



LUND UNIVERSITY

Theorier om verklig diktning : festskrift till Per Erik Ljung

Hedling, Erik; Hedén, Birger; Holmberg, Claes-Göran; Mortensen, Anders; Nilsson, Helena

2008

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Hedling, E., Hedén, B., Holmberg, C.-G., Mortensen, A., & Nilsson, H. (Red.) (2008). *Theorier om verklig diktning : festskrift till Per Erik Ljung*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 25). Absalon.

Total number of authors:
5

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

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

Take down policy

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

LUND UNIVERSITY

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

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Språk- och Litteraturcentrum i Lund
Litteraturvetenskap

Theorier om verklig diktning

– festskrift till Per Erik Ljung

Redaktörer
Birger Hedén, Erik Hedling, Claes-Göran Holmberg
Anders Mortensen, Helena Nilsson

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 978-91-88396-24-X

Tryck: Lunds universitet, Media-Tryck
LUND 2008

Tabula gratulatoria

Birgitta Abdon, Lund
Viktor Agering, Höör
Jan Torsten Ahlstrand, Lund
Göte Andersson, Eslöv
Lars Gustaf Andersson, Lund
Björn Apelkvist, Bukarest, Rumänien
Jóhann Árelíuz, Bromma
Mikael Askander, Malmö
Jonas Asklund, Höör
Walter Baumgartner, Greifswald, Tyskland
Muje och Håkan Berg, Lomma
Kerstin Bergman, Lund
Inki och Arne Berglund, Landskrona
Kerstin Bergöö, Lund
Katarina Bernhardsson, Lund
Lars Bjurman, Lund
Amelie Björck, Lund
Elisabet Björklund, Lund
Birgitta Bommarco, Lund
Alexander och Aki Boyea, Stockholm
Gunnar Broberg, Lund
Per Bäckström, Troms, Norge
Anna-Karin Carlstoft Bramell, Lomma
Bo Cavefors, Malmö
Claes Cervin, Ösmo
Flemming Conrad, Bistrup, Birkerød, Danmark
Anders Cullhed, Stockholm
Göran Dahl, Lund
Gunilla Dahlberg, Lund
Johan Dahlbäck, Lund
Thomas Ek, Lund
Carl-Göran Ekerwald, Lagga
Jonas Ellerström och Elisabeth Mansén, Stockholm och Lund

Tabula gratulatoria

Lars Elleström, Växjö
Johan Elmfeldt, Ask
Sophie Elsässer och Magnus Persson, Lund
Claes Entzenberg, Uppsala
Ulf I. Eriksson, Malmköping
Åke Erlandsson och Ulla Gerner, Antibes, Frankrike
Annette Ewald, Simrishamn
Carl Fehrman, Lund
Torbjörn Forslid, Lund
Lars Fyhr, Gråbo
Ulf Gran, Malmö
Maria Green, Lund
Claes Gullberg, Lund
Christina Gullin och Lars-Håkan Svensson, Lund
Sverker Göransson, Göteborg
Ulf Peter Hallberg, Berlin, Tyskland
Magnus Halldin, Stockholm
Kristina Hallind och Svante Nordin, Lund
Berne och Lena Hammar, Lund
Cecilia Hansson, Malmö
Birger Hedén, Lund
Erik Hedling, Lund
Lars Hedling, Växjö
Olle Hedling och Maria Larsson, Lund
Carl-Göran Heidegren, Malmö
Bertram Heribertson, Malmö
Olle Hjern och Susanna Åkerman-Hjern, Stockholm
Øystein Hjort, København, Danmark
Gunnel Holm och Ingemar Oscarsson, Lund
Ingvar och Karin Holm, Vik/Simrishamn
Bo Holmberg, Lund
Claes-Göran Holmberg, Lund
Ingvor och Ivo Holmqvist, Auckland, Nya Zeeland, och Gent, Belgien
Roger Holmström, Åbo, Finland
Peter Hägglin, Lidingö
Eva Hættner Aurelius, Lund och Skara
Jarl Ingelf, Malmö

Mats Jansson, Göteborg
Ella Johansson och Tommy Olofsson, Stockholm och Hjärup
Eva Johansson, Bjarred
Bibi Jonsson, Lund
Gunilla och Sven Jönsson, Lund
Mats Jönsson, Lund
Inge Knutsson, Knislinge
Hans Kuhn, Canberra, Australien
Ingegerd Källström, Lund
Eva Kärfve, Malmö
Sara Kärrholm, Lund
Erland och Ulla-Britta Lagerroth, Lund
Miranda Landen, Lund
Unni Langås, Kristiansand, Norge
Lisbeth Larsson och Jan Henning Pettersson, Göteborg och Lund
Bengt Leandersson, Säter
Bengt Lewan, Lund
Lennart Leopold, Kristianstad
Ulf Lindberg, Lund
Valborg Lindgärde, Bjarred
Göran Lindquist, Lund
Inger Littberger, Lund
Erik Ljung, Malmö
Fidi Ljung, Lund
Maja Ljung, Henrik Hamrén och Amanda, Stångby
Ann-Sofi Ljung Svensson, Malmö
Rikard Loman, Lund
Inga Lovén, Stockholm
Erik Lundberg, Halmstad
Kristina Lundblad och Jan Eric Olsén, Malmö
Immi Lundin, Hjärup
Göran Lundstedt, Lund
Roland Lysell, Stockholm
Eva och Göran Malmgren, Järfälla
Gun Malmgren, Lund
Birgitta Mattson och Jan Thavenius, Lund
Arne Melberg, Oslo, Norge

Tabula gratulatoria

Anders och Suzanne Mortensen, Lund och Åhus
Daniel Möller och Clara Svensson, Lund
Annika Mörte Alling, Lund
Claes-Otto Nelander och Agneta Sylwan Nelander, Uppsala
Anders Nilsson, Laholm
Magnus Nilsson, Växjö
Helena Nilsson, Lund
Kristina Nilsson, Lund
Oscar Nilsson och Emma Tornborg, Lund
Dag Nordmark, Karlstad
Karin Nykvist och Paul Tenngart, Lund
Anders Ohlsson, Lund
Ritva Olofsson, Jonstorp
Bernt Olsson, Helsingborg
Carl-Axel och Kristina H. Olsson, Lund
Ingvar Olsson, Lund
Martin Olsson, Lund
Thomas Olsson, Göteborg
Tord Olsson, Lund
Ulf Olsson, Stockholm
Anders Palm, Dalby
Vasilis Papageorgiou, Växjö
Margareta Petersson, Växjö
Anders Pettersson, Umeå
Anders Piltz, Lund
Anders Ramsay, Lund
Catharina Raudvere, København, Danmark
Jan Regberg, Mörbylånga
Astrid Regnell, Lund
Hans Reusch, Søborg, Danmark
Martin Ringmar, Lund
Mats Rosengren, Göteborg
Lars och Margareta Rydbeck, Lund
Bengt Erik Rydén, Uppsala
Per Rydén, Lund
Lars Peter Rømhild, Birkerød, Danmark
Håkan Sandgren, Lund

Bo och Kerstin Sandgren, Kristianstad
Daniel Sandström, Lund
Mona Sandqvist, Lund
Cristine Sarrimo, Malmö
Claes Schaar, Lund
Niklas Schiöler, Lund
Maria Schottenius, Stockholm
Kirsten Schröder, Gentofte, Danmark
Nisse Schwarz, Stockholm
Rikard Schönström, Malmö
Inger Selander, Lund
Joachim Siöcrona, Bromma
Birthe och Tommie Sjöberg, Helsingborg
Christina Sjöblad, Lund
Jesper Sjölander, Lund
Anna Smedberg Bondesson, Lund
Idar Stegane, Fyllingsdalen, Norge
Ann Steiner, Lund
Johan Stenström, Lund
Leif Stille, Kalmar
Per Stounbjerg, Aarhus, Danmark
Caj Strandberg, Lund
Eva-Britta Ståhl och Björn Sundberg, Uppsala
Jesper Svenbro, Thorigny, Frankrike
Anna och Per Svenson, Lund
Bo Svensson, Lund
Christina Svensson, Göteborg
Nils Svensson, Stockholm
Lars Sætre, Bergen, Norge
Trygve Söderling, Helsingfors, Finland
Birgitta Theander, Tjörnarp
Jonas Thente, Stockholm
Marianne Thormählen, Holmby
Ivar Tollefsson, Storfors
Frederic Täckström, Mölle
Anna Clara Törnqvist, Lund
Heiko Uecker, Bonn, Tyskland

Tabula gratulatoria

Sten-Olof Ullström, Karlstad och Oslo, Norge
Anna Maria Ursing, Lund
Nils Gösta Valdén, Lund
Peter Viktorsson, Hästveda
Louise Vinge, Lund
Jimmy Vulovic, Helsingborg
Ann-Christin Wallengren, Lund
Ann-Charlotte och Torsten Weimarck, Lerberget
Jenny Westerström, Lund
Barbro Westling, Malmö
Carl-Henning Wijkmark, Bromma
Rolf och Inger Yrlid, Lund
Erik Zillén, Stockholm
Clas Zilliacus, Åbo, Finland
Paul Åström, Sävedalen

Fältontologerna, Lund
Logen Helsan, Lund – Limerick – N. Häljaröd
Samfundet De Nio, Stockholm
Språk- och litteraturcentrums bibliotek, Lund
Åbo Akademi, Finland

Innehåll

<i>Förord</i>	7
<i>I. Från lokal till global litteraturhistorieskrivning</i>	
Louise Vinge: <i>Översättningarnas plats i litteraturhistorieskrivningen</i>	13
Rikard Schönström: <i>Grundtvig och Geijer. Något om dansk och svensk identitet</i>	25
Anders Nilsson: <i>Järnvägens litteraturhistoria – litteraturens järnvägs-historia: en skenbar litteraturhistoria</i>	35
Birger Hedén: <i>Talande möss, finns de?</i>	45
Bibi Jonsson: <i>Ras, klass och kön i zigenarnas spår. En intersektionell läsning av Nanna Lundh-Erikssons barnbok från 1938</i>	55
Bo Holmberg: <i>Varghonan diar sin varghona – Nizar Qabbanis dikt om lesbisk kärlek</i>	65
Jenny Westerström: <i>En europeisk gemenskap. Ola Hansson och Anders Österling</i>	81
<i>II. Tillägnan</i>	
Claes-Göran Holmberg: <i>Mitt liv som intervjuare</i>	95
Helena Nilsson: <i>”Vilhelm Ekelund och Almqvist”</i>	103
Bernt Olsson: <i>Vilhelm Ekelunds dikt ”Sandhammaren”</i>	111
Anders Palm: <i>Sapfos grav, Venus vagga. Hjalmar Gullberg vid Vilhelm Ekelunds källor</i>	119
Jonas Ellerström: <i>Anteckningar från ett källararbetsrum</i>	135
Karin Nykvist: <i>Med ordet som passion</i>	137
Torsten Weimarck: <i>När ordens långa näsa intervenerade i kapitallogiken bl. a.</i>	145
<i>III. Poetik, estetik och inbillning</i>	
Ann-Charlotte Weimarck: <i>Stolen måste ha svans. Något om kropps-metaforer och stolar</i>	155
Per Bäckström: <i>”I digtet undesøges grænserne for det uudsigelige”. Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup och dansk poetik</i>	165

Per Rydén: <i>Om vädrets poetik</i>	179
Astrid Regnell: <i>Kärlekens och diktens opålitlighet i En blå bok</i>	189
Jimmy Vulovic: <i>Död, fokuserad, formulerad. Om berättad identitet i Iliadens tjugofjärde sång</i>	203
Daniel Möller: <i>”O Papken du war wärd at man din död beklagar”. Werner von Rosenfelts epicedium ”Klagan öfwer en mächta artig Papegoijas död” och dess antika förlagor</i>	213
Johan Stenström: <i>Fältslag och dryckeslag. Striden som metafor i äldre tiders dryckesvisa</i>	231
Paul Tenngart: <i>C. K. Williams och konsten att skapa naturens musik</i>	243
Mats Jönsson: <i>Maktspråk: Musikens roll i nazistisk journalfilm på svenska</i>	253
Lars Gustaf Andersson: <i>Peter Weiss och minnesmaskinen: Motståndets estetik</i>	263
Kerstin Bergman: <i>Hur tolkar man hypermediafiktion? Funderingar kring ett metodologiskt problem</i>	277
 <i>IV. Modern kulturanalys</i>	
Ann Steiner: <i>Autodidakter och manlighet i Bonniers folkböcker</i>	289
Birthe Sjöberg: <i>Arbetets hierarkiska ordning i Jan Fridegårds Lyktgubbar</i>	299
Niklas Schiöler: <i>Kristina Lugns folkhemiska avslöjanden</i>	309
Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson: <i>Middagsbjudning hos Ranelid. Litteraturvetenskap och Performance Studies</i>	315
Mariah Larsson: <i>Samtiden i en skrattspegel: några betraktelser över chick lit</i>	327
Erik Hedling: <i>Ingmar Bergman och ”dom svarta”: några nedslag i jazzmusikens betydelse</i>	339
Olof Hedling: <i>Train Kept a Rollin’ – Antonioni, Blow Up och den brittiska bluesvågen</i>	349
Anders Mortensen: <i>Stevensons utmarker</i>	359
 <i>Medarbetarpresentationer</i>	369
<i>Register</i>	375
<i>Absalonserien</i>	385

Förord

När Per Erik Ljung 1987 återkom till Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund efter sina år som svensk lektor vid Københavns Universitet, märktes det med ens att en diskussionslysten och frimodig stämning började sprida sig. Per Eriks ankomst innebar en vitalisering av institutionens intellektuella liv. Något annat var heller inte att vänta, för han tillhör de människor som inte kan undgå att sätta sin särskilda prägel på omgivningen. Genom de otaliga samtal om litteratur som han drog igång i ständigt nya former, som diskussionsaftnar, tolkningstävlingar, smärre receptioner och informella seminarier med Sällskapet Textens Vänner, påmindes vi hela tiden om hur fantastiskt intressant litteraturvetenskapen är. Detta goda humör stod i uppenbart samband med jazzmusiken som nu började höras från alla möjliga krokar och vrår – här gällde insikten att det också är helt avgörande att det *svänger*.

Per Eriks förmåga att inspirera har inte avtagit genom åren. Nya seminarier, projekt och konferenser fortsätter att sjösättas, på senare tid om världs- och översättningslitteraturen. Nu som förut emanerar initiativen ur hans grundvalsinriktade intresse för litteraturen och dess teori. Det är alltså de genomgripande frågorna som fortsätter att ställas om varför litteraturvetenskapen är det viktigaste ämnet och en grund för väsentlig livskonst. Ett svar är att här finns allt, eftersom litteraturen behandlar allt som någonsin har sysselsatt människans fantasi. Och det ställer onekligen krav på oss som ägnar oss åt denna verksamhet som lärare och forskare. Det enda som kan bryta Per Eriks goda humör är när han upplever att folk inte tar dessa väsentligheter på allvar. Han är, kort sagt, en centralfigur inom åskådningen att litteraturvetenskapen är ett sätt att leva.

Denna uppfattning har efterhand fått betydande spridning i Lund, där Per Eriks kultstatus i de olika studentgenerationerna är påfallande. Omedveten om detta blev han rätt munter en afton i höstas. Målvakten i det ena av stadens båda allsvenska handbollslag fick plötsligt syn på honom just när matchen skulle börja och morsade entusiastiskt inför den tusenhövdade publiken i hallen. När Per Erik förnöjt nämnde detta vid lunchen nästa dag,

var det någon av oss som undrade om det inte händelsevis hade fallit honom in att han med sina otaliga uppskattande studenter har en minst lika stor skara av fans som Lugis målvakt? Men den verkliga poängen här, och som träffar kärnan i Oskar Jensens – så heter målvakten – gest är en annan: man vill alltid ha med Per Erik Ljung när något viktigt ska ske.

Således är Per Erik en flitigt tillfrågad och anlitaad föredragshållare, lärare, skribent, debattör, sakkunnig, redaktionsmedlem, fakultetsopponent, utredare och organisatör av symposier, antologier, forskningsprojekt, fester och utbildningar. Sammanhangen där hans medverkan välkomnas griper över litteraturvetenskapens vida fält. Särskilt har han intresserat sig för litteraturhistorieskrivningens praktik och teori, och deltagit i de stora bokprojekten därom på lokal nivå (*Skånes litteraturhistoria*) såväl som global (*Literary History. Towards a Global Perspective*), och däremellan den nationella (*Den svenska litteraturen*) och den nordiska litteraturhistoriografins (*Videnskab og national opdragelse*). En rätt anslående spännvidd kan också noteras mellan de sällskap och organisationer där Per Erik har varit en drivande kraft genom åren. Till dem hör Vilhelm Ekelundsamfundet, där han länge var ordförande, och International Association for Scandinavian Studies, vars konferens han verkar för att arrangera i Lund 2010, men även redaktionerna för *Res Publica*, *Tidskrift för litteraturvetenskap* och *Absalon*, Lundensiska litteratursällskapet och Nordisk selskab for litteraturhistoriografi – mer legendariska sammanslutningar som Logen Helsan och Fältontologerna ej att förglömma.

I alla dessa sammanhang är det de uppfordrande frågorna om dikten, livsvillkoren och estetiken som står i centrum. Så även i Per Eriks undervisning. Alla lärare som har hållit kurser tillsammans med honom vet hur givande det är. Seminarierna måste vara oupphörligt lärorika och utvecklande för både lärare och studenter, annars duger det inte; alltså går det inte an att köra gamla föreläsningar om och om igen – dagens ämne ska utgöra en frisk ansats. *It don't mean a thing, if it ain't got that swing*. Som var och en inser, är det här inte bara en god princip för humanistiska lärare. Den kräver också en förbehållslös arbetsinsats av dem som tillämpar den. Med den förtjänstfulla sidan hos Per Erik som lärare kommer man emellertid även osökt in på det enda inom sin profession som han inte är särskilt bra på.

Liksom Charles Dickens påpekade om Mr Micawber, att denne egentligen bara var dålig på att vara egennyttig, är Per Erik mindre framgångsrik

på att göra det lätt för sig, exempelvis genom att överlåta sådant han ser som sitt ansvar på andra. Han skulle heller aldrig få idén att samla en skara vänner och forskare kring uppgiften att skriva en bok om alla de intressen som han omhuldar. Därför har vi, som sedan många år har nöjet att vara Per Eriks kollegor på det som intill nyligen hette Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, tagit initiativ till en sådan vänbok, *Theorier om verklig diktning*.

Titeln är ett citat av Vilhelm Ekelund, men vi hämtar det närmast ur Per Eriks doktorsavhandling *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*. Där har orden lyfts upp som särskilt betydelsefulla i en rubrik, vilket sker i det avsnitt där han kommer in på den ekelundska textens ”karaktär av gest eller handling ut i offentligheten.” I ett brev till Gustaf Otto Adelborg 6/9 1907 ser Ekelund sitt lyriska diktande som betydelselöst ”utom för det fall att jag en gång kunde se tillbaka på det som endast experimentering och teorier om *verklig* diktning.” Och den här formeln, ”experimentering och teorier om *verklig* diktning”, den är som Per Erik skriver ”en karakteristik så god som någon av det Ekelund skulle arbeta fram, ett språkligt arbete kring ännu icke realiserade konst- och livsmöjligheter”. När Ekelund gav sig i kast med detta arbete handlade det om ”teorier fulla av polemik åt olika håll”, i akt och mening att ”röja upp omkring sig för att ge plats för den verkliga dikten.”

Detta är även en karakterisering så god som någon av Per Eriks egen hållning som intellektuell. Varje doktorsavhandling rymmer ett självporträtt, sägs det. Men Per Eriks sinne för kritisk teori, språkligt arbete och ”*verklig* diktning” är snarare något som han därefter har utvecklat och omsatt i en bred litteraturvetenskaplig praktik, alltså under de snart tre decennier som gått sedan han formulerade dessa ord om ”ännu icke realiserade konst- och livsmöjligheter”. Vi inom den självutnämnda festskriftskommittén har valt fyra typiskt ljungska fält för humanistisk reflektion, vilka förefaller oss ligga väl i linje med dessa principer. Väl medvetna om att väldigt många skulle vilja medverka i den här boken, långt fler än en volym kan rymma, har vi sedan av utrymmesskäl vänt oss företrädesvis till Per Eriks nära kollegor och vänner i Lund med en inbjudan om att författa ett bidrag inom något av dessa fyra områden. De har fått följande rubriker: 1. *Från lokal till global historieskrivning*, 2. *Tillägnet* – och här går det lika förträffligt att ägna sig åt Ekelund eller, mer allmänt, åt Andar i den ekelund-

ska sfären, som att vända sig direkt till Per Erik! – , 3. *Poetik, estetik och inbillning* och 4. *Modern kulturanalys*.

Gensvaret på vår inbjudan har varit överväldigande. Nästan samtliga som tillfrågats har tackat ja och skrivit de essäer och uppsatser som här följer. Det främsta skälet till denna uppslutning är säkerligen att vi uppfattar det som ett så stort och ihållande nöje att vara Per Eriks arbetskamrater och vänner – ja, som en obruten *fest*, för att återigen anknyta till en formulering av Vilhelm Ekelund:

Fest. – Min instinkt säger mig att detta begrepp är en barbarism, som icke är förenlig med filosofi och kultur. Antingen är livet själv höghet eller existerar ingen fest. Livet – när det *är* liv – är fest, vare sig i ett fängelse eller i ett underskönt landskap. De stora kloka människorna ha ingenting annat att lära oss än detta: bli-va levande.

Lund den 31 maj 2008

Birger Hedén

Erik Hedling

Claes-Göran Holmberg

Anders Mortensen

Helena Nilsson

I. Från lokal till global litteraturhistorie- skrivning

”Skada kanske att Ernst Ahlgren
ej lefvde nu, sedan äntligen den
skånska litteraturen lär ha fått
publik i Skåne – en publik, för
hvilken Ola Hansson säkert är en
lika god bekant som diktningen i
Ethiopien eller indiska arkipelagen.”

Översättningarnas plats i litteraturhistorieskrivningen

Louise Vinge

Henrik Schück ansåg att litteraturhistoriens uppgift var att redogöra för litteraturen som uttryck för ett lands kultur och dess utveckling. "Litteraturen" blev därmed ett vitt begrepp och hans stora svenska litteraturhistoria en bred lärdomshistoria. Schück betonade att litteraturen inte kan studeras isolerat; man måste följa impulser och idéer från land till land – det komparativa perspektivet var självfallet för honom. Samtidigt fanns hos honom föreställningen om att det var ett svenskt "folklynne" som speglades i exempelvis Stiernhielms eller Bellmans diktning, och detta var han inte ensam om. "Uppfattningen av den svenska dikten som en spegel av nationallynnet har länge följt med, nästan som en ideologisk trossats, långt efter det att romantikens vetenskapsideal efterträts först av positivismen, sedan av de antipositivistiska strömningarna", i en "oklar folklynnesspekulation", skriver Carl Fehrman.¹

En inställning som är en motreplik till den kulturhistoriska hållning som Schück företrädde i sin litteraturhistorieskrivning finner man hos F.J. Billeskov Jansen. Han gjorde på 1940-talet vad han kallade "et Forsøg paa at give en sammenhængende Fremstilling af Digtekunstens Historie i Danmark"; han kallade verket *Danmarks Digtekunst*.² Han säger om sitt arbetsätt att "idéhistoriske, kulturhistoriske og personhistoriske Synspunkter er holdt i Baggrunden", och han polemiserar mot dem som reducerar de poetiska verken till att vara illustrationer av ideologiska strömningar, t.ex. reformationen eller revolutionen, av en kulturtyp eller en personlighet. "Rammen eller endogsaa Sømmet stjæler Opmærksomheden fra Malleriet."³ Han vill därför följa skönlitteraturen genom dess olika genrer med intresset vänt mot dikten som sådan, som estetiskt objekt.

När Billeskov Jansen i andra delen av *Danmarks Digtekunst* tar itu med klassicismens tidsålder diskuterar han i förordet översättningarnas plats i framställningen. Han skriver:

Ved Behandlingen af den danske Litteratur før 1700 har man i Litteraturhistorierne altid taget tilbørligt Hensyn til Oversættelser fra fremmede Sprog. Anderledes efter 1700, hvor den originale Digtning dynger sig op, saa den spærrer Udsigten til den oversatte. Det er dog ellers klart, at fra det øjeblik en Bog er oversat til Dansk, er den et dansk Sprog- og Stilværk, for altid indlemmet i den danske Litteratur. Dertil kommer, at Oversættelser tit er Formidlere af fremmede Strømninger og altid er Symptomer paa den litterære Smags Variationer. Desværre er den danske Oversættelseslitteratur altfor lidt udforsket. Hvor det har kunnet lade sig gøre, har jeg kombineret Fremstillingen af den europæiske Baggrund med en Redegørelse for de samtidige danske Oversættelser.⁴

Problemet hade uppmärksammats långt tidigare. I inledningen till Lorenzo Hammarskölds *Svenska Vitterheten*, dess andra upplaga från 1833, skriver utgivaren, P.A. Söndén:

Då *Öfversättningar* utgöra en sådan betydlig del af vår Literatur och visserligen alltid vittna om tidens smak och odling, kunna de här icke alldeles förbigås. Fullständighet i detta afseende torde dock ingen läsare önska.⁵

Översättningar som vittnen om tidens smak och odling, som symptom på den litterära smakens variationer – det är ju receptionsforskningens idé i ett nötskal. Tanken att översättningar utgör en stor del av ”vår litteratur” och även därför förtjänar en plats i litteraturhistorien var alltså formulerad redan i litteraturhistorieskrivningens tidiga fas och har återkommit då och då.

Numera är översättningarnas historia på vårt språkområde rätt väl utforskad. Stina Hanssons undersökningar av 1600-talets översättningar, översättare och översättningsbeställare är från 1982;⁶ Sten Torgersons omfattande statistiska sammanställningar av översättningar främst på 1800-talet har utkommit i etapper 1981, 1990, 1996, 2001;⁷ och språkvetaren Lars Wollins arbeten om svenska latinöversättningar publicerades 1981–83.⁸ (Lustigt nog kom dessa undersökningar i början av 1980-talet, kanske som en följd av 1970-talets breddning av litteraturstudierna.) Och studier av översättningar som sådana finns ju många; som exempel tar jag antologin *Translation of Poetry and Poetic Prose* från 1999 med många medarbetare.⁹ En annan bok om översättningar heter *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. av Lars Kleberg (1998).

En uppsats från 1999 av Lars Kleberg bär den manande titeln ”Behövs en svensk översättningshistoria?”.¹⁰ Kleberg diskuterar frågan om översättningsstudier och deras plats i de litteraturhistoriska framställningarna. Han

betonar och belyser också det växande intresset för ”Translation Studies” – som väl för övrigt även den här seminarieserien själv är ett exempel på.¹¹ Biografiska studier av översättare sker nu systematiskt på Klebergers initiativ med ett lexikon över översättare som mål. På senare tid har jag noterat två översättare som själva diskuterar sitt arbete: Erik Anderssons *Översättarens anmärkningar: dagbok från arbetet med Ringarnas herre* (2007) och Anne Marie Bjergs *På dansk ved...* (också 2007), där hon bland annat berättar om sina översättningar av svenska diktare som Kerstin Ekman, Göran Tunström och Selma Lagerlöf till danska. Därtill kommer Pia Tafdrups originella beskrivning av hur det känns för en poet att få sina dikter översatta till andra språk, ”Poesi er uoversættelig, alligevel forsøger vi...”.¹²

En översikt av de äldre översättningarnas historia i Sverige finns i ett arbete med titeln ”*Gud nåde alla fattiga översättare*” *Glimtar ur svensk skönlitterär översättningshistoria fram till år 1900* (1996) av Greta Hjelm-Milczyn.¹³ Hon var själv översättare med ryska, serbo-kroatiska och hindi som specialiteter, men också aktiv i Svenska översättarförbundet, länge som dess sekreterare. Hon berättar mycket om de tidiga översättarna, som Jöns Budde, som i slutet av 1400-talet översatte andlig litteratur, hon talar om bibelöversättningen 1526 och om Gustav II Adolfs översättarstöd, den så kallade ”bibeltunnan”, som fanns mellan 1622 och 1637. Hon presenterar också den mycket produktive, av kungen anställde Ericus Schroderus (död 1647) och S.A. Forsius (död 1624), som på beställning översatte *Reineke Vos* (1621). Greta Hjelm-Milczyn hade, som fackligt engagerad, mycket att meddela om översättarnas ekonomiska villkor och intresserade sig inte minst för översättandet som lågavlönat kvinnoyrke. Översättaren förvandlades från att ha varit högt värderad vid hoven (t.ex. Eufemiavisornas översättare) till att vara nära nog slavarbetare hos förläggare och boktryckare på 1800-talet; jobbet betraktades som ”fabriksarbete”. I sin bok ägnar Greta Hjelm-Milczyn bland annat ett rätt omfattande kapitel åt Shakespeares översättarna, främst Johan Henrik Thomander och Carl August Hagberg, vars översättningar kom ut 1847–51.

En synpunktsrik, mer teoretiskt orienterad framställning om översättningarnas roll i ett bestämt land har jag funnit i Yves Chevrels artikel ”Les Traductions et leur rôle dans le système littéraire français” från 1988.¹⁴ Chevrel bygger vidare på komparatistikens metoder och synsätt. Han rekommenderar att man skall undersöka översättarnas plats på det litterära

fältet, upplagestorlekar, återöversättningar och nya upplagor av utländska verk, förmedlande presentationer i företal, tidskrifter etc., vidare att man skall studera mottaganden och urval i antologier, mellanled i andra länder och sådant. Han har intressanta saker att säga om översättningens plats i ”det litterära systemet”: man kan se den översatta texten som en avvikelse, en ”kulturschaffende Differenz”, och med tanke på detta är det, säger han, anmärkningsvärt att det inte finns någon översiktlig studie av hur översättningar har fått eller inte fått plats i det franska litterära systemet sådant det framställs i litteraturhistorieskrivningen.

Det som Chevrel berättar om medeltidens översättningsverksamhet stämmer väl med det vi finner i Sverige – främmande verk introducerades först som adaptationer snarare än regelrätta översättningar. Han konstaterar att Frankrike inte fick någon normgivande bibelöversättning på 1500-talet, som man fick i Tyskland (eller i Sverige för den delen). Översättningar gjordes annars från de klassiska språken som furstliga beställningsverk för att täcka luckor i landets litteratur, komplettera systemet. Jacques Amyots översättningar av Plutarchos från 1570-talet blev själva klassiker – de togs in i Plejadbiblioteket år 1959 och betraktas alltså som franska klassiker, ett exempel på ”Einbürgerung” av en främmande text. Det förekom en riklig översättningsverksamhet i Frankrike under upplysningstiden, intresset för främmande länder och kulturer närdes (*Tusen och en natt*, kinesisk teater m.m.); annat ansågs ”berika” läsaren (som Richardson).

Chevrel markerar hur Bernkonventionen 1886 ställde frågan om vad en översättning är och vad den bör vara. Juristerna betraktar den som en form av reproduktion, helt enkelt, och Chevrel kan presentera några rättsfall som visar hur översättaren får rättigheter.

Mycket beror på hur texter förmedlas, introduceras och presenteras. Medan klassiska texter alltså har införlivats i det franska systemet finns det verk från andra, till exempel östasiatiska kulturer, som ”bevarar sitt främlingspass”, som han säger, men vissa verk även från dessa kulturer kan integreras väl, som exempelvis Kawabata eller Mishima.

