, gode Gud —”

Den här anekdoten om finkultur kontra boxning står först bland sportsagorna i den del av samlade skrifter där de ingår; även i övrigt är ordningsföljden den som Horváth hade angivit i ett maskinskrivet manuskript. Några sidor senare följer en lätt parafra på ett känt Bibelställe där Satan frestar Kristus:

Om den snälle brottaren

Många människor har oturen att vara för sent födda. Hade till exempel den brottaren, som denna lilla saga ofta såg brottas, bara tusen år tidigare blickat ut från jorden mot solar och stjärnor, så hade han sannolikt blivit grundare av en dynasti — men nu blev han bara världsmästare.

Icke desto mindre var han snäll mot alla. Till och med mot elaka motståndare, till och med mot elaka domare. Aldrig hörde man honom muttra — han bugade sig hövligt och kämpade beskedligt vidare; och lade alla på rygg.

Så blev han ett föredöme och hedersmedlem i alla brottningsförbund.

Men en natt (det var efter hans berömda seger över den grymt råde Herkules) satte sig Satan i egen hög person på hans sängkant och talade som en mor till sitt barn:

”Ack du min snälla, sockersöta lilla mask, om du följer mig och besestrar den elaka ärkeängeln, så ska jag ge dig något vidunderligt underbart!”

”Vad då?” frågade då nyfiket vår tappre brottare.

”Hela världen” viskade Satan och högg med pekfingret i luften.

Men då gäspade den snälle ynglingen:

”Tack för erbjudandet — men världsmästare, det är jag redan.”

Nanda Fischer påpekar i *Sport als Literatur* att denne ”snälle” brottare i likhet med flera andra av Horváths olika specialiserade idrottsutövare inte förmår se utöver sin egen trånga värld; ett exempel på den dubbelhet som karakteriserar sportsagorna. Hon understryker också att Horváth ingens stans ironiserar över kvinnor som idrottar, inte heller i andra av sina verk.³

Men trots den alltså ofta godmodiga ironin och satiren kan man kanske ändå ana Ödön von Horváths eget intresse för idrott: det är en som själv prövat på lite av varje, inte bara bergsklättring, som skriver. Men det är också en författare som är väl förtrogen med 20-talets motsägelsefulla kast mellan entusiasm för och tvivel på allt det nya som tycks öppna sig i den tyska efterkrigstiden.

Noter

1. Jack London, *The Game* (1905), Budd Schulberg, *Knockout* (1947), Olle Länsberg, *Den hårda leken* (1956). Om Edwin Ahlqvists författarskap se Ingemar Oscarsson, ”Idoler och ideal (*Rekord-Magasinet* 1953)”, *Veckopressen i Sverige: analyser och perspektiv* (Press och litteratur, 10), Mälarhusgården, Löderup 1979.
2. Om ingenting annat anges är alla uppgifter om Horváth och sportsagorna hämtade från *Horváthblätter 2: Sportmärchen und Verwandtes*, Thomas Sessler Verlagh, Wien 1984. Sportsagorna är senast utgivna i Ödön von Horváth, *Sportmärchen und andere Prosa*, Gesammelte Werke, utg. Traugott Krischke, Band 1, Frankfurt am Main 2001. Alla översättningar är mina.
3. Nanda Fischer, *Sport als Literatur: Traumhelden, Sportgirls und Geschlechterspiele*, Eching 1999, s. 126.

2000-talets accessoarer: handväskan, vovven och bebisen

Sophie Elsässer

Att konsumtion kan väcka känslor visar inte minst den så kallade väskdebatten, som rasade i medierna under våren 2007. Upprinnelsen var att författaren Sissela Lindblom i en intervju hävdade att journalisten Susanne Ljung hade köpt en handväska för 70 000 kronor, och sedan ”bara” hängt in den i garderoben. Denna typ av konsumtion var förkastlig, menade Lindblom.¹ Susanne Ljung förnekade dock inköpet i ett inlägg, och menade att påståendet var lögn.² En rad andra debattörer gav sig in i diskussionen. Det ena lägret hävdade att det är omoraliskt att ägna sig lyxkonsumtion av accessoarer, medan det andra lägret menade att konsumtion är något som den enskilde själv får bestämma över.

Enligt Ne.se betyder accessoarer ”tillbehör, bisaker; särskilt om dräkt-tillbehör, t.ex. bälte, handskar, scarf, paraply, väska, käpp eller smycken, vilka tillsammans med ett plagg eller en dräkt skapar en enhetlig modeform”. Att handväskan räknas till detta sällskap kan knappast någon anmärka på. Vovven, det vill säga hunden, och bebisen kanske känns något mer överraskande – så här långt.

Jag vill i denna text, utifrån ett pressvetenskapligt perspektiv, visa några tendenser i samtida konsumtionsjournalistik. Begreppet konsumtionsjournalistik är min egen definition av journalistik vars huvudsakliga syfte är att uppmana till konsumtion, främst av varor som inte är nyttoprodukter. Konsumentjournalistik, däremot, har ett mer kritiskt förhållande till det som saluförs, och är ofta inriktad på just nyttoprodukter. Ibland kan gränsen vara oklar mellan dessa olika genrer, ett problem som av utrymmesskäl dock inte kan fördjupas ytterligare här.

Enligt min uppfattning får konsumtionsjournalistiken ett kraftigt ökat utrymme bland det växande antalet populärtidskrifter, mer om det nedan. Och även konsumtionen ökar. 2006 handlade svensken för 533 miljarder kronor, en tillväxt med 7,4 procent sedan året innan. Det är den starkaste

ökningen under de 17 år som man mätt dessa siffror, uppger Handels utredningsinstitut (HUI). Även kommande år förväntas trenden hålla i sig.³ Den främsta orsaken sägs vara uppgången i världsekonomin. Uppgången för just modeförsäljningen uppges vara något svårförklarad, men HUI gissar att svenskarna helt enkelt blivit mer modemedvetna.⁴

År 2005 handlade svenskarna mode, det vill säga kläder, skor och accessoarer, för 68 miljarder kronor. Accessoarerna motsvarar en förhållandevis liten del, 4 procent, alltså 2,72 miljarder kronor. Men det är en försäljning som ökar, från 2004 till 2005 med 8,5 procent. ”Modet har förändrats till ett mer dressat, eller välklätt mode. Då blir accessoarer ett viktigt tillbehör”, är en förklaring till expansionen som Maya Saksi, chefredaktör på modebranschtidningen *Habit*, ger till *Dagens Nyheter*. I samma artikel framkommer att fler specialaffärer är i antågande och att även ”alla” vanliga modebutiker som H&M också säljer accessoarer i dag.⁵

Och naturligtvis ligger modereportagen helt i linje med den sagda trenden – också i morgontidningen. *Dagens Nyheter* serverar en ”Väskvisare”: ”Satsa på accessoarerna och håll nere övriga garderobsbudgeten. Vårens och sommarens färgstarka väskor drar blickarna till sig.”⁶ Tar man som läsare steget in i magasinsvärlden får man i varje nummer nya råd, ibland många olika samtidigt. I *Amelias* accessoarspecial ”Smycka snyggt” kan man välja mellan flera stilar: city cool, bohem och nyromantik – varje stil har sina tillbehör.⁷ *Veckorevyns* tidigare chefredaktör, det självutnämnda moderoraklet Ebba von Sydow, skriver i sin bok *Ebbas stil*: ”Handväskan är hetare än någonsin. Att den tagit över efter skor och smycken som det modeattribut som kvinnor väljer att lägga mest pengar på märks tydligt, inte minst i modepressen.”⁸ von Sydow lever som hon lär, det visar listan på hennes fem bästa väskköp. Nummer ett, ”Min kolabruna Guccisäck”: ”Ett riktigt vrakfynd [...] Jag hade gått och trånat efter de mjuka Gucciväskorna [...] i veckor – och så stod den plötsligt där, nedsatt med 70 procent på sommarrean [---] jag fick den för ynka 3 000”.⁹

Gemene man (kvinna) springer inte och köper allt detta, men naturligtvis sipprar budskapet igenom från såväl redaktionell plats som reklam. Annars skulle knappast marknaden vara så stor. Under 2006 har fyra magasin för kvinnor lanserats och fått grepp om marknaden. *M-magasin*, *Laura*, *Glamour* och *Family Living* har nått en upplaga på runt 225 000 exemplar tillsammans. Trots det ökar också flertalet av de andra kvinnomagasinen i

upplaga. Siffrorna visar dock att de traditionella familjetidningarna gått något bakåt.¹⁰

Vovven i väskan

Från väska är inte steget långt till innehållet. Den unga trendsättaren Paris Hilton har en chihuahua, vid namn Tinkerbelle, i sin väska. Hundrasen har ökat enormt i popularitet genom bland annat Hiltons inflytande, i Sverige nyregistrerades 2005 1 015 chihuahuer jämfört med 252 stycken 1998.¹¹ Då tillgången inte är lika stor som efterfrågan förekommer smuggling och illegal handel.¹²

Tinkerbelle får som accessoar följa med matte överallt, inklusive alla jetsetkalas, samt smyckas och kläs med exklusiva hundplagg (accessoarer till accessoaren!). Även om man inte har råd med dylika excesser kan måhända känslan uppvägas av att ha själva hunden. Nu är inte chihuahuan den enda ras som ökar i antal. Totala antalet hundar har ökat från cirka 660 000 till runt 730 000 under de senaste två åren.¹³

Tidskriften *Vovve* är ett exempel på att det under senare år har blivit allt enklare att ge ut nya tidskrifter. Den tekniska utvecklingen har gjort det möjligt att ge ut tidskrifter med lägre upplagor, och ändå gå med vinst.¹⁴ Efterfrågan har också utvecklats mot en mer differentierad marknad. ”När branschen spekulerar kring vad som ska gälla de närmaste åren så är det samma mantra som gäller: Nisch, nisch, nisch...”, skriver man i branschorganet *TS-tidningen*.¹⁵

För att pröva ett tidningskoncept kan förlagen ge ut så kallade oneshots, det vill säga att man ger ut ett nummer av en ny tidning och avvaktar vilken respons det får.¹⁶ Tidningen *Vovve* var från början just en oneshot när första numret kom ut 2004. Och för detta vann tidningen pris med motiveringen: ”Att hitta ett hål på den svenska tidskriftsmarknaden är i dag nästan omöjligt. Ändå fanns det en oneshot som lyckades pinka in ett alldeles eget revir i fjol. Innehållet får dessutom både läsare och annonsörer att räcka vacker tass”.¹⁷ Framgången blev så stor att det utgivande förlaget Forma (tidigare ICA-förlaget) bestämde sig för att satsa, fyra nummer 2005 och åtta nummer året därpå. Men under 2006 visade sig lönsamheten svika, tidningen lades ner. *Vovve* hade fått konkurrenter, och även andra tidningar skriver mer om hundar, uppgav förlaget på hemsidan. En av dessa konkurrenter är *Härliga Hund*, som ges ut av LRF Media (som också ligger bakom *Land*).

Den typ av hundtidning som tidigare dominerat marknaden har ett helt annat innehåll. Svenska Kennelklubbens medlemstidning *Hundsport*, med en upplaga på drygt 100 000, handlar mycket om hundtävlingar och är tämligen faktaorienterad. De nya hundtidningarna, som *Vovve*, satsar på det mjuka – relationen mellan hund och människa. Inspirationen hämtades delvis från utlandet, men också från inhemska *Mama* (som får en mer utförlig presentation nedan). Glamour och humor skall finnas med, enligt *Vovve*-redaktören Ann Dahl. Artiklarna behandlar ämnen som ”Är din hund en festprisse?”, mode för svampjakten och ”Låt hunden bli din karriärcoach”.¹⁸

Också andra näringsidkare ser hundägarna som målgrupp. Klädkedjan Polarn o Pyret har under någon säsong salufört hundkläder i sin typiskt randiga trikå. Heminredningsjätten Ikea har en egen avdelning för husdjur, som på hemsidan lanseras med: ”Ett hem ska fungera för alla som lever där. Både människor och husdjur. Därför har vi tagit fram produkter som både möter djurens behov och som passar ihop med resten av hemmet.”¹⁹

Hunden – och katten – skall passas in i våra hem och liv. Djuret och dess tillbehör skall matcha oss.

Steket längre går tidskriften *Gringo Grande* i sin artikel ”Doggystylee”. På sitt karakteristiskt humoristiska sätt ger de tips om vilken hund som är den bästa accessoaren – beroende på vad man vill uppnå. Nio olika hundsorter presenteras, bland annat Golden retriever: ”Den ger inte så mycket kredd på gatan, men att den har golden i namnet gör den här vovven till en av de blingigaste hundarna du kan få tag på. Matcha gärna med en keff mässingsring från ’Gebrils Guld & Grejer’ och du är pimpad så det räcker hela sommaren.” Miniatur Bullterriern ges omdömet: ”Vad gör man om man är svenne men ändå vill spela mangas med en tung hund? Skaffar en vit biffig liten sak så klart. När både du och din farliga fyrbente vän har vit arisk hud kommer du aldrig behöva höra ’ey svenne ge mig din mobil’ igen.”²⁰

Mamma med glamour

Vad tidningar som *Vovve* är för hundägaren är vad *Mama* är för småbarnsmamman. Chefredaktören och upphovskvinnan Carina Nunstedt skriver i premiärnumret 2003.

mama är ingen traditionell föräldratidning. mama handlar mer om mammarollen, om våra drömmar, om vår livsstil. [...] mama är besatt av livspussel-problematiken och drömmen om en mer jämställd tillvaro. Men vi gillar också mode, glamour, inredning, mat, resor och sköna tips. mama handlar både om vardagen och drömmarna – från blöjbyten till parapydrinkar.²¹

Jag konstaterade i en artikel i *Sydsvenskan* att Nunstedt och hennes vänner gärna vill behålla så mycket som möjligt av sin tidigare livsstil. Och den livsstil som gäller är anpassad för en hyfsat tät storstadsbo med intresse för sådant som mode, inredning, resor, skönhet och kändisar. Det ger inte minst prisnivåerna och urvalet i ”köptipsen” besked om.²²

En genomgång av tidningen fyra år senare visar att ingen genomgripande förändring skett. Ett exempel. En insändarskribent undrar varför alla köptips i bilagan *Gravid & baby* var så dyra. ”En nappflaska för 115 kr! Spjålsäng för 4 995 kr! En body, som bebisen kan ha i bara några veckor, 735 kr!! Till vår förstfödda köpte vi allt nytt. Ändå om man lägger ihop spjålsäng, babysitter, kläder, bilbarnstol och så vidare, så kommer man ändå inte upp i summan av vad en spjålsäng kostar i er artikel.” Därefter ger hon några exempel på billigare alternativ: ”Du har rätt och tack för dina jättebra tips! För dem får du en t-shirt”, blir den kortfattade kommentar hon får.²³

En närmare titt på den sagda bilagan visar att flertalet köptips passar just den välfyllda plånboken bäst. Rubrikerna för köptips-artiklarna signalerar också det där lilla extra. ”11 detaljer till prinsen eller prinsessan – välkommen hem!” – endast det bästa (i sammanhanget lika med det mest exklusiva) är gott nog åt en prins/prinsessa. Och ”Baby-fashionistas. Coolaste vårbebis blir din sötnos i säsongens alla tuffa små plagg”. Man kan inte tidigt nog börja följa modets växlingar. Bildtexten ”Alva har dyr smak och väljer en jeansklänning i halterneckmodell, stl 0-2 år, 1 199 kr, Diesel” visar en klassisk psykologisk överföring. Likaså fashionista (mycket mode-medveten person)²⁴ är väl inte heller det ett uttryck för de små bebisarnas egna vilja.²⁵

Ett intervjuцитat från *Svenska Dagbladet* visar att Carina Nunstedt inte ser något problem med tidningens hållning: ”Vi hade ett reportage om gymnastikskor till bebisar och fick reaktioner som ’hur kan man köpa gymnastikskor för 500 kronor till en bebis?’. Men har man gott om pengar och vill köpa saker till sitt barn, så varför inte?”²⁶

Många av de prylar och kläder som visas upp i såväl *Mama* som andra tidningar om barn är färgglada och utstrålar harmoni. Men den förälder som har en lite tuffare stil behöver dock inte känna sig åsidosatt av marknaden. Gratistidningen *Stora&små* ger läsarna ett uppslag med ”Läskiga grejer”. En rad olika produkter har prytt med dödskallar, från lättillgängliga gummistövlar från Din sko till mer exklusiva plagg från nätbutiker. Också för den allra minsta telningen finns något – rockstjärnan Jon Bon Jovi lanserar Rock Star Baby, en serie nappar, napphållare och nappflaskor.²⁷

Barnens plats i samhället

Väskor och hundar får således kosta. Mycket. Detsamma gäller konsumtion till barn. Orsakerna till detta är naturligtvis många och komplexa. Men några förklaringsmodeller finner jag speciellt intressanta.