Vissa av Chevrels iakttagelser av hur översatta författare har integrerats i ett nytt språkligt system gäller nog överallt. Så till exempel visar han hur Ibsen ingalunda introducerades i kronologisk ordning på den franska scenen, utan tvärtom så att *Gengångare* kom 1891, *Vildanden* samma år, *Ett dockhem* 1894 osv., alltså på 1890-talet. I Ibsens produktion kom dessa

verk dels tidigare, dels i en annan följd: *Et dukkehjem* 1879, *Gengangere* 1883, *En folkefiende* också 1883, *Vildanden* 1885 etc. Skillnaden beror på att Ibsen introducerades i Frankrike då naturalismen var i kris och symbolismen gjorde sitt intåg. Och visst ser man även i vårt land och i våra dagar att författare först introduceras med ett genombrottsverk som sedan följs av debutboken osv.

Översikter och sammanställningar sådana som Greta Hjelm-Milczyns och Yves Chevrels, och övriga specialundersökningar, är oundgängliga för fakta, orientering och synpunkter av teoretisk art. Men hur blir då dessa kunskaper och synpunkter integrerade i "det litterära systemet" eller hur betraktas de i "den litterära institutionen", när detta system eller denna institution blir föremål för en sammanhängande, översiktlig framställning, alltså i ett skrivet litteraturhistoriskt verk? Jag har gått igenom hur man behandlar översättningar i ett modernt standardverk som *Den Svenska Litteraturen*, redigerad av Lars Lönnroth och Sven Delblanc, i dess andra upplaga från 1999. I förordet står det så här:

Det synsätt som dominerar vårt verk reducerar många författare till länkar i traditionskedjor och textleverantörer i kulturmiljöer. Litteraturhistoria är för oss nämligen till stor del historien om den litterära *institutionen*, dess traditioner och smaknormer, dess metoder att göra sig gällande i offentligheten.

Just deras uttalade avsikt att beskriva litteraturen som "institution" gör det befogat att undersöka översättningarnas plats i beskrivningen av denna institution.

Behandlingen av översättningar i *Den Svenska Litteraturen* i avsnitten fram till och med 1700-talet följer samma mönster som det Billeskov Jansen på sin tid observerade: man sysslar rätt ingående med dem under de tidigaste epokerna eftersom det inte finns så värst mycket annat att ta upp. Anders Piltz berättar om latinstudiet i skolorna, som först och främst hade som mål att man skulle kunna läsa bibeln i den latinska versionen i *Vulgata*, och om den äldsta bibelöversättningen till svenska, som har kallats *Pentateukparafrasen*, "en kommenterande översättning av de fem Moseböckerna", möjligen tillkommen på Birgittas tillskyndan.

Så kommer ett av huvudnumren i den svenska medeltidslitteraturen, här som i de litteraturhistoriska föregångarna, nämligen Eufemiavisorna – som alltså är hämtade från kontinenten. De tre berättelserna, *Herr Ivan Lejon-*

riddaren, Hertig Fredrik av Normandie och Flores och Blanzefflor, ägnas naturligtvis stor uppmärksamhet. Det betonas att översättningarna kom till i hovmiljö, på initiativ av drottning Eufemia i Norge, och att detta följde ett gängse och väletablerat bruk vid de europeiska hoven. Det markeras också att översättaren antagligen var en välutbildad diplomat och att ”Eufemiavisorernas litterära stil blev mönsterbildande för den världsliga diktningen i mer än 200 år”.¹⁵ De här översättningarna är inte heller de helt ordagranna översättningar utan till exempel förkortade här och var, ofta för anständighetens skull, noteras det.

I avsnittet om litteraturen under Gustav Vasas tid får naturligtvis bibelöversättningarna och översättningarna av Luthers skrifter sin givna plats. Viktiga data som Nya Testamentet år 1526 och hela Bibeln år 1541, på finska 1548, noteras och det diskuteras vem som egentligen läste dem – Kurt Johansson citerar Olaus Petri, som menade att bibelöversättningen i första hand var en hjälp för alla de ”fattige, enfaldige präster som föga latin kunna och oförfarna äro i skrifterna”.

Läskunnighetens genombrott ligger i Sverige under perioden 1660–1740, berättar Stina Hansson, som i ett kapitel om ”Privatlivets litteratur” anför en hel rad av så kallade folkböcker på svenska, alla med utländsk, oftast tyskspråkig, förlaga.¹⁶ Nu har det alltså kunnat löna sig att översätta och trycka underhållande litteratur – det vill säga att det underhållande försågs så gott som alltid med en inledning som framhöll att detta var i högsta grad nyttigt och sedelärande. I detta avsnitt ser man att översättningar av populärlitteratur behandlas just som inslag i ”den litterära institutionen”, de är ju i allmänhet varken språkligt eller estetiskt vidare högtstående men de har ingått i utbudet, varit lästa och omtyckta.

Det är fortfarande just populärlitteraturen som noteras som översatt och starkt närvarande i det litterära systemet när man kommer in i romantikavsnittet. Av Auguste Lafontaines flödande produktion av sentimentala familjeromaner översattes omkring femtio titlar till svenska, och det följer en stump om hur dessa och andra lästes och uppskattades ännu ett par årtionden in på 1800-talet.¹⁷ Men de översättningar som verkligen kom att spela en litteraturhistorisk roll vid denna tid har inte fått riktigt den plats de hade bort ha. Det handlar om de översättningar av Johan Olof Wallin som kom att utlösa striden mellan Gamla och Nya skolan och den diskussion om översättningsprinciper som fördes främst av Lorenzo Hammarsköld. Det

gällde i första hand grekisk och romersk diktning och dess överföring till svenska. Skulle man följa diktens ursprungliga form så långt det lät sig göra, som nyklassicisten Hammarsköld ansåg, eller skulle man parafraasera och adaptera till samtidens smak och regler? Den parafraaserande metoden var den som Wallin tillämpade i sina översättningar – de som fick priser av Svenska Akademien 1803 och 1805 – och som Hammarsköld attackerade. Allt detta står ordentligt i den litteraturhistoriska framställningen, men det betonas inte tillräckligt tydligt att detta var ett moment där två smaknormer verkligen råkade i tydlig och öppen konflikt och att översättningar och översättningskritik faktiskt var den gnista som satte igång hela rabaldret. Översättningarna som sådana är glömda för länge sedan, men debatten fick som bekant långvariga följder.¹⁸

Den del av *Den svenska litteraturen* som omfattar tiden 1830–1920 innehåller ganska mycket om översättningar, och idén om ”den litterära institutionen” hålls aktuell genom att man berättar åtskilligt om populärlitteratur, som ju i stor utsträckning är översatt. Där finns passager om romanbiblioteken, de serier som började med Hiertas utgivning av sådana författare som Walter Scott, James Fenimore Cooper, Eugène Sue och andra stora romanförfattare från samtiden. Det kommer också ett avsnitt om de många folkböcker, sagor och annan enkel läsning, som delvis var ett arv från mycket gamla tider men som behöll sin popularitet. Ett stort kapitel om översättningar av kriminalberättelser under 1800-talets senare del och om Jack Londons oerhörda succé här i landet i början av 1900-talet kommer mot slutet av volymen. Här talas inte alls om översättarnas villkor, men de var naturligtvis just de ”slavarbetare” som utförde det ”fabrikarbete” som Greta Hjelm-Milczyn talar om; i bästa fall sådana som Wendela Hebbe och andra bildade damer.

Bredvid dessa översättningar som behandlas i klump och stora svep, lyfts två enskilda företag fram genom egna helsidor med bilder: det är Carl August Hagbergs Shakespeareöversättningar och Viktor Rydbergs översättning av *Faust*.¹⁹ I upptakten till texten om Hagberg heter det inledningsvis: ”Perioden 1830–1880 innehåller flera exempel på viktiga översättningar, t ex Strandbergs av Byron och Kullbergs av Tasso och Ariosto, men ingen kan i litteraturhistorisk betydelse mäta sig med den Shakespeareöversättning som gjordes av Carl August Hagberg (1810–1864).” Men om dessa andra får vi faktiskt inte veta mycket mer.

Hur ser det då ut med översättningarnas närvaro i den sista delen av *Den svenska litteraturen*, tiden från 1920 till 1995, alltså sjuttiofem år, då översättningslitteraturen formligen rasat in över ”den litterära institutionen”? Såvitt jag har kunnat finna är det något nyckfullt med redovisningen. Där finns en specialsida om översättningar av modernistisk lyrik som är koncentrerad och innehållsrik men alltså bara en sida, egentligen bara en dryg spalt, eftersom illustrationer av ett par volymer tar plats.²⁰ Och så finns där ett stort kapitel av Johan Svedjedal om ”Den svenska bokmarknaden” som naturligtvis är gediget men främst inriktat på kvantitet och utbud i stort vad gäller översättningarna. Det kan dock noteras, att det illustreras av en bild av hur Gunnel Vallquist år 1979 får en fin fransk utmärkelse för sin översättning av Proust.²¹

I Sten Torgersons undersökning av översättningslitteraturens andel i utgivningen av skönlitteratur i Sverige – som för övrigt Svedjedal bygger på – kan man hitta en tabell som omfattar drygt hundra år, stickprovsvis redovisade från 1866 till 1970.²² Det står klart att det bara är tre av de undersökta åren som visar lägre andel än 50% (1866 46%, 1868 46%, 1910 44%); de flesta tal han anför ligger mellan 52% (1867, 1890) och 68% (1969). Skulle man i *Den svenska litteraturen* ha följt principen om ”den litterära institutionen” konsekvent, eller om man skulle skriva den läsarnas litteraturhistoria som Gunnar Hansson efterlyste på 1990-talet, *Den möjliga litteraturhistorien* (1995), så skulle man i del 2 inte ha kunnat nöja sig med några kapitel om översatt populärlitteratur och en sida var om Shakespeare- och Goetheöversättningar och i del 3 hade man måst anföra betydligt många fler översättarinsatser och faktiskt måst förskjuta hela dispositionen grundligt.

Man söker förgäves efter en rad stora översättningsprestationer, som till exempel Erland Lagerlöfs klassikeröversättningar, främst förstås de av *Iliaden* och *Odysséen* (1908, 1912). Algot Werin konstaterade om Lagerlöf i en liten skrift år 1958: ”I standardverket Ny illustrerad svensk litteraturhistoria är han inte nämnd, trots att han med sina klassiska översättningar har betytt oändligt mycket mer för svensk litteratur och bildning än många av de skribenter som omsorgs- och hänsynsfullt har förtecknats.”²³ Och det har alltså inte gått bättre för honom i nästa generations standardverk, *Den svenska litteraturen*. Men han delar detta öde med många. Britt G. Hallqvists Eliot- och Shakespeareöversättningar kommer inte med. Jan Stolpe

är omnämnd som tidskriftsredaktör, men inte som översättare av Platon, Montaigne och andra, trots att det är just som översättare som registret presenterar honom! (Eller var dessa översättningar inte fullföljda när *DSL* kom till?) Björn Collinders originella försvenskningar av sådant som *Beowulf*, den poetiska Eddan, *Kalevala*, grekiska tragöder och Shakespearedramer kunde ha platsat, liksom Ingvar Björkesons många översättningar från främst antikens och renässansens diktare (fast här kan gälla samma tidsproblem!). Thomas Warburton får en tillfredsställande presentation just som översättare med omnämmande både av vad han överfört till svenska från engelska och amerikanska – främst förstås *Ulysses* – och från finska.²⁴ Men alla de skickliga yrkesöversättare som bidrar så starkt till vår kontakt med litteratur författad på främmande språk får inte plats.

Det framgår av denna genomgång, liksom av mina kommentarer till det jag iakttagit, att det i behandlingen av översättningarna som inslag i det litterära systemet eller den litterära institutionen lätt blir en uppdelning i det man kan betrakta som statusöversättningar, alltså översättningar av de lärda, stora, gamla klassikerna osv., å den ena sidan, och å den andra det man kan kalla bruksöversättningar, alltså översättningar som görs på beställning av förläggare och av dagsaktuell eller mer populär litteratur. Särskilt när man behandlar tiden fram till första världskriget förefaller man göra en mycket tydlig skillnad mellan akademiska översättare som Carl August Hagberg, Edvard Lidforss, Erland Lagerlöf och å andra sidan ”fabriksöversättningar”. Det är något som man borde observera när man diskuterar översättarnas och översättningarnas plats i litteraturhistorieskrivningen, i all synnerhet om man vill att den skall gälla ”den litterära institutionen” eller ”det litterära systemet”.

Översättningar ”vittna om tidens smak och odling”, skrev P.A. Sondén redan 1830. Billeskov Jansen underströk år 1947 att de är ”Formidlere af fremmede Strømninger og altid er Symptomer paa den litterære Smags Variationer”. Lars Lönnroth och Sven Delblanc säger i sin inledning att deras litteraturhistoria skall vara en historia om den ”litterära institutionen, dess traditioner och smaknormer”. Genomgången av *Den svenska litteraturen* visar att man ingalunda varit omedveten om översättningarnas betydelse i denna institution och gjort en hel del för att betona den, antagligen mer än någon tidigare svensk litteraturhistorisk översikt, men att samtidigt vedertagna föreställningar om litteraturhistoriens uppgift och dess konven-

tionella traditioner har motverkat en mer systematisk behandling av den översatta litteraturen.

I en litteraturhistorisk framställning som konsekvent följer idén om litteraturen som institution skulle översättningar oftare kunna introduceras i epoköversikter som markörer av förändringar och som förmedlare av rörelser, strömningar och smakriktningar. Uppgiften är inte helt enkel, men komparatistiken och receptionsforskningen kan utnyttjas långt mer än vad som skett i *Den svenska litteraturen*. Ta exempelvis behandlingen av Prousts *På spaning efter den tid som flytt*: de tidiga översättningarna av den hade ju kunnat användas för att markera modernismens väg till Sverige och dess etablering. Nu nämns de äldre översättningarna inte alls och Gunnel Vallquists endast i en bildtext. Kafka finns med litet varstans som referens, och Karl Vennbergs essä om honom från 1944 blir omnämnd som viktig, men översättningen av Vennberg själv från 1945 kunde ju också ha nämnts, särskilt som den sedan utkom i många nya upplagor.²⁵

Behandlingens objekt är heller inte helt självfallet: är det översättningarna som skall behandlas – eller översättarna? Här har jag redan i min rubrik utgått från att det främst handlar om översättningarna och betraktat översättarna som ett mellanled mellan författare och läsare utan särskild egen personlighet eller betydelse. Så är naturligtvis inte fallet i verkligheten; översättarnas förutsättningar, bildningsvägar och personligheter har ju lika mycket förklaringsvärde och intresse som inslag i den litterära institutionen som andra personer som verkar i den. Här rör vi vid litteraturhistorieskrivningens ständiga dilemma: är det enskilda författares liv och verk som skall beskrivas i helfigur eller är det epoker, stilar och strömningar som skall bära framställningen? Var och en som sysslat med litteraturhistorieskrivning eller läst en litteraturhistoria med kritisk blick för dess disposition och val har sett de kompromisser som alltid görs.

Avslutningsvis skall jag ta upp två tillfällen då jag har haft anledning att reflektera över just problemet med översättningarnas plats i litteraturhistoriska framställningar. Det första är från arbetet med min doktorsavhandling om Narcissusmytens historia i den västeuropeiska litteraturen. Jag blev minst sagt förvånad när jag upptäckte vilken ofantlig mängd av översättningar av Ovidius *Metamorfoser* till folkspråken som utförts redan under medeltiden och ända in i sen tid – och insåg att detta hade fått mycket litet uppmärksamhet i de litteraturhistorier jag hade läst. Dessa översättningars

otroliga inflytande i renässansens och barockens litteratur är ju omisskänneligt och har väl heller inte varit okänt för dem som skrivit översikterna – men har knappast vägts in, trots att specialstudier inte saknats. De översättarbragder som ligger bakom har heller inte annat än i sällsynta fall lyfts fram.

Det andra tillfället var då vi arbetade med *Skånes litteraturhistoria* och jag själv och mina kolleger tog oss igenom de speciella traditionerna i det litterära livet i Skåne och särskilt i Lund. Det lockade mig då att försöka få till stånd ett par särskilda avsnitt om översättarna och deras akademiska förutsättningar och traditioner. Några sammanhängande och systematiska kapitel blev det aldrig tid att utforma, men här och var fick några av våra stora lundensiska översättare ändå litet uppmärksamhet. Så till exempel ägnades den märklige Eric Hermelin, som under sina många år på S:t Lars översatte poesi från persiska, en del spaltutrymme och till och med ett par bilder.²⁶ Men något generad upptäcker jag att Erland Lagerlöf endast har kommit med på indirekt väg, därför att Jesper Svenbro har hyllat honom i *Samisk Apollon* – och därför att Per Erik Ljung påminde om detta i den artikel om Svenbro som bildar den vackra avslutningen av *Skånes litteraturhistoria*.²⁷ De sista raderna i Svenbros dikt ”Revenants”, som också avslutar samlingen, får bilda slutvinjett även här:

Vid Ålands hav, i den molnfria senhöstnatten,
medan havet där ute frustar och dånar
och stormen viner i väldiga lönnar,
kommer Erland Lagerlöf gående tvärs genom landskapet
i regnkappa med fladdrande kapuschong,
helt ensam på vägen; hejdar stegen och gläds
med en glädje värdig ett barn
åt natthimlen, åt dess klarast lysande stjärna.

Noter

1. Carl Fehrman, *Forskning i förvandling: män och metoder i svensk litteraturvetenskap*, Stockholm 1972, s. 21.
2. F.J. Billeskov Jansen, *Danmarks Digtekunst*, del 1, København, 1944, ”Fortale”.
3. Billeskov Jansen, 1944.
4. F.J. Billeskov Jansen, *Danmarks Digtekunst*, del 2, København, 1947, ”Fortale”.

5. Använt som motto av Greta Hjelm-Milczyn i hennes bok "Gud nåde alla fattiga översättare." *Glimtar ur svensk skönlitterär översättningshistoria fram till år 1900*, Stockholm, 1996; citerat därifrån.
6. Stina Hansson, "Afsatt på swensko": 1600-talets tryckta översättningslitteratur, Göteborg, 1982.
7. Sten Torgerson, *Översättningar till svenska av skönlitterär prosa 1866–1870, 1896–1900, 1926–1930*, Göteborg, 1981; *Fiktionsprosa på svenska 1866–1900: en utgivningsstatistik*, Uppsala, 1990; *Översättare av fiktionsprosa på den svenska bokmarknaden 1866–1900: en frekvensundersökning*, Göteborg, 1996; *Filantropisk översättningsfiktion på den svenska bokmarknaden under 1800-talets andra hälft*, Göteborg, 2001.
8. Lars Wollin, *Svensk latinöversättning*, Lund, 1981–1983.
9. (Proceedings of Nobel Symposium 110), ed. Sture Allén, Stockholm, 1999 (symposiet hölls 1998). En annan bok om översättningar heter *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg (1998).
10. Lars Kleberg, "Behövs en svensk översättningshistoria", *Sidor av samma sak. Sex uppsatser om översättning*, red. Björn Meidal, Åbo, 1999.
11. Denna uppsats tillkom ursprungligen som ett inlägg i en seminarierie om översättningar i teori och praktik som Per Erik Ljung anordnade vid Språk- och litteraturcentrum i Lund höstterminen 2007. En bearbetad version blev därför ett naturligt bidrag till denna festskrift.
12. Pia Tafdrup, "Poesi er uoversættelig, alligevel forsøger vi...", *Möten. Festskrift till Anders Palm*, red. Karin Nykvist m.fl, Lund, 2007.
13. Ett sammandrag av boken med rubriken "Översättarna – kulturförmedlarna" ingår i samlingsvolymen *Den svenska boken 500 år*, red. Harry Järv, Stockholm, 1983.
14. Yves Chevrel, "Les Traductions et leur rôle dans le système littéraire français", *Die literarische Übersetzung, Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, hrsg. Harald Kittel, Berlin, 1988.
15. Lars Lönnroth, *DSL 1, 2.* uppl. Stockholm, 1999, s. 99.
16. Stina Hansson, "Privatlivets litteratur", *DSL 1*, s. 208.
17. Louise Vinge, "Vad man läste under järnåren", *DSL 1*, s. 456.
18. Louise Vinge, "Järnårens ljus – Franzén och Wallin", *DSL 1*, s. 478 f. och 486 f.
19. Thomas Olsson, "Hagbergs Shakespeare", *DSL 2*, s.133; Lars Lönnroth, "Den svenske Faust", *DSL 2*, s. 169
20. Lars Lönnroth, "Tolkningar och valfrändskaper på väg mot modernismen", *DSL 3*, s 61.
21. *DSL 3*, s. 639.
22. Torgerson, 1981, s. 39.
23. Algot Werin, *Erland Lagerlöf. Homerosöversättaren*, Lund, 1958, s. 3.
24. Johan Wrede, "Efterkrigsgenerationen", *DSL 3*, s. 497.
25. Sverker Göransson, "Vad var fyrtyotalismen?", *DSL 3*, s. 221, dens., "Karl Vennberg – skepsis och ironi", *DSL 3*, s. 230.
26. Louise Vinge, "Litteraturhistorisk porträttkonst", *Skånes litteraturhistoria*, del 2, Malmö, 1997, s. 179 f.
27. Per Erik Ljung, "Ett klassiskt Skåne", *Skånes litteraturhistoria*, del 2, Malmö, 1997, s. 269.

Grundtvig och Geijer

Något om dansk och svensk identitet

Rikard Schönström

På samtida porträtt möter man ofta N.F.S. Grundtvig i rollen som det danska folkets faderlige profet. Det beror inte bara på att ”den gamle i Vartov” med sitt långa skägg och sin imposanta kroppshydda hade påtagliga yttre likheter med en biblisk patriark. Genom hela sitt långa liv uppträdde Grundtvig som en andlig ledare med kolossala visioner om sitt land och dess kultur. I överraskande stor utsträckning skulle hans drömmar dessutom gå i uppfyllelse. Om det finns någonting som kan kallas en dansk folksjäl, en mentalitet som skiljer danskarnas livsföring från exempelvis broderfolkets på andra sidan Öresund, så har den förmodligen kunnat växa sig stark och överleva till vår egen tid tack vare honom.

Till Grundtvig har vi ingen riktig motsvarighet i Sverige. Danska forskare har ibland velat framhålla Esaias Tegnér's betydelse för konstruktionen av en svensk identitet – senast filosofen Ole Vind i en antologi med titeln *Grundtvig – Nyckeln till det danska?* utgiven av Centrum för Danmarksstudier vid Lunds universitet – men som Jørgen Bukdahl redan 1933 kunde slå fast förblev Tegnér både som diktare och som människa i allt väsentligt en ”Europæer”.¹ Tilläggas kan att Tegnér's intellektuella skarpsinne och smått cyniska pragmatism heller inte gjorde honom särskilt lämpad för rollen som nationell fadersgestalt. Men vill man ändå jämföra Grundtvig med en romantisk diktare som i vårt eget land har bidragit till föreställningen om en folksjäl, skulle man möjligen kunna peka på Tegnér's främste konkurrent: Erik Gustaf Geijer.

Redan vid ett ytligt betraktande finner man många iögonfallande paralleller mellan Grundtvig och Geijer. De föddes samma år (1783) och skulle i stora drag genomgå samma intellektuella utveckling. I sin ungdom tog de bägge starka intryck av den tyska romantiken och idealismen. Bägge försökte de återuppliva Nordens forntida storhet i patetiska dikter med välkända mytologiska motiv. Medan Grundtvig drabbades av ett veritabelt

”asarus” blev Geijer en entusiastisk medlem av det så kallade ”Götiska förbundet”. Den nordiska renässansen gick hos dem bägge hand i hand med en strävan att förnya och fördjupa kristendomens roll i samhällslivet. Att de dessutom förenades i sin tro på det kungliga enväldet ter sig knappast förvånande. Bägge företog de emellertid också studieresor till England, där de på gott och ont konfronterades med det moderna samhällets industrialism och kapitalism. Bägge skulle de reagera på modernitetens många sociala problem genom uppseendeväckande omvändelser eller ”avfall” från en konservativ livsåskådning till en mer liberal och demokratisk samhällssyn. Och på det konstnärliga planet illustrerar såväl Grundtvigs som Geijers utveckling själva övergången från romantik till realism.

Skillnaderna mellan Grundtvig och Geijer är dock minst lika påfallande som likheterna, och denna divergens gör sig märkbar redan i deras reception av den tyska romantiken. Det var i själva verket en kusin till Grundtvig som introducerade romantiken i Norden, nämligen den något äldre, norskfödde Henrik Steffens. Under sin studietid i Jena hade Steffens kommit i direkt kontakt med flera av romantikens ledande koryféer och i synnerhet blivit fängslad av Schellings lära om anden i naturen. Väl tillbaka i Köpenhamn höll han på Elers’ kollegium 1802 och 1803 en serie föreläsningar som skulle revolutionera den danska konsten och vetenskapen.

Liksom Schelling antog Steffens att det finns en osynlig andlig princip som binder samman livets alla säregna fenomen till en harmonisk helhet. På sätt och vis var hans tankegång fullt logisk; onekligen behärskas naturen av en mängd allmängiltiga och nödvändiga lagar som forskaren bara kan gissa sig till genom att kombinera sina empiriska iakttagelser med mer eller mindre våghalsiga hypoteser. Mer uppseendeväckande var att Steffens trodde sig återfinna naturens lagbundenhet i kulturen och alltså skönja en obruten utveckling från mineralriket över växternas och djurens värld till människan och hennes historia. Överst i denna utvecklingspyramid placerade han det konstnärliga geniet, först och främst poeten, som i kraft av sina förtätade symboler bättre än någon annan kunde fånga det allmänna i det enskilda, evigheten i förgängligheten, anden i naturen. Steffens tvekade heller inte att sätta ett jordiskt namn på detta geni: Vem i samtiden hade åstadkommit en mer fulländad syntes mellan natur och kultur än diktarkonungen Goethe?²

Det är huvudsakligen två romantiska idéer som bryts mot varandra i Steffens föreläsningar: å ena sidan föreställningen att allting på jorden såväl som i himlen hänger ihop som en väldig biologisk organism, å andra sidan övertygelsen att denna helhet måste bringas till uttryck av ett enskilt och unikt subjekt, ett geni, som mycket väl kan ha rätt gentemot kyrkan, staten eller andra traditionella auktoriteter i samhället och alltså stå *utanför* alla sociala eller nedärvda sammanhang.³ Bland åhörarna på Elers' kollegium fanns både den nittonårige Grundtvig och den unge Adam Oehlenschläger. Det skulle dröja ganska länge innan Grundtvig tyckte sig förstå innebörden av Steffens förkunnelse, och även om han i hög grad levde upp till romantikens bild av outsidersn eller undantagsmänniskan, blev det då organismtanken som kom att spela störst roll för honom. Med Oehlenschläger förhöll det sig tvärtom. Vad som under ett nattligt samtal i Frederiksbergs Have förlöste den poetiska talangen hos Danmarks kommande nationalskald var framförallt Steffens teori om det skapande och gränsöverskridande snillet. Också hos den unge Erik Gustaf Geijer är det genitanken som står i centrum, vilket möjligen förklarar varför Oehlenschläger, men inte Grundtvig, skulle bli en viktig inspirationskälla för honom liksom för Tegnér och många andra svenska romantiker.

Ett annat tidstypiskt tema i Steffens föreläsningar är mänsklighetens historiska utveckling. Historien sägs ha tagit sin början i en mytisk tid, då gudarna levde på jorden och människans vilja var ett med naturens inneboende ande. Därefter skulle en tid av söndring och förfall ha inträtt, en period under vilken människan försökte göra sig till herre över naturen och dyrka sitt eget förnuft. Men i samma stund som människans avgudadyrkan kulminerade med kejsar Neros tyrannvälde i Rom skulle den gudomliga anden ha uppenbarat sig på nytt – och det givetvis i skepnaden av Jesus Kristus. Med kristendomen startar alltså en profetisk tidsålder som präglas av människans längtan efter en återförening med det gudomliga. Nu måste människan dock använda sig av konstens och religionens mytologiska bildspråk för att kunna återskapa sin ursprungliga endräkt med naturen.

Det där var ett resonemang som Grundtvig skulle knyta an till i sina tidiga dikter och i sina skrifter om Nordens mytologi. Som dansk tänkte han sig att det förlorade paradiset måste vara beläget inte bortom bergen men väl bortom de stora haven, och då han uppfattade sin egen tids rationalism

och dogmatiska kristendom som något livsfientligt beskrev han gärna evighetsriket som ”de levandes land”. Till en början hoppades Grundtvig, liksom Steffens, att kontakten med Gudsriket kunde återupprättas med hjälp av den poetiska fantasin, den filosofiska spekulationen eller den lärda bibeltolkningen, men ungefär samtidigt som han skrev sin berömda dikt om de levandes land, alltså omkring 1824–25, gjorde han ”en mageløs opdagelse”. Det är varken geniet, snillet eller teologen som kan visa människan vägen tillbaka till hennes hemland. Dit når människan bara genom sin oreflektade ochhängivna tro. Tron är dokumenterad i bibeltexten, men dess genuina eller levande uttryck finner man inte i textens döda bokstav utan i de ord som uttalas av prästen och församlingen i kyrkan. Framförallt kommer det levande ordet till uttryck i den apostoliska trosbekännelsen, menar Grundtvig. När man vid dopet muntligen bekänner sig till den kristna tron uttalar man precis de ord som i tidernas begynnelse utgick från Herrens egen mun, repeterades av apostlarna och sedan har återupprepats i två tusen år av kristna församlingar världen runt. Genom det levande ordet skulle alltså de levandes land åter bli närvarande på jorden.

Även om denna teori kan förefalla en smula fantastisk, och sannolikt inte är historiskt korrekt,⁴ bygger den på en högst modern insikt om språkets performativa karaktär. Vad som är levande i det levande ordet är varken dess lingvistiska form eller semantiska innehåll utan den ”speech act”, för att tala med J.L. Austin, varigenom ordet *skapar* en viss verklighet, i det här fallet en troende församling. I samma ögonblick som man uttalar trosbekännelsen gör man sig själv till kristen. Den tanken skulle få en kolossal betydelse också för Grundtvigs reflexioner över den danska folksjälen. Om man ibland kan misstänka honom för motsatsen, hyste Grundtvig stor respekt för andra kulturer än den danska eller nordiska. Han insåg mycket väl att de levandes land måste se annorlunda ut på andra platser i världen. Därför tog han också avstånd från upplysningens föreställning om människan som en allmän eller abstrakt företeelse. Det finns ingen människa i största allmänhet, underströk han. Mänsklighet var för Grundtvig det samma som folklighet, och varje enskilt folkslag var enligt honom bundet till en konkret geografisk plats genom sin historia och sitt språk. Endast på modersmålet blev det levande ordet verkligt levande. Med ”modersmål” avsåg Grundtvig helt bokstavligt det språk som i första hand modern överför till barnet och som alltså utgör den vuxna människans mest påtagliga

förbindelse med sitt eget ursprung och med sitt folks avlägsna förflutna. Riktigt dansk är bara den som från början talar danska.

Eller kanske man hellre borde säga *sjunger* danska. En viktig konsekvens av Grundtvigs teori om språket är nämligen att ordets rent akustiska manifestation, dess musikalitet, framhävs på bekostnad av dess funktion i ett system av abstrakta tecken.⁵ ”Moders Navn er en himmelsk Lyd”, heter det i en av Grundtvigs många poetiska hyllningar till sitt danska språk. Det är själva klangen i moderns röst barnet fäster sig vid när det lyssnar på hennes vaggvisor, resonerar poeten, och det är detta *ljud* som längre fram i människans liv kommer att fungera som danskhetens rent fysiska signatur:

Moders Røst er den Vuggesang,
Der huer os bedst af Alle,
Modersmaal har en himmelsk Klang,
Naar Børnene ”Moder” lalle,
Sødt i Lyst og sødt i Nød,
Sødt i Liv og sødt i Død,
Sødt i Eftermælet!⁶

Mot den bakgrunden ter det sig fullt logiskt att Grundtvigs allra viktigaste bidrag till den danska kulturen består av hans drygt 1500 sånger och psalmer. Med sin enorma produktion på det här området gav Grundtvig upphov till den så kallade ”fællessangen”, bruket att sjunga sånger tillsammans med andra inte bara i kyrkan utan också i helt vardagliga och världsliga sammanhang. Att danskarna än i dag försöker bekräfta sin danskhet genom att brista ut i allsång på högskolor, värdshus, politiska möten eller landskamper i fotboll är naturligtvis också det bästa beviset på att Grundtvig fortfarande lever som diktare och på att hans teori om det levande ordet i någon mening har blivit sann.

Just med hänsyn till språkets avgörande roll i Grundtvigs tänkande bör man emellertid revidera den smått mytologiska bilden av honom. Självt underströk han redan i företalet till sin första diktsamling (*Idunna. Nytaars-gave for 1811*) att han sina sagolika visioner till trots ingalunda såg sig som någon profet i gammaltestamentlig bemärkelse. Liksom sin föregångare Martin Luther menade han att den Helige Ande bor i sitt ord och därför talar till var och en som har den rätta tron. Vad han som skald eller präst kunde uträtta var på sin höjd att förmedla Herrens ord till sina medmänniskor.

En sådan ödmjuk hållning till kallet anar man sällan hos modellen i den omfattande Grundtvig-ikonografin, men det finns åtminstone ett porträtt som står i bjärt kontrast till de övriga. Jag tänker på en berömd målning av Constantin Hansen, som föreställer den grundlagsstiftande riksförsamlingen 1848 och som numera hänger på Frederiksborgs slott. Tavlan är lika monumental som sitt motiv, och i förgrunden tävlar ministrar, biskopar och professorer om en framskjuten position. Ingenstans finner man Grundtvig, som trots allt hade haft ett finger med i det politiska spelet kring grundlagens tillkomst och själv blev invald i Folketinget. Men efter en stunds letande upptäcker man honom längre bak i salen, ett mycket litet ansikte med plirande ögon, som dock är placerat exakt i kompositionens perspektiviska brännpunkt. Det råder ingen tvekan om att konstnären på så vis har velat markera vem som *egentligen* är handlingens huvudperson.⁷ Här möter vi en Grundtvig som har befriats från sin apoteos och förvandlats till ett närmast osynligt andeväsen, en ljusalv eller godmodig nisse, som utan att framhäva sin egen person försöker hjälpa sitt folk att finna sig självt.

I motsats till hur det förhåller sig med Grundtvig har Erik Gustaf Geijer nära nog fallit i glömska i sitt eget land. En av orsakerna är förmodligen att Geijer var en större tänkare men också en betydligt sämre diktare än Grundtvig. En annan är utan tvivel att Geijers verk saknar den ”folklighet” som satte sin prägel på Grundtvigs. Redan i hans avhandling om inbillningskraften från 1810 – den svenska romantikens viktigaste programskrift, som den har kallats⁸ – är det geniet eller den unika personligheten som framförallt får Geijers uppmärksamhet. Precis som Steffens och de tyska romantikerna anser han att människan har mist kontakten med sitt lyckliga barndomstillstånd men i viss mån skulle kunna återskapa livets helhet med hjälp av sin poetiska fantasi. Inbillningskraften har dock sin hemortsrätt inte bara i dikten eller konsten utan även i religionen, vetenskapen och politiken, betonar Geijer. Vad som på alla dessa områden skiljer snillet från vanliga människor är hans överlägsna omdöme, hans förmåga att snabbt och säkert kunna sluta sig från det enskilda fallet till den allmänna regeln eller tvärtom förvandla det abstrakta till något sinnligt konkret. Långtifrån att hylla subjektivismen, eller den typ av romantiskt svärmeri som förekom hos Atterbom och fosforisterna, vill alltså Geijer ställa fantasin i begreppets, förståndets och i sista hand samhällets tjänst.

Det är i ljuset av dessa idéer man bör läsa hans götiska ungdomsdikter. När Geijer skriver om vikingen och odalbonden hoppas han kunna fånga det nordiska eller ursvenska lynnet i ett par enkla men slagkraftiga bilder. Det intressanta är att dikterna på samma gång skildrar två mycket självständiga *individer*: den äventyrslystne sjöfararen för vilken hemmet känns alltför trångt och den trygga bonden som helst är sin egen man och envist håller på sitt. Att vara svensk skulle med andra ord vara detsamma som att lyda sitt eget begär eller förverkliga sin egen vilja. Det där är en tanke som senare togs upp av Love Almqvist i hans märkliga skrift om den svenska fattigdomens betydelse. Svensken har av naturen tvingats till ett hårt och fattigt liv, förklarar Almqvist, men att vara fattig betyder ”att vara hänvisad på sig själv”, och just därigenom skulle svensken finna sin särpräglade storhet.⁹

Nu finns det en annan komplikation i Geijers mytologiska föreställning om svenskheten. Så starka och självständiga de än är utgör vikingen och odalbonden varandras diametrala motsatser. Om bägge skulle symbolisera nordbons djupaste väsen, måste de representera en minst sagt kluven personlighet: en varelse som ständigt längtar efter uppbrott och förnyelse men som lika ihärdigt försöker bevara allt vid det gamla, en figur som på en gång är extrovert och introvert. Det råder ingen tvekan om att Geijer själv slets mellan dessa båda livshållningar – som kanske även kan kallas ”modernism” respektive ”traditionalism” – och drömde om att förena dem i någon form av syntes. Särskilt tydligt kan man iaktta hur han brottas med det här problemet i sina politiska och historiska skrifter.¹⁰

Sedan urminnes tider har det funnits två motsatta idéer om hur samhället lämpligast bör organiseras, menar Geijer. Å ena sidan feodalismen, som bygger på familjens princip och alltså värnar om husfaderns, adelsmannens eller kungens naturgivna rätt att härska över sitt hushåll (sitt folk), å andra sidan republikanismen, som baseras på en överenskommelse eller ett fördrag mellan fria och jämlika individer. Å ena sidan ett slags maffia-system där undersåtarna underkastar sig patriarken genom personliga trohetsförpliktelser, å andra sidan det vi numera kallar demokrati där makten fördelas och regleras genom en skriven lag. Under lång tid förespråkade Geijer ett i grunden feodalt samhällsskick, men redan i sin ungdom hade han tagit starka intryck av såväl den franska revolutionen som den engelska liberalismen, och när de politiska motsättningarna på 1830-talet hårdnade överallt i

Europa skulle han till sist, 1838, avfalla från sin konservativa ståndpunkt. Det innebar inte att han blev socialist, vilket man ibland kan förledas att tro när man läser sentida framställningar av hans liv. Sitt ideal såg han snarare i ett samhälle som hade lyckats förena traditionens vertikala perspektiv med modernitetens horisontella, och lösningen på problemet försökte han sammanfatta i sin berömda ”personlighetsprincip”.

”Inget jag utan ett du”, lyder denna princip i sin enklaste formulering. För att kunna utvecklas till en fulländad personlighet måste den enskilda människan konfronteras med andra människor som är lika självständiga eller fria som hon själv. Det dialektiska mönstret för denna tankegång känner vi igen från Hegel, men sannolikt hade Geijer också hämtat inspiration från Ludwig Feuerbach och dennes teori om kärlekens gemenskap.¹¹ I vår egen tid möter vi samma idé överallt i den existencialistiska traditionen. Nu anser emellertid Geijer, i motsats till Feuerbach, att det finns ett du som så att säga inbegriper och därför är större än alla andra, nämligen Gud. Kanske kunde man säga att Gud är ett för alla människor *gemensamt* du, ett du som bara framträder i form av en inre bild eller röst men som likafullt utgör ett universellt samvete, ett ”samma vetande”, för att använda Geijers eget uttryck. Vill man begagna en mer modern term, skulle man möjligen kunna likna Geijers gud vid ett överjag, en social eller samhällelig instans inom det enskilda jaget, som individen ständigt måste förhålla sig till och kommunicera med.

Hos Geijer själv avlyssnar man allra bäst denna inre dialog i hans korta, centrallyriska dikter från 1830-talet, till exempel i hans mest berömda dikt överhuvudtaget ”På Nyårsdagen 1838”:

Ensam i bräcklig farkost vågar
Seglaren sig på det vida hav;
Stjärnvalvet över honom lågar,
Nedanföör brusar hemskt hans grav.
Framåt! Så är hans ödes bud;
Och i djupet bor som uti himlen Gud.

Merparten av dessa dikter är egentligen sångtexter till vilka Geijer själv satte musik, men som var och en kan förstå befinner vi oss här i en annan tonart, ja i en helt annan musikalisk genre, än den som Grundtvig skulle göra så populär i Danmark. Det handlar inte om allsång utan om visor, och

det är inte människors gemensamma öden som står i centrum utan den emotionella konflikten mellan ett ensamt jag och en yttre kraft – Gud, naturen, historien eller samhället.

Geijer hade ett par decennier tidigare bidragit till Arvid August Afzelius' insamling av svenska folkvisor och då även själv försökt skriva folkliga ballader. En dikt som "På Nyårsdagen 1838" ansluter snarare till den romantiska "liedens" tradition, alltså till den typ av konstnärligt medveten vislyrik som i Tyskland fick sitt förnämsta uttryck i Schuberts tonsättning av Wilhem Müllers *Die Winterreise* (1827) och som i Sverige nådde sublima höjder med Almqvists *Songes*. Men fokuseringen av det lyriska subjektet är något som Geijers tondikter har gemensamt också med den folkliga svenska visan sådan vi känner den hos Bellman, Birger Sjöberg, Dan Andersson, Evert Taube och många andra. Om den danska "fællessangen" kännetecknas av en robust kollektivism, får den svenska visan sin särprägel genom en sorts jagfixering, som ibland kan vara frejdig eller smått ironisk men lika ofta är ångestfylld eller djupt melankolisk.

Kontrasten mellan Grundtvig och Geijer blir slående också när man med Constantin Hansens framställning av den danska riksförsamlingen 1848 i färskt minne betraktar John Börjessons välkända monument över den store svensken utanför Uppsala universitet. Uppkliven på en flera meter hög piedestal står Geijer där och spejar ut över sitt land, medan en ödmjuk kvinnogestalt sitter hopsjunken vid pelarens fot. "Ensam är stark", säger denna staty, och så lyder ju som regel även budskapet i Geijers dikter om rastlösa vikingar och trygga svenska bönder. Men vad föreställer kvinnan? Den vanligaste tolkningen är att hon skulle symbolisera Geijers "tanke", vilket onekligen rimmar ganska väl med diktarens hegelianska föreställning om ett främmande väsen inom det egna jaget. Med hänsyn till samma idé skulle man kanske lika gärna kunna vända på perspektivet och se kvinnan som en sinnebild för det ensamma, bräckliga diktjaget i Geijers lyrik – och följaktligen förstå mannen på piedestalen som hennes dröm om den store Andre.

Hur som helst säger denna kluvna gestalt något väsentligt om hur nationell identitet alltsedan romantiken har producerats i Sverige. Om dansken blir dansk genom att i olika sociala sammanhang eller ritualer frambära en rad yttre tecken på sin identitet, får svensken däremot sin identitet genom att lyssna till en inre röst som lockar eller tvingar honom att tänka på sam-

ma sätt som andra svenskar. Medan individen i Danmark är en naturlig del av samhällsgemenskapen, är samhällsgemenskapen i Sverige en självklar del av individen. Det är troligen därför som Danmark kan te sig så främmande för dem som *inte* är danskar, medan svenskar ofta kan känna sig främmande även i sitt *eget* land.

Noter

1. Ole Vind, "Grundtvig og det danske – med sideblik til Sverige", *Grundtvig – Nyckeln till det danska?*, red. Hanne Sanders och Ole Vind, Göteborg & Stockholm, 2003, s. 13 f.
2. Henrich Steffens, *Indledning til filosofiske Forelæsninger*, København, 1803, 1905, 1968, s. 138.
3. *Ideologihistorie I: Organismetænkningen i dansk litteratur 1770–1870*, red. Aage Henriksen, København, 1975, s. 28 f.
4. Som Ole Vind påpekar "kendes [der] ingen mundtlig trosbekendelse, der uforandret går tilbage til de første disciple", Vind, 2003, s. 28.
5. Se Helge Grell, *Skaberordet og billedordet. Studier over Grundtvigs teologi om ordet*, København, 1980, s. 129 ff.
6. Dikten saknade titel då den 1838 trycktes i Grundtvigs bok *Skolen for Livet og Akademiet i Soer* men har sedermera ofta kallats "Modersmaalet".
7. Se t.ex. Henrik Bramsen, *Kunst i enevældens sidste hundrede år – sådan set*, København, 1990, s. 198.
8. Henrik Schück, Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, 3, fullständigt omarbetade upplagan, del V: Romantiken, Stockholm, (1929) 1985, s. 440, 445.
9. C.J.L. Almqvist, *Svenska fattigdomens betydelse* (1838), utgiven av Almqvistsällskapet med förord av Folke Isaksson och efterord av Bertil Romberg, Stockholm, 1989, s. 41.
10. Se t.ex. Anders Ehnmark, *Minnets hemlighet. En bok om Erik Gustaf Geijer*, Stockholm, 1999, s. 155 ff.
11. Elsa Norberg, *Geijers väg från romantik till realism*. Diss., Uppsala, 1944, s. 471 ff.

Järnvägens litteraturhistoria – litteraturens järnvägshistoria: en skenbar historia

Anders Nilsson

När jag kör fast i min forskning – vilket händer ganska ofta – framhåller min handledare ibland vikten av några uppslagsrika och kanske lite udda sidospår. Det kan röra sig om fotbollens roll i den skandinaviska prosan under 70-talet eller saxofonens betydelse i 50-talets svenska poesi. Det handlar alltså om ämnen som tillsynes är relativt begränsade men som vid en närmare granskning kan öppna nya perspektiv både på ett forskningsområde och på den svenska och nordiska litteraturhistorien. I ett sådant sammanhang har jag bland annat undersökt ishockeyns roll i delar av den finlandssvenska 80-talsprosan.

Sedan en tid tillbaka är det emellertid ett mer bokstavligt sidospår som upptagit mina tankar – nämligen järnvägens roll i litteraturen. Det är naturligtvis ett hopplöst brett och vagt ämne som kräver mängder av avgränsningar och definitioner. Samtidigt ser jag det som en mycket fruktbar infallsvinkel på de senaste 150 årens litteratur – för det är ju i det direkta eller indirekta mötet med dessa maskindrivna fordon och det snart världsomfattande nätet av räls som mängder av romaner, dramer, noveller, dikter och sångtexter har blivit till. Inte bara för att järnvägen under en period i slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet var det kommunikationsmedel och den teknik som var det absolut modernaste, snabbaste och lyxigaste – utan därför att den konkret tar plats i såväl skrivande som distribution och läsande av text.

Det är därför förvånande att järnvägen – och dess nära släktingar spårvagnen och tunnelbanan – aldrig har ägnats annat än ett förstrött intresse av litteraturforskare i Sverige. Visst nämns järnvägens betydelse för moderniseringen av landet, för distributionen av trycksaker, för förflyttningen av människor och för ett nytt sätt att förhålla sig till och uppleva verkligheten – men allt detta sker i förbifarten och på en viss till intet förpliktigande abstraktionsnivå. Visst nämns också järnvägen – eller den lite mer privata

tågresa – i studier över Pär Lagerkvist, Eyvind Johnson, Sara Lidman, Tomas Tranströmer och Kerstin Ekman. Och ibland kan den till och med framhållas som en symbol för stora världen, vägen ut eller – rent av moderniteten. Men jag har inte hittat någon teoretisk eller historisk studie som sätter in den svenska skönlitteraturens förhållande till järnvägen i något större eller djupare sammanhang. Några mindre undantag finns dock – exempelvis Örjan Lindbergers uppsats ”Järnvägarna och den svenska litteraturen” i *Ekonomisk revy* 1951:2 och Gunnar Sandins uppsats om ”Fritiof Nilsson Piraten och järnvägen” i tidskriften *Spår* 1986 – men i den sistnämnda handlar det bara om Piraten och hans skildring av sträckan Ystad – Eslöv, med särskild betoning på Vollsjö station.

Går man till Lönnroth och Delblancs *Den svenska litteraturhistorien III* – som behandlar det moderna genombrottet och den stora järnvägsbyggarperioden i vårt land nämns knappast ordet järnväg, även om det är uppenbart att järnvägen är en ytterst viktig förutsättning för det moderna samhälle som växer fram. Något förenklat kan man säga att järnvägen – och den i stationshus och på tåg ständigt återkommande kartan över Sveriges järnvägsnät – fungerar som en konkretion av den framväxande moderna nationalism som skapar ’Det nya Sverige’ med allt vad det innebär. Att Strindberg hade synpunkter på detta i sin bok med snarlikt namn är självklart – vilket jag återkommer till lite längre ner.

Lika ointresserad för järnvägens roll i litteraturen är *Skånes litteraturhistoria*, trots att den första delens framsida pryds av Johan Johanssons målning ”Tåget till Mölle”. För när bilden – med ett ångloksdraget tåg i ett idylliskt sommarlandskap – sedan dyker upp inne i boken har den inget med framställningen att göra. Och bildtextens överraskande upplysning om att det gick direkta sovvagnar från Berlin till den mondäna badorten Mölle lämnas utan kommentar. Visst nämns järnvägen kort i samband med Fritiof Nilsson Piraten, men bland alla ambitiösa texter om städer, spex och naturfenomen saknar man ett uppslag om järnvägen – eller mer konkret: det skånska stationssamhället, tågresa genom Skåne och det direkta mötet med världen i och utanför Skåne. Skåne var – och är – ju faktiskt ett av Sveriges mest järnvägstäta områden.

Men om nu järnvägen knappast uppmärksammas i den svenska eller skånska litteraturhistorieskrivningen från slutet av 90-talet verkar järnvägen

faktiskt uppmärksamma litteraturhistorien. Faktum är att en stor del av de många lila pågatågen i Skåne har litterära namn som *Piraten*, *Victoria Benedictsson*, *Nils Holgersson*, *Bombi Bitt* och *Hjalmar Gullberg*. Och reser man lite norrut till Småland hittar man Krösatåg med namn som *Pär Lagerkvist*, *Alf Henriksson* och *Astrid Lindgren*. Att döpa tåg efter litterära personer är vanligt också i utlandet. Så kan man exempelvis åka med såväl *Leo Tolstoj* och *Hans Christian Andersen* som *Stefan Zweig* och *Thomas Mann* om man ger sig ut i Europa.

Det enda inslaget i modern svensk litteraturhistorieskrivning som tar upp järnvägens roll i litteraturen lite mer ingående är en uppslagsrik artikel av Mikael van Reis om Erik Beckman i *Den Svenska Litteraturen VI*. Han skriver:

Hos Erik Beckman går tågen överallt. I den tidiga fabeln *Åttan* (1963) är livet en evighetsfärd per tåg, i experimentromanen *Inlandsbanan* (1967) får läsaren färdas med rälsbuss mellan Kristinehamn och Gällivare. I *Kameler dricker vatten* (1971) avgår arabexpressen från Bergslagen. I *Hertigens kartonger* (1965) får läsare tåga med i Churchills begravningskortege, och drygt två decennier senare, i den märkvardiga *Två dikter* (1987), går ett tåg mot Auschwitz. Men Beckman utsträcker också sina texter till Budapest, San Francisco och Volgograd, fast inte alltid per tåg.

Att järnvägen, stationen, tågbytet och resan är viktiga faktorer i Beckmans författarskap är naturligtvis ingen hemlighet – men här antyder artikelförfattaren vilka rika möjligheter ett mer strukturerat sökande efter dessa olika spår kan ge – både vad gäller Beckman och själva litteraturen i allmänhet. Här finns ju också den vidd och blandning av det lokala och det globala, det idylliska och makabra, det gränslösa och det starkt begränsade som är så typisk för järnvägens struktur. Att det finns gränser ”är en tillsynes harmlöst upprepad fras, som plötsligt blir blytung när en tysknationell ande växlar in tågkommunikationerna på spåret mot det Auschwitz som är alla samhällens underjord”, skriver van Reis.

Här öppnar sig en avgrund för alla som likt den pensionerade judiske järnvägstjänstemannen E.S. i Danilo Kis märkliga roman *Timglasen* (på svenska 1986) vill se järnvägen som ett system som står ovan krig och konflikter, och som egentligen inte har något att göra med de totalitära regimerna i andra världskrigets Europa som förstör hans och miljoner andra människors liv. En avgrund som inte går att bortse ifrån när litteraturens järnvägshistoria skrivs – och som blir plågsamt påtaglig i böcker som

Heinrich Bölls *Tåget var punktligt* (på svenska 1972) eller, än värre, i Primo Levis *Är detta en människa?* (på svenska 1988) där det just är järnvägen med dess räls, fordon och tjänstemän som bokstavligen för människor mot döden.

I Danmark och Norge är situationen likartad, även om järnvägen nämns i samband med det moderna genombrottet och industrialiseringens genomslag. Ett intressant undantag är den danske litteraturforskaren Bjarne Thorup Thomsen som har publicerat uppsatser med titlarna ”Maskine, nation og modernitet hos Andersen og Almqvist”, TFL 1988 och ”Andersens ’O.T.’ og Almqvists ’Det går an’” (*Proceedings of the 10th Biennial Conference of the British Association of Scandinavian Studies*, 1996.) Internationellt förefaller situationen delvis likartad – i alla fall vad jag kan överblicka i nuläget. Här finns förvisso ambitiösa tyska, engelska, amerikanska och indiska antologier. Det gäller exempelvis Edward C. Goodmans *Writing the Rails* (2001) – med engelskspråkiga texter från Dickens och Whitman till V.S. Naipul och Paul Theroux. En annan antologi är *The Penguin Book of Indian Railway Stories* (1994). I den engelskspråkiga världen finns det också uppsatser och böcker som går ett eller par steg längre och som skulle kunna vara användbara när man skriver ett större arbete om järnvägens många roller i litteraturen. Ett exempel på det är en ny ambitiös studie är Paul A Youngmans *Black Devil and Iron Angel: The Railway in the Nineteenth-Century German Realism* (2005).

Går man istället till den svenska litteraturvetenskapens många monografier eller biografier hittar man en del – men finner sällan något om järnvägens och tågresandets samspel med texten eller berättarens estetik. Så tar exempelvis Ingrid Schöier upp Pär Lagerkvists närhet till järnvägen i sin *Pär Lagerkvist: en biografi* (1987). Och i sin framställning om Eyvind Johnsons tidiga författarskap i *Norrbottningen som blev europé* (1986) tar Örjan Lindberger upp järnvägsmotiv i hans självbiografiska romanserie om Olof. Lindberger gör en ansats till att se på tågresans roll i Johnsons självbiografiska roman *Nu var det 1914*, men mer än så blir det aldrig. Detsamma gäller böcker om Sara Lidmans ’Järnbaneepos’ och Kerstin Ekmans ’Katrineholmssvit’.

En given utgångspunkt för en genomgång av järnvägens roll i den svenska litteraturen är väl annars August Strindberg. Där finns en hel del att

hämta, men viktigast är han kanske i sin motvilja mot järnvägen som en exponent för en modernitet han inte vill ha. I hans Rousseauinspirerade bondesocialism förefaller järnvägen bara vara något som överheten använder för att erövra och införliva det omland som tidigare delvis kunnat undandra sig statsmakternas kontroll och den framväxande kapitalistiska industrialiseringen. I texten ”Svenska folket” i *Det nya riket* från 1882 är Strindberg synnerligen negativ till järnvägen och vad den står för – även om hans kritik i huvudsak drabbar de många järnvägsinvigningarnas pompösa retorik:

Hans majestät skall inviga en ny bibana uppe i Kolbottens bergslag; det är visserligen bara en enskild smalspårig banbit, men den har statsanslag och grundlagarne ålägga som bekant konungen att övervaka all hushållning med statsanslag.

[---]

Kungen kommer. Smörgåsbordet angripes. Soppan serveras. Korkarne smälla. Fågeln är uppäten. Champagne! Tal! – En ny pulsåder är öppnad (= en ny åderlåtning)! Nytt blod (= pengar) skall strömma genom den svenska statskroppen, vars hjärta ligger på Slottsbacken; nationen (d.v.s. järnbruksbolaget Kolbotten) skall andas lättare, då nya syremängder tillföras. Talaren känner sig lycklig och rörd av den hyllning som hans trogna folk (de otrogna synas icke!) visat honom. Höjer sitt horn (= champagneglas) för Kolbotten, en urgammal härd för svenskmanntrohet. (Obs: alla nya järnvägsstationer äro sådana härdar.)

Fanfarer; folket (banvakterna) sjunger Ur svenska hjärtan.

Detta är på många sätt en träffande, om än ganska överdriven, framställning av en järnvägsinvigning i slutet av 1800-talet. Men precis som det kungahus, de landshövdingar och präster texten kritiserar, följer den bara öppningsceremonin. Vad som händer med människorna vid banan efter spektaklet lämnas därhän. Det är alltså mer en kritik av den språkliga och ceremoniella retorik som är en del av den framväxande järnvägskulturen i Sverige. Däremot är texten ointresserad av de människor som har byggt eller ska leva och arbeta i närheten av järnvägen – det man skulle kunna kalla järnvägens vardag.

Det är därför intressant att se att trots sin välkända nyfikenhet på ny teknik – som kameror och telefoner – förefaller Strindberg relativt likgiltig inför järnvägens och tågets litterära möjligheter. För honom verkar den delvis militäriskt utformade järnvägen snarare vara en del av det förgångna med sin nationella och strikta inramning. Det är väl därför hans sympatier finns hos den bonde som längre bort på åkern kör sina oxar i svetten och som hälsar det regn som överrumplar den i öppna vagnar rullande festmål-

tiden med glädje. Strindbergs berättare verkar själv mest njuta av att hovmarskalken och trafikchefen inte lyckas nå fram till lokomotivföraren och därmed stoppa tåget. Strindberg skriver: ”Tåget rusar fram, fram och överröstar kammarherrarnas förbannelser. Men ute på åkern står bonden med mössan i hand och välsignar himmelen som gav honom ett välsignat regn.” Med de avslutande formuleringarnas förvisso lite spöklika betoning av tågets framrusande anar man såväl den nya teknikens makt också över den elit som tror sig styra skeendet som ett slags samförstånd mellan lokomotivföraren och bonden, trots att de – åtminstone skenbart – har olika syn på järnvägen. Att bonden snart fick möjlighet att närma sig mer avlägsna och lönsamma marknader är bara outtalat.

Att det sistnämnda knappast var Strindbergs uppfattning vid den här tiden framgår av Martin Kylhammars bok *Maskin och idyll: Teknik och pastorala idéer hos Strindberg och Heidenstam* (1985), där Strindbergs hyllande av bondesamhället och hans teknik- och industrikritiska drag diskuteras utförligt. Samtidigt finns det sammanhang där järnvägen letar sig in i Strindbergs verk på ett annat sätt. Ett sådant är när den uppåtsträvande betjänten Jean i *Fröken Julie* med en internationell tidtabell i fickan visar på järnvägens möjligheter att snabbt och enkelt flytta också vanliga människor i tid och rum. Efter en längre utläggning om hur han och Julie ska bedriva hotellrörelse söder om Alperna utbrister han: ”ack! – låt oss resa härifrån – [tar upp en kommunikationstabell ur fickan.] – Genast, med nästa tåg! – vi äro i Malmö klockan sex och trettio; Hamburg åtta och fyrtio i morgon tidigt; Frankfurt-Basel en dag, och i Como genom Gotthardsbanan om, låt mig se, tre dar. Tre dar!”.

Att Jeans plan om ett hotell vid Comosjön i sig inte har så mycket med verkligheten att göra betyder ändå inte att hans kunskap om det snabbt växande järnvägsnätets nya möjligheter inte har med verkligheten att göra. Här talar en modern man som vill visa både sig själv och Julie att han vet hur saker och ting ligger till. Ändå kan man säga att Strindberg – precis som den till järnväg betydligt mer positive H.C. Andersen – inte är född och uppvuxen *med* järnvägen. De kommer *före* och ser järnvägen *utifrån*. Det gör också Leo Tolstoj, men trots det är han en av de första författarna som på allvar använder järnvägen i sina texter. Jag tänker då inte bara på *Anna Karenina* – där både resorna och olyckorna med tåg är centrala – utan i för-

sta hand på hur järnvägen – eller själva tågkupén – ramar in och strukturerar själva berättelsen i kortromanen *Kreutzersonaten* från 1891.

Tre svenska författare som definitivt föds med järnvägen är Pär Lagerkvist, Eyvind Johnson och Erik Beckman. Hos alla tre finns det som ovan nämnts ett antal olika spår av järnväg och tågresa. Enklast är det naturligtvis att se det på titlar som *Inlandsbanan* eller i skildringar av stationer och tågresa. Men det handlar inte bara om att järnväg nämns i titeln eller är ett motiv i framställningen. För i samtliga dessa fall verkar järnvägen ha fler och djupare betydelser.

Som exempel på detta – och hur en studie om järnvägens roll i litteraturen skulle kunna se ut – tänker jag använda några avsnitt i Pär Lagerkvists välkända roman *Gäst hos verkligheten* från 1925. Att järnvägen är viktig för huvudpersonen Anders i den självbiografiskt färgade romanen är uppenbart. Hela inledningskapitlet beskriver en lätt igenkännlig Växjömiljö som är helt präglad av järnväg. Den unge Anders och hans familj bor ovanför en järnvägsrestaurant, fadern arbetar vid järnvägen och den mjölk som barnen dricker kommer spenvarm i en bleckspann ”med ett tåg som var inne 7.15” och med denna spann fanns också en lapp med hälsningar från släkten på landet. Här – och i hela romanen – kan man alltså se järnvägen som något som förenar landsbygdens och stadens människor på ett praktiskt och relativt okomplicerat sätt. Visst tar den staden till landet och landet till staden så som Strindberg befarade – men det uppfattas inte som något problem för människorna eller berättaren utan är snarare något som ger dem möjlighet att ta tillvara det goda som finns både i staden och på landet.

Av störst intresse i bokens första kapitel är emellertid beskrivningen av barnens upplevelser av världen utanför lägenhetens fönster. Det är inte det vilda eller odlade landskapet som tilldrar sig barnens intresse där de sitter på sina pallar. Det är inte heller någon gård, byväg eller stadsgata. Istället är det här järnvägen som är den scen, eller det landskap, som Anders och hans syskon betraktar och njuter av. Om det som de kunde se utanför de sotiga fönsterposterna skriver Lagerkvist:

Tågen gick där ständigt fram och tillbaka, växlade in på de olika spåren, lokomotiven visslade, skjutsade iväg vagnar inåt bangården, stationskarlarna sprang utefter dem och viftade med armarna. Där fanns alltid fullt upp att se på. Ibland när

vinden låg på strök röken utefter fönstren, och om de stod öppna måste man skyn-
da sig att stänga. Då kändes hur tyst det egentligen var där inne, bullret utanför
hördes bara som någonting långt borta. Men man såg alltsammans som förut, tå-
gen som stod och höll vid perrongen och så gav sig iväg och försvann med den
vita brickan på sista vagnen, lokomotiven som växlade av och an som alltid.