Under vinjetten ”Omläsningen” skriver recensenten och kulturskribenten Björn af Kleen om P.C. Jersilds roman *Barnens ö* (1976): ”om berättelsen då var tänkt att trigga läsarens vrede gentemot en oansvarig samtida föräldrageneration väcker den nära nog inverterade känslor hos mig i dag”. af Kleen tycker att det vore avundsvårt att som elvaåriga Reine få uppleva något av vuxenlivet i mötet med en ung kvinna, och som mamman – att få åka och sommarjobba ”utan att man genast måste hem och laga mellanmål efter att man stämplat ut”.

Detta kan förklaras av tidsandan, menar han. ”2000-talets återintroduktion av kälkborgerliga värderingar bland familjebildande trettioåringar har gjort Jersilds kritik av den sönderfallande familjen anakronistisk.” Barnen i dag skulle således ha erhållit en högre plats i familjehierarkin.²⁸

Föräldrarnas ålder skulle kunna vara en annan tänkbar orsak. Sedan 1970 har medelåldern för förstagångsmödrar ökat från 24 till närmare 29, och i storstäderna är snittåldern ännu högre.²⁹ Den ökade åldern brukar ofta förklaras med att kvinnor vill skaffa utbildning och jobb *innan* de får barn. Man kan här tänka sig att de nyblivna mammorna helt enkelt har en högre inkomst, mer pengar att röra sig med, än tidigare generationers medsystrar. I linje med att mödrarna blir äldre kanske de också planerar för endast ett barn, och vill kosta på det desto mer.

I dag är barnomsorgen dessutom mer utbyggd än tidigare, vilket innebär att kvinnor *kan* arbeta och *dessutom* på heltid.

Men detta skulle också kunna bidra till att på ytterligare sätt höja ribban för konsumtionen. Reportern Maria Nöjd skriver i konsumenttidningen *Råd & Rön*: ”Att lämna sina små barn på dagis kan ibland plussa på kontot för det dåliga föräldrasamvetet. Många lägger nog, som jag, gärna några hundralappar extra på det dyra, kända märket i hopp om att barnen ska ha det riktigt varmt och skönt”. Och konstaterar att tidningens vinteroverallstest därför kan ”kännas lite snopet”. Den ”bästa” overallen kostar en tredjedel av vad man får betala för den dyraste.³⁰ Säkerligen resonerar många som Maria Nöjd, speciellt om man inte har något aktuellt test att tillgå. Det stora utbudet av olika märken och modeller gör också att alla sorter inte kan testas. I ett annat test kan urvalet vara ett helt annat, vilket gör det svårt för konsumenten att få en överblick av marknaden.³¹ Ett slags trygghet kan då vara att förlita sig på det man tycker sig veta är bra. Två exempel är klädmärket Polarn o Pyret och skomärket Ecco som lanserar sig själva som kvalitetsmedvetna – ett budskap som säkerligen sätter sig hos många presumtiva köpare.

Marknadsföringens starka krafter

Företagsekonomen Mats Alvesson skriver i sin bok *Tomhetens triumf. Om grandiositet, illusionsnummer & nollsummespel* om vad han ser som vissa distinkta dilemman med konsumtion.

I Sverige minskade under 1900-talet kostnaderna för livsmedel i förhållande till hushållens sammanlagda resurser. Man fick mer pengar att spendera. Under tiden har konsumtionen stigit rejält – vart 35:e år har den fördubblats. Alvesson för fram tanken att denna snabba expansionen skulle kunna ha gett en konsumtionsmättnad, men finner att så inte fallet. Istället efterfrågas en fortsatt ökad konsumtion.³²

Forskning visar att folk i allmänhet inte har blivit lyckligare, utom de som varit riktigt fattiga. En rad intressanta förklaringar till detta ges, varav jag här särskilt lyfter fram ett par av dem. Kommersiella krafter verkar konstant för att understödja konsumtionen som ideal.³³ En strategi är vad Alvesson kallar varumärkets triumftåg. ”Med tiden har marknaden kommit att översvämmas av allt fler likadana, massfabricerade produkter. Då produkterna inte kan skiljas åt, blir lösningen att få konsumenterna att ge dessa olika innebörder och laddningar rätt frikopplade från produkten. Likheten

döljs således genom massiv marknadsföring av idéer om olikhet.”³⁴ Detta skulle på sikt leda till en förvirring hos konsumenten om vilka behov som egentligen tillfredsställs.

Marknadsföring kan också utnyttjas för att skapa missnöje. ”Förvisso kan man ’spontant’ med tiden tröttna på något men den starka benägenheten att göra så i konsumtionssamhället är knappast opåverkad av starka ’otillfredsställelse-producerande’ krafter som framhåller nya produkters och modets företräden – och därmed det omodernas bristfälligheter.”³⁵

I antologin *Veckovis – en antologi om svensk veckopress* skriver Tom Olsson ett tämligen kritiskt bidrag om veckopress och andra kommersiellt utgivna magasin. En närmare studie av innehållet, tycker Olsson, ger för handen att konsumtion är vår tids religion. Han ger exempel från en text i *Café* om förre landslagsmålvakten Magnus Hedman. Artikeln sägs innehålla en två spalter lång redogörelse över de prylar Hedman har i sin Mercedes. ”Men symbiosen är kanske allra tydligast i många tidningars modereportage och plocksidor där pris och inköpsställen noggrant anges på alla handväskor, halsband, barnstolar och koftor. När Gud har vänt sitt ansikte ifrån oss är det i köptemplen vi begår vår högmässa.”³⁶

Tidningarna får in pengar genom annonser och tidningsförsäljning. En tidning med konsumtionspositivt perspektiv lär locka fler annonsörer än låt säga en kulturtidskrift. För den ovane läsaren av magasin som *Damernas Värld* kan det måhända tyckas udda med flera uppslag reklam innan det redaktionella materialet tar plats – om man (i bästa fall) lyckas notera skillnaden. Men medan kulturtidskriften med största sannolikhet ges ut för sitt innehålls skull, ges de kommersiella tidningarna ut för att sälja. Förlaget finner ett säljande innehåll, som lockar läsarna – och annonsörerna.

Strax innan denna artikel skall lämnas, besöker jag min välsorterade tidningsbutik för att sondera marknaden. I hyllan bredvid *Härliga hund* hittar man *Allt om valpar* och *Hundliv*. Motsvarande finns för kattägare, *Kattliv*. För de yngre lockar *Mina djurvänner* och *Pets*. På en annan hylla, en bit därifrån, står *Petit Magazine* – ”Sveriges första och enda barnmodemagasin”.

Kort därefter, vid ett besök på varuhusets leksaksavdelning, uppmärksammar den fyraåriga dottern mig på något nytt. Det är en hylla fylld med små chihuahuer och accessoarer till dem. Och dessa leksakshundar kan – förstås – köpas både med och utan väska att bära dem i.