Med tanke på textens självbiografiska karaktär kan man se detta som ett
slags urscen för författarens upplevelse av världen. Här finns ju resan, upp-
brottet och vägen ut hela tiden som en möjlighet. Men här finns också upp-
levelsen av ett av människor skapat, genomtänkt och välfungerande system
som inte har något med de Bibeltexter att göra som Anders föräldrar läser.
Dessutom finns här en estetisk dimension som pekar fram mot författaren
Lagerkvists sätt att uppleva och beskriva tillvaron. Detta blir än tydligare i
samband med en utförligt skildrad dressinresa där den unge Anders ser del-
vis nya sidor av världen och sin pappa. Där upplever han också fartens tjus-
ning och kopplad till den en ny perception där farten och vinden
tillsammans med dressinens framfart genom landskapet skapar ett nytt sätt
att uppleva både landskapet och sig själv. Han skriver:

Det blev snart fart. På ett litet vänd var de långt utanför stan. Staken tog fasta,
jämna tag i gruset, hjulen snurrade allt vad de orkade, vid skarvarna knäppte det
på som ett riktigt tåg. Fast det var alldeles lugnt blåste det om dem så de fick dra
mössorna långt neråt öronen. – Håller du fast? skrek fadern dit ner, hukande sig
för att få fart. – Ja! skrek han tillbaks och tittade upp och skrattade.

Först var det en rak bit över ängsmark. Blommorna störtade förbi som små
prickar, man såg inte vilka det var, upp mot vallen slog en lukt av dem allesam-
mans. Så for de in i skogen. En stark granlukta kom in i draget och en fin, lätt lukt
av björk, som ändå väl kunde kännas, och av en och al och tall, det var blandskog,
lite av varje. Så kom en liten smultronlukta, för att de for förbi några stånd högst
uppe på vallen, de lyste så röda att de syntes långt efteråt, men förbi for man, allt-
ihop for man bara förbi. Där neråt slinten stod alla möjliga blommor, prästkragar,
käringtand, smörblommor, natt och dag, små tuvor med klöver som förvillat sig
hit, vildhavre, hallonsnår och mycket annat. Allt luktade och lyste ett tag och ru-
sade förbi, granarna, björkarna och enbuskarna nere i skogen likaså. Telefonstol-
parna störtade sig baklänges som om de sprang hem, inte ville med.

Anders satt med uppsparrade ögon, slukande allt, kinderna var lite bleka av
draget men han var het av spänning och hänryckning, hjärtat bankade och slog.
Han var som i *extas* (min kursivering).

Faktum är att dessa raders skildring av den unge Anders spänning, hän-
ryckning och extas är bokens starkaste och mest laddade uttryck vid sidan

om den ångest som han upplever i samband med döden. Men i motsats till ångesten rymmer resan starkt positiva känslor. Intressant är att se hur berättaren talar om hur 'allt störtar förbi', hur perceptionen – om än momentant – förändras genom att dofter och färger dyker upp, glider ihop och försvinner utan att kunna iakttas var för sig. Strax efteråt heter det också med Lagerkvists exakt formulerade prosa:

Det visslade om öronen. Lilla hjulet framme vid fötterna på Anders snurrade runt så att ekrarna inte syntes, det hoppade och struttade av glädje. Det var som en fölunge om morronen först när den släpps ut. Skenan låg som ett streck, prästkragar, smörblommor, gullvivor blev också raka streck, telefontrådarna blänkte snörröta uppe i solen, sparvarna på dem störtade sig förskräckta in i skogen där träd och buskar växte ihop till en slät vägg, en ekorre sprang vettskrämd uppe på gärsgårn som om den inte kunde komma in.

Denna inkännande och muntra beskrivning av en dressinresa genom ett sommarlandskap får en osökt att tänka på Lagerkvists intresse för det moderna måleriet. Språket är här förvisso inte uppbrutet, utan mer som den syntes av modernt och förmodernt, lantligt och urbant som den öppna men ändå relativt långsamma dressinfärden är. (Vi befinner ju oss här långt från en del kontinentala författarnas beskrivningar av väldiga bangårdar, stora lokomotiv och långa tågresor.) Denna blandning förstärks också genom att dressinen liknas vid en fölunge – och inte en stor järnhäst! – som släpps ut om morgonen.

Utan att överdriva tror jag därför att man kan se dessa centrala avsnitt i *Gäst hos verkligheten* som något viktigt också för andra delar av Lagerkvists författarskap. Inte bara för att det är barndomen och hemstaden som gestaltas med hjälp av järnvägen, utan också därför att så många tankar och känslor får sitt uttryck genom järnvägen och tågresan. Det är som om själva mötet med världen utanför familjen och hemmet äger rum längs rälsen – tänk bara på det ångestladdade mötet med ett främmande tåg i den kända novellen "Far och jag" i samlingen *Onda sagor* från 1924. Det är därför knappast någon tillfällighet att berättaren i slutet av *Gäst hos verkligheten* finner tonåringen Anders tillsammans med en flicka vid en järnvägsövergång utanför staden. Och med en bild som för rakt in i hjärtat av den moderna litteraturen heter det: "Där fanns inga tåg så här sent, kändes tomt som det gör vid en järnvägsövergång då man bara ser spåren försvinna åt bägge hållen."

Talande möss, finns de?

Birger Hedén

Talande djur i sagor och fabler har en lång tradition. Men den troligen första barnbok som skildrar ett talande djur i en realistiskt beskriven, samtida verklighet, är engelskan Dorothy Kilners (1755–1836) *The Life and Perambulation of a Mouse, I–II* (1783).¹

Från och med Kilners bok blir barnböcker med talande djur, som berättar sitt livs historia eller i varje fall är huvudpersoner, ganska vanliga. En av de mest kända är Anna Sewells *Black Beauty* (1877).

Kilners bok kan i sin tur ha varit inspirerad av en berättelse för vuxna med en knähund som huvudperson, en satir över människors vanor och ovanor.

Barnböckerna med talande djur hade flera syften: att därigenom kunna beskriva och kommentera människors beteenden, att inpränta djurskyddstanken hos barn, att framföra exempel på god moral på ett litet roande sätt eller att försöka beskriva djur på ett realistiskt vis.²

Som ofta brukligt vid den tiden publicerades Kilners bok under pseudonym, i detta fall M.P. efter Maryland Point nära Stratford i Essex, där hon bodde med sin familj.

En typisk berättarsituation i barnböcker från 1700-talet är den där en vuxen för ordet och mer eller mindre ofta avbryter berättelsen, för att tala om vilka moraliska slutsatser som läsande eller lyssnande barn ska dra. Ett välkänt exempel är Campes version av Robinson Crusoe, *Robinson der Jüngere* (1779–1780). Ibland kommenterar författaren berättelsen i ett förord eller i en inledning som i Sarah Fieldings *The Governess* (1749). Det kan påpekas att barnboken i dessa avseenden inte skiljer sig från många av de romaner för vuxna som gavs ut, exempelvis *Tom Jones* (1749) av den sistnämnda författarens bror, Henry Fielding.

Dorothy Kilner använder sig av båda möjligheterna, men det är alltså huvudsakligen en mus som berättar. Därutöver återfinns ett antal andra be-

rättare, barn såväl som vuxna. Del II innehåller dessutom en längre episod med en något mer intrikat berättarsituation än i boken i övrigt.

Min avsikt är att presentera denna barnbok från en tid när upplysningsideal i barnlitteraturen började kombineras med tanken att också roa barnen och inte bara torrt och föreläsande proppa i dem förhållningsregler, dygder, god moral och hot om straff. Jag kommer att fortlöpande kommentera berättarnas möjliga funktioner och diskutera trovärdighetsproblemet med olika berättare och med en talande mus samt till sist påpeka en miss från författarens sida.

Första delen har en kort inledning i vilken författaren talar om att hon en anmärkningsvärt sträng vinter var på besök i Meadow Hall. Där fanns också gott om barn och unga.³ Det framgår att de alla är trevliga, harmoniska ungdomar. I väntan på mildare väder roar man sig med lekar, dansar och sjunger och berättar historier vid brasan. När ingen kommer på något mer att berätta, uppmanar en av ungdomarna alla att berätta om sina liv. De får två dagar på sig att skriva ner sina minnen.

Dystert finner författaren efter en stund vid skrivbordet att en berättelse om hennes liv inte kommer att väcka något intresse hos åhörarna, och kan inte låta bli att för sig själv högljutt beklaga detta. ”The adventures of my life (though deeply interesting to myself) will be insipid and unentertaining to others, especially to my young hearers: I cannot, therefore, attempt it.”⁴

”Skriv ner mina äventyr, de kanske är mer underhållande”, föreslår då en svag röst som kan lokaliseras till ett hål i golvpanelen, där en mus kikar fram.⁵ Författaren accepterar tacksamt idén, om musen bara vill diktera. Snabbt hoppar Nimble, som musen heter, upp på skrivbordet och kryper ner i en kexburk. Men innan han börjar berätta, avbryter författaren för att försäkra sina läsare att hon aldrig tidigare hört en mus prata.

Eftersom musens liv och strövtåg tilldrog sig stort intresse hos åhörarna i Meadow Hall den där vintern, talar författaren om att hon skickat berättelsen till Mr. Marshall för att få den publicerad.⁶ Boken är mycket riktigt utgiven av förläggaren John Marshall.

Nimble börjar med att berätta om att mamman övergav honom och hans syskon när de var stora nog att klara sig själva. Hon ger dem en enda förmaning: återvänd aldrig för ofta till samma plats. Hur listiga de små mössen än tycker sig vara kommer det att bli deras undergång.⁷

Nimble och hans bror Longtail beger sig strax upp i huset från källaren där de så långt fått hålla till. Snart nog upptäcks de av en liten flicka, Nancy, som blir förskräckt. Hennes mamma håller genast ett förmaningstal om att det inte finns någon anledning att vara rädd för möss eller för djur i allmänhet. För att illustrera detta berättar hon att hon en gång kände en ung dam som råkade ut för ett otal missöden därför att hon lät sig skrämmas av bland annat en hund, några kor och en geting.

Så långt in i boken har berättelsen bytt berättare två gånger.⁸ Från författaren till Nimble till Nancys mamma.

Samtidigt tycks egentligen trovärdigheten ha flugit all världens väg, eftersom mammans berättelse, över två sidor, orimligt nog synes ordagrant återgiven med exakta dialoger. Detta är inget problem i romaner med allvetande tredjepersonsberättare. Problematiskt blir det egentligen först när berättaren (eller berättarna i vissa romaner) inte varit närvarande vid de händelser som återberättas. Eller, som i det här fallet, med precision återger dialoger och monologer in i minsta detalj.

Så återges också dialog i, för att ta ett annat exempel, en senare roman som *Bröderna Karamazov* som har en anonym jagberättare. Även Dostojevskijs roman är problematisk när det gäller berättarens trovärdighet.

Denne jagberättare är för övrigt inte densamme som "författaren" som kommenterar romanen i ett förord (oavsett om man vill uppfatta "författaren" som en litterär gestalt eller Dostojevskij själv).

Romanens jagberättare tycks till en början vara en av gestalterna i sin egen berättelse. Han utbrister till exempel om Aljoshas pappa: "[J]a, vi kommer ihåg honom än i dag.". Men allteftersom berättelsen framskrider återges sedan dialoger som om de i själva verket vore skapade av en allvetande tredjepersonsberättare som inte alls är en romangestalt.⁹ Med andra ord en likartad om än inte identisk situation som i Kilners berättelse.

Antagligen är det så att vi som läsare stillatigande accepterar detta förbryllande positionsbyte som borde kunna ifrågasätta trovärdigheten. Förklaringen är sannolikt att det uppfattas som en av flera konventioner när det gäller den skönlitterära prosans rekvisita. I sin tur kan denna konvention knytas till muntligt berättande. En talande berättar ju ofta om något som tilldragit sig någon annanstans och med andra inblandade och återger både miljöer och dialog som om han/hon varit där, fast det kan röra sig om både andra- och tredjehandsuppgifter.

Häri skiljer sig alltså inte Kilners berättarvariant från vad som kan sägas vara vanligt förekommande i prosaberättelser. Trovärdighetsproblemet återkommer jag emellertid till ur en annan aspekt.

Nimble och Longtail återvänder till källaren och försäkrar för den tredje brodern, Brighteyes, att det är ofarligt att gå upp i huset, och frestar med alla läckerheter de smakat. Vid nästa besök råkar de åter på lilla Nancy som nu uppträder mycket ohövligen mot sin barnjungfru. Än en gång får hennes mamma tillrättvisa henne. Förmaningarna går nu ut på att behandla alla, också tjänstefolket och de fattiga med respekt; en dygdig tiggare är exempelvis en mycket bättre människa än en elak prins.¹⁰

Härmed är ett genomgående motiv i berättelsen etablerat: Nimble berättar om någon som inte behandlar tjänstefolket väl. Det understryks också av någon annans kommentar, vanligen en vuxen, och oftast utvidgat med ett eller ett par exempel på att detta är mycket illa handlat.

Vidare framhålls vikten av att barn ska lyda sina föräldrar. Hur det annars går blir strax mycket åskådligt uppenbart när Nimbles tredje bror, Softdown, fångas i en fälla och sedan brutalt trampas ihjäl av en man i hus hållet (blodet sprutar, benen knastrar, får läsaren veta). De övriga bröderna erinrar sig nu skamsset vad deras mamma hade sagt om att aldrig återvända till samma plats för ofta.

För säkerhets skull avbryter författaren berättelsen och påminner läsaren om nödvändigheten av att lyda sina föräldrar, för att inte också de ska råka illa ut, innan hon åter ger ordet till musen: ”But, to return to the history.”¹¹

Dessvärre dröjer sig mössen i alla fall kvar i samma hus, och återvänder på morgonen till frukostrummet fast först sedan familjen ätit klart och gått ut på en promenad i trädgården. Men det visar sig att det de tagit för det säkra var osäkert. Ett par pojkar som de inte uppmärksammat smyger sig på mössen och fångar både Nimble och Brighteyes. En av dem knyter fast ett snöre i svansen på Brighteyes och låter en katt hoppa efter honom. När pappan kommer på pojken med detta, tappar han musen som katten genast snappar upp.

Därefter följer ånyo ett förmaningstal. Pappan är djupt besviken på sonen. Inte hade han trott denne om en sådan neslig handling. Det är djurskyddstanken som hade börjat få genomslag mot slutet av 1700-talet, som

här bärs fram i barska ordalag.¹² Genom ren tur undkommer sedan Nimble, och de kvarvarande båda mössen lämnar äntligen huset.

Innan del I når sitt slut har de blivit vittne till ytterligare exempel på hur tjänstefolk behandlas illa.Utförligast skildras hur en pojke vid namn Will ställer till besvär för drängarna på en gård genom att blanda den tröskade med den otröskade säden.¹³ Hans kamrat James förmanar honom att inte göra så. Också detta är exempel på en tidens typsituation i många barnböcker: kontrasten mellan den stygge gossen och den snälle. Kontrasten förstärks dessutom ibland genom att de samtidigt utgör exempel på en rik och en fattig pojke.¹⁴

En av drängarna hämtar Wills pappa och så blir det dags för en ny tillrät-tavisning som mynnar ut i att pojken måste skilja ut sädeskornen igen, innan han får någon mat. Medan han håller på med det poängterar James än en gång hur fel det är att vara elak mot andra. Will säger att James kan gå hem till sin mamma och prata med henne för han låter som en flicka. James får dock sista ordet i en längre monolog, med rikhaltig exemplifiering av hur pojkar och män som är snälla och dygdiga inte är ett dugg omanliga. Han inleder dessutom med att retoriskt fråga: ”Är då flickor de enda människor som äger sunt förnuft eller gott sinnelag?”¹⁵

I ett annat hus förklarar en far för sin son att den som förlorar sin heder, till exempel genom att ljuga, aldrig kan få den återupprättad.¹⁶ Dessutom är det inte fejt att låta bli att slåss även om man blir hånad för det, påpekar han, och berättar ett minne av en skolkamrat som får tjäna som mönsterexempel på vad han nyss sagt.

Nimble förlorar sedan också Longtail, när de just kommit fram till vad som visar sig vara Meadow Hall. Antingen har brodern förirrat sig i det stora huset eller också har han sprungit därifrån.

När berättelsen kommit så långt, tar författaren till orda igen och berättar att en tjänare kom in i rummet varvid Nimble snabbt försvann. Skulle han eller någon annan mus dyka upp igen, lovar författaren att genast återberätta deras historia för sina små läsare. Tills vidare hoppas hon att läsarna ska ha varit kloka nog att anamma alla de goda råden, trots att de givits av någon så obetydlig som en mus.¹⁷

Andra delen, som är något kortare, består i princip av tre olika berättelser: om stöld, om godhet, och om det omoraliska i att ljuga. Liksom första de-

len har den en ramberättelse: författaren får inledningsvis besök av Nimble sedan ett par månader förflutit efter deras första möte. Och på sista sidan, när de nya äventyren relaterats, lovar författaren att Nimble ska få bo i en bleckburk på hennes skrivbord.

Liksom i första delen måste författaren vid ett tillfälle avbryta för att inpränta i läsarna det som just förmanats av en vuxen till ett barn. Likaså avslutar hon med att till sist återigen uppmana de unga läsarna att dra lärdom av de goda råd som musen förmedlat.

Kompositionen i de båda delarna är alltså nästan identisk, och innehållet varierar endast genom andra exempel. Redan när Nimble dyker upp igen, passar författaren på att upprepa läxan från del I, om att man inte får vara rädd för möss. Det ”råkar” nämligen stå en liten gosse vid namn Joe intill henne, som föreslår att de ska ge musen åt katten eller döda den för han tycker inte om möss. Ganska hånfullt tillrättavisas Joe av författaren.¹⁸

Sen försvinner Joe bokstavligen, vilket kan förvåna eftersom han av allt att döma står kvar när musen börjar prata, dock utan att förundras. Som bi-person har han nämligen gjort sin plikt och utgår ur handlingen. Som läsare kan man tycka att detta åtminstone borde ha nämnts.

Genomgående återger musen ännu en gång samtal mellan barn och vuxna varvid långa dialoger och monologer återges ordagrant, som om de hade skrivits ner vid tillfällena ifråga. Författaren får genom sina direkta avbrott i texten å ena sidan borga för sanningshalten – det är ju hon som skrivit ner efter diktamen – å andra sidan i god upplysningsanda för säkerhets skull ifrågasätta om det som berättas verkligen ägt rum.

Första gången hon gör det är i del I, när hon, som nämnts, säger att hon aldrig i sitt liv hört en talande mus.¹⁹ Andra gången, i del II, uttrycks det mer explicit, när hon avbrutit berättelsen för att förklara innebörden i vad som just relaterats. För när hon sedan ska låta musen fortsätta sker det med orden: ”But it is time I should return to the history of my little make-believe companion, who went on, saying –”. Här använder hon alltså ordet ”låt-saskamrat”.²⁰

Tydligare kan knappast budskapet framföras: barn ska inte på allvar tro att djur kan tala; det sker bara i påhittade berättelser. Här kommer ett annat trovärdighetsproblem i dagen. Även om den unge läsaren accepterar att en jagberättare föga sannolikt i detalj kan återge vad som sagts, är rädslan hos

de vuxna att barn ska förväxla verklighet och fantasi så stor, att det måste påpekas att det här bara är på låtsas.²¹

Den längsta sammanhängande episoden avser att visa att man egentligen inte kan klandra barn som uppför sig illa, om de har mycket dåliga förebilder i form av sina föräldrar.²² Att sådana enligt bokens framställning främst tycks finnas i välbärgade hem bör ses som en påminnelse om att de som är satta att styra, måste veta hur man ska uppföra sig.

En husjungfru, Molly Mount, körs bort från familjen hon tjänar hos, därför att hon sagt sanningen om de båda elaka och odrägliga systrarna och deras föräldrar. Sedermera gifter hon sig med en hederlig bondson och genom ärlighet och strävsamhet kan de skaffa sig en egen stuga och leva ett gott liv. Till dem kommer en dag en sjuk och fattig tiggerska. Henne förbarmar de sig över, och när hon tillfrisknat får hon bo hos dem och göra nytta genom att ta hand om hönsen. Det är förstås en av de elaka systrarna, som kommit på obestånd, sedan den rika familjens överhuvud, Mr. Speedgo, förlorat allt.

Episoden berättas emellertid inte i den i boken så långt använda trepersonerskedjan: författare-mus-vuxen (någon gång ett barn). Först relateras visserligen hur Nimble gömmer sig i fickan i en rock tillhörig en kusk vid namn John. Med honom kommer han till ett hus där John inbjuds att komma in i köket. Efter allmänt samtal bland betjänter och jungfrur om herrskap och tjänstefolk och vikten av att veta sin plats i samhället, tar sedan John till orda.

Hans berättelse som alltså sträcker sig över tolv sidor, inleds med att han säger att hans pappa i sin ungdom var betjänt hos en Mr. Speedgo! Därefter får man veta vad pappan har berättat, och det är dennes förstahandsinformation om hur Molly säger sanningen om familjen Speedgo, körs bort och gifter sig, som läsaren får sig till livs. Men pappan vet därtill besked också om hur de elaka systrarna i sitt tillstånd av nöd och fattigdom med skam erinrar sig Mollys ord och ångrar att de inte lyssnade på henne.²³

Visserligen är det John som för ordet vid köksbordet, men i praktiken blir det pappan som får stå för sanningshalten. Han i sin tur måste i slutändan ha fått veta av Molly själv hur den elaka systemen togs emot, vad som sades och vad som sedan hände. Därmed består kedjan här av fem berättarled: författaren, Nimble, John, Johns pappa och Molly. Eftersom

författaren enbart nedtecknar vad Nimble berättar, rör det sig föralltid bara om hur gott minne John respektive Nimble förutsätts äga. Och hur korrekt författarens återgivning är.

Johns berättelse har samma form som författarens helhetsskildring: inledande och avslutande ord, med ett inpass om det lärorika i det som berättas. John avbryter sig nämligen när han kommit halvvägs för att försäkra att han ska fatta sig kort i fortsättningen. Men tillägger att det är värt att höra på, ”for it will teach one a great deal”.²⁴

Dorothy Kilners bok bjuder som synes på förmaningar både om att lyda sina föräldrar och att uppföra sig väl, vilket gäller både barn och vuxna. Och den inpräntar dessutom som nämnts tanken att man ska vara snäll mot djur. Boken lever med andra ord väl upp till de förväntningar man kunde ha på en barnbok vid den här tiden. Vad som möjligen skiljer den från flertalet andra barnböcker är att den ansetts vara lite roligare. I en översikt sägs den rentav stå i särklass när det gäller spänning och underhållning.²⁵

Till sist några ord om ett litet förbiseende från författarens sida. De båda delarna uppges skrivna med någon tids mellanrum, eftersom författaren börjar del II med att tala om att det gått några månader sedan hon tog farväl av sina små läsare.²⁶ Hon fortsätter med att berätta att hon sedan Nimble försvann ofta tittat i hålet i golvpanelen och lagt kaksmulor där om han skulle komma tillbaka.

Men som nämnts inleds del I med att författaren *är på besök* i Meadow Hall, och där möter Nimble i sitt rum. Hon bor med andra ord inte där. Oavsett om det verkligen förflöt någon tid mellan skrivandet av de båda delarna, tycks Dorothy Kilner helt enkelt ha glömt bort var författaren egentligen träffade musen.

Noter

1. Jag läste berättelsen första gången i en av 1790-talsutgåvorna i British Library. Här citerar jag Dorothy Kilner, *The Life and Perambulations of a Mouse*, Fairfield, IA, 2004. Av för mig okänd anledning återges Perambulation ibland i pluralis i såväl textutgåvor som handböcker. I de versioner som utgavs under 1700-talet och tidigt 1800-tal står titeln alltid i singularis. Gissningsvis känns pluralisformen mer korrekt eftersom musen företar många vandringar. Att döma av ett textutdrag ur den samtida barnboken *Jemima Placid* skriven av Dorothy Kilners svägerska Mary Jane Kilner, vore uppenbarligen pluralis att föredra. Huvudpersonen Jemima räknar nämligen upp några böcker – av Dorothy och Mary Jane (!) – som berett henne stor

- glädje, däribland "The Perambulation(s) of a Mouse". Citerat efter Harvey Darton, *Children's Books in England*, 2. uppl., Cambridge, 1970 (1932), s. 166.
2. Informationen ovan är hämtad ur uppslagsordet "animal stories" i Humphrey Carpenter och Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford & New York, 1984, s. 24.
 3. Av texten framgår att den här berättaren är en vuxen, men inte att det är en kvinna. Läsarna utgick dock från att så var fallet eftersom illustrationen på försättsbladet föreställer en kvinna vid ett skrivbord på vilket man också ser musen. Jag använder genomgående beteckningen författaren eftersom hon betecknar sig själv som "the writer", Kilner, 2004, s. 24.
 4. Kilner, 2004, s. 7.
 5. Alla översättningar är mina.
 6. Kilner, 2004, s. 8.
 7. Kilner, 2004, s. 9.
 8. Kilner, 2004, s. 12.
 9. Fjodor Dostojevskij, *Bröderna Karamazov*, översättning Staffan Dahl, Stockholm, 1986. Förordet, s. 9 f. Citatet, s.13.
 10. Kilner, 2004, s. 17.
 11. Kilner, 2004, s. 24.
 12. Kilner, 2004, s. 27 f. Djurskyddstanken hade funnits längre än så, men just under senare delen av 1700-talet uttrycktes den ofta i barnböcker. En bärande idé var att grymhet mot djur vore att visa okunskap om Guds plan med människan, jorden och djuren. Se t.ex. Mary V. Jackson, *Engines of Instruction, Mischief, and Magic: Children's Literature in England from Its Beginning to 1839*, Aldershot, Hants, 1989, s. 166 ff.
 13. Kilner, 2004, s. 40 ff.
 14. Det mest kända exemplet är Thomas Day, *Sandford and Merton*, del I, 1783.
 15. Kilner, 2004, s. 43.
 16. Kilner, 2004, s. 48 ff.
 17. Kilner, 2004, s. 53.
 18. Kilner, 2004, s. 54 f.
 19. Kilner, 2004, s. 8.
 20. Kilner, 2004, s. 79.
 21. En välvilligare tolkning som förutsätter tilltro till den unga läsarens förmåga att skilja på sanning och påhitt, är att omnämmandet av en "make-believe companion" är en införstådd blinkning från författaren: både du och jag vet ju att detta inte är sant.
 22. Kilner, 2004, s. 63–75.
 23. Kilner, 2004, s. 70.
 24. Kilner, 2004, s. 68.
 25. Jackson, 1989, s. 141 ff.
 26. Kilner, 2004, s. 54.

Ras, klass och kön i romernas spår

En intersektionell läsning av Nanna Lundh-Erikssons barnbok från 1938

Bibi Jonsson

I modern kulturteori har frågor om genus, eller kön, haft en framträdande plats. Under senare år har så kallade intersektionella perspektiv tillförts. I korthet innebär det att genusperspektivet sammanförts med etnicitet och klass. Detta motiveras av insikten att exempelvis för en kvinna med invandrarbakgrund kan andra förutsättningar gälla än för en kvinna med svensk bakgrund, och för en arbetarkvinna andra än för en kvinna från medelklassen.

Antalet perspektiv kan givetvis varieras och utökas. Ålder kan utgöra ett, region ett annat. Unga kvinnor lever under andra villkor än äldre, och kvinnor från landsbygd och stad lever olikartade liv. Analyser med intersektionalitet som teoretisk infallsvinkel har gjorts inom de mest skilda områden under de senaste åren.¹ Introduktionen av begreppet kan betraktas som ett försök att överskrida den fokusering på könsrelationer på bekostnad av andra sociala relationer som historiskt sett har kännetecknat feminismen. Detta understryker Paulina de los Reyes och Diana Mulinari i *Intersektionalitet. Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap* (2005): "Den simultana effekten av kön, klass och etniska/'ras'-strukturer är en central komponent i maktens konstituering." Genusvetenskapen måste, sammanfattar de, "ta hänsyn till ojämlikhet som grundas på föreställningar om 'ras', klasstillhörighet och nationella gränser". Genom metalingvistiska markörer och en förklarande fotnot reserverar de sig explicit mot begreppet ras.² Under trettioålet, som förknippas starkt med ett rasbiologiskt intresse, var begreppet ras vedertaget. Detta decennium utgör den historiska kontexten i min analys av den i dag inte särskilt välkända författaren Nanna Lundh-Erikssons barnbok *I zigenarnas spår*.

Trots att livliga försök gjordes till kategoriseringar och bestämningar utmärktes rastänkandet generellt av stor förvirring och osäkerhet. De rasbio-

logiska forskarna försökte dela in människor i svarta eller vita, men stannade vid att placera en mängd enligt dem diffusa mellangrupper på en skala som vägde över mot det svarta. Svartmuskighet beskriver en mellanform som inte är svart, men absolut inte vit. Så sent som 1932 placerade en av de ledande svenska rasbiologiska forskarna in judarna i kategorin blandraser.³ Det stora intresset för judarna är anmärkningsvärt, eftersom deras antal var relativt begränsat i vårt land. Fler var de resande, tattarna, en enligt rasbiologerna svårkategoriserad grupp. Främst syntes gränsen mellan de resande och romerna vag; inte sällan sammanblandas grupperna och så även i Lundh-Erikssons bok. Det framgår av att varningsropen mellan gårdarna i den trakt till vilken romerna anländer ljuder: ”tattarpacket är i närheten”.⁴

Gemensamt för grupperna är den mobila livsföringen som tydligt skiljer dem från bondfolket. De resande kallade sig så själva, och som vägfärande presenteras de i texten: ”Där de drog fram med sina magra hästkrakar, gnällande hundar och övertäckta vagnar samt raden av skäggiga svartmuskiga och mörkhyade, svartögda kvinnor och barnungar var de en skräck för de stillsamma och sävliga byborna. Fantastiska berättelser var i svang om deras förbindelser med hundturken och hur de rövade barn och sålde dem till detta vidunder” (s. 39 f). Hundturken fungerade som ett invektiv för turkar, men associerar också till en föreställning om existensen av människoätare med hundhuvuden någonstans i Asien. En ofta framförd teori var – och är alltjämt – att romerna stammar från Punjab, det så kallade femflodslandet, i Indien. I texten antyds både österländskt och sydländskt ursprung, eller åtminstone utländskt. Då bondfolket möter dem vid deras läger kommenterar berättaren: ”Det var inte utan, att de ryggade tillbaka inför den obeskrivliga österländska atmosfär, som redan i tältöppningen mötte dem.” (s. 60) I ett senare sammanhang får slokhattar, piskor och allmän ”brokighet” tala ”sitt tydliga språk om sydländsk härstamning och utländska seder” (s. 99).

I zigenarnas spår består av två handlingstrådar som vävs samman. Händelseförloppet börjar i en by, belägen på slätten mellan Trelleborg och Malmö. Första kapitlet har rubriken ”Vandreriskan”, vilket hänför till den skeppsbrutna kvinna som kommer till byn. Främlingar var en ”ovanlig företeelse”: ”– Inte hör hon hemma här [...]. Inte bär hon klut och inte tröja. Svart

schal har hon. Och ett bylte bär hon” (s. 5). I byltet ligger hennes lille son. Vandrerskan dör utan att avslöja sin identitet; det enda byborna får veta är att hon stammar ”från stora svarta skogar och djupa vatten” (s. 8) och ”en farfarsgård”, som trots eftersökningar förblir okänd. Den lille hemlöse får namnet Ante Fremling och tas om hand. Hos fostermodern finns också den föräldralösa Lena.

Några år senare blir granngårdens halvårsgamla flicka lille-Bengta bortförd, och en grupp romer som vistas i närheten får skulden. Mot förmodan är de oskyldiga: ”Många försyndelser mot svensk åskådning och lag, ej minst mot sjunde budet, hade de på sina samveten och sitt syndaregister, men inte lille-Bengtas försvinnande.” (s. 39) I själva verket är det en örn som fört bort barnet, men fågeln har tappat sitt byte och det romska följet, som hittat det, har fört det med sig. För att återta barnet inleder Lena och Ante sin jakt i dess spår. Spåren för dem genom Sverige, från Skåne till Dalarna – och på en utflykt till Härjedalen, där Ante finner sina rötter. Med flickan återfunnen vänder de tillbaka. Kapitelrubrikerna anvisar tydligt denna cirkelkomposition: ”På spår”, ”På väg”, ”Norrut!”, ”Mot söder!” och ”Hemma”.

Berättelsen utgör en rundmålning av Sverige, något liknande Selma Lagerlöfs i sin bok om Nils Holgersson. Dalarna utgör en kontrast till Skåne såsom det i nationalmytologin svenskaste av landskap i kontrast till den sydligaste provinsen. Bilder av storkar, gäss, pilevallar och korsvirkesgårdar kan verka närmast exotiska. Trots det framhålls det svenska i kontrast mot det främmande, det romska. Patriotism och hembygdskänsla står inte heller i motsatsställning. De båda skånska barnen hyser både kärlek till fosterlandet och till hembygden: ”Det uppsvenska landskapet fann de visserligen vackert. [...] Men de kom alltid till det resultat, att så vackert som i Skåne var det ingenstans.” (s. 95) I norr drabbas de ofrånkomligt av hemlängtan: ”längtan efter slättens ro och trevnad, längtan efter det hemvanda, det trygga, längtan efter att denna landsvägsvandring skulle ta slut, längtan efter att nå målet” (s. 144).

Selma Lagerlöfs *Nils Holgersson* var som bekant ett beställningsverk från de svenska skolorna och dess didaktiska uppgift var given. Boken om jakten på ett romskt följe synes också ha ett didaktiskt syfte. Exempelvis inpräntas i bokens barn ordstäv som att ”flit och välstånd följas åt” (s. 4) eller

att ”*Arbete befördrar hälsa och välstånd*” (s. 70), vilka naturligtvis är tänkta att också omfatta de barn som läste boken. För det didaktiska syftet talar också det faktum att den utkom på det pedagogiskt inriktade Svensk Lärartidnings förlag. Att den ingick i den välrenommerade serien Barnbiblioteket Saga borgade för kvalitet och seriositet. Barnbiblioteket bestod delvis av klassiker och av didaktiska verk som Daniel Defoes *Robinson Kruse* och Harriet Beecher Stowes *Onkel Toms stuga*. Statsmakterna bidrog genom understöd. Av tradition har staten haft ett ansenligt inflytande över barnboksutgivningen, och så var det exempelvis även i Tyskland på trettio-talet. Christa Kamenetsky, som behandlar barn- och ungdomslitteraturen i Tredje riket i *Children's Literature in Hitler's Germany* (1984), menar att den huvudsakligen användes för att sprida positiva bilder och att tala för något, inte emot.⁵ Mot förmodan ägnade sig alltså inte den tyska barnlitteraturen åt att sprida exempelvis judiska stereotyper enligt detta resonemang.

Ett sådant förhållningssätt intar uppenbarligen inte Lundh-Eriksson, som frossar i romernas lömskhet, tjuvaktighet och ondska. Redan inledningsvis klargörs att de ”stjäl allt vad de kommer åt”, och därför är alla bofasta rädda för dem. Berättaren kommenterar ”hur ankomsten av ett zigenarfölje spridde skräck i den familj, som det behagade ära med sitt besök” (s. 100). Omväxlande omtalas romerna som ”det svartmuskiga följet” (s. 40), ”patrasket” (s. 109), ”sådan där strykfolk” (s. 111) eller ”det vandrande paket” (s. 155). Deras mörka yttre motsvaras av ett lika mörkt inre, varför de otvetydigt utgör ett hot. Också deras språk verkar skrämmande: de talar på bruten svenska (s. 119) och till varandra med ”deras besynnerliga rotvälka” (s. 120). Till och med djuren reagerar negativt på dem. Patrons hund avskyr ”det där otrevliga, illaluktande, spelande och rökande folket, som en och annan gång slog läger på Bergsboda ägor och som hade så otäckt långa och svidande piskor” (s. 158).

Berättaren, som redogör för romernas ursprung och andras syn på dem, skrädder inte orden. Några förklaringar eller tillrättalägganden förekommer inte. Barnen i berättelsen lär sig att stava till ordet *zigenare* genom att mäster dikterar prydligt på tavlan: ”*Ett zigenarband har länge gjort trakten osäker.*” (s. 72) Barnen får också några goda råd: ”Ni ska vara rädda för dem, för nog är de i grund och botten snälla, men de har ställt sig utanför Sveriges rikets lag och kommer därför i klammeri med den. Och så blir de arga, och då sitter kniven löst i bältet.” (s. 82) Uppenbarligen skulle de lä-

sande barnen lära sig att romerna var laglösa och bar kniv. Ante blir vid ett tillfälle jagad av en man i följet, en mager slusk enligt textens beskrivning, och inser till sin fasa att ”sannerligen hade han inte något i högra handen – jo, det var en kniv” (s. 120). Då det är en barnbok blir naturligtvis inte någon människa knivmördad, men borgmästarens hund ”kom att bli det oskyldiga offret för zigenarens ilska och heta blod” (s. 124).

Man måste fråga sig vad som var tanken med att förmedla ett sådant rasistiskt budskap om grupper i det svenska samhället. Självklart kan inte författarens intention fastställas i efterhand – kanske ville hon ironisera över synen på romerna och utmana stereotyper. Men insikt om författarens ideologiska hemvist talar för motsatsen. Nanna Lundh-Eriksson var historiker och debuterade som barnboksförfattare med denna bok. Knappast överraskande anlägger hon ett historiskt perspektiv i sin bok, och undertiteln lyder *Berättelse från 1880-talet*. Några år in på sjuttioalet hade konjunkturen vänt neråt, och de dåliga tiderna hade lett till en sträng omprövning av de yttre villkoren och de gällande tänkesätten. Kort sagt var åttiotalet en period av oro och turbulens.⁶ Kanske är det därför hon valde att förlägga sin berättelse till denna tid. Historiska romaner har ju många gånger använts som täckmantel för att förmedla ett politiskt budskap om samtiden.

Som historiker hade Lundh-Eriksson skrivit en biografi om Kristina Gyllenstierna 1924. Denna i historieskrivningen välkända adelsdam ledde försvaret av Stockholms slott och stad efter maken Sten Sture den yngres död. Historien förtäljer att hon efter några år i rikspolitiken gifte sig med en kusin till Gustav Vasa och därefter inte ingrep i det politiska livet. På så vis utgjorde hon en god förebild för dem som ansåg att kvinnor skulle vara patriotiska och stridsberedda, men väl medvetna om sin än viktigare roll som maka och mor. Därför låg det nära till hands att Kristina Gyllenstierna på trettiotalet fick fungera som ikon för de nazistiska kvinnoorganisationerna. Det största svenska nazistpartiet, Nationalsocialistiska Arbetarepartiet, från 1938 Svensk Socialistisk Samling, var först i raden att grunda en särskild kvinnoavdelning med det tydligt symboliska namnet Kristina Gyllenstierna.⁷

Intressant i sammanhanget är att Lundh-Eriksson på olika vis kan förknippas med den svenska nazismen på trettiotalet. Hon var medlem i Riksföreningen Sverige-Tyskland, som grundats av Lundaakademiker 1937, och som syftade till att stärka relationerna mellan Sverige och det nya

Tyskland. Visserligen sade sig föreningen vara opolitisk, men dess medlemmar utgjorde ”dem som hörde hemma i de s. k. nationella kretsarna eller i de nazistiska organisationerna”. Dess tidskrift *Sverige-Tyskland* intog ”en rent antidemokratisk och antiparlamentarisk inställning” och ”verkade för att i Sverige skapa förståelse för Nazi-Tyskland”. Enligt en rad forskare är riksföreningen att betrakta som pronazistisk eller till och med som starkt pronazistisk.⁸

Lundh-Eriksson figurerar även i andra nazistiska sammanhang. Tillsammans med den kända nazistsympatisören författaren Magda Bergquist von Mirbach medverkade hon i planerna på att skapa en nordisk författarinneförening 1941. Författarkollegan Astrid Våring tvekade att delta, eftersom hon fruktade att andra skulle tro att det låg ”något nazistiskt bakom det hela”. Året därpå, 1942, deltog emellertid Våring tillsammans med Bergquist von Mirbach och Lundh-Eriksson i försöken att avpollettera Marika Stiernstedt, som var känd antinazist, som ordförande i Sveriges Författarinneförening. Kuppen mot Stiernstedt misslyckades, men Nordiska författarinneföreningen och en motsvarande svensk författarinneförening för kvinnor samt Svenska kvinnors klubb kom till stånd, den senare med Lundh-Eriksson som ordförande och Våring respektive Bergquist von Mirbach som vice ordföranden.⁹

Som bekant var en av nazisternas ideologiska hjärtefrågor rasismen, vilken kom till uttryck genom antisemitism och en allmän främlingsfientlighet. En nutida betraktare kan förvånas över att den negativa synen på romerna framställs så oförtäckt i denna barnbok.

I realiteten figurerar de inte särskilt många gånger i Lundh-Erikssons berättelse. Först långt efter bortrövandet och det första mötet mellan bondfolk och romer korsas deras vägar igen. Hos gårdsfolket i den gård barnen vistas tigger de mjölk, och deras besök beskrivs med stor indignation: ”Den brokige zigenaren kom just ur vedskjulet, och hans fickor putade märkvärdigt. I handen bar han helt lugnt en yxa, och utan att på ringaste sätt dölja sitt tillgrepp gick han med de stulna sakerna över gårdsplanen ner mot vägen. Tysta och smygande gick kvinnorna efter. Inte lämnade de igen krukkan, i vilken de fått mjölken.” (s. 103) Senare hinner de ikapp följet igen, och efter en sista konfrontation lämnar romerna bondbarnet efter sig. Upphittarna tvekar likväl om dess rätta identitet: ”Den här ungen är alldeles brun, och håret är kolande svart.” Misstanken att håret är färgat bekräftas

vid det bad som de ställer i ordning. I badet befrias barnet från sitt mörka yttre, sitt mörka hår och sin mörka hud. ”Mor ville riktigt ha bort den där besynnerliga zigenarlukten från tösen och tvättade henne rätt så grundligt med såpa – och den bruna färgen, som gjort, att man tagit henne för en zigenarunge, försvann här och där!” (s. 161) När flickan är färdigbadad, är hon nästan vit på kroppen, men ”fläckig och spräcklig, brun och gul och flammig, svartfläckig och tovig” (s. 167). Till och med ögonlocken är svärtade och i ögonvrån har satts en röd prick. Trots det är det ögonen som avslöjar maskeringen. De är otvetydigt blå!

Tvagningen är också symbolisk; genom den blir den smutsiga ren, den svarta vit. Denna rituella rening framstår som det yttersta uttrycket för bokens rasistiska budskap. Jag menar att författarens ideologiska hemvist styr även framställningen av klass och kön. Nazisterna menade att klass var underordnad folkgemenskapen och att könens förhållande skulle fungera komplementärt. Kvinnorna utgjorde männens komplement och ägde sitt berättigande som mannens andra – som hustru och mor. Moderskulden kan ses som ett uttryck för en förment uppvärdering av kvinnans position. Inledningsvis är barnens status helt olikartad: Ante är egendomslös, i kontrast till Lena som är storbonddotter. Platsen, bygemenskapen, betyder mer än klassen. Tillvaron är statisk; i livet i byn ”fanns knappt något varthän eller varifrån” (s. 27). Det betyder naturligtvis inte att klasskillnaderna inte existerade i det bondesamhälle i vilket berättelsen utspelar sig. De underordnade förlitar sig på överheten. Då barnen för första gången konfronteras med romerna känner de sig modiga, eftersom ”husbond och länsman och mästare och själva prosten” (s. 56) är med. Även fortsättningsvis sätter Ante sin tillit till maktens representanter och ”visste nog, att överheten skulle reda ut saken” (s. 125). Ingen ifrågasätter maktens ordningar.

Även könens förhållande, som vilar på en föreställning om könens komplementaritet, synes axiomatiskt. I hembyn får Ante vakta får, medan Lena får ta hand om barn. Under övervintringen i Dalarna följer han med i skogen, medan hon delar sin tid mellan att spinna lin och att sköta barn. Detta komplementära system är i sig ojämlikt, eftersom det vilar på en patriarkal ordning i vilken mannen är överordnad. På ett personligt plan är emellertid inte Lena påtagligt underordnad Ante och bestämmer sin egen väg. Redan då barnet rövats bort insisterar hon på att följa med honom i jakten och utmanar honom genom att hävda att hon rider barbacka lika bra som han. Då

han skriver hem för att berätta om deras äventyr, vägrar hon att sätta sin namnteckning bredvid hans. I stället skriver hon ett eget brev och berättar med egna ord. Kanske har hon lärt sig att uppskatta sitt eget värde, sitt kön till trots, av sin fostermor. Som dotter till en klockare hade hon nämligen "fått en mera vårdad uppfostran, än vad som i allmänhet bestods gångna tiders kvinnor". Därför var hon "liksom lite för mer än de andra kvinnorna i byn" (s. 21). Likväl är fostermoderns främsta tillgång att hon är en god mor för de barn hon anförtrotts. Även hennes skyddsling Lena kommer med all säkerhet att bli en god mor: att pyssla om barn är för henne "livets högsta lycka" (s. 33).

I fråga om moderligheten sker till och med det anmärkningsvärda att könet överskrider rasen. Moderskapet synes nämligen universellt. Bondmoran, vars lilla dotter rövats bort, bevarar sitt lugn genom att tänka fram det mänskliga hos romerna, som ska skydda dottern: "Inte skulle hon fara illa, där hon var, så mycket visste man, ty zigenarkvinnorna sades vara mycket rädda om sina barn och i hög grad barnkära." (s. 55) Alla kvinnor, till och med "zigenarkvinnor", är goda mot sina barn, lyder budskapet. Mer än "zigenare" är kvinnorna mödrar. Men förnekas de moderskap är de inga kvinnor, vilket riskerar att drabba den kvinna vars barn nyligen dött. Detta är i själva verket orsak till barnarövet. Det upphittade barnet har nämligen givits till kvinnan som kompensation för det hon själv förlorat och ska bota den melankoli som håller på att leda henne i fördärvet. Situationen är den "att hon höll på att glömma bort både spådomskonst och tjuvnadstalang, och hur skulle det då gå för henne i livet! Hennes man höll redan på att tröttna på henne – vad skulle det då bli av henne?" (s. 64) Även i fråga om de husliga dygderna synes de romska kvinnorna vara äkta kvinnor. Fast de var illa sedda, konstaterar berättaren, kunde de aldrig beskyllas för att skräpa ner efter sig. Enligt deras "plägeseder" skulle man iaktta snygghet och renlighet (s. 126).

Detsamma som i fråga om de romska kvinnorna gäller i fråga om den så kallade *jiddische mame*. Den goda självuppoffrande modern av judisk börd förkroppsligar samma ideal som den ideala ariska modern. Hon älskar sina barn över allt annat, och för henne är familjen närmast något heligt. De judiska mödrarna är helt enkelt "livskraftiga, moderliga, barnproducenter".¹⁰ En romsk eller judisk kvinna är alltså mer kvinna än "zigenare" eller jude, det vill säga mer kön än ras.

I zigenarnas spår handlar om främlingskap och hemhörighet. Läsaren förbereds på Antes egentliga tillhörighet genom att han tillerkänner Härjedalen skönhet: ”nog var det liksom kärare hemma [...], men här är det i alla fall grannare” (s. 186). Då han därtill uttrycker en önskan om att ”det måtte vara härligt att alltid få bo här” (s. 187) får läsarna en föraning om att den förlorade ”farfarsgården” ska återfinnas. Något motsägelsefullt är att han trots sin nya identitet återvänder till Skåne. Konflikten i berättelsen biläggs först då de främmande inte mera finns till. Romerna har flytt från landet, och främlingen i byn är ingen främling mer. Ante Fremling har antagit sitt rättmätiga namn Anders Niklasson och sin förment rätta plats i hierarkierna klass och kön. Ordningen är återställd.

Noter

1. Se Ulla Eriksson-Zetterquist och Alexander Styhre, *Organisering och Intersektionalitet*, Malmö, 2007, Lena Martinsson, *Jakten på konsensus: Intersektionalitet och marknadsekonomisk vardag*, Malmö, 2006 samt *Kors & tvärs: Intersektionalitet och makt i storstadens arbetsliv*, red. Ewa Gunnarsson, Stockholm, 2006.
2. Paulina de los Reyes och Diana Mulinari, *Intersektionalitet: Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*, Malmö, 2005, s. 7.
3. Lars M. Andersson, *En jude är en jude är en jude: Representationer av ”juden” i svensk skämtpress omkring 1900–1930*. Diss., Lund, 2000, s. 97.
4. Nanna Lundh-Eriksson, *I zigenarnas spår: Berättelse från 1880-talet*, Stockholm, 1938, s. 99. I det följande anges sidorna i texten.
5. Christa Kamenetsky, *Children’s Literature in Hitler’s Germany: The Cultural Policy of National Socialism*, Athens, Ohio, 1984.
6. Per Rydén, ”Fram stiger Skåne”, *Skånes litteraturhistoria I: Fram till 1940-talet*, red. Louise Vinge, Malmö, 1996, s. 41 ff.
7. Tobias Hübinette, *Den svenska nationalsocialismen: Medlemmar och sympatisörer 1931–45*, Stockholm, 2002, s. 23.
8. Eric Wärenstam, *Fascismen och nazismen i Sverige*, Stockholm, 1972, s. 192 ff., Sverker Oredsson, *Lunds universitet under andra världskriget: Motsättningar, debatter och hjälpinsatser*, Lund, 1996, s. 220, 117 samt Hübinette, 2002, s. 185.
9. Karin Edlund, *Från den västerbottniska frostmyren till den socialpolitiska hetluften: Astrid Varing – konservativ författare i Folkhemmets Sverige*, Diss. Umeå, 2003, s. 139 ff. samt Margareta Fahlgren, *Spegling i en skärva: Kring Marika Stiernstedts författarliv*, Stockholm, 1998, s. 184 f.
10. Andersson, 2000, s. 134 f.

Varghonan diar sin varghona – Nizar Qabbanis dikt om lesbisk kärlek

Bo Holmberg

På omslaget till en av de tidigaste utgåvorna av Edward Saids bok *Orientalism* återges en detalj ur Jean-Léon Gérômes oljemålning "Ormtjusaren" från omkring år 1870.¹ Den visar en naken pojke som hanterar en väldig pytonorm samtidigt som en äldre man sitter på golvet med korslagda ben och spelar på en flöjt. Framför den nakne pojken finns en ivrigt betraktande publik bestående av en grupp köpmän. Den svenska utgåvan av samma bok återger i stället Anders Zorns gouachemålning "I Algiers hamn" från år 1887.² Här avbildas två beslöjade kvinnor på kajkanten och en nyfiket titande yngling som står i en eka med årorna i sina händer. Den ena kvinnan sneglar förstulet mot ynglingen medan den andra lyfter på slöjan och låter betraktaren av målningen, men inte ynglingen, se hennes ansikte och smyckena som pryder hennes panna och hals. Sådana exotiserande och erotiska motiv var vanliga i konsten under 1800-talets andra hälft och de illustrerar väl Edward Saids analys av orientalismen under denna tid.

I Saids banbrytande bok spelar visserligen inte sexualitet och erotik någon framträdande roll. Han tar ett vidare grepp om orientalismen som ett system av tankar och värderingar vars främsta uppgift är att legitimera europeernas behov av att behärska och utöva kontroll över främmande folk och länder. Diskursen delas av samhället i stort och återspeglas i politik och ekonomi men också i konst, skönlitteratur, poesi och journalistik. Den är en ideologisk överbyggnad som förklarar och ger mening åt en imperialistisk maktpolitik, inte någon beskrivning av en objektiv verklighet. Samtidigt tangerar Said sexualitetens betydelse i det orientalistiska projektet. Apropå Gustave Flaubert, som i sina romaner genomgående förknippar Orienten med den sexuella eskapismens fantasier, skriver Said:

Why the Orient seems still to suggest not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire, deep generative energies, is something on which one could speculate: it is not the province of my analysis here, de-

spite its frequently noted appearance. Nevertheless one must acknowledge its importance as something eliciting complex responses, sometimes even a frightening self-discovery, in the Orientalists, and Flaubert was an interesting case in point.³

Den obotliga fascination som orientalismen ägnat orientalernas sexualvanor nämner alltså Said bara i förbigående. I stället har Suids lärjunge och arvtagare Joseph A. Massad tagit upp mästarens fallna mantel och ägnat en hel bok åt sexualfrågans roll i en orientalistisk kontext: *Desiring Arabs*.⁴ Massad utgår ifrån och förutsätter Suids *Orientalism* samtidigt som han renodlar frågan om sexualiteten och dessutom inte primärt intresserar sig för hur västvärlden konstruerat sin egen identitet i motsats till Orienten utan hur konstruktionen internaliserats och satt sig i arabernas egna sinnen.

Den arabiska renässansen (*an-nahda*)

Said ser Napoleons ockupation av Egypten 1798 som den moderna orientalismens födelse: "Quite literally, the occupation gave birth to the entire modern experience of the Orient as interpreted from within the universe of discourse founded by Napoleon in Egypt..."⁵ Här är samarbetet mellan å ena sidan vetenskapsmän av olika discipliner och å andra sidan byråkratiska kolonisatörer med imperialistiska ambitioner så tydlig. Det är detta samarbete som kännetecknar orientalismen alltsedan dess. Den viktigaste anklagelsen som Said riktar mot den moderna orientalismen drabbar just denna oheliga allians mellan orientalistiken som akademisk disciplin och västvärldens imperialistiska maktutövning. Men hans teser har inte stått oemotsagda. I kören av kritiker märks Robert Irwin⁶ som nyanserar bilden av orientaliska studier i Europa och betonar dess förtjänster samtidigt som han i stort sett delar Suids politiska uppfattning, t.ex. när det gäller kampen för palestiniernas rättigheter. Kvar står att Said satt fingret på en öm punkt, att hans teser har ett högt förklaringsvärde och att de har haft en uppenbar betydelse för olika slag av postkoloniala studier och öppnat ögonen för vetenskapens potential att stödja politiskt förtryck och kulturell misshandel.

Napoleons ockupation av Egypten innebar inte bara den moderna orientalismens födelse utan den fick också konsekvenser för den inomarabiska debatten. Även om den arabiska renässansen eller uppvaknandet (*an-nahda*) har rötter som sträcker sig tillbaka till slutet av 1500-talet,⁷ är det först i och med det orientalistiska projektet och i kölvattnet på Napoleons ocku-

pation som den moderna arabiska renässansen slår ut i full blom. Tryckpressen som fördes till Egypten 1822 ledde så småningom till att en arabisk journalistik uppstod och att nyheter, åsikter och litterära alster kunde spridas på ett helt nytt sätt och inte bara muntligt eller genom handskrifter. Den arabiska renässansen stod på sin höjdpunkt från mitten av 1800-talet och en bra bit in på 1900-talet. Det var en tid då skolor och universitet grundades, läskunnigheten spreds och europeisk litteratur översattes till arabiska. Detta ledde i sin tur till att nya litterära genrer utforskades och omsattes i arabisk språkdräkt. Ett exempel på detta är Sulayman al-Bustanis (1856–1925) arabiska översättning av *Iliaden* som fick stor uppmärksamhet när den kom ut i Kairo 1904.⁸ Det hör till saken att episk diktning traditionellt inte har haft någon hög status i arabisk litteraturkritik. Det Sulayman al-Bustani gjorde, inte bara genom själva översättningen utan också i den 200 sidor långa inledningen, var att lyfta fram en berättarkonst som i den arabiska kontexten framför allt förknippats med muntlig tradering och folkliga framträdanden.

Den moderna arabiska renässansen var med M.M. Badawis ord: ”a fruitful meeting between two forces: the indigenous tradition, and the imported western forms”.⁹ Ibland kritiseras studier av den arabiska renässansen för att lägga allt för stor vikt vid västvärldens påverkan, men som Joseph Masad visar genom hela sin bok *Desiring Arabs* är denna påverkan väldigt djup. Den har att göra med en sorts socialdarwinistisk diskurs som orientalismen gav spridning åt och som kom att internaliseras av arabiska intellektuella. Nyckelbegrepp är här ord som ”civilisation”, ”kultur”, ”utveckling”, ”underutveckling”, ”förfall”, ”bakåtsträvande” och ”urartning”.¹⁰ Nya ord på arabiska skapades och gamla ord fick nya betydelser. Det arabiska ordet *turath* (arv), som tidigare varit en juridisk och ekonomisk term, fick till exempel den nya innebörden ”kulturarv” och man började tala om den historiska utvecklingen i tidsliga och rumsliga termer som ”framgång” (*taqaddum*) och ”tillbakagång” (*takhalluf*).¹¹

När araberna på 1800-talet mötte européernas självgoda och nedlåtande attityd (vi är högst, vi står över er, i bästa fall kan ni stiga upp till vår nivå genom att efterlikna oss), drabbades de av vad Masad kallar ”anxiety in civilization”.¹² De började söka sig tillbaka till en avlägsen guldålder, en kulturell storhetsperiod som kunde inspirera och bevisa att araberna minnsann inte stod sina nuvarande herrar efter i fråga om kulturellt raffinemang

och civilisatorisk utveckling. Den epok de sökte sig tillbaka till var abbasidkalifatets (750–1258) första århundraden då vetenskap och litteratur blomstrade i och runt Bagdad som kulturellt centrum. Men det var inte bara vetenskapliga skrifter, litterära bedrifter, politiska genier och praktfulla palats som grävdes fram ur denna svunna epok. Man fann också mycket som framstod som genant och väckte ångest när man jämförde sig med västvärlden. Inte minst gällde detta på sexualitetens område där den arabiska litteraturen visade sig vara synnerligen frispråkig och utgöra en bjärt kontrast till den viktorianska prydheden. Här fanns förteckningar över otaliga samlagsställningar, traktater om analöppningens företräden framför munnen, berättelser om pederasti, sapfisk kärlek och kalifers vilda eskapader med eunucker, konkubiner och vin. Inte undra på att ångesten infann sig.

Abu Nuwas

Ett talande exempel på detta kulturkomplex är debatten om poeten Abu Nuwas (ca 755–813). Abu Nuwas är framför allt känd för sin vindiktning (*khamriyyat*) och sin kärlekspoesi (*ghazal*). I lyriska ordalag hyllar han vinet och dess effekter och hans kärleksdikter ger knappast fantasin något övrigt att önska. Enligt as-Suli och andra poesiredaktörer från den abbasidiska tiden riktar sig två tredjedelar av Abu Nuwas kärlekspoesi till unga pojkar (*mudhakkarat*) och en tredjedel till kvinnor (*mu'annathat*).¹³ Därutöver innehåller hans poesi bland annat en speciell genre som hyllar kvinnor som klär sig som män, transvestiter (*ghulamiiyyat*).

Det var speciellt kärleksdikterna till unga pojkar som blev ett problem för de arabiska intellektuella som ville visa för sig själva och för väst att det arabiska kulturarvet stod på en hög civilisatorisk nivå. Debatten om Abu Nuwas tog sig framför allt två uttryck. För det första fanns det ju en strävan att bringa den abbasidiska guldålderns skatter i dagen. Här fanns både ett estetiskt och ett pedagogiskt syfte. Man ville dels skapa ett förråd av kulturella dokument genom att ge ut och studera guldålderns litteratur, dels med hjälp av denna litteratur uppfostra och ge vägledning åt den samtida unga generationen. De arabiska intellektuella betonade det ena eller andra av dessa båda syften på olika sätt. Under 1900-talets första decennier kom det pedagogiska syftet alltmer att understrykas. Så började till exempel Taha Husayn (1889–1973) som en öppen och fördomsfri samlare av

den klassiska kulturskatten för att senare från 1930-talet och framåt alltmer betona det pedagogiska syftet.¹⁴ För det andra, och som en konsekvens av att det pedagogiska syftet fick överhanden, började man censurera i textutgåvorna. I den samlade utgåvan av Abu Nuwas poesi som publicerades 1898 fanns kärleksdikterna till unga pojkar med, men när de skulle ges ut på nytt 1937 censurerade man bort merparten av dem. Samma censurverksamhet kan för övrigt noteras vad gäller de arabiska utgåvorna av *Tusen och en natt* från 1835 respektive 1930.¹⁵

Arabisk feminism

Parallellt med de pedagogiska strävandena att censurera det skamlösa (*mu-jun*) i den arabiska traditionen om sexualitet kan vi också under 1900-talets debatter följa två andra trender. Å ena sidan har vi försöken att på olika sätt förklara bort det skamlösa. Å andra sidan kan vi observera en framväxande feminism.

En vanlig bortförklaring har varit att identifiera de ”avvikande” sexuella beteendena med yttre inflytanden från kulturer utanför den rena arabiska traditionen. Så menade till exempel den libanesiske arabnationalisten Abd al-Latif Sharara i en bok om arabernas kärleksfilosofi från 1960 att det sexuellt skamlösa infördes när den arabiska civilisationen föll i utlänningars händer, främst då perserna som redan under den abbasidiska guldåldern kom att spela en stor roll inom kultur och politik.¹⁶ Sharara och många med honom förklarade Abu Nuwas excesser med att han var av persiskt ursprung. Här får vi erinra oss att den arabiska renässansen i många fall också gick hand i hand med arabnationalismen som under början av 1900-talet spelade de europeiska herrarna i händerna genom att motsätta sig det ottomanska inflytandet som pågått i flera hundra år. En annan vanlig bortförklaring har varit att se ”avvikande” sexuella beteenden som surrogat för fungerande ”normala” förhållanden. Antingen har det varit en brist på personer av motsatt kön eller så har det funnits för många. I det första fallet hänvisar man till den nutida segregeringen mellan könen. I det andra fallet vill man förklara förhållandena i historisk tid då man menar att de forna kaliferna blev uttråkade av alla konkubiner som fanns i överflöd och att de behövde omväxling.