Noter

1. Bo Madestrand, "Höj ribban, människa", *Dagens Nyheter*, 2007-03-31.
2. Susanne Ljung, "Rätt ska vara rätt om modevärlden", *Dagens Nyheter*, 2007-04-02.
3. Lilian Almroth, "Rekord trots mindre julhandel än väntat", *Dagens Nyheter*, 2007-01-31, www.hui.se.
4. Martin Berg, "Största köpfesten på tio år", *Dagens Nyheter*, 2006-07-04.
5. Lilian Almroth, "Dagens mode kräver fler accessoarer", *Dagens Nyheter*, 2006-07-28.
6. Carin Ståhlberg, "Väskvisare", *Dagens Nyheter*, 2006-04-30. Den fyndiga rubriken är inte den enda på tidningens modesidor, "Bältesplikt" (2006-05-21) och "Sjalfullt" (2006-04-23) är två exempel.
7. Linnea Öst, "Smycka snyggt!", *Amelia*, 2006: 3, s. 34–42.
8. Ebba von Sydow, *Ebbas stil. Guiden till en glammigare garderob*, Stockholm 2006, s. 120.
9. von Sydow, s. 131.
10. "Hälsotidningar i topp", www.resume.se, 070223. Ett litet påpekande vad gäller *Family Living*: denna tidning innehåller också material om heminredning och resor.
11. Svenska Kennelklubbens registreringsstatistik 1998–2005, *Hundsport*, 2006: 1–2, s. 15.
12. Christina Linderöth-Olsson, "Chihuahuaboomens mörka baksida", *Vovve*, 2006: 3, s. 39 ff.
13. Dessa siffror kommer från SCB och bygger på att ett urval ur befolkningen tillfrågats. Skillnaden mellan 2007 och 2005 uppges ligga inom den statistiska felmarginalen [www.manimalis.se]. Andra siffror som figurerar, men utan tydlig källa, signalerar att det skulle finnas uppemot 950 000 hundar i Sverige.
14. Helene Hafstrand Kolås, "Populärpressen – en bransch i hyperkonkurrens", *TS-tidningen*, 2003: 1, s. 26.
15. Bo Hedin, "Nisch, nisch, nisch Nisch, nisch, nisch ...familj, hem, trädgård, mat, bilar och hälsa håller fortfarande", *TS-tidningen*, 2004: 1, s. 22.
16. Oneshots kan också vara tidskrifter som kommer ut en gång per år, som de *Amelia* ger ut: *Amelia Vänta barn*, *Amelia Brud och bröllop* med flera. På www.amelia.se väljer man dock att kalla dessa publikationer för specialtidningar.
17. Tobias Rydergren, "950 000 hundar kan inte ha fel", www.resume.se, 2005-03-17. *Resumé* ligger bakom tävlingen Årets bästa tidskrift, i klasserna tidning, oneshot och förlag.
18. *Vovve*, 2006: 5.
19. www.ikea.se, husdjur i detta fall verkar – enligt de produkter som saluförs – vara hundar och katter.
20. Dan Blomberg, "Doggystylee", *Gringo Grande*, nr 5 2006. *Gringo* presenterar sig på sin hemsida www.gringo.se
 "Gringo föddes för att mediebilden av miljonprogrammen var pippad. Miljonsvenskar framställdes alltid som hot, offer eller exotiska undantag. Och vi reagerade på det genom att göra varm, kärleksfull och optimistisk journalistik om Sverige. Det Sverige som funnits så länge men så många inte sett. Vi snackar inte om 'nya Sverige', för vi har haft invandrare sen fyrtioalet om miljonprogram sen 1975. Det är ingenting nytt. Det är Sverige." I mars 2007 utkommer *Gringo* som bi-

laga i Metro var fjärde vecka samt som magasinet *Gringo Grande* sex gånger om året.

Ordförklaringar: kredd = från engelskans credibility: trovärdighet, keff = falsk, spela mansas = spela allan, pippad = körd, blinga = pryda med glittriga smycken, pimpa = att förse något med tillbehör och utsmyckning, oftast överdrivet prålig stil, från engelskans pimp: hallick, och syftar på att hallickar (enligt stereotypen) brukar ha uppseendeväckande kläder. Källa: *Förortsslang* av Dogge Doggelito och Ulla-Britt Kotsina (Stockholm 2004), Svenska språknämnden [www.spraknamnden.se] samt *Computer Swedens* språkwebb [computersweden.idg.se].

21. Carina Nunstedt, "En drömtidning!", *Mama*, 2003: 1, s. 10.
22. Sophie Elsässer, "Mama mia!", *Sydsvenskan*, 2003-05-09.
23. *Mama*, 2006: 8, s. 18.
24. Svenska språknämndens nyordslista 2004 (från www.spraknamnden.se).
25. *Mama*, 2006: 4, s. 21 samt 26 ff.
26. Maria Sundén, "Liten får kosta", www.e24.se, 2007-02-04.
27. Susanne Nilsson, "Läskiga grejer", *Stora&små*, 2006: 1, s. 4. Under vintern 2006/07 kan man dock konstatera att dödsfallen tar steget in bland det gulliga. Lindex, till exempel, har flickigt rosa kläder översållade med små dödsfallar.
28. Björn af Kleen, "En ö av frihet", *Sydsvenskan*, 060719. Om boken: huvudpersonen, den elvaårige Reine Larsson, skickas på sommarkollo (Barnens ö) av sin mamma, som tvingas jobba på annan ort under sommaren för att kunna försörja dem. Reine väljer dock att inte åka till kollo utan driver runt i Stockholm – i sin ensamhet.
29. De exakta siffrorna är 1970: 24,01 och 2004: 28,92. Genomsnittet i storstäder är 30,25. Källa: SCB.
30. Maria Nöjd, "Torr och hel till hyfsat pris", *Råd & Rön*, 2006: 8, s. 4 ff.
31. Den overall som var "bäst" i *R&R*:s test fick lägre betyg i *Vi Föräldrars* test (Fredrik Nejman, "Billig vinteroverall lika bra som dyr", *Vi Föräldrar*, 2006: 10.). Man testade helt enkelt overallerna enligt olika kriterier. Vinnaren i *ViF*:s test fanns inte med i *R&R*:s test.
32. Mats Alvesson, *Tomhetens triumf. Om grandiositet, illusionsnummer & nollsummespel*, Stockholm 2006, s. 206 f.
33. Alvesson, s. 207.
34. Alvesson, s. 239.
35. Alvesson, s. 234.
36. Tom Olsson, "Vad kan en radikal lära av veckopressen?", *Veckovis – en antologi om svensk veckopress*, red. Peter Carelli och Ulf Dahlström, Skrifter nr 3/Stadshistoriska avdelningen, Dunkers kulturhus, Helsingborg, 2005.

Folkbildning och avantgarde

– tidskriften *Filmfront* 1953–1956

Lars Gustaf Andersson

Filmfront är en tidskrift som ägde bestånd under några år på 1950-talet. Tidskriften samlade upp en ny generation av cineaster, och var också ett organ för filmpraktiker, de flesta hemmahörande i den svenska experimentfilmen. Sedan stumfilmstiden har det återkommande funnits filmtidskrifter i Sverige, men ingen har så tydligt haft karaktären av avantgardistiskt organ som *Filmfront*. Man kan likna den vid de unglitterära tidskrifterna, vilka har en rikare svensk flora.¹ I det följande skall jag kort redogöra för tillkomsten av *Filmfront*, diskutera dess kopplingar till filmstudiorörelsen och framför allt den svenska experimentfilmen, samt försöka ge en bild av den filmestetiska och filmteoretiska debatt som fördes på tidskriftens sidor.

Den svenska filmens offentlighet

Den svenska experimentfilmen hade under lång tid ingen egen offentlighet. Debatter och introducerande artiklar fick finna sin plats där det var möjligt, ett fenomen som utretts i tidigare forskning kring den svenska experimentfilmen.²

Den svenska filmstudiorörelsen, framför allt uppkomsten av studentfilmklubbarna, kom att bli en intressant arena för unga filmintellektuella. Studentkårernas tidningar var också viktiga organ, till exempel Stockholmsstudenternas *Gaudeamus* som tidigt publicerade debattartiklar om film och därtill öppnade dörrar för pristävlingar för filmessäer och filmmanuskript.³

När *Biografbladet* från och med 1945 fick Gösta Werner som en mycket drivande redaktör erbjöds en offentlighet där den amerikanska och kontinentala experimentfilmen kunde introduceras, diskuteras och värderas på ett sätt som tidigare varit omöjligt. Under Werners egid knöts en rad unga filmskribenter till *Biografbladet*, till exempel Gerd Osten (sign. Pavane), Paul Patera, Jan Thomæus, Peter Weiss och Hugo Wortzelius. Gerd Ostens

artikel ”Den stackars experimentfilmen” är en av de centrala texterna.⁴ Det var också Osten som initierade debatten om den amerikanska filmen *Lot in Sodom* (1931–1932 i regi av J. Sibley Watson jr och Melville Webber), vilken efter en rad censurfall i Europa uppnått kultstatus bland de unga cineasterna.⁵ Osten gör i sin artikel en genomgång av filmens estetik.⁶ Paul Patera skrev i ett av tidskriftens internationella, delvis tvåspråkiga nummer, en artikel som tog upp tråden från Osten och diskuterade *Lot in Sodom* som surrealistisk och/eller pornografisk film.⁷

Mer principiella debattartiklar och teoretiska inlägg skrevs också, till exempel av Jan Thomæus om filmens ansvar och av Lennart Rodhe om filmens förhållande till bildkonsten och måleriet.⁸

En intressant diskussion för experimentfilmens vidkommande fördes med anledning av Rune Hagbergs långfilm ... *och efter skymning kommer mörker* 1947.⁹ Diskussionen fördes också i dagspressen och fick över huvud taget stor betydelse för den svenska experimentfilmens självbild.¹⁰

Allt detta fick ett abrupt slut när *Biografbladet* lades ned 1952.

Svensk Experimentfilmstudio och SEF

Den svenska experimentfilmens egentliga historia börjar 1950 när Svensk Experimentfilmstudio (SEF) bildas av några unga cineaster.¹¹ Föreningen byter namn och funktion ett antal gånger för att slutligen bli stiftelsen Filmform som fortfarande äger bestånd som agentur och arkiv för svenska experimentfilmare och videokonstnärer.

Till pionjäreterna hörde filmarna Mihail Livada och Carl Gyllenberg, fotografen Nils Jönsson, författaren Rut Hillarp och föreningens primus motor, tandläkaren och filmaren Arne Lindgren.

I januari 1952 utkom första numret av den stencilerade medlemstidskriften *SEF* vilken, trots att den var organ för en experimentfilmstudio, inte gjorde ”anspråk på att vara en avantgardetidskrift för film eller överhuvudtaget det länge efterlängtade språkröret för den yngre generationens teoretiker och praktiker” utan bara att ”på ett nöjsamt sätt blanda upp det nyttiga”.¹² Och bland de önskemål som föreningen på annan plats i medlemsbladet räknar upp återfinns också ”En månatligen utkommande film-tidskrift (med hygglig teknisk kvalité) f r teori och debatt.”¹³

SEF var alltså från början tänkt som ett provisorium, och fungerade snarast som en plantskola för den unga filmintelligentsian. *SEF* utkom med 10 stencilerade nummer fram till januari 1953 och höll alltså en förhållandevis jämn och tät utgivningstakt. Tidningens innehåll pendlade mellan material av mer allmän karaktär (till exempel regissörsporätt) och mycket specialiserade essäer om filmens verkningsmedel och estetik.

I nr 10, vilken utkom i januari 1953, kungör man i en ledare, signerad Hanserik Hjertén, att man framledes skall utge en tryckt tidskrift:

Nog måste väl även den mest skeptiske medge att tidpunkten kunde varit sämre vald. För närvarande existerar i Sverige inte en enda offentlig tidskrift för kultur-
enlig behandling av filmen. Århundradets egen konst, gigantisk till procedur
och räckvidd, nyskapande i både sina tekniska och estetiska problemställningar,
saknar alltså ett eget forum, en egen publicistisk stämma.¹⁴

Efter ett resonemang om det nationella behovet av en filmtidskrift och konstaterandet att initiativ tagits på många håll i landet för spridning av värdefull film drar man slutsatsen att många intellektuella resurser ”ligger latent ute i landsorten”:

En sådan sprängning av de stockholmska och akademiska gränserna vore inte bara väl värd att följa, utan innebure också en oanad framtid för filmdebatten. Att engagera sig i en sådan entusiasmering, vad skulle kunna ge ett livskraftigare stöd åt en filmtidning?¹⁵

Ledaren avslutas sedan med några tekniska uppgifter om att tidskriften skall omfatta 6 nummer per år, illustreras ”och förses med nytt omslag”.

I den årsberättelse för 1952 som ingår i *SEF*:s sista nummer poängteras att föreningens ekonomi varit hårt ansträngd under året ”i synnerhet på grund av tidningen, som ej hade kunnat ges ut, om inte medlemmar hjälpt till med frivilliga bidrag”.¹⁶ Det konstateras att upplagorna varit mycket begränsade och hållit sig mellan 100 och 175 exemplar. Man gör också en sammanfattning av tidningens mottagande i pressen:

Henning Österberg kallar i slutnumret av *Biografbladet* Svensk Experimentalfilmstudio för ett ytterst lovvärt tidskriftsföretag. Uno Florén i *Expressen* anser tidningen vara välskriven och Christer Topelius i *Svenska Dagbladet* påpekar att den nu (efter *Biografbladets* död) är vårt enda forum för allvarligare filmdebatt. Kritiska röster har också hörts. Främst är det Buzzis filmteoretiska utläggningar som

verkat obegripliga och retat bl. a. Jurgen Schildt i Morgontidningen och Arne Sel-
lermark i Filmjournalen.¹⁷

Notabelt är att numret avslutas med en kritisk betraktelse av Arne Lindgren som refererar en sammanstötning mellan Experimentfilmstudio och Fotografiska Föreningens Filmsektion rörande en visning av Peter Weiss' filmer, vilka av en representant för den senare organisationen bedömdes som pornografiska. Lindgren beskriver filmsektionen i hätska ordalag: "Förutom den ordinarie snickarglädjen och bristen på konstnärlig ambition härskar där, särskilt bland de äldre, konservativ självgodhet och intolerans."¹⁸

Sammanfattningsvis kan sägas att *SEF* som stenciltidskrift alltså blev en kortvarig och begränsad filmintellektuell offentlighet, men skulle visa sig få en verkan på längre sikt.

Filmfronts uppgång och fall

Den 22 november 1952 ansökte Henry Lunnerstam hos Överståthållarämbetet i Stockholm om att få idka förlagsrörelse.¹⁹ Syftet var att utge en tryckt filmtidskrift. Några namnförslag – Film och Film 53 – ratades av Justitiedepartementet med hänvisning till risk för förväxling med redan existerande organ. Lunnerstam inkom med ytterligare namnförslag: *Filmen*, *Filmfront*, *Filmstudie*, *Filmkonst*, *Om film*. Den 2 februari meddelades så bevis att utge en periodisk tidskrift med titeln *Filmfront*.

Som Jan Christer Bengtsson har dokumenterat ställde sig dagstidningskritiken "något avvaktande".²⁰ Till dels hade man otur med att några nummer försenades på grund av semestrar och andra orsaker. Detta gjorde att en del stoff var inaktuellt vid publiceringen. Man hade lösnummerförsäljning via Pressbyrån, men utan större framgång.

Lunnerstam överlämnade äganderätten till Arne Lindgren från och med no 3. *Filmfront* hade ju föregåtts av *SEF* och betraktades som organ för Svensk Experimentfilmstudio, men officiellt markerades att tidningen var ekonomiskt och juridiskt friställd från föreningen. Anknytningen till föreningen var dock i praktiken mycket stark eftersom redaktionen i princip var hämtad från Svensk Experimentfilmstudio.

Man hade hela tiden ekonomiska problem. Det var svårt att få prenumeranter – enligt uppgift låg upplagan på 1500–2000 exemplar – vilket fick till följd att filmbolagens förväntade annonsering uteblev. Trots försök att

nedbringa kostnaderna tömdes resurserna snart ut och 1955 började Arne Lindgren söka efter någon som var villig att överta ansvaret för utgivningen och kontaktade Sveriges Förenade Filmstudios (SFF) ordförande, redaktör Bengt Idestam-Almquist (signaturen Robin Hood). Tanken var att låta *Filmfront* bli organ för SFF. En förutsättning var att ett par SFF-representanter skulle få ingå i redaktionen. Från och med det första numret 1956 hade man nytt styre. Den nye redaktören Gunnar Oldin skrev i en kort ledare om förhållandet till filmstudiorörelsen:

Det är till medlemmarna i dessa studios och till alla andra som på allvar studerar film som *Filmfront* från och med det här numret i första hand vänder sig. *Filmfront* är ingen ny tidning, knappast ens en gammal tidning med ett nytt ansikte – på sin höjd ett nytt ansiktsuttryck. Vi vill försöka bredda vårt underlag och föra filmdebatt på klarspråk, men det innebär inte att vi förskjutit tidningens ursprungliga ändamål och anda; förenklingen är avsedd att ligga på det uttrycksmässiga planet, inte på det andliga.²¹