När det gäller den framväxande feminismen och kampen för kvinnans rättigheter, kom de första böckerna i frågan redan 1899 och 1900 då Qasim Amin (1863–1908) gav ut *Tahrir al-mar'á* (Kvinnans frigörelse) och *al-Mar'á al-jadida* (Den nya kvinnan) i vilka han bland annat förespråkar kvinnors rätt till utbildning utifrån islams källor.¹⁷ Under hela 1900-talet har en strid ström av feministiska böcker, artiklar och debattinlägg försvarat kvinnans rättigheter på olika plan och i skilda frågor. Den egyptiske sekularisten och socialisten Salama Musa (1887–1958) propagerade i bok efter bok för att pojkar och flickor skulle umgås och dansa med varandra och att detta var det bästa botemedlet mot sexrelaterade komplex och den ”nuwasiska sjukdomen”.¹⁸ Särskilt uppmärksammade under de senaste decennierna har de kvinnliga feministerna Nawal as-Sa'adawi (f. 1930) och Fatima Mernissi (f. 1940) varit. Medan Nawal as-Sa'adawi är den som mest framgångsrikt förenat en kritik av det medeltida och moderna arabiska samhället med en kritik av orientalistiska föreställningar, har Fatima Mernissi liksom för övrigt det stora flertalet opinionsbildare under 1900-talet enligt Massad varit bundna av den orientalistiska taxonomin och metodologin och fortsatt att använda de gamla arabiska texterna för att tolka och förklara inte det dåtida utan det moderna arabiska samhället.¹⁹

Orientalismens mutation under 1970-talet

Den moderna orientalismen grävde fram gamla arabiska texter som var mycket frispråkiga när det gällde sexualitet och projicerade dessa texter på det samtida arabiska samhället. På detta sätt exotiserade man Orienten och skapade en bild av orientalen som radikalt annorlunda gentemot den egna viktorska prydheten. Orientalismens bild av arabernas lösaktighet internaliserades som vi har sett av araberna själva som med hjälp av olika strategier försökte handskas med detta komplex och lindra den kulturella ångest som blev följden. De klassiska texterna censurerades, man skyllde på påverkan från yttre faktorer i arabnationalismens anda, man förnekade att det över huvud taget fanns kärleksdikter riktade till ynglingar och poeterna slutade skriva homoerotiska dikter. En av de sista att skriva kärleksdikter till unga pojkar var förmodligen poeten Hafiz Ibrahim (1872–1932),²⁰ fastän denna genre var väletablerad inte bara under den abbasid-

ka epoken utan också under det ottomanska imperiet.²¹ Men berättelsen slutar inte där.

I och med den sexuella frigörelsen i västvärlden under 1960- och 1970-talen muterade plötsligt orientalismen. Tidigare hade Orienten varit ”den andre” i kraft av sin sexuella lösaktighet. Nu blev Orienten ”den andre” genom sina sexuella hämningar och sin sexuella efterblivenhet. Sedan 1970-talet har västvärlden skapat sin egen självbild genom att jämföra sig med en arabvärld där fri sex är förbjuden och där sexualitet förknippas med hedersmord och slöjor. I en handvändning muterade orientalismens retorik, men det skedde utan att den orientalistiska matrisen ändrades. Trots en helomvändning i sakfrågan gäller fortfarande tesen: Vi är högst, vi står över er, i bästa fall kan ni stiga upp till vår nivå genom att efterlikna oss. Den gamla civilisatoriska hierarkin kvarstår.

Joseph Massad använder Foucaults begrepp ”incitament till tal” för att förklara hur västvärldens nymornade kamp för mänskliga rättigheter har internationaliserats och internaliserats i bland annat arabvärlden.²² De sexuella kategorier som den sexualliberala orientalismen konstruerat genom tal har blivit en del av en allmänt accepterad diskurs. Sexuella kategorier som ”homosexuell”, ”bög” och ”lesbisk” har blivit statiska, universella och essentialistiska begrepp som påtvingas samhällen där dessa förutbestämda ramar egentligen inte passar in.

Inte nog med att de araber som anammar dessa stereotyper och ansluter sig till någon av de lokala HBT-organisationer som stöds av den internationella rörelsen för mänskliga rättigheter i många fall gör sig själva en björntjänst genom att låta sig associeras med imperialismen och därmed marginaliserar sig själv i det arabiska samhället. Den sexualliberala orientalismen med dess stereotypiserande bild av arabens sexuella hämningar utnyttjas också effektivt i västmakternas militära förtryck av arabvärlden. Orientalistiskt inspirerade antropologiska studier av arabernas sexualitet, till exempel Raphael Patais *The Arab Mind*,²³ används inte bara för att försvara arabernas sexuella och mänskliga rättigheter, utan också av USA:s militärstrateger för att instruera torterarna i Abu Ghurayb och Guantánamo hur de ska få arabiska krigsfångar att bryta ihop genom att tvingas begå tabubelagda sexuella handlingar som att onanera offentligt och ha sex i grupp.²⁴

När sexualliberalismen tar sig dessa uttryck, är det inte att undra på att den samtidigt ger upphov till en reaktion hos de underordnade, nämligen en moralistisk islamism. En sådan islamism är en naturlig reaktion på den senkapitalistiska och sexualliberala orientalismens anspråk. I stället för att efterlikna västvärlden vill islamisterna vända tillbaka till de första kalifer-nas sanna islam och till tiden före den degenererade abbasidiska epoken. Den moralistiska islamismen föder hårda tag mot dem som avviker från den föreskrivna moralen och korrelerar med den sexualliberala orientalis-mens åtgärder. Öga för öga, tand för tand. När Koranen spolats ned i toalet-ten på Guantánamo, vördar islamisterna Koranen ännu mer. När en krigsfånge tvingas förnedra sig och andra sexuellt, värnar islamisterna he-der desto mer. Den sexualliberala orientalismen och den moralistiska isla-mismen förstärker således varandra ömsesidigt. Även om de sexuella rollerna är ombytta, består hierarkin. Statusen hos en kultur mäts alltjämt i dess sexualvanor. Här är orientalismen i båda dess former och islamismen rörande överens.

Nizar Qabbani

I sin bok *Desiring Arabs* analyserar Massad en rad arabiska författare, ef-tersom han menar att fiktionen speglar rådande tankar i samhället. Flera ro-maner, noveller och dramer passerar revy, men poeter nämns endast i förbifarten. Det är därför inte konstigt att den syriske poeten Nizar Qabbani (1923–1998) inte behandlas, fastän han framför allt är känd som ”kärle-kens poet”. Här vill jag reflektera över Qabbanis poesi mot bakgrund av ovan skisserade resumé av sexualitetens roll i den orientalistiska diskursen och på så sätt problematisera både hans egen poetiska gärning och den bild av hans poesi som framför allt arabiska intellektuella sprider för en interna-tionell publik. Särskild uppmärksamhet ska hans dikt om kärlek mellan två kvinnor få, men det är inte min avsikt att i detalj analysera denna dikt utan endast att sätta in den i ett större sammanhang.

Nizar Qabbani växte upp i Damaskus under det franska styret i Syrien som var en tid av relativt lugn, ekonomisk tillväxt och utveckling av demo-kratiska institutioner. Skolan Nizar gick i följde franska skolnormer och nästan all undervisning var på franska. Här lärde han känna den franska lit-teraturens stora namn. Till de författare han själv nämner hör Jean Racine,

Jean Baptiste Molière, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Charles Baudelaire och Paul Valéry. Den franskorienterade utbildningen med sitt liberala tänkande gav den blivande poeten en öppen hållning och en kritisk distans till den arabiska och islamiska traditionen. Detta kom givetvis att få betydelse för hans poesi. Hans tidiga diktning innehåller framför allt kärlekspoesi där han på ett vågat sätt hyllar den kvinnliga kroppen och kritiserar kvinnans undertryckta ställning i det arabiska samhället.

Under åren 1945 till 1966 var Qabbani anställd inom det syriska utrikesministeriet med posteringar i Kairo, Ankara, London, Peking och Madrid. Hans utlandsresor förstärkte den öppna hållning och kritiska distans till den arabiska och islamiska traditionen som han hade med sig från uppväxten i Damaskus. Hans första stora politiska dikt "Bröd, hasch och måne"²⁵ härrör från tiden i London. Det är en svidande kritik av missförhållandena i arabvärlden. Han angriper lättjan, vidskepelsen, konservatismen, fattigdomen och polygamin. Efter tiden i Madrid avsåg han sig sitt engagemang i det syriska utrikesministeriet. Han var nu tillräckligt känd och uppskattad för att gå sin egen väg, leva på sitt författarskap och det bokförlag som han skulle komma att grunda. Qabbani var aldrig sen med att uttala sig om de dagsaktuella händelserna. Han var trogen sitt civilkurage och vågade ta ställning i kontroversiella frågor.

Ingen enskild händelse drabbade Qabbani så hårt och så djupt som Balqis död i en bombattack mot den irakiska ambassaden i Beirut den 15 december 1981. Dikten "Balqis"²⁶ är inte bara en hyllningsdikt till en kär hustru, utan i lika hög grad en explosion av upprörda och motstridiga känslor och bitska utfall mot den klanmentalitet han såg slita sönder Libanon. Sommaren 1985 lämnade Qabbani Mellanöstern och bosatte sig i Genève. Han behövde en viss distans till en alltmer oförstående och politiskt islamiserad arabvärld. Här hade han också bättre möjligheter att träffa den kuwaitiska prinsessan Su'ad som han sedan några år tillbaka stod mycket nära. Efter fem år i Genève flyttade han 1990 till London. Även om han gjorde många turnéer för att läsa sin poesi inte bara i storstäder i väst, utan också i arabvärlden, skulle han aldrig mer bosätta sig i Mellanöstern. Han var och förblev en landsflykting till sin död 1998.

Den onda dikten

Någon gång under sin vistelse i London åren 1952–1955 skrev Qabbani en dikt om en kärleksakt mellan två kvinnor.²⁷ Den har titeln ”al-Qasida ash-shirrira” (Den onda dikten)²⁸ och publicerades i diktsamlingen *al-Qasa'id* (Dikter)²⁹ år 1956. Eftersom min avsikt inte är att diskutera översättningsfrågor på textnivå, återger jag här dikten i svensk tolkning:

Regn, regn, höststormen tjuter
hennes väninna är på besök
dörrens fogar knakar
nyckeln gnisslar grälsjukt
vi två, lyktan och jag, vi vet
vad som försiggår mellan dem
en kärlekshistoria som inte kan berättas
kärleken är utan förklaring
oreda råder i rummet
smycken kastas, siden dras av
knappar slinker ur sina hål
när natten blir morgon
varghonan diar sin varghona
händerna far fram och tillbaka
täcket flyr, den ena drar
den andra ger med sig
fyra bröst viskar till varandra
ett tillåtet, rättmätigt mummel
ruvande fåglar som kivas i träden
med fjädrar som vapen
halsbandens pärlor lossnar
av lust, skärpen slits av
vassa naglar river
den lena huden i mörkret
hårtussar ryker
viskningar blir rop
brösten brister, gör uppror
men såren vårdas
döden dör
lyktan slocknar, går till vila
efter allt den fått utstå

Oroa dig inte, min syster
jag är din famn, dina vingar
tror du jag skapades till kvinna
för att spöken skulle tugga mina bröst?

Är det en avvikelse, syster
när äpplen kysser äpplen?
Vi är kvinnor, vi har toppar
vi har stormar, vi har vindar

Regn, regn, höststormen tjuer
hennes väninna är på besök
dörrens fogar knakar
nyckeln gnisslar grälsjukt

Detta är ingen typisk kärleksdikt av Nizar Qabbani. De flesta av hans kärleksdikter handlar om heterosexuell kärlek, nästan uteslutande hans egen kärlek till en bestämd kvinna, som i dikten "Balqis", eller till Kvinnan som överpersonligt väsen. Det finns också ett manschauvinistiskt drag hos Qabbani, en tendens att skryta över de många kvinnor han har erövat, som i dikten "Porträtt med blyertspenna" där han oförblommerat skriver: "Tusentals kvinnor har jag älskat / tusentals har jag övergett".³⁰ I dikten "Uttalande mot allting" får vi också bilden av en poet som konsumerar kvinnor i samma takt som han skriver dikter: "För varje ny kvinna / skriver jag en ny dikt".³¹ Qabbani var väl medveten om sitt rykte som kvinnokarl och kommenterar ibland i sina dikter denna bild av honom. På ett ställe medger han att "[d]e som ingenting vet säger om mig / att jag gått in i kvinnornas avdelning / och inte kommit ut därifrån", men med stolthet fortsätter han: "Jag ska fortsätta utöva kärlekens yrke [...] fortsätta dikta om min älskades förtjänster".³² På samma sätt försvarar han sitt kall i en annan dikt: "Jag anklagas för att vara en Shahrayar / [...] anklagas för att samla på kvinnor / som man samlar frimärken", och sedan: "Jag tänker inte be någon om ursäkt / [...] men jag vill säga dig, min älskling / [...] jag älskar bara dig".³³

Qabbanis kärlekspoesi är rik på bilder, ofta hämtade från växt- och djurriket. I dikten "Balqis" beskriver han föremålet för sin hyllning som "den ståtligaste palmen i Irak / när hon promenerade / gjorde påfåglarna henne sällskap / och hjortarna följde tätt efter"³⁴ och "mitt pilträd med hängande flätor / min stolta giraff".³⁵ Qabbanis kärlekspoesi är samtidigt konkret och sensuell. Han drar sig inte för att nämna olika kroppsdelar och uppehåller sig på ett nästan fetischistiskt sätt vid kvinnans bröst. I "Faraonisk kärleksdikt" frågar han sig till exempel: "Hur kan den / som byggt sitt bo / mellan dina bröst / resa bort / till en annan värld?".³⁶ Förkärleken till kvinnans bröst kommer också till uttryck i titeln på en av Qabbanis tidigaste dikt-

samlingar: *Tufulat nahd* (Ett bröstns barndom).³⁷ Qabbanis bildrika och konkret sensuella kärlekspoesi vävs ofta samman med den politiska exildiktningen på ett sätt som åskådliggör komplexiteten i hans diktning. I följande citat från dikten ”Graffiti på exilens murar” förenas dessa tre stråk i Qabbanis diktning:³⁸

Min älskade
en gång läste jag din kropp
rad för rad
bokstav för bokstav
en gång tände jag dina bröst
planterade ett svärd mellan dem
men idag har de blivit
exilens murar
Min älskade, min pärla, min enda
hur ska jag älska
när könet smakar exil

Även om ”Den onda dikten” inte är någon typisk kärleksdikt av Qabbani, har jag valt att lyfta fram just den eftersom den genom sitt ämne aktualiserar det kulturkomplex beträffande sexualitet som den orientalistiska diskursen väckt till liv. På många sätt är hela Qabbanis diktning en barometer för denna diskurs. Å ena sidan kan man se Qabbanis näst intill hundra procentiga heterosexuella inriktning i sin poesi (”Den onda dikten” är undantaget som bekräftar regeln) som en anpassning till kulturkomplexets strävan efter att hålla sig inom ”normalitetens” gränser. Å andra sidan tänjer Qabbani på dessa gränser genom sin frispråkighet, sina djärva bilder, sin fixering vid kvinnokroppen och tvingas till och med i sin diktning försvara sin hållning gentemot kritiker. När han för en gång skull kliver utanför dessa gränser i ”Den onda dikten”, kan man som Muhamed Alkhalil tolka det som en reaktion mot den sexuella ”permissiveness” som han i London fick tillfälle att bevittna på nära håll.³⁹

”Den onda dikten” beskriver en kärleksakt mellan två kvinnor. Tempot är högt, rytmen febril och dramatiken påtaglig. Till och med vädrets makter bidrar till dramatiken och omsluter rummet där kärleksakten utspelar sig med ihållande regn och höststorm. Även på det textuella planet omsluter denna väderdramatik diktens centrala tema genom att de fyra inledande raderna upprepas på slutet. Läsaren förs med dessa rader från höststormen ut-

omhus in genom dörren vars fogar knakar, blir vittne till kärleksscenen och förs i slutet av dikten åter ut i höststormen. Vägen in genom dörren med hjälp av den gnisslande nyckeln antyder att det som sker bakom den låsta dörren äger rum i hemlighet. Därmed inte sagt att det som sker är något skamligt. När de fyra brösten viskar till varandra, får vi tvärtom veta att det är "ett tillåtet, rättmätigt mummel". Samtidigt är det "en kärlekshistoria som inte kan berättas / kärlek utan förklaring", men här finns inga moraliska omdömen. Tvärtom antyder den retoriska frågan som den ena av kvinnorna ställer mot slutet av dikten ("Är det en avvikelse, syster / när äpplen kysser äpplen?") ett rungande "Nej!".

Efter att ha förts in från höststormen till det låsta rummet, blir läsaren tillsammans med diktarjaget och lyktan åskådare till kärleksakten. Större delen av dikten är just en beskrivning av det drama som detta manliga diktarjag tillsammans med lyktan och läsaren blir vittne till. Orden är diktarjagets och som läsare kan vi också se honom stå där med lyktan i handen och på ett nästan voyeuristiskt sätt beskriva det han ser. Fastän han inte fäller några moraliska kommentarer, kan man ana en viss ambivalens och en skrämnd fascination när han säger att "varghonan diar sin varghona". Det är först mot slutet av dikten som en annan berättarröst kommer till tals, nämligen när en av de två kvinnorna tilltalar den andra. Det hon säger är ett försvar för den kärlek de just upplevt tillsammans. Möjligen finns det i frågan "tror du jag skapades till kvinna / för att spöken skulle tugga mina bröst?" en antydning om att den lesbiska kärleken är ett surrogat för ett tillfredsställande heterosexuellt förhållande. Så vill i alla fall Alkhalil⁴⁰ tolka orden och det är en tolkning som passar in i den diskurs som vi tidigare sett har använts för att förklara "avvikande" sexuellt beteende i arabvärlden.

Man kan fråga sig varför Qabbani gav dikten titeln "Den onda dikten" när han i själva verket inte moraliserar över kvinnornas kärleksförhållande, utan snarare ger det legitimitet. Förklaringen torde ligga i Qabbanis fransk-orienterade utbildning. Som vi har sett gick han i en franskspråkig skola i sin ungdom och läste den franska litteraturens mästare däribland Charles Baudelaire. Med tanke på diktens innehåll ligger det nära tillhands att se ett intertextuellt samband mellan Qabbanis dikt och de dikter om lesbisk kärlek som ursprungligen censurerades bort från Baudelaires diktsamling *Les Fleurs du Mal* (Det ondas blommor). Ett stöd för denna tes är förekomsten av lampor/lyktor i såväl Qabbanis dikt som i Baudelaires "Femmes damné-

es (*Delphine et Hippolyte*)".⁴¹ Vi ser alltså ännu en gång hur sammanvävd den arabiska litteraturen kan vara med den europeiska.

Bilden av Qabbani som "kärlekens poet"

I det föregående har vissa sidor av omvärldens reaktioner på Qabbanis diktning redan nämnts. Vi har sett att han anklagades för att ha gått in i kvinnornas avdelning och inte kommit ut därifrån och att han i sina egna dikter bemötte sådan kritik. Det jag här vill fästa uppmärksamheten på är det av arabiska kritiker näst intill unisona omdömet om Qabbani att han är "kärlekens poet" först som sist. Om man läser Qabbanis samlade verk utifrån denna utgångspunkt, slås man av att detta är en sanning med modifikation. Visserligen är Qabbani kärlekens poet och en stor del av hans poesi är just kärlekspoesi. Därom råder ingen tvekan. Men han är också en djärv och kompromisslös politisk diktare – en diktare med orden som vapen. Denna sida av hans poesi kommer inte alltid till sin rätt när han i olika sammanhang presenteras i arabvärlden och för en internationell publik.

Muhamed Alkhalils doktorsavhandling *Nizar Qabbani: From Romance to Exile*⁴² antyder visserligen i själva titeln att Qabbani gick från kärleksdiktning till politisk exildiktning och man förväntar sig en rättvis genomgång av båda dessa stråk i Qabbanis poesi. Men avhandlingen har en mycket kraftig slagsida mot Qabbanis tidiga karriär och hans kärleksdiktning. Den politiska diktningen nämns men får inte samma grundliga behandling som kärlekspoesin. Av avhandlingens cirka 300 sidor ägnas merparten (cirka 220) åt Qabbanis diplomatiska karriär och de dikter han skrev fram till 1966. Endast 20 sidor på slutet av avhandlingen behandlar åren 1982–1998 då många av hans starkaste politiska dikter kom till.

Samma bild av Qabbani förmedlar i stort sett även de två antologier med hans dikter som getts ut på engelska. Den ena har titeln *Arabian Love Poems*⁴³ och innehåller framför allt dikter ur två diktsamlingar från år 1970. Fastän introduktionen ger rättvisa åt den politiska diktningen, fokuserar inte bara titeln utan också urvalet av dikter på Qabbanis kärlekspoesi. Den andra har titeln *On Entering the Sea. The Erotic and Other Poetry of Nizar Qabbani*.⁴⁴ Också här ligger tonvikten på kärlekspoesin i såväl inledningen som urvalet. Inledningen av Salma Khadra Jayyusi nämner Qabbanis poli-

tiska diktning endast i förbigående och har rubriken "Nizar Qabbani: A Lover for All Times".

Den tonvikt som läggs på Qabbani som "kärlekens poet" när han ska introduceras för en internationell allmänhet bekräftar den betydelse som sexualiteten som kulturkomplex har i arabvärlden. Qabbani får spela rollen som den som genom sin sexuella "normalitet" kan visas upp i offentligheten. Han korrigerar både orientalismens bild av Orienten som sexuellt lösläppt och den sexualliberala orientalismens bild av Orienten som sexuellt hämmad. Kanske är det så trivialt att sanningen ligger någonstans däremellan.

Noter

1. Edward W. Said, *Orientalism*, New York, 1979 [1978].
2. Edward W. Said, *Orientalism*, översättning Hans O. Sjöström, Stockholm, 1995 [1993].
3. Said, 1979, s. 188.
4. Joseph A. Massad, *Desiring Arabs*, Chicago & London, 2007.
5. Said, 1979, s. 87.
6. Robert Irwin, *For Lust of Knowing. The Orientalists and their Enemies*, London, 2006.
7. Se Khalil Samir, "Rôle des chrétiens dans les renaissances arabes", *Annales de Philosophie* 6, Beyrouth, 1985, s. 1–31.
8. Se Bo Holmberg, "Transculturating the Epic: The Arab Awakening and the Translation of the Iliad", *Literary History: Towards a Global Perspective*, Volume 3: *Literary Interactions in the Modern World* 1, red. Gunilla Lindberg-Wada och Margareta Petersson, Berlin & New York, 2006, s. 141–65.
9. *Modern Arabic Literature*, ed M.M. Badawi, Cambridge, 1992, s. 1.
10. Massad, 2007, s. 8.
11. Massad, 2007, s. 16 f.
12. Massad, 2007, s. 52 ff.
13. G. Schoeler, "Abu Nuwas", *Encyclopedia of Arabic Literature*, ed. Julie Scott Meisami and Paul Starkey, London & New York, 1998, s. 42.
14. Massad, 2007, s. 62 ff.
15. Massad, 2007, s. 73.
16. Massad, 2007, s. 113 ff.
17. Roger Allen, *The Arabic Literary Heritage. The Development of its Genres and Criticism*, Cambridge, 1998, s. 75. Qasim Amins båda böcker har också översatts till engelska: Qasim Amin, *The Liberation of Women, and The New Woman. Two Documents in the History of Egyptian Feminism*, translation Samiha Sidhom Peterson, Cairo, 2001 [1992, 1995].

18. Massad, 2007, s. 128 ff.
19. Massad, 2007, s. 152 ff.
20. Massad, 2007, s. 35.
21. Khaled El-Rouayheb, "The Love of Boys in Arabic Poetry of the Early Ottoman Period, 1500–1800", *Middle Eastern Literatures* 8:1, 2005, s. 3–22. Khaled El-Rouayheb, *Before Homosexuality in the Arab-Islamic World, 1500–800*, Chicago & London, 2005.
22. Massad, 2007, s. 37 ff., 171 ff.
23. Raphael Patai, *The Arab Mind*, New York, 1973. Boken finns också i svensk översättning: Raphael Patai, *Araben*, Malmö, 1973.
24. Massad, 2007, s. 43 ff.
25. Qabbani, *al-A'mal ash-shi'iriyya al-kamila*, vol. 3, 2000, s. 15–24. Nizar Qabbani, *Från nostalgisk kärlekspoet till diktare med orden som vapen. Dikter tolkade från arabiska till svenska av Bo Holmberg och Cecilia Persson*, Stockholm, 2008, s. 108–111.
26. Qabbani, vol. 4, 1998, s. 1–87. Qabbani, 2008, s. 33–51.
27. Muhamed Alkhalil, *Nizar Qabbani: From Romance to Exile*. Diss., The University of Arizona, 2005, s. 133 f.
28. Qabbani, vol. 1, 2000, s. 351–353. Qabbani, 2008, s. 52–53.
29. Qabbani, vol. 1, 2000, s. 259–368.
30. Qabbani, 2008, s. 73.
31. Qabbani, 2008, s. 260.
32. Qabbani, 2008, s. 31 f.
33. Qabbani, 2008, s. 60 ff.
34. Qabbani, 2008, s. 33.
35. Qabbani, 2008, s. 42.
36. Qabbani, 2008, s. 72.
37. Qabbani, vol. 1, 2000, s. 89–173.
38. Qabbani, 2008, s. 169.
39. Alkhalil, 2005, s. 133.
40. Alkhalil, 2005, s. 133.
41. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois*, Paris, 1996, s. 181 ff.
42. Se not 27 ovan.
43. Nizar Kabbani, *Arabian Love Poems*, translated by Bassam K. Frangieh and Clementina R. Brown, London, 1999.
44. Nizar Qabbani, *On Entering the Sea, The Erotic and Other Poetry of Nizar Qabbani*, translated from the Arabic by Lena Jayyusi and Sharif Elmusa with Jack Collom, Diana Der Hovanessian, John Heath Stubbs, W.S. Merwin, Christopher Middleton, Naomi Shihah and Jeremy Reed, Northampton, Mass., 2006.

En europeisk gemenskap

Ola Hansson och Anders Österling

Jenny Westerström

Anders Österling mötte avantgardet redan i barnkammaren. Till de vaga minnena från Helsingborg, staden som sett Anders Österling, Per Erik Ljung och en del av oss andra födas, hörde episoden om hur pappa Hans Österling, som var journalist på *Skånes Allehanda* använde tidningens tryckeri för att trycka böcker. Och det var inte vilka böcker som helst utan de mest avancerade och kontroversiella som stod till buds, nämligen August Strindbergs *Fadren* och Ola Hanssons *Sensitiva amorosa*. Båda trycktes 1887.

Strindbergs kontakter med fadern-förläggaren är väl kända. Faderns kontakter med Ola Hansson var nog närmre eftersom de båda var skåningar. Anders Österling själv var helt och hållet stadsbarn, men han hade ett känslomässigt band till den skånska landsbygden. Det representerades framför allt av faderns stamort, Hemmesdynge, som i sin tur inte låg så långt från Ola Hanssons. De båda hade vuxit upp nära varandra i Vemmenhög och Ola Hansson dedicerade *Sensitiva amorosa* till denne "landsman".¹ Trots eller tack vare att både Ola Hansson och Anders Österling var knutna till denna sydliga del av landet, kom de två skåningarna att blicka utåt och framåt. De blev européer. Utblicken mot Europa och hemblicken från Europa skulle präglade båda, men begåvningarna och tillfälligheterna skulle placera dem på olika poster i livet. Jag skall nämna några av de möten där detta avtecknar sig.

Ola Hansson var alltså snarare jämnårig med Hans än med Anders Österling, vilket innebar att det var en generation mellan de två diktarna. I den brytningstid som rådde betydde detta mycket. Anders Österling var född en bit in i på det åttital – han föddes ett halvår före processen mot *Gif-tas* – som Ola Hansson var en del av och verksam i.

Ola Hanssons närvaro var fysiskt påtaglig för Anders Österling redan innan hans diktning fick en psykisk närvaro. Treåringen kunde bara ha

vaga minnen av den trycksvårta som fäste de ömtåliga stämningarna i *Sensitiva amorosa* vid papperet, men den del av upplagan som inte hade kunnat säljas fanns i behåll. Familjen Österling släpade den med sig vid sina kommande flyttningar, först till Göteborg och sedan till Malmö. Sonen i familjen fick så småningom också överta det dedicerade exemplar som fadern fått av Ola Hansson.²

Ola Hansson fanns med en personlig länk också med i Anders Österlings tidiga inskolning. I sin sena återblick i *Minnets vägar* (1967) ger Österling en ljus bild av hemmet, staden och kamratlivet, men skolan i Malmö framtonar i mörk och dystert dager. Han hade stora problem där antingen det berodde på att han hade otur med att inte få de rätta lärarna eller på annat sätt kom snett. Vid ett tillfälle underkändes han till och med i svenska.³ Latinläraren framstod som så petig att till och med Ovidius blev en plåga. Teckning var det ämne som allra först avslöjade Österlings säregna talanger. Men också sånglektionerna blev med en av Ola Hanssons ungdomsvänner Petter Hansson som lärare ett andningshål.⁴

Anders Österling tvingades byta skola. På Spyken i Lund fick han inte bara förstående lärare utan började också helt oförklarligt snabbt att skriva poesi vilket resulterade i att han debuterade redan på våren 1904, strax före studentexamen. Vid det laget hade han redan passerat ett par stadier på poesiens väg: ”Jag brann av begär att, som det heter, uppgå i naturen utan att detta begär fick annat utlopp än vaga, otillfredsställande rapsodier, jäsande av en pubertetsoro, som jag icke själv förstod.”⁵ Det var inte minst skånska lyriker som han läste och prövade sig fram med. Ola Hansson fanns förstås bland dem. Som gymnasist lärde sig Anders Österling vissa dikter av honom utantill, dikter som han aldrig skulle glömma:

Hembygd, du är
som en älskande kvinna,
ren och skär
som den jag vill vinna.
Ögonen sluter jag
huvudet lutar jag,
mot dina knän. Att leva
mig lär!

Återigen kan man säga att det var en tillägnelse som hade en rent fysisk påtaglighet. Han hade nämligen i ett hörnskåp i föräldrahemmet hittat *Nottur-no* med det jordbruna omslaget från 1885.⁶

När Anders Österling publicerade den första av de tusentals artiklar som hans två bibliografer, Selma Colliander och Tomas Tottie, bokfört, refererade han till Ola Hansson. I ett brev från Lund 1902 försökte han fånga in essensen av vad en annan av hans mentorer, Ernst Norlind, åstadkommit i sin bildkonst: han ”synes bli för den skånska konsten hvad Ola Hansson är för Skånes litteratur”.⁷

Den skånska litteraturen hade fått sitt genombrott under 80-talet. Den svenska litteraturen låg efter både den danska och den norska. Det var från Köpenhamn som de nya signalerna gick ut under 1870- och 1880-talen. Med Georg Brandes, ”den gode europén”, som centralgestalt öppnade sig genombrottet utåt. Närheten till Köpenhamn gav ett försteg för de skånska diktarna. Men hade man väl brutit upp från Vemmenhög, Hörby eller Helsingborg var det ju inte självklart att man skulle stanna i landskapet eller ens i det närliggande grannlandet. Resan ut ville få sin fortsättning. För Ola Hansson blev den slutliga hemresan aldrig av. För Anders Österling hade det kunnat sluta på samma sätt, eftersom han blev så fascinerad av Italien under en lång vistelse där på randen till första världskriget. Men i stället kom han hem och blev den ständige resenären i böckernas värld.