Redan från början uppstod konflikter mellan de ursprungliga redaktörerna och SFF:s representanter. En mycket kritisk artikel av Hanserik Hjertén om Ingmar Bergman ledde till ett fränt angrepp från Bengt Idestam-Almquist som avfärdar Hjerténs artikel som pretentiöst svammel.²² Trots Idestam-Almquists negativa inställning till att *Filmfront* skulle vara SFF:s organ medverkade han dock själv i ett nummer med en debattartikel om nöjes-skatten.²³ Striden mellan Hjertén och Robin Hood kan bland annat tolkas som en strid mellan teoretiskt inriktade cineaster och filmstudiorörelsen. Det hela kulminerade vid SFF:s årsmöte i augusti 1956 när Gösta Ohlsson från Östersund påverkade årsmötet att inte låta *Filmfront* vara officiellt organ för SFF.²⁴ Ohlsson propagerade istället för *Filmrutan*, vilken då utkom i stencilerad form i Örnsköldsvik, och sedan skulle bli SFF:s officiella organ fram till dags dato. Samarbetet med SFF upphörde, och i dubbelnumret 3-4/1956 finns införd en liten redaktionell notis som gör klart att då ”*Filmfront* inte längre är något mer eller mindre halvofficiellt organ för SFF och övriga studios, har de båda ’studioexperterna’ Yngve Bengtsson och Jon Idestam-Almquist nu lämnat redaktionen”.²⁵ Detta dubbelnummer blev tidskriftens sista. När den lades ned noterades det med beklagande i pressen. Arne Lindgren gav 1957 på eget bevåg ut en broschyr med en lista över ”i Sverige tillgängliga sevärda kortfilmer på bred- och smalfilm samt långfilmer på smalfilm”. Broschyren byggde på filmlistor och korta artiklar

som publicerats under 1956 i *Filmfront*.²⁶ 1959 utgavs ett supplement till denna filmguide och därmed måste *Filmfronts* saga sägas vara all.²⁷

Filmfront och experimentfilmens fält

Historien om *Filmfront* är inte unik: Några entusiaster slår sig samman för att med enkla medel ge ut en tidskrift, man lyckas finansiera ett par nummer och engagerar skribenter och finner annonsörer, men samtidigt som man försöker finna en stabil ekonomi utkämpas interna strider på skilda nivåer. Ämnet för tidskriften förmår inte i längden skapa intresse hos tillräckligt många prenumeranter, annonsörerna drar sig ur, och de kvarvarande redaktionsmedlemmarna dignar under ekonomiska bördor. Till sist ger man upp och sörjs i den press som till nyligen häcklade en.

Grundproblemet för *Filmfront* var att man inte hade någon stabil ägare; de interna striderna gjorde att SFF drog sig ur. *Filmrutan* och *Chaplin* som också startades av ideella krafter under 1950-talets andra hälft fann utgivare hos just SFF respektive Filminstitutet och kunde därför bli mer långlivade.

Men intressantare än detta är kanske de specifika stridsfrågor som präglade debatterna kring *Filmfront* och som till dels redan har berörts. Motsättningen mellan en klassisk cinefili och en avantgardistisk fraktion är det som tydligast framträder som en spricka i fundamentet. Hela ägarfrågan hängde på om *Filmfront* skulle vara ett språkrör för den bredare filmstudio-rörelsen eller för den grupp som var förknippad med experimentfilmstudion och sedermera Arbetsgruppen för film. Man kan säga att *Filmfront* genom dessa strider bidrog till att skapa ett fält eller en diskurs för den svenska experimentfilmen.

Ett av de viktigare namnen här är Gösta Werner. Werner kan sägas förkroppsliga många delar av den svenska cinefilin; han var med och grundade Lunds Studenters Filmstudio 1929, han skrev tidigt filmjournalistik och läroböcker, verkade inom skilda sektorer av filmbranschen och kom att bli en av de få internationellt erkända svenska experimentfilmarna med sin *Midvinterblot* 1945. Han var som tidigare nämnts en centralgestalt i omdaning av *Biografbladet* och kom också att medverka i *Filmfront*. 1953 skrev han programartikeln ”Vad är experiment?”.²⁸ Det är ett försök till begreppsutredning av ett slag som han ungefär samtidigt bidrog med i *Film-*

boken.²⁹ För Werner är experimentfilmens ontologi visserligen förknippad både med form och innehåll men han framhäver ändå att det mest väsentliga i allt experimenterande ”med eller inom film” är

berättelsetekniken själv och nödvändigheten att utveckla och oavbrutet förnya den. För det experimentet krävs inte nödvändigt ett svårgestaltat ämne. Man kan ta nästan vad som helst mitt i vardagen eller nuet. Vilken konkret, trivial eller efemär detalj som helst kan bli utgångspunkten, därför att här gäller experimentet ju sättet att berätta om den detaljen, sättet att gestalta den detaljen i dess isolering eller större sammanhang, att låta den vara språngbräda till något annat och väsentligare eller låta den i sin triviala begränsning spegla viktigare ting, större sammanhang, rikare atmosfär.³⁰

Werners texter om film i allmänhet och experimentfilm i synnerhet har ofta en instruerande, normativ karaktär. Texten i *Filmfront* avslutas typiskt nog med några varnande ord om de abstrakta färgexperimenten som råkat in i en återvändsgränd: ”Gå tillbaka till de realistiska bilderna men nöj er inte med färgen som ytlig effekt, ge färgen samtidigt en klar och medveten emotionell innebörd.”³¹

I juli 1953 rasade i *Expressen* en experimentfilmsdebatt. Skribenten Paul Patera reserverade sig där mot t.ex. Peter Weiss’ filmer, där *Studie II* inte kunde betraktas som film utan som stillastående tablåer. Han sammanfattade sin kritik av den samtida svenska experimentfilmen i en debattartikel i *Filmfront* no 2/1953 och stödde sig bl.a. på Werners inlägg i föregående nummer: ”När vi kritiserar den, så sker det *icke* av det skälet, att vi skulle vara chockerade av dess resultat, utan snarare just därför att vi inte alls känner oss chockerade!”³² Pateras huvudargument är att experimentfilmen är ytlig och inte rör tidens stora frågor, samt att filmspråkets utveckling har förts framåt av den kommersiella filmen snarare än den avantgardistiska:

Ingenting är lättare att åstadkomma än äckelförnimmelser. Filma en förlossning och en hjärntumöroperation, montera in råttor bland skräftunnor etc. och halva publiken kommer att vara spyfärdig. Men – vad har detta med konst att göra? Det är groteskt marknadspsyckel, som påminner om filmens barndom.³³

En flitig skribent i *Filmfront* är den norskfödde Willy Buzzzi, som företrädesvis skrev essäer om filmens estetik och teori, inte nödvändigtvis kopplade till den experimentella filmens villkor. Långt senare sammanställde han alla dessa texter till den omfattande volymen *Hva er film?*³⁴ Buzzzis bidrag

i *Filmfront* hörde till de inslag som mötte viss kritik och betecknades som alltför svårtillgängliga. I *Filmfront* no 3/1953 lämnade han de mer estetiska resonemangen och publicerade debattartikeln ”’experimentfilm’ eller film-skola?”.³⁵ Där argumenterar han för att en filmskola, ”en Filmkonstens Fria Akademi” borde skapas, gärna med staten som intressent, och med Filmsamfundet och Filmhistoriska Samlingarna som institutionell kärna. Idén om en filmskola framförs flera gånger av skribenter med anknytning till experimentfilmrörelsen, och intressant nog tänker de sig ofta just en mycket generell utbildning snarare än en med experimentell inriktning. Buzzis resonemang om behovet av en filmutbildning tar dock sin utgångspunkt i experimentfilmens nödvändighet. Likt Werner ser Buzzi experimentfilmens uppgift som tämligen teknisk; att laborativt undersöka filmspråkets möjligheter: ”Experimentfilmen borde egentligen ha till uppgift att: teoretiskt söka utforska filmens lagar – dess teknik, estetik och dramaturgi. Praktiskt: I illustrativ bildform visa dessa försök som film.”³⁶

Werner, Patera och Buzzi framträder alltså i *Filmfront* som skarpa kritiker av den samtida svenska experimentfilmen, samtidigt som de har mycket klara idéer om vad experimentfilmen skulle kunna åstadkomma. Ett annat förhållningssätt representeras av diktarna Eivor Burbeck och Lasse Söderberg som båda anknyter till den surrealistiska traditionen i ett par inlägg. Istället för att diktera hur den svenska experimentfilmen skall användas eller se ut introducerar de i sina artiklar kontinentala idéer. Burbeck tar upp Ado Kyrös bok *Le surréalisme au cinéma* i en artikel som blir en presentation av filmsurrealismen över huvud taget.³⁷ Lasse Söderberg å sin sida introducerar Luis Buñuel.³⁸ Båda introduktionerna andas en stor entusiasm, och Söderbergs artikel om Buñuel inordnar den banbrytande regissören i en tradition av fördömda poeter: ”Han är en ’grymhetens poet’ och hans poesi har, liksom en gång Lautréamonts, en praktisk sanning till mål. Han är mannen som aldrig tvekar.”³⁹

Buñuel kom över huvud taget tidigt att bli en av den svenska experimentfilmens internationella förebilder; Maya Deren är en annan. Söderbergs lilla essä om Buñuel ingår i ett temablock där en av författarna är Peter Weiss. Weiss analyserar fyra filmer av Buñuel, *Den andalusiska hunden*, *Guldåldern*, *Land utan bröd* och *Gatans desperados*, av vilka de två första tidigt blev ikoner för det europeiska avantgardet.⁴⁰ Weiss gör här gemensam sak med Lasse Söderberg och för all del även med Eivor Burbeck;

snarare än att tala om experimentfilm i abstrakta termer visar han upp och diskuterar en central inspirationskälla.

Peter Weiss är i sin tur något av en huvudperson i *Filmfront*, i alla fall ett flitigt förekommande namn. Hans position i den svenska experimentfilmkulturen är unik; han var en av de första att uppmärksammas vid festivaler utomlands med sina kortfilmer, producerade inom ramen för Arbetsgruppen för film, men han var också en ledande teoretiker som i artiklar, såväl i dagspress som i tidskrifter, introducerade experimentfilmen och diskuterade dess villkor. 1956 utgav han boken *Avantgardefilm*, en skrift som även med internationella mått mått måste betraktas som ett pionjärarbete.⁴¹ Hans andra kortfilm, *Studie II/Hallucinationer* (1952) kom att bli uppmärksammas långt utanför Arbetsgruppen för film. I *Filmfronts* första nummer presenteras filmen av regissören själv, samt av fotografen, Arne Lindgren.⁴² I en artikel i *Filmfront* 1955 tar Råland Häggbom, en annan av Arbetsgruppens filmare, upp *Studie II* i en analytisk artikel som samtidigt rätt polemiskt slår fast att *Studie II* är en av få filmer av intresse i den svenska produktionen, ”ett friskt inlägg i diskussionen om experimentfilmens förnyelse, med udden riktad mot dogmatismen hos dem som tror sig vara radikala.”⁴³ Häggbom återkommer i *Filmfronts* sista utgåva, dubbelnumret 3–4/1956, till Weiss.⁴⁴ Denne presenteras då sida vid sida med den franske regissören och sedermera filmhistorikern Jean Mitry.

Artiklarna om Buñuel och Weiss är exempel på hur *Filmfront* bidrar till att definiera ett nytt fält i svensk filmkultur, experimentfilmen. Men experimentfilmen blir inte bara ett fält genom positiva definitioner och distinktioner utan också genom de strider – vilka nämnts tidigare – där experimentfilmens kritiker tar till orda. De klassiska cineasterna, representerade t.ex. av Sveriges Förenade Filmstudios och av *Biografbladets* skribenter, är en viktig förutsättning för att diskussionen om svensk experimentfilm över huvud taget skall komma till stånd. Men när diskussionen väl initierats, och den inte bara producerar polemiska inlägg och teoretiska artiklar utan också bidrar till en inhemsk filmproduktion, uppstår en klyfta i filmkulturen. Peter Weiss, som ju framträder som amatörfilmare från början, exkluderas ur amatörfilmkulturen när hans filmer betraktas som alltför svårtillgängliga och pretentiösa, vilket i sin tur bidrar till att man från *Filmfronts* sida tar avstånd från amatörfilmarna och deras festi-

valdomare, ”de gamla uvar som varje år sitter och bedömer filmer från saftkalasen ute i landet”.⁴⁵

Generationstidskriftens funktioner

I avhandlingen *Upprorets tradition* har Claes-Göran Holmberg kartlagt den unglitterära tidskriftens villkor i Sverige.⁴⁶ Han laborerar bland annat med begreppet generationstidskrift. Om man ser till de funktioner som historiskt kan knytas till den unglitterära tidskriften, och i synnerhet till generationstidskriften, sammanfaller dessa till stor del med hur tidskriften *Filmfront* fungerade. Liksom i den unglitterära tidskriften kunde skribenter tränas upp och debutera i *Filmfront* – med den skillnaden att de som skrev i litterära tidskrifter naturligtvis också kunde öva sig i sitt eget medium, den litterära texten, medan *Filmfronts* skribenter huvudsakligen odlade en kritisk ådra. En annan viktig funktion i den unglitterära tidskriften har varit introduktionen av internationell litteratur och idédebatt.⁴⁷ När Gösta Werner, Eivor Burbeck, Lasse Söderberg och Peter Weiss skriver i *Filmfront* är deras främsta syfte just introduktionen. Sådana artiklar fanns också i *Biografbladet* men det som hände med *Filmfront* var att de unga cineasterna själva startade en tidskrift där de formulerade sina förhoppningar om en svensk experimentfilm. De trädde fram som en generation, även om de aldrig skrev något gemensamt manifest. De manifesttexter som ändå skrevs var alla formulerade ur ett strängt individuellt perspektiv, till exempel Peter Weiss' ord om nödvändigheten att gå under jorden (från katalogen till filmfestivalen ”Apropå Eggeling”).⁴⁸

Det är också värt att notera att *Filmfront* trädde fram under den efterkrigstid som såg så många litterära tidskrifter och grupperingar födas, från *Femtitäl* och *Paravan* till *Metamorfos* och *Upptakt*. *Filmfront* hör till samma modernistiska familj, och många av dess skribenter uppträdde också som skönlitterära författare, åter är Eivor Burbeck och Peter Weiss goda exempel. Experimentfilmkulturen var intimt förknippad med avantgardistiska och laborativa strömningar inom andra medier och konstformer. Därför kan dess historia inte isoleras från resten av det moderna experimentet, lika lite som detta kan beskrivas utan att filmen finns med.

Filmfronts historia kan naturligtvis beskrivas som ett nederlag om man beaktar de upplagesiffror och interna strider som präglade dess uppgång

och fall. Om man ser till vad tidskriften faktiskt åstadkom kan värderingen dock bli mer positiv: Förutom att unga skribenter skolades in i den kulturella offentligheten bidrog *Filmfront* till att slutligt på svensk botten formulera experimentfilmen som ett teoretiskt och estetiskt fält. Därmed lades grunden till det framgångsrika arbete som sedan skulle fortsätta inom Arbetsgruppen för film och andra grupperingar och med Moderna Museet som huvudsaklig arena. Men det är en annan historia.

Noter

1. Se till exempel Claes-Göran Holmberg, *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige*, Stockholm/Lund 1987; Nina Burton, *Den hundra poeten. Tendenser i fem decenniers poesi*, Stockholm 1988.
2. Henrik Orrje, "Svensk experimentell film 1945–1990. En kronologisk och biografisk studie av några filmskapare och deras verk", opubl. licentiatuppsats, Institutionen för Teater- och filmvetenskap, Stockholms universitet vt 1994; Lars Gustaf Andersson, John Sundholm och Astrid Söderbergh Widding, "I skuggan av spelfilmen: svensk experimentell film", *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonin till Whiteout*, red. Astrid Söderbergh Widding, Stockholm 2006, s. 15–94. Den tidiga svenska filmpublicistiken tas upp i Elisabeth Liljedahl, *Stumfilmen i Sverige – kritik och debatt: hur samtiden värderade den nya konstarten*, Stockholm 1975, samt i *I offentlighetens ljus: stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*, red. Jan Olsson, Stockholm 1990. De gör båda halt vid ljudfilmens inträde. Ett arbete av stor relevans för föreliggande studie är Jan Christer Bengtssons genomgång i "Arbetsgruppen för film – Experimentell filmverksamhet 1950 – 1960 och filmer", opubl. trebetygsuppsats, Litteraturhistoriska institutionen, Lunds universitet vt 1970.
3. T.ex. i *Gaudeamus* 2/1948, s. 10–14, där man publicerade Eivor Burbecks filmmanuskript "Komisk dissonans"; 4/1948 där man vidarebefordrade Stockholms Studentfilmstudios upprop om en essäpristävlan om René Clair, samt 7/1949, s. 10–11, där Gerd Osten skrev om "Filmproblem efter kriget".
4. Pavane, "Den stackars experimentfilmen", *Biografbladet* (26) 1945, h 1–2, s. 24–25.
5. En av de mer uppmärksammade visningarna var på Uppsala filmstudio i september 1937; se Rune Waldekranz, "Gösta Werner – filmskapare och forskare", *Gösta Werner 90 år – En hyllning till vår äldste filmare*, Svenska Filmakademin & Göteborg Film Festival 1998, s. 7.
6. Pavane, "Funderingar kring Lot", *Biografbladet* (26) 1945, h 3, s. 64–66.
7. Paul Patera, "Än en gång: 'Lot in Sodom'", *Biografbladet* (30) 1949–1950, h 4, s. 274–278.
8. Jan Thomæus, "Filmens ansvar", *Biografbladet* (26) 1945, h 3, s. 60–62; Lennart Rodhe, "Mot en ny realism: En målare ser på stillbilder", *Biografbladet* (26) 1945, h 4, s. 3–14.
9. "Debatt kring en experimentfilm. Rune Hagbergs '... och efter skymning kommer mörker'" (inlägg av Hugo Wortzelius, Peter Weiss, Nils Peter Eckerbom och Stig Ossian-Ericson), *Biografbladet* (28) 1947, h 3, s. 161–168.