Av de skånska diktarna i generationen före honom var det förutom Ola Hansson framför allt A.U. Bååth som Österling hade ett personligt förhållande till. Det är knappast någon tillfällighet att han sent i livet, just under 1960-talet, medan han följde *Minnets vägar* skrev en minnesteckning över var och en av de båda skånska föregångarna. Österling balanserar mellan Bååth och Hansson. Han tycker det är sorgligt att det så snart uppstod en brytning ”mellan det dåtida Skånes två ledande författare”.⁸ Här anar man dessutom en alldeles avgörande skillnad mellan Hanssons och Österlings sätt att döma och bedöma. Utan att från början ha varit någon oproblematisk eller ens harmonisk natur kom Österling efter hand att utveckla en sällsam och sällsynt förmåga att jämkä, härda ut, se saker från olika sidor och skapa kompromisser. Detta gjorde honom lämpad att hantera livet och förstå diktare av helt olika slag. Men i längden gynnade detta nog inte honom som diktare.

Ola Hansson var den bättre diktaren av de två skånska föregångarna. Det menade också Österling. Ålder, personlig kontakt, stämningar, belysning, internationell orientering: i allt tycktes han stå närmare Anders Österling själv. Men hans perspektiv i minnesteckningen från 1966 är alltför förståndigt och oengagerat och alltför lite inkännande. Österling betecknar själv porträttet som en ”essäistisk överblick med några personliga synpunkter”.⁹ Genom att utnyttja fyra decenniers tillgängliga forskning väger han Ola Hanssons författarskap. Om han hade varit mån om att aktualisera och försvara Bååth skulle han visat det tydligare. Nu blir det i stället så att han gör en sträng sällning för att få fram det värdefulla i Ola Hanssons diktning. Mycket har hänt sedan han var en av dessa ”Ola Hansson-svärmande gymnasister”.¹⁰

Ola Hanssons betydelse för Österling är större än vad som framgår av denna sena minnesteckning, vilket kanske inte är så underligt. Men att den också är större än vad som visas i dikterna i de tryckta diktsamlingarna är däremot lite märkligare. Det ska jag nu först visa och sedan förklara.

”Ola Hansson angav tonen”, säger Anders Österling i sin tillbakablick, och man skulle nästan kunna tro att detta direkt alluderade på de paralleller med tonkonsten som ryms redan i titeln på *Preludier* och som därefter uttrycks i den imponerande upptakten till ”Hymnen”:

Liksom en våg på stigande själar lyftad,
hälften ur jubel klungen och hälften snyftad,
höjer hymnen sitt sjungande svall och ilar
silverstänkande i det blåa, vida
och vi glida
med dit upp, där det blåa vaggar och vilar.

Anders Österling började sin verksamhet tidigt och slutade sent. Det är en enormt stor produktion han har åstadkommit under sina 97 år mellan 1884 och 1981. Men hur noggrant bibliograferad han än är så finns det vissa tidiga dikter som han velat undanhålla och inte peka ut för Selma Colliander. ”Jag hoppas livligt, att dessa verser ostört skola få fortsätta sin sömn i glömskans gråa djup”, skrev han själv 1936.¹¹ Bland detta material fanns dikter som antagligen kom Ola Hansson alltför nära och som han därför inte ville skulle komma fram.

Österlingforskningen är inte särskilt omfattande, och den övervägande delen av den har riktat in sig på hans första diktsamlingar, vilket ju går stick i stäv med det mindre värde som man vanligtvis brukar tillskriva starten. Från och med Fredrik Bööks positiva lansering av Österlings fjärde diktsamling, *Årets visor* från 1907, har denna ungdomliga produktion ofta framställts som en omogen förberedelse, med flera verbala än poetiska uttryck. Diktaren har i stort sett själv sanktionerat ett sådant synsätt.

När den mogna Österling skriver den unge Österlings historia, dröjer han särskilt vid ljusförhållandena. Detta var sådant som han hade blick för och man ska hålla i minnet att han från början också försökte sig på att teckna. Han har själv beskrivit både belysningen och de drömmar som gynnades av den:

Vi dyrkade skymningen som beslöjar verkligheten och gynnar drömlivet. Som europeisk företeelse hänger denna skymningskult samman med den ännu dämpade belysningen i städerna, gaslyktorna och fotogenlamporna. Det fanns kontemplativa kaféer, där man kunde vila nerverna i halvsnymning och se ut på den måttliga gatutrafiken. Ola Hansson angav tonen, men även Hammershøis Danmark och Maeterlincks Flandern återspeglades i vår uppfattning av Skåne. Min diktsamling fick självfallet i mycket prägeln av denna symbolistiska estetik med skymningsbakgrund. Om den väckte intresse berodde det väl också på, att den förmedlade intryck från utländska strömningar, från Richard Dehmel och Stefan George i synnerhet, och att den i fråga om formspråket var brokigt experimenterande.¹²

Österling pekar alltså själv på Ola Hansson, som han menar uppfattade tonen och det dämpade ljuset som ingen förut. Men man skall också notera att Anders Österling snabbt söker sig ut till andra länder och andra namn. Detta var i Ola Hanssons anda, men det innebar samtidigt en konkurrens.

Alrik Gustafson har gjort den grundligaste genomgången av den unge Österlings produktion. Gustafson började sin litteraturvetenskapliga bana med en avhandling, framlagd i Chicago, *Early Growth of Poetic Realism in Anders Österling: a Study in the Formative Influences on Österling's Early Work, from Preludier (1904) to Blommande träd (1910)* (1935).¹³ Denna studie har endast i begränsad utsträckning uppmärksamats i den svenska forskningen.¹⁴ Gustafson är lojal mot den Österling som skriver sin programförklaring om "Dagens lyrik" 1910. Han menar att man kan räkna med tre olika litterära faser redan under den korta perioden fram till 1910. Uppdelningen åtföljs av en eftertrycklig värdering.

Den utveckling han beskriver avviker från den som kommit att dominera i den svenska litteraturhistorien. Man kan lägga märke till att Gustafson i motsats till Böök finner omorienteringen inledd redan i den andra diktsamlingen och i polemik mot Sten Selander menar han att danska diktare som Kai Hoffmann och Sophus Claussen spelade en avgörande roll för den tidiga fasen i denna omorientering. Över huvud taget är Gustafsons framställning intressantast när det gäller inplaceringen av Österlings diktning i hans litterära landskap.

Han konstaterar också ”that the native of Skåne thinks of himself as ’en skåning’ and only second as a Swede”.¹⁵ Bååth kommer på tal liksom en rad skånska målare gör det med utgångspunkt från Österlings tidiga konstkritik. Ola Hansson sägs ha kombinerat den melankoli och den formella virtuositet som Österling visade upp redan från början, men i den uppsjö av namn som drar förbi får han ingen rangplats och textliga konfrontationer uteblir.¹⁶

Johan Lundberg har i *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symbolistiska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz’ lyrik 1904–1907* (2000) senast specialstuderat den tidiga lyriken. Utan att ta upp Gustafsons resultat till diskussion har Lundbergs framställning sin viktiga förtjänst i att den knyter an till den aktuella internationella forskningen. Genomgången koncentreras till enskilda texter, däribland dikten ”Barcarole” i *Preludier* där de två första stroforna lyder:

Nu guldbegjutas
gröna vatten,
smaragder sprutas
ut i natten.
Lysande fåror
spegeln skruda,
plaskande åror
dämpadt ljuda.

Kring vattenvärlden
månen glöder.
Men hvart går färden,
stumma bröder,
hem eller vida?
Sjung mig lisa,
vänliga, blida
roddarvisa!

Visst kommer detta nära Ola Hansson, menar Lundberg och pekar på det femte avsnittet i en svit i *Notturmo* där det bland annat lyder så här:

Sakta skrider
Sommarnatten.
Ekan glider
på stilla vatten.
Upp över skogen
månen stiger.
Allting slumrar, drömmer och tiger.
[---]
Skogen och insjön
undan svinner.
Lent en doftvåg
över mig rinner.

Men genom att Lundberg är väl förtrogen med samtida poesi i både ut- och inland – i likhet med vad både Ola Hansson och Anders Österling tidigt var – finner han också att det finns likheter som pekar åt många håll: Poes ”Dream-Land”, Rimbauds ”Le Bateau ivre”, Obstfelders ”Barcarole”, Stefan Georges ”Hochsommer”, Henri de Régniers ”Il est un port”, Levertins ”Ankomsten till Kärlekens ö”, Bertel Gripenbergs ”Barcarole”, Jacob Tegenrens ”Drömfärd”, A. U. Bååths ”Reflexer”, Emil Kléens ”Nocturne”. De många likartade texterna får Lundberg att här liksom i andra sammanhang konstatera ”att Österlings motiv i sin samtid hade en närmast schablonmässig karaktär”.¹⁷

Innan jag preciserar min egen ståndpunkt vill jag knyta an också till Peter Lutherssons framställning *Svensk litterär modernism*. I denna ”stridsstudie” hamnar Ola Hansson och Anders Österling på var sin sida. Ola Hansson var på väg att ge också Sverige ett prov på den europeiska modernismen. Den en generation senare födda Anders Österling fullföljde aldrig dessa ansatser. ”Anders Österling höll sig till en början med idéer som var snarlika Ola Hanssons, tog också intryck av denne. Men han framhärskade inte när motståndet blev uppenbart utan fogade sig och blev rikligt belönad för denna sin medgörlighet.”¹⁸

Men denna distansering hade, tror jag, flera orsaker – och alla pekar inte i samma riktning. En är kronologisk. När Österling snabbt fann sin väg några år efter det förra sekelskiftet, hade Ola Hansson hunnit ta åtskilliga steg bort från *Notturmo*. Att han gjort Europa till scen distanserade honom

från Skåne men däremot knappast från Österling i annat avseende än att Tyskland, Frankrike, Italien och England rymde så många andra poeter. Det var i Ola Hanssons anda att till en del bryta upp från honom själv – det är det som vi nyss sett illustrerat av Gustafson och Lundberg. Men de sjukdomsavslöjande rykten om Ola Hansson som redan på hösten 1900 nådde gymnasisterna i Malmö förundrade eleverna mycket.¹⁹

Temperamentet betydde också mycket. Där är det lätt att dra allt för hastiga slutsatser av hur olika deras liv utvecklades. Även hos Österling fanns åtminstone något av det självdestruktiva och hemflyktande som kom att styra över Ola Hanssons liv fram till hans död i Buyukdere i Turkiet. ”De s.k. dekadenta symptomen framträdde hos Ola Hansson både medvetet och omedvetet. Som ättling av en gammal bondesläkt insåg han, att den skärpta känsligheten för hans vidkommande köptes med de dåliga”, skrev Österling med distans.²⁰ Men något av detta hade han själv en gång erfarit och just därför varit mån om att distansera sig från.

Ola Hansson är ju internationalisten som löper linan ut, skåningen som trots sin hemlängtan överger sitt ursprung och försöker gå in i en ny internationell gemenskap. Det fanns stadier på efterföljarens väg där han frestades att göra något liknande. Men det var en frestelse som övervanns. Det var också därför som hans position blev en helt annan. Han kunde göra bruk av sina internationella kunskaper och kontakter, men han gjorde det hemmavid. Tryggt förankrad i den svenska gemenskapen kunde han därför vara med och prisa de utländska diktarna.

Ett taktiskt tänkande – spelade det verkligen in?

Ola Hansson hade, framför allt genom Bengt Lidforss' mission, också blivit den skånske diktare som lanserades som motpolen och motståndaren till de uppsvenska diktarna. Österling ville gärna gälla som skånediktare, men han ville vara det på ett inkluderande sätt, som en av dem som skrev det svenska. Han insåg att han också måste bli accepterad i Stockholm. Det var också i detta svårfrånkomliga centrum som han skulle göra karriär.

Symbolismen blev aldrig av i Sverige, har det sagts och man har diskuterat vems skulden i så fall var. Nittitalet har med sitt övertagande av hegemonin sin del i det som skedde. Och när Anders Österling efter sin utpräglad europeiska lyrik i de tre första diktsamlingarna, lägger ner sitt ungdomliga uppror i och med *Årets visor* är det en del av de europeiska signalerna han väljer bort.

Men man skall i det sammanhanget komma ihåg att Österling behöll sin öppenhet för de nya europeiska signalerna. Den stora skillnaden ligger i att denna öppenhet flyttade över från lyriken till kritiken.

Österling skulle rentav kunna anses vara ett ytterligare vittne för en av de viktiga teserna i Lutherssons framställning, nämligen den att modernismen i sin europeiska gestaltning inte kom till Sverige eller i varje fall dröjde väldigt länge eller inte alls fick något annat genomslag än det som knyter sig till det rent formella. Österling kan i sin diktning inte betraktas som modernist mer än i sin första ansats, men genom sin utblick över gränserna var han däremot mycket förtrogen med de internationella strömningarna. Det gäller inte minst futurismen. Österling kommer inte med i Lutherssons framställning i den utsträckning som hade varit naturligt. Det är först när Österling kommenterar Pirandellos och Marinettis inval i Accademia d'Italia 1929 som han uppmärksammas och kritiserats för att i sin kritik av futurismens främste företrädare snarare ha tagit till estetisk än ideologisk måttstock.²¹ Men det bottnade i varje fall inte i bristande kännedom. Och han hade tidigt tagit ställning till futurismen som han också delvis upplevde på plats i Italien.

Om man ibland kan tycka att han inte hyllar allt det nya kan detta ju ha godtagbara skäl. Det viktiga är att han livet igenom svarar för en viktig europeisk utblick. Den kom också att i sinom tid sätta spår i hans arbete för att till Nobelpriset i litteratur utse dem som stod för förnyelsen. Det var, som Kjell Espmark konstaterat, viktigt också för prisets position.²²

Trots distanseringen skulle Anders Österling hålla uppsikt över Ola Hansson också i fortsättningen. Han skrev om honom, bland annat om hans *Nya visor* (*Skånes Nyheter* 23.5.1907) och *På hemmets altare* (*SDS* 10.5.1908; *Handelstidningen* 14.7.1908).

Ola Hansson skulle en andra gång korsa Österlings bana – eller kanske snarare undgå den. Österling sökte upp den exilerade skalden vid ett besök i Paris, men den skygge eller sjuke skåningen ville inte ha besök. Och det var nog något som tog slut där, menar Österling.²³ Men det hindrade inte, som Ebba Witt-Brattström noterat, Österling från att som kritiker ”göra Hansson rumsren i bildade salonger”.²⁴ I Svenska Akademiens arkiv finns en särskild avdelning med handlingar från de diktare som inte dragit sig för att anmäla sig själva som aspiranter på Nobelpriset i litteratur. Ola Hansson

hörde till dem. Han anhöll om 1914 års pris för sig och hustrun, för övrigt med en hänvisning till bondetåget. ”Kravet må synas orimligt”, konstaterar Österling, ”men det får inte glömmas, att Ola Hansson från början verkligen hade anläggningen till en författare av europeisk betydelse, låt vara att rollen aldrig genomfördes på ett sätt som svarade mot hans alltjämt obrutna självkänsla”.²⁵

Här finns en slutgiltig bekräftelse på att de två skånska européerna hamnat i olika världar. Och det är som om Anders Österling hade skrivit också avslutningen med sin dikt om ”Min ungdoms diktare” i *Livets värde* (1940):

Min ungdoms diktare försvinna
en efter en i glömskans famn,
och hänryckt såg jag mången brinna,
som nu är blott ett bleknat namn.

För dessa döda tyst jag ömmar –
så kall som natten är, så het
var deras dag av kamp och drömmar
om segerkrönt odödlighet.

Om så skall ske, jag delar gärna
de glömdas lott för frändskaps skull.
Vi sjöngo under samma stjärna,
vi tiga under samma mull.

Noter

1. Anders Österling, *Ola Hansson. Minnesteckning*, Stockholm, 1966, s. 10.
2. Anders Österling, *Minnets vägar*, Stockholm, 1967, s. 25.
3. Österling, 1967, s. 44.
4. Österling, 1967, s. 47.
5. Österling, 1967, s. 67.
6. Österling, 1966, s. 20.
7. Citerat efter Anders Palm, ”Anders Österlings skånska landskap”, *Skånes litteraturhistoria. 1: ”Fram till 1940-talet”*, Malmö, 1996, s. 131.
8. Österling, 1967, s. 4 f.
9. Österling, 1966, s. 9.
10. Österling, 1966, s. 70.
11. Anders Österling, ”Sträng anonymitet kring de första tryckta dikterna – en skolkamrat hämtade honorarfemman”, *Julkvällen 1936*, s. 6.

12. Österling, 1967, s. 66.
13. Alrik Gustafson, *The Early Growth of Poetic Realism in Anders Österling: A Study in the Formative Influences on Österling's Early Work, from Preludier (1904) to Blommande träd (1910)*, Chicago, 1935.
14. Två kapitel av Gustafsons framställning (s. 175–267) gavs sedermera ut i en privat upplaga som distribuerades av University of Chicago Libraries 1938 och fick då namn av en av de märkliga kapitelrubrikerna, *Österling's "arrival" as landskapsdiktare: from Årets visor (1907) to Blommande träd (1910)*.
15. Gustafson, 1935, s. 127.
16. Gustafson, 1935, s. 125, 9.
17. Johan Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symbolistiska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz' lyrik 1904–1904*, Stehag & Stockholm, 2000, s.131 ff.
18. Peter Luthersson, *Svensk litterär modernism: en stridsstudie*, Stockholm, 2002, s. 277.
19. Österling, 1966, s. 70 f.
20. Österling, 1966, s. 23.
21. Luthersson, 2002, s. 199.
22. Kjell Espmark, *Litteraturpriset: 100 år med Nobels uppdrag*, Stockholm, 2001.
23. Österling, 1967, s. 124f.
24. Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm*, Stockholm, 2007, s. 194.
25. Österling, 1966, s. 76.

II. Tillägnan

Mitt liv som intervjuare

Claes-Göran Holmberg

Till Per Erik

För de många åren av diggande, filosoferande och gemensamt undervisande i litterär estetik, världslitteratur och mycket annat.

Inom vetenskapen får man veta att intervjumetoden kan vara möjlig men farlig. Kan man verkligen lita på vad intervjupersonerna säger? Ja, inte vet jag, men jag vet att jag genom åren kommit att träffa och intervju 100-tals författare och litteraturforskare. De har framför allt varit amerikaner och det är jag nog mycket glad för när jag hört andra intervjuares skräckhistorier om europeiska divor.

Min första intervjuresa gällde dock svenska författare och tidskriftsredaktörer. Det var 1976 inför min doktorsavhandling om svenska unglitterära tidskrifter, *Upprorets tradition* (1987).

Jag skickade ut en enkät till ett antal tidigare redaktörer och medarbetare och fick svar från ett trettiotal. Jag minns speciellt svaret från en tidigare redaktionsmedlem av tidskriften *Paravan*. Han skickade ett kalligrafiskt mästerverk skrivet med grönt bläck där han talade om att om inte litteraturvetenskapen varit intresserad av tidskriften då det begav sig så skulle den ge fan i den nu också. Jag kommer också ihåg ett långt och vänligt brev från Werner Aspenström där han skrev att gärna skulle hjälpt mig men inget kom ihåg från den tiden. Från PO Sundman fick jag ett svar där han systematiskt dragit ett majestätiskt streck över alla mina frågor för att i sista frågan skriva ”fråga Sven O Bergqvist”.

Jag fick också jakande svar för en intervju med många före detta tidskriftsaktörer. Artur Lundkvist var till stor hjälp med sitt fotografiska minne liksom Rondogänget (Torsten Ekbom, Björn Håkanson, Torkel Rasmusson och Leif Nylén) som inte bara lät mig vara med på middagen då de återförenades 12 år efter tidskriftens nedläggning utan dessutom lånade mig en pärm med redaktionsmaterial som numera finns deponerad på Göteborgs universitetsbibliotek.

Gustaf Sandgren och Helmer Grundström var båda synnerligen sympatiska personer. Problemet var bara att de inte kom ihåg något om sitt korta tidskriftsliv. Intervjun med Grundström komplicerades också av att han talade så fort och sluddrigt att jag nästan inte förstod någonting. Dessutom utfördes intervjun på en krog i Gamla stan. Jag fick alltså återuppta Olle Helanders gamla intervjueteknik från radioprogrammet "I blueskvarter", det vill säga att tala om för sina intervjuoffer vad de varit med om i sina liv för att då och då få ett instämmande ja från dem.

Den första intervjuresan till USA gjorde jag 1990. Jag hade fått ett stipendium och den amerikanska ambassaden ordnade så att jag fick praktisk hjälp av USIA för att ordna researrangemang och sätta upp intervjumöten. Mina planer var att söka upp så många litteraturforskare och författare som man kunde få tag i under en femveckorsresa runt USA med tåg. Oftast gick det till så att USIA ordnade möten med några forskare och några författare på varje ort jag besökte: New York, Baltimore, New Orleans, Los Angeles, San Francisco, Seattle, Chicago, Boston med flera. Jag stannade två eller tre dagar på varje plats, hade ett par möten inplanerade varje dag och tog dessutom varje chans jag fick att improvisera nya. I Baltimore hade jag ett långt och intressant samtal med den John Huston-like Poundkännaren Hugh Kenner som efter intervjun släpade in mig till en kollega. Ge den här unge mannen en intervju, befalldes han sin korridorkamrat på Johns Hopkins-universitetet. Det var John Barth (för övrigt den ende författare jag träffade som medgav att han var postmodernist!). Vi konstaterade lika förvånade båda två att Barth fortfarande inte fanns översatt till svenska. Det jag minns mest från den intervjun är annars att jag då och då hörde ett KLIRR från Barths plats. När han reste sig upp efter samtalet såg jag att hans stol var fylld av småmynt. I mina mörkare stunder fick jag för mig att han ville ge en liten antydning om att här satt han och kastade pärlor för svin.

Min intervjumetod som påminner en del om Hunter S. Thompsons gonzo-journalistik innebar att jag knackade på hos den ene store författaren efter den andre utan att ha förberett mig. Jag fick alltså använda en speciell teknik. Den innebar att jag hade en uppsättning frågor jag ställde till samtliga. Det var frågor hur de såg på begreppet realism, begreppet postmodernism, men också mer allmänna saker som hur de ställde sig till frasen "the Folly of Man" och refrängen till en då rätt nyutgiven Bob Dylan-sång "this is a Political World". Den senare fick jag anledning att reflektera över när

jag satt uppe hos Tobias Wolf och hans vänner (bland annat Vietnamkorrespondenten Michael Herr) i Syracuse, New York under valvakan inför presidentvalet. När det stod klart att Clinton vunnit utbröt ett enormt jubel. Men det var under en senare resa.

Min delvis nödtvungna intervjumetod hade sina fördelar. Uttråkade författare som var vana vid frågor som ”vad betyder den boken”, ”hur ska man tolka den gestalten i era böcker” eller ”vad handlar ert nya verk om?” blev angenämt överraskade att få samtala om något helt annat. Joseph Heller blev så uppiggad att han efter vårt lunchsamtal följde med till mitt nästa intervjuobjekt, hans granne i East Hampshire, den svenska poeten Siv Cedering.

Intervjun är en märklig form på många sätt. Det är den enda tolkningsform jag vet där det inte är självklart vem som läser vem. Intervjuaren försöker hela tiden kalibrera intervjuobjektet medan objektet hoppas på att kunna avslöja intervjuarens hemliga avsikt med sin frågestund. Objektet vill helst komma så billigt undan som möjligt. Han/Hon har sina standardfraser som han/hon kan dra i sömnen. Intervjuarens uppgift är att försöka slå undan detta försvar. Det är som en fäktningsmatch där i bästa fall båda parter ser sig som vinnare. I sämsta fall står man där efter ett tag och upptäcker att man genuint ogillar den andre. I allmänhet provar man ändå att sitta kvar under den tidsperiod man fått sig anförtrodd och hålla igång ett alltmer krystat samtal. Den enda gång som var så katastrofal att intervjun avbröts efter tio minuter var med den store teoretikern George Steiner. Men det hade sina särskilda orsaker.

Det är förstås intervjuaren som får sista ordet och som bestämmer vad som ska tas med och vad som ska hamna utanför den publicerade intervjun. Inte för inte kallas ju intervjuobjektet ”intervjuoffer”.

Intervjun som konstform uppstod inom journalistiken under förra delen av 1800-talet och blev mer allmänt använd inom vetenskapen på 1900-talet. Det jag har sysslat med har legat inom den journalistiska intervjuens genre, vilket ofta innebär att man inte behöver redogöra för sin intervjuteknik eller dokumentera omständigheterna kring frågestunden.

Den journalistiska intervjun kan också vara en litterär form där man använder litterära tekniker. Mitt sätt arbeta har skiljt sig en del åt när jag samtalat med författare respektive litteraturforskare. I intervjuer med författare har jag känt mig friare att blanda in personliga impressioner, kanske i korta

drag skissera min resa till intervjuobjektet och ge några miljöbilder från platsen där jag utför intervjun. Ibland har jag provat att ge ett litet porträtt av samtalspartnern. När det gäller forskarna har jag hållit mig mer diskret i bakgrunden och låtit dem komma till tals praktiskt taget ostörda.

Praktiska böcker om intervjuteknik har jag inte läst förrän långt senare. Här är mina kommentarer till några sådana råd:

1. *Establish eye contact. LISTEN! LISTEN! LISTEN!*

Det har jag verkligen försökt, det vill säga att *se* intervjuoffret och att *lyssna* på det. För det mesta har det gått bra tror jag, men några gånger när jag mött ett självspelande piano (det gäller nästan uteslutande forskarna) har jag känt att tankarna dragit iväg och en överväldigande sömnhet lagt sig över mig. Vid någon sällsynt paus i svadan gäller det då att blixtnabbt försöka hålla tråden. Ibland tycker jag dock att en viss misstänksamhet skymtat förbi i objektets ansikte.

2. *Be non-judgmental. Don't let your research show.*

Jag har, tror jag, inte haft något större problem med det första. Det andra är också problemfritt, jag har i allmänhet inte gjort någon research, förutom att jag läst en bok eller två av många av dem.

3. *Create a non threatening, relaxed environment.*

För det mesta har inte jag bestämt miljön. Oftast har de intervjuade valt att träffa mig på någon lokal. Det har varit trevligt men inte positivt för bandinspelningarnas kvalitet. Don deLillo, till exempel, drack jag kaffe med på en New York-krog. Många, som Leonard Michaels, Bharati Mukherjee och Maxine Hong Kingston, har jag träffat på deras arbetsrum. Mest avslappnade blir de som jag fått komma hem till: Joseph Heller, Richard Ford, William Gaddis.

4. *Ask questions that require more than a "yes" or "no" answer.*

Eftersom en stor del av min intervjuteknik har byggts på att jag bett dem reagera på vissa ledord har det hämmat dem i deras försök att svara enstavigt.

5. *Ask one question at a time.*

Oftast har jag lyckats hålla mig till ett ledord i taget, men om deras svar fört oss in på andra områden har jag försökt att vara så lite stelbent som möjligt,

6. *Ask brief questions.*

Se svar på råd 4.

7. *Start with non controversial questions; save the delicate ones, if there are any, until later in the interview.*

Det är svårt att förutse vad som är kontroversiellt i det enskilda fallet. Några har blivit provocerade av ledordet "realism". Många av ordet "postmodernism".

8. *Do not let brief periods of silence fluster you.*

En av mina största svagheter som intervjuare. Jag står inte ut med tystnad utan babblar på så fort det blir ett par sekunders avbrott i samtalet. På så vis har jag missat många intressanta uttalanden när intervjuobjektet bara velat tänka efter för att ge ett mer artikulerat svar.

9. *Do not worry if your questions are not as beautifully phrased as you would like them to be for posterity.*

Jag oroar mig inte eftersom jag oftast har redigerat bort mina frågor.

10. *Do not interrupt a good story because you have thought of a question, or because your narrator is straying from the planned outline.*

Ibland går det bra, ibland inte.

[---]

13. *Try to conduct the interview with only one narrator present.*

Det är nödvändigt för mig att vara ensam med intervjuobjektet! Det är fruktansvärt frustrerande när någon annan är i rummet och distraherar. Det går väl an att jag, när jag intervjuar Artur Lundkvist, tydligt hör Maria Wine gå av och an i det andra rummet men aldrig kommer in. Det är värre när litteraturhistorikern Fredric Karl envisas med att stanna kvar i samma rum när jag samtalar med William Gaddis (å andra sidan hade jag aldrig

fått komma hem till Gaddis om inte Karl introducerat mig). Min gode vän som också är fotograf blev nog mycket sårad när jag ville att han skulle träffa intervjuobjekten separat.

Intervjun som litterär form skiljer sig från de flesta andra genom att det är svårt att koppla bort texten (intervjun) från verket/författaren. Att analysera en sådan text enligt den moderna litteraturforskningens lagar att inte blanda in författaren går knappast. Texten är oupplösligt förbunden med sin upphovsman. Denne har man som intervjuare oftast träffat under en timme eller två. Man har visserligen bandet som ger möjlighet att höra rösten igen, men allt annat (kroppsspråk etc.) som ger ledtrådar till tolkningen av texten är borta efter mötet. Det är på många sätt ett vanskligt projekt att på basis av ett kort möte göra ett porträtt av en person. Det visar sig också att ett stort antal intervjuobjekt som läser intervjuer som gjorts med dem inte alls känns vid vad de sagt (eller snarare vad intervjuaren påstår att de sagt). Själv har jag klarat mig undan med att mina intervjuobjekt inte förstått svenska och därmed inte kunnat protestera. Den ende som jag minns krävde att jag skulle översätta min intervju med honom till engelska så att han kunde läsa den innan den publicerades var litteraturforskaren Ulrich Weinstein.

Även om intervjuandet är en mentalt påfrestande genre för utövaren (efter en månads konstant resande och intervjuande i USA var jag en gång redo att lägga in mig på sjukhus och be att få bli nedsövd en vecka) är det också en mycket givande journalistisk och litterär form. Det ligger ett stort spänningsmoment i att komma till en vilt främmande människa och på några minuter försöka skapa en sådan stämning att man kan tala samman om de mest när- och djupgående ämnen. När man lämnar ett sådant möte och man känner att man lyckats är det ett rus som väl kan möta sig med andra drogformer.

De flesta människor jag intervjuat har jag aldrig mött igen. Några har blivit mina vänner: Richard Ford, Richard Miller, James Seay. Andra som jag velat samtala med kom jag aldrig att möta: Hunter S. Thompson, Charles Bukowski, William Burroughs och Ken Kesey, bara för att nämna några. I många fall hade jag ingångar till dem, men orkade av olika skäl inte ta kontakten. I John Irvings fall lyckades vi inte befinna oss på samma plats samtidigt trots idogt e-mailande. Några fall kan fortfarande gräma mig. När

intervjun med Joseph Heller var slut frågade han mig om jag ville att han skulle ordna intervjuer för mig med sina vänner E.L. Doctorov och Kurt Vonnegut. Jag var tvungen att tacka nej eftersom mitt flyg hem gick tidigt på morgonen nästa dag och jag inte hade råd att boka om biljetten. Vid besöket hos William Gaddis frågade Fredric Karl om Gaddis ville träffa Thomas Pynchon som var en gammal god vän till Karl – och det ville han. Jag hade inte mod nog att fråga om jag fick följa med. Men ibland är det kanske bra att det blir som det blir. För att travestera Ulf Lundell: en inställd intervju är också en intervju.

”Vilhelm Ekelund och Almqvist”

Helena Nilsson

[Adelborg] brukade tala storartadt om ”upprördheten”. Där var i honom något Almqvist-poetiskt, urbant-poetiskt, som gaf mig en särskild syn på svenskt (eller ”uppsvenskt”) som jag ej känt förr. Är ej Almqvist en härlig poet! (Honom skulle man icke imitera, säger Strindberg, – hvilka dumheter har ej S. sagt om Almqvist! – hvad skulle man då imitera, om man inte skulle imitera det bästa?). Där är ingen svensk diktare jag känt mig så dragen till som Almqvist.