10. Orrje, s. 28; Andersson et al, s. 40–43.
11. Orrje, s. 34; Andersson et al, s. 43 ff; Arne Lindgren, ”Svensk Experimentfilmstudio (SEF). Syfte, historik och årsberättelse för 1951”, *SEF* 1/1952, s. 5–8; Arne Lindgren et al, *Arbetsgruppen för film – Stockholm 1950–1960*, Stockholm 1960; Margareta Krantz & Arne Lindgren, *Arbetsgruppen för film 1950–1970*, Stockholm: Filminstitutet (*Filmfakta* 1) 1971.
12. ”Anmälan”, *SEF*, 1/1952, s. 2.
13. ”Till sist en from önskan”, *SEF*, 1/1952, s. 14.
14. Hanserik Hjertén, ”Ledare”, *SEF* 10/1953, s. 1.
15. Hjertén, s. 2.
16. ”Årsberättelse för 1952”, *SEF*, 10/1953, s. 12. Se även Bengtsson, s. 17–19.
17. ”Årsberättelse”.
18. Arne Lindgren, ”Möte med KUNG FARUP”, *SEF*, 10/1953, s. 16.
19. Bengtsson, s. 19 ff. Min framställning om *Filmfronts* materiella villkor bygger dels på den mycket grundliga inventering som Bengtsson presenterat i nämnda uppsats, dels på arkivmaterial som ställts till mitt förfogande av stiftelsen Filmform.
20. Bengtsson, s. 20.
21. Gunnar Oldin, ”mars 1956”, *Filmfront* 1/1956, s. 1.
22. Hanserik Hjertén, ”Fallet Bergman eller Sommarnattens Falska leende”, *Filmfront* 1/1956, s. 4–5; Bengt Idestam-Almquist (sign. ”Robin Hood”), ”Falsk Ingmar till Cannes”, *Stockholms-Tidningen*, 1956-02-27. Se vidare Bengtsson, s. 21–24.
23. Bengt Idestam-Almquist, ”Nöjesskatt på filmstudios?”, *Filmfront* 2/1956, s. 1–3, 15–16.
24. Bengtsson, s. 24.
25. ”Redaktionellt”, *Filmfront* 3–4/1956, s. 3.
26. *Filmguide*, red. Arne Lindgren och Lars G. Pihl, Stockholm: *Filmfront* 1957.
27. *Supplement* 1959 till *Filmguide*, red. Arne Lindgren, Stockholm: *Filmfront* 1959.
28. Gösta Werner, ”Vad är experiment?”, *Filmfront* 1/1953, s. 7 o. 10.
29. Gösta Werner, ”Kortfilm, experimentfilm, dokumentärfilm”, *Filmboken*, Stockholm 1952, s. 333–384.
30. Gösta Werner, ”Vad är experiment?”, *Filmfront* 1/1953, s. 7 o. 10.
31. Werner, s. 10.
32. Paul Patera, ”Femtioelva missförstånd”, *Filmfront* 2/1953, s. 23–24.
33. Patera, s. 24.
34. Willy Buzzi, *Hva er film? Teknikk, estetikk, dramaturgi*, Järna 1976.
35. Willy Buzzi, ”’experimentfilm’ eller filmskola?”, *Filmfront* 3/1953, s. 26–27.
36. Buzzi, s. 26.
37. Eivor Burbeck, ”Om filmsurrealism”, *Filmfront* 2–3/1954, s. 36–38.
38. Lasse Söderberg, ”Bunuels chocker”, *Filmfront* 1/1955, s. 13–14.
39. Söderberg, s. 14.
40. Peter Weiss, ”Rakkniv och duva”, *Filmfront* 1/1955, s. 6–12.

41. Peter Weiss, *Avantgardefilm*, Stockholm 1956. Boken har långt senare utkommit i fransk respektive tysk översättning: *Cinéma d'avant-garde*, Paris 1989); *Avantgarde Film*, Frankfurt am Main 1995.
42. Peter Weiss & Arne Lindgren, "En film av Peter Weiss: Studie II", *Filmfront* 1/1953, s. 8–9.
43. Råland Häggbom, "Hypnagogt filmexperiment", *Filmfront* 2/1955, s. 26–28.
44. Råland Häggbom, "Peter Weiss och Jean Mitry", *Filmfront* 3–4/1956, s. 32–34.
45. Häggbom, "Hypnagogt filmexperiment", s. 28.
46. Claes-Göran Holmberg.
47. Holmberg, s. 144–145.
48. Peter Weiss, "Att gå under jorden", *Apropå Eggeling*, red. Karl G. Hultén, Stockholm 1958, s. 22.

I serien

ABSALON

Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, red. Per Erik Ljung, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842–1889*, 1992.
3. *Algot Werin. Från ett seminarium kring hans liv och verk*, red. Louise Vinge & Per Erik Ljung, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, red. Jenny Westerström, Tommy Olofsson & Per Rydén, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, red. Ulla-Britta Lagerroth, 1994.
7. Staffan Björck, *Vänskapens pris*, 1995.
8. Carl Fehrman, *Vinglas och timglas i Bellmans värld*, 1995.
9. *Möten och metamorfoser. Dikt i samspel med musik, bild och film*, red. Lars Gustaf Andersson & Johan Stenström, 1995.
10. *Teori och pedagogik i litteratur- och mediastudier*, red. Lars Gustaf Andersson & Jan Thavenius, 1997.
11. *Italienska förbindelser. En vänbok till Bengt Lewan*, red. Jan Thavenius, 1997.
12. *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, red. Lars Gustaf Andersson & Johan Stenström, 1997.
13. *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*, red. Helene Ehriander & Birger Hedén, 1997.
14. *Baudelaire – det moderna livets betraktare. Studier i ett författarskap*, red. Christina Sjöblad & Lennart Leopold, 1998.

15. Carl Fehrman, *Litteraturhistorien i Europaperspektiv. Från komparatism till kanon*, 1999.
16. *Mannen med filmkameran. Studier i modern film och filmisk modernism*, red. Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling, 1999.
17. *Skeptiska betraktelser*, red. Lars Gustaf Andersson, Bengt Lewan, Gun Malmgren & Birthe Sjöberg, 1999.
18. *Litteraturens makt*, red. Birthe Sjöberg, 2000.
19. *Skriva om jazz – skriva som jazz. Artiklar om ord och musik*, red. Walter Baumgartner, Per Erik Ljung & Frithjof Strauß, 2001.
20. *Drömmens Vin, Ordets Blod. Tolv föredrag om Vilhelm Ekelunds lyrik*, red. Per Erik Ljung, 2004.
21. *Från Eden till Damavdelningen. Studier om kvinnan i litteraturen*, red. Bibi Jonsson, Karin Nykvist & Birthe Sjöberg, 2004.
22. Per Rydén, *Staffan Björks Bibliografi 1937–1995*, 2005.
23. Per Rydén, *Carl Fehrmans Bibliografi 1938–2005*, 2006.
24. *Då och där, här och nu*, red. Magnus Nilsson, Per Rydén & Birthe Sjöberg, 2007.