Vilhelm Ekelund 28.7.15

Mitt bidrag till denna festskrift är på många vis typiskt, så typiskt att ett av de tyngst vägande arbetena i detta ämne också har titeln ”Vilhelm Ekelund och Almqvist”. Det är en uppsats framlagd vid ”Docent Rombergs tvåbetigsseminarium 30.11.1964” och skribenten är självfallet Per Erik Ljung. Ämnesvalet torde ha intresserat även seminarieledaren. Ämnet verkar också typiskt för just uppsatsgenren, snarare än för den större studien.

Rubriken är annars typisk på fler vis, typisk i Ekelund-sammanhang. I seminarie- och föredragssammanhang, i bok- och uppsatstitlar, återfinner man formeln ”Ekelund och X” – där X kan stå för Swedenborg, Nietzsche, Goethe, Spinoza, Kierkegaard, arbetarrörelsen eller som i dessa båda fall, Almqvist. Man kan också vända på det så att formeln i stället blir ”X och Ekelund” och då kan X stå för Böök, Ekelöf eller Hauge – inte helt ovanligt det heller.

Vem eller vad X än är i formeln ”Ekelund och X” måste man i dessa sammanhang, som Per Erik skriver,

ständigt ha i minnet att dessa är subjektiva på ett speciellt sätt.[...] Författarna uppskattas i den mån de ger uttryck åt en livshållning, som han rent praktiskt kan ha nytta av att införliva eller jämföra med sin egen.

Så när jag nu går vidare och studerar Eklunds förhållande till Almqvist bör jag alltså hålla i minnet hur Ekelund normalt gör då han nalkas författare –

hur han *använder* dem. Det är ju inte precis så att det hör till vanligheten att Ekelund fäller omdömen om författare för deras egen skull. Han gör det i den mån han har användning för dem; för deras livshållning, deras diktaröde eller för särskilda ord och sentenser han kan använda sig av i sitt skapande och i sitt liv. Sentenser han kan dikta vidare på. Man skall heller inte bli förvånad om en och samma författare får både ris och ros, och inte heller om det sker för samma sak, på olika ställen i en och samma bok.

Det är inget att förvånas över, att Ekelund stundom bekymrar sig mer om Almqvists art av lycka eller hans karaktär, snarare än romankaraktärernas karaktär, även om han gör det också, ibland. Ekelund finner termer som "ovidlådenhet", "svenskt" och "fattigdom" hos Almqvist som blir produktiva inslag i det egna projektet. Han bekymrar sig om Almqvist som konstnär och hur han förhåller sig till sin egen fattigdom och sin egen svenskhet. Almqvist får en delvis ny arbetsuppgift och något av en renässans i och med att Ekelund på allvar satsar på att bli svensk och nordisk författare – då Ekelund utvidgar sin författarkollektion.

Själv har jag utarbetat ytterligare en formel i förhållande till Ekelund. Jag för ofta in variabeln Y, "Ekelund, Y och X", också. Fast sällan just i titeln – även om det som vanligt hade varit på sin plats även denna gång... Y *måste* i mitt fall, i detta speciella sammanhang, vara Gustaf Otto Adelborg. Adelborg försökte recensera Ekelunds diktsamling *Hafvets stjärna* (1906). Han sände sin recension till *Ord och Bild*. Bök som då arbetade där skulle själv anmäla Ekelund, men hade ändå vänligheten att visa recensionen för Ekelund, som skrev ett brev till Adelborg. "Hvad Ni säger förefaller mig ärligt och enkelt *som det upplefvade*", skriver Ekelund i det brev som är det första i en brevväxling som skall vara i drygt 20 år. Ekelund kände sig förstådd och många av de saker han så länge efterlyst hos recensenterna hittade han i Adelborgs anmälan. Deras vänskap upphörde 1927 men först 1952 gick Adelborg ut och redogjorde för splittringen och blev därmed en av Ekelunds "elakaste" och i mångas ögon "bästa" kritiker.

Särskilt i förhållandet mellan Ekelund och Almqvist är det intressant att också föra in den extra variabeln Adelborg. I ett brev från 1915 till Rikard Hejll skriver Ekelund att han just läst Almqvists "Sv. Fattigdomens betydelse. Synnerligen Adelborgsk!". Vilket har sin förklaring. Adelborg bodde vid denna tid i S:t Petersburg, där han befann sig i 10 år. Adelborgs brev till Ekelund från Rysslandsperioden riktigt kryllar av fattigdom – allt från pen-

ningbekymmer och därtill hörande problem, till stolta utrop om att nu, nu lever han ”såsom fattig” i klart uttalad Almqvist-mening.

När de inleder sin brevväxling 1906 är Adelborg i färd med att skriva en bok som kom att heta *Om det personligt andliga* (1907). Där använder han fem författarpersonligheter för att belysa en ideal livshållning. Författarna är Ola Hansson, Kierkegaard, Almqvist, Ivar Conradson och Ekelund. Essän om Ekelund är en utvidgning av tidigare nämnda recension och därmed ganska snarlik förlagan. Adelborg gör inga jämförelser mellan dessa fem författare i boken, de har var sin essä som enbart handlar om dem och enbart i så måtto att Adelborg enkom belyser deras förtjänster – här hittar vi inga förbehåll. Adelborg bråkar inte med sina författare, som Ekelund gör. Den personliga andligheten innebär i korta drag att man har ett personligt förhållande till Kristus och har Kristus som ideal. Under antiken fanns det visserligen andlighet men den var inte personlig menar Adelborg, den personliga andligheten blev möjlig först i och med Kristi inträde i historien. Ekelund är vid samma tid i full färd med att utarbeta sitt antika ideal, ett heroiskt ideal. Religionen är idyllisk, menar han i ett brev till Adelborg, och därmed ickeheroisk. Här kan man alltså redan se en klyfta mellan de båda vännerna. De redogör här också för sina olika studier, vilka författare de studerar och skriver om. Båda har de sina ideal – Ekelund sitt antika och Adelborg sitt religiösa – och därmed studerar de mestadels olika författarpersonligheter. Den enda som egentligen intresserar dem bägge vid den här tiden är Ola Hansson.

I ett av de tidigaste breven till Adelborg beklagar sig Ekelund över att han känner Almqvist för lite för att kunna uttala sig om honom. Drygt ett år senare är förhållandet detsamma då han skriver: ”Det är högst fatalt att Almqvist tyckes jag bestämd af ödet att ej lära känna”. Utanpå ett kuvert till en annan adressat från oktober 1912 har han tydligen reparerat skadan då han skriver: ”Vidare gjorde jag studier till en Almquist-artikel – , han läses nu i Tyskland, och jag vet en mängd om Almquist”...

När Fredrik Böök anmälde *Hafvets stjärna* kallade han Ekelund för vår tids störste religiösa lyriker. Det gjorde inte Adelborg i sin recension, men i och med att boken kom ut hamnade Ekelund i ett religiöst sammanhang som han inte var helt förtjust i. Det framgår klart och tydligt i de brev som växlas strax efter det att Adelborgs bok kommit i händerna på Ekelund. För Adelborg är tron en sorts vaccination mot ha- och ägandebegär – den hjäl-

per honom att kunna vara fattig, vara som Kierkegaards den ”enkelte” och leva efter ovidlådenhetsprincipen. Tron ger ”evig ro och trygghet” mot att fastna i timligheter. Ekelund vill inte heller fastna i timligheter, men han vill inte bli vaccinerad. Man kan väl säga att han vill härda sitt immunförsvar så att det kan besegra åkommorna habegär och ägandebegär. Heroismen är botemedlet. Han skriver till Adelborg efter att ha läst boken att det i Adelborgs Kierkegaard-framställning på sätt och vis finns en sorts heroism, men menar att han är ute efter en heroism av annat slag:

Ofta synes mig det religiösa göra lifvet *idylliskt*, alltså icke-heroiskt. Finns Gud tycker jag människan är löjlig. Det går nog ej med kristendom för mig. Det vore för bekvämt.

I brevet opponerar sig också Ekelund mot sin egen diktning. Han säger att han ”spyr sjöar af hat och äckel i ansiktet på åtskilligt i min förra produktion som Du icke ogillar”. Den förra produktionen är ju den diktning Adelborg så fint karakteriserade i sin recension. Adelborg uppskattar den fortfarande, men Ekelund är nu inne på att skriva en mer grekisk, dithyrambisk, diktning och har samma år utgivit *Dithyramber i aftonglans* (1906). Men han är också på väg mot det avsnitt i sin första prosabok, den tre år senare utgivna, *Antikt ideal* (1909), som heter ”Intermezzo. Aforismer till lyrikens själslif”. Där frågar han sig: ”Var det kristendomen som för alltid tog död på den stora lyriken?” Den har nämligen funnits, menar han. ”Den fanns i Grekland och den fanns i Skandinavien.” Det är alltså först i och med kristendomen den stora lyriken blev möjlig enligt Adelborg och samma kristendom tog livet av den stora lyriken enligt Ekelund.

Dryga åtta år senare, då Ekelund reparerat skadan, lärt känna Almqvist – ja t.o.m. så bra att han ser det adelborgska – har det antika idealet bleknat något. 1913–14 har Ekelund klivit in i sin metronperiod – som karaktäriseras av måtta, jämvikt. Här utvidgar han också sitt studium, hittar nya litterära ledsagare, däribland inte minst de svenska författarna. Detta innebär dock inte att Ekelund lämnar sina antika heroer. Hans stora beundran av, och intresse för, antiken fick honom även fortsättningsvis att använda antiken som måttstock då han bedömde andra författare. Vilken inställning har de till antiken? Vad i antiken har de upptäckt? Hur läser de de antika författarna? Så gör han också nu med de svenska författarna. Problemställningar som Goethes förhållande till Platon, och Nietzsches till Herakleitos och

Tegnér's förhållande till antiken är inte ovanliga hos Ekelund. Ändå finns det egentligen bara ett tydligt uttalande om Almqvists förhållande till antiken.

Almqvist. Det träder mig för ögonen, detta oerhörda antingen – eller, som man i sitt lättsinne tror sig ha gjort upp räkningen med. Det ljufva giftet af sorg och religion och tårfull skönhet smyger sig in i mina ådror. Hans öde är storartadt, bittert. Hur räddade han sin själ?

”Om de gamle och nyares vitterhet”. Grekisk utåtvändhet är något mera inåtvändt än Almqvist sett. Var Almqvist lycklig nog att ej behöfva *välja*?

Detta står i *Agenda* och *Nordiskt och Klassiskt* (1914) och mynnar ur en läsning av Almqvists epistel med den pampiga titeln ”Undersökning om huvudskillnaden emellan de gamles vitterhet och de nyares; samt om den frågan, huruvida en verklig ny konst i vår tid är å bane”. Varför Almqvists förhållande till antiken inte sysselsätter Ekelund mer är inte gott att veta. Man kan naturligtvis tänka sig att det är så förhållandevis mild kritik Ekelund har att det inte är mödan värt. Men då borde han ta fram Almqvist som positivt exempel. Kanske är Almqvists förhållande till det svenska och nordiska ändå betydligt intressantare i Ekelunds ögon.

Adelborgs och Ekelunds olika hållning till antiken kan belysas genom studium av nämnda skrift med den långa titeln. Man kan säga att det är Adelborg som står på Almqvists sida. Först och främst, menar Almqvist i inledningen, är det tonen som skiljer de gamle och de nyare. Tonen saknas i antika verk men finns i de nyares skrifter. Med ton menar han själva författarens egen stämning, ”själva skaldens individualitet”.

Denna bortovaro av påminnelsen om sig själv undvek den gamle skalden, ej emedan han ville det, utan emedan han var sådan. Han kunde i alla fall ganska väl komma att tala om sådana *inre tillstånd*, som i nyare tider under namn av känslor och tänkesätt spela en stor roll; men icke om sådana *hos sig*, utan hos de personer han målade. Sådana inre ämnen voro, likt allt annat, *föremål*.

Antiken utgick ifrån ”det hela” menar Almqvist och allt berodde av detta hela, men det ändrades med kristendomens inträde: ”Den kristna anden gav människorna det förvånande lynnet, att gå ut ifrån själva det lilla, ringa, obetydliga; men också, att därifrån stiga till det omätliga, det eviga”.

En så stor och betydelsefull sak som kristendomens inträde måste naturligtvis ha haft betydelse för mänskligheten och därmed diktaren och således också för konsten.

Hos de gamle se vi det hava varit gudarnas sed, att stiga ned på jorden till människorna, och deras öde blev att de förgingos i stoftet. Kristendomens tal är om en på jorden född Gud, men som steg till himmelen.

Denna betydande olikhet i sättet att vara, i blicken över världen, i själva uppfattandet af det gudomligas natur, kunde ej undvika att hava inflytande på konsten.

Detta gjorde att den antika skalden visserligen kunde tala om sådana inre tillstånd, men bara måla av dem, inte uppleva dem. Utan den personliga tonen blev det alltså icke ”upplevat” för att ta till Adelborgs och Ekelunds gemensamma favoritterm. Almqvist menar att Homeros inte engagerar sig i det han skriver, han bara berättar, målar utsidan – eller som han säger – gör att vi ser ”tavlor av yttre händelser, som i utförliga dialoger rörande inre förhållanden, sådana som hat, kärlek, avsky [...] – men vi höra icke Homeros”. Adelborg håller alltså med Almqvist om att detta personliga engagemang saknas i antikens litteratur, medan Ekelund kritiserar Almqvist för att inte ha sett att utåtvändheten är mycket mer inåtvänd än han sett. ”Polemiken mot Almqvist har här snarast karaktären av vänlig tillrättavisning”, menar Per Erik, och fortsätter: ”Sådan bestod Ekelund även sina högsta läromästare.” Men det är som sagt inte i förhållande till det klassiska vi skall se Almqvist som Ekelunds läromästare, utan snarare i förhållandet till det svenska, nordiska och nationella.

”Vad är det då av ’svenskt’, som Ekelund funnit av godo hos Almqvist”, frågar sig Per Erik, och svarar:

De aforismer som nämner Almqvist i samband med ”svenskt” eller ”nordiskt” kan (grovt schematiskt) indelas i tre grupper. I en grupp är det svenskt språk (ofta sammanställt med natur) som utgör den egentliga inspirationskällan, i en annan sätts han in i en svensk ”orfisk” tradition, och i en tredje är det hans kännedom om svenskt folkliv och temperament som utgör huvudingrediensen.

Ekelunds diskussioner om det nationella lämnar naturligtvis inte det klassiska ändå, som här ur *Passioner emellan* (1927):

Makten att utsäga ett nationellt bestod icke i att man har makt att utsäga hvad som rundt omkring är, utan däri att han utsäger hvad han är. Att Almqvist såg så stort och friskt omkring sig kom af att han hörde och såg stort i sig själf.

Boken heter egentligen *Passioner emellan*. Flykten till naturen. Tydlighetens genius, men jag har aldrig sett den benämnas annat än *Passioner emellan*. Hela titeln kan även vara intressant att ha med sig när vi läser följande lite

längre ner på samma sida: ”Men [Viktor Rydberg] har icke haft den styrka till isolering i en frisk stor mening som skulle gifvit honom full tydlighet och den gripande kraften.”

Här har vi också just diskussionerna om inåtvändheten – det ”upplefvade”. Den isolering Rydberg inte är mäktig är naturligtvis en brist i kongruensen mellan hållningen och det utsagda, vilket då resulterar i att han inte blir fullt tydlig. Parentetiskt tillagt var det exakt den kritiken Adelborg framförde i samband med att han 1952 gick ut och beskrev vad det var som gjorde att Ekelund och han bröt kontakten. En del av den kritik han består Ekelund med mynnar i att den isolering Ekelund predikade, den lyckades han inte leva efter, kunde alltså inte leva som han lärde och blev därmed otydlig, dunkel – såg inte stort och friskt omkring sig. Adelborg menar i förordet till *Redogörelser och utredningar* (1952) att han själv ”eftersträvat” att uttrycka sig ”tydligt, otvetydigt, såväl i skildringen som ifråga om” sitt ”eget partitagande”. ”Jag har, tror jag, lyckats hålla mig till vad jag själv iakttagit och upplevat”, fortsätter Adelborg. Det är dock lite så och så med tydligheten och otvetydigheten, anser Vennberg i en mycket pricksäker och även rolig recension av *Redogörelser och utredningar*. Vennberg menar ändå att Adelborgs kritik av Ekelund är värd att tas på allvar, just för att Adelborg utgår från Ekelunds egna pretentioner. Men då har jag kommit från ämnet, ett ämne den intresserade kommer att kunna läsa mer om i den (än så länge) 64-årige docentens färskaste Ekelund-artikel. Per Eriks senaste bok, en bok om Ekelund, kommer till hösten och heter *Drömmar som förplikta. Om Vilhelm Ekelund och hans läsare*.

Åter till ”Vilhelm Ekelund och Almqvist”. När Ekelund väl lärt känna Almqvist nämns han bredvid Platon, Nietzsche, Swedenborg och Emerson. Men som med alla Ekelunds diskussionspartners är det inte alltid enkom uppskattning det handlar om – här ett citat ur *Det andra ljuset* (1935):

Ja, där är något den sanne svensken djupt och bittert saknar hos denne diktare [Almqvist], och som framför allt annat gör honom misstänksam mot hans moraliska karaktär (den poetiska icke att tala om).

Den moraliska och poetiska karaktären hör naturligtvis ihop. Det säges alltså uppmuntrande och mindre uppmuntrande saker om Almqvist, men så är det med alla Ekelunds valfrändskaper – utom ett par små undantag. Det mest frapperande i Ekelunds förhållande till Almqvist är, trots den vanliga ambi-

valensen, att här inte går att finna någon aversion, någon indignation, i relationen till honom. Det handlar förvånansvärt mycket om sakligt hållen ris och ros. Jag kan inte finna mycket av den laddning och djupt liggande medkänsla eller avståndstagande man så ofta annars finner i Ekelunds förhållanden till andra författare. Kanske har Ekelund ändå inte riktigt tagit Almqvist på allvar?

Ekelund blir hursomhelst aldrig så infekterad i tonen som han annars kan bli, även mot så förhållandevis harmlösa naturer som den blide Hans Larsson. Affekterna kommer oftast in i sammanhang där egennamnet Almqvist inte nämns, men begreppen ovidlådenhet och fattigdom. Hans Larsson som består med så infekterade omdömen får eloger för sitt klimat, sitt tempererade klimat, även om Ekelund kanske tycker att det är något för tempererat. Mot Larsson står de hetlevrade "lokomotiven" – Kierkegaard, Hejll, Strindberg och Adelborg. Ekelund kan inte låta bli att nämna t.ex. Strindberg överallt, även om han gör det i affekt och indignation. Ett av mina sista citat här är ur *Passioner emellan* (1927). Det är ett indignerat uttalande om Strindbergs alltför stora indignation – paradoxalt värre, men så är det ju, nästan alltid i Ekelunds värld.

Almqvist står i sin *obrutenhet af indignation* så nära Goethe som det är möjligt. Hans "brist på indignation" förargade och förargar. Det var naturligt att Strindberg undanskymde honom fullständigt.

När Ekelund säger att det är naturligt att den oftast så indignerade Strindberg undanskymde Almqvist undrar man om det är i litteraturhistorien, bland läsare, kritiker eller hos Ekelund själv? Förmodligen det senare, om det inte menas att Almqvist är undanskymd i Strindbergs värld...

"Mycket återstår att säga" – som Per Erik uttrycker det när han är på väg att avrunda sin uppsats – "om de båda författarnas estetik, deras levnadsöde, Ekelunds omdömen om Almqvists poesi o.s.v.". Mycket mer finns naturligtvis att säga om "Vilhelm Ekelund och Almqvist", "om de gamles och nyares vitterhet", "om poesi i sak" eller varför inte "om sättet att sluta stycken". Det senare intresserade naturligtvis även den 21-årige uppsatsskribenten. Jag väljer att avsluta med att imitera Per Erik och citera slutraderna ur hans uppsats, som i sin tur är ett citat ur *Om Poesi i sak*:

"Men låtom oss dessförinnan slå några slag i den skuggrika lunden, för att hemta oss, dricka ett glas sockerdricka till bröstets lättnad".

Vilhelm Ekelunds dikt "Sandhammarn"

Bernt Olsson

Det skånska landskapet spelar en stor roll i Vilhelm Ekelunds lyrik. Ofta ger dikterna bara vaga bestämningar om diktens "plats". En del dikter talar om "åsen", andra om "slätten", andra åter om "stranden". I några dikter finns dock konkretare lokalisering. Men i några få ger själva titeln en lokalisering. Till dessa hör dikten "Sandhammarn":

Mäktig, heroisk kust.
Bredt, hvinande av sand
strandens bälte slätt och stort.
Däröfver:
vallarnas yfviga gräs
septembersvalt susande.

Vandra, vandra
på den fasta banken,
hela dagen vandra
vid det larmande kyliga hafvet,
tranornas höstliga skri högt öfver
 mitt hufvud...
höstligt och lugnt i sinnet,
i dag så utan önskan – :
äfvén själens höga traktan,
törstan till oförgängligt
och skapande liv –
allt likt dunst försvann
och mitt hjärta förundradt hvilar
 i mitt bröst.

Och se: långt långt bort
i den yrande, väldiga kust,
mellan sand och brusande vågor –
en lund.

Där vill jag hvila!
Där vill jag öppna
hafvets och färdernas bok,

boken för vandrare,
dikten för mödosamt sträfvande
mot mål bortom väldiga hinder – :

Till en frisk symbol
af mäktigt forntidsskönt,
heroiska, ensamma kust,
är du vorden för vandrarn,
uppväckande åter i hans själ
mäktigt svällande längtan
och odödligt begär!

Djupt hans väsen
vidgas och andas
gyllene skönhet –
September och Odyssé.¹

Dikten är skriven 1907 men trycktes först i *Böcker och vandringar* 1910.² Den tillhör alltså en tid när Ekelund höll på att överge lyriken.

Angivelsen av diktens lokal gör att man väntar en beskrivning av platsen. Så sker inte. I stället anges platsens karaktär med korta bestämningar: ”mäktig heroisk kust. / Bredd, hvinande af sand / strandens bälte slätt och stort”. Vid Sandhammaren är den plana sandstranden bredare än vad den blir länge österut mot Mälarhusen och Sandby strand. I fortsättningen kommer det som vidtar ovanför den plana stranden i blickfånget: ”Däröfver / vallarnas yfviga gräs”. Vid Sandhammaren finns det klitter ovanför den plana ytan, men de är inte så höga som vid Borrby strand, och de är bevuxna dels med gräs, dels med ljung.

Andra strofen bestäms inte längre av blicken. Men i tredje strofen vänds blicken åter mot kustlinjen: ”Och se: långt långt bort / i den yrande, väldiga kust, / mellan sand och brusande vågor – en lund.” Vid Sandhammaren finns det mindre trädgångar innan – den planterade – granskogen tar vid.

Mellan dessa båda strofer med angivande av platsens karaktär står en längre strof där det auditiva avlöser det visuella: ”vid det larmande kyliga hafvet, tranornas höstliga skri högt öfver / mitt hufvud”. Och därefter får dikten en helt ny inriktning. Ett själslandskap förs in: ”höstligt och lugnt i sinnet, / i dag så utan önskan”. Ordet ”höstligt” binder samman den sista raden med tranornas höstliga skri i det föregående. Kopplingen är oväntad. Man skulle tro att tanken på tranornas skri och färd mot andra länder skulle

mynta ut i att diktjaget talade om sin vanda och längtan mot det främmande. Men fortsättningen talar tvärtom om att längtan bort försvunnit: "äfvén själens höga traktan, / törsten till oförgänligt / och skapande lif – / allt likt dunst försvann / och mitt hjärta förundradt hvilar / i mitt bröst". Att bilden av ett landskap kopplas samman med ett själslandskap är inte ovanligt i Ekelunds lyrik utan snarare ett signum. Men oftast råder det en harmoni mellan landskapen. Här råder tvärtom ett motsatsförhållande.

I diktarens ord "mitt hjärta förundradt hvilar i mitt bröst" förefaller ett känt ställe hos Augustinus återklinga: "Vårt hjärta är oroligt i oss, tills det finner vila i dig". Där är det dock hos Gud hjärtat finner vila. Ekelund säger bara att hjärtat vilar.

Med anblicken av lunden vänds uppmärksamheten åter till diktjaget.

Han säger sig vilja vila i lunden och öppna en bok. Nästa parti knyter åter an till själslandskapet. Kusten sägs ha blivit "en frisk symbol". Den väcker en längtan hos diktaren. Men här är det inte längre en törstan till oförgänligt och skapande liv som försvann utan tvärtom väcks "mäktigt svällande längtan / och odödligt begär!"

De fyra slutraderna uttrycker så det nyvunna själsläget: "Djupt hans väsen / vidgas och andas / gyllene skönhet – / September och Odyssé".

Dikten "Sandhammarn" innehåller inte bara en rumsbestämning utan också en tidsbestämning. Till tidsbestämningen hör sjätte radens "septembersvalt susande", men framför allt orden om "tranornas höstliga skri". Sist i dikten meddelas tydligare diktens tid, då det står "September och Odyssé". Diktens tid är alltså hösten och närmare bestämt september. Men med detta har också landskapet sin speciella karaktär, som är betydelsefull för kopplingen med själslandskapet. Andra raden talar om vinande sand. Det är alltså inte lugnt. Gräset är – står det i första strofen "septembersvalt susande". Vi får där två karakteristiker: det är svalt som i september, alltså inte sommarvarmt och det är "susande". Kombinationen återkommer på ett starkare sätt då havet kallas "larmande kyliga". Längre fram heter det "den yrande, väldiga kust" och "brusande vågor". Dessa angivelser ger en entydig bild. Därmed blir kontrasten stor till utsagan om att det är "höstligt och lugnt i sinnet" och till orden om att hjärtat "förundrat hvilar / i mitt bröst".

Dikten "Sandhammarn" står nära en prosadikt, som också tryckts i *Böcker och vandringar* och har titeln "Vid det höstliga kyliga hafvet". Stranden finns där liksom havet och vandraren:

Vid det höstliga kyliga hafvet, när förmiddagens spel af blått och gyllne smeker öga och sinne – på en främmande, enslig kust, fjärran från hvardag och tyngd – hvilka timmar för den drömmande vandraren! Hvilken högtid att vandra vid den snabba, klara, strömmande vågen!³

Likheterna finns där. Men olikheterna är större. En ligger i det flitiga bruket av karakteriserande adjektiv: kusten kallas ”främmande, enslig, fjärran från hvardag och tyngd”, vandraren ”drömmande”, vågen ”snabba, klara, strömmande”. En annan olikhet blir tydligare i fortsättningen. Där ställs vandringen vid havet mot livet i ”den dofva staden, i gatornas brådska”, där diktjaget kände sig ”som en främmande, kommen långt, långt fjärran ifrån” och ”som en skeppsbruten, arm och utanför allt”. Vid havet är livet ”daggfriskt” och där dyker gestalter upp i själens blundande dunkelrymd – som sagoaktiga hvita jättefåglar ur joniskt böljesorl”.

Dikten handlar alltså om en septemberdag. Om landskapet spelar en viktig roll i Ekelunds lyrik, så gör årstiderna det kanske ännu mer. Många dikter, både tidiga och senare, handlar om årstiden. Som Hans Holmberg noterat är det framför allt våren men även september.⁴ De tidiga samlingarnas tid är framför allt våren. Debutsamlingen bär rentav titeln ”Vårbris”. Våren kan vara något positivt: ljumma vindar, sol, grönska. Men inte sällan negativt. Det råder då en korrespondens mellan den regniga och dimmiga våren – som ofta kallas ”grå” – och diktarens stämning. Ett tydligt exempel är den dikt i *Syner* som fått titeln ”Verlaine-stämning”. I dikten ”Söndagsresan” i *Dithyramber i aftonglans* återkommer några gånger raden ”O vår som gråter här” och det oftast nämnda färgordet är grå. Det finns också höstdikter i de tidiga samlingarna, men de är relativt få. Månadsnamnet ”september” förekommer bara någon gång. Dikten ”Vid kärresjön” i *Vårbris* börjar med ordet ”septemberdag”. Men den skildrar solnedgången vid en kärresjö och är inte mer påtagligt knuten till just september.

Annorlunda är det med dikten ”September på åsen” i *Syner*:

Septemberdagens färger sakta
ha brunnit ner i halvljust dunkel
med glöd till hälften släckta;
mot horisontens bleka guld,
som snabbt i glans förbrinner,
stå trädens grenar sträckta.⁵

I tredje strofen korresponderar som så ofta naturen med diktarens stämning. Det sker med att diktaren apostroferar, inte september, utan döden:

O ljusa död, o blida klarhet,
Septembers stumma längtan,
med underbara stämmor hör jag
dig till mig sakta tala,
med sällsam syn du fyller
min själ, med ljus och jubel
och drömmar svala.

September är den månad då döden i naturen börjar. Man skulle vänta att anropen av döden innebar något negativt. Men så är det inte. I slutstrofen kallas september "Ljusa, stilla månad":

September! Ljusa, stilla månad,
mitt sinne vederkvicker
med helg och klara bilder
din skimmerjutna dager.
Din himmels blida allvar
med ro och sällsam stämning
min själ betager.

Ekelunds lyriska språk är, som vi strax skall se, ett helt annat i "Sandhammarn", men det finns den likheten att september ses som positiv: diktare får vila i sitt bröst.

Vid sidan av rumsbestämningen och tidsbestämningen finns diktjagets tal om vad han läser. När han ser lunden säger han "Där vill jag hvila" och fortsätter med att tala om en bok som han läser.

Vilken bok han läser sägs inte konkret. Boken kallas "hafvets och färder-
nas bok", en "bok för vandrare" och "dikten för mödosamt sträfvande /
mot mål bortom väldiga hinder". Men det kan inte syfta på någon annan
bok än Homeros' *Odyssé*. Det är inte en tillfällighet att Ekelund avser
Odysséen. Det råder en korrespondens mellan det Homeros' dikt handlar
om och det tema som antytts i det föregående i Ekelunds dikt, då det där ta-
las om tranornas skri och diktjagets "törstan". Vandrigen på stranden, som
till synes är utan mål, är inskriven i en livsvandring, som tranornas flytt till
fjärran land, är en symbol för och vars mål hösten tydliggör. I slutraden
kopplas så hösten och *Odysséen* samman: "September och Odyssé". Kom-

men så långt förstår läsaren bättre första radens karakteristik av kusten som ”heroisk”.

Hur viktig Odysseen var för Ekelund kan man se i en senare dikt, som trycktes i *På hafsstranden* 1922 och som har titeln ”Odysseé”. Även där förbinds *Odysseen* med september:

Septemberfriska
vaja hvassa
blågröna strandgräs;
mellan blad som
tid ej fördunklar
hvinande rassla
Nordiska strandens –
Apollobeglänsta –
fina sandkorn.⁶

Det klassiska och det nordiska förbinds här uttryckligt, då diktaren talar om ”Nordiska strandens – / Apollobeglänsta – / fina sandkorn”.

I andra strofen kallas den nordiska stranden ”barbariska kuster”. Och när de nordiska diktarna talar är de medvetna om att de är fattiga och som högst bara homerider, efterbildare av Homeros:

Vi – fattiga!
homerider
prise vi oss – som högst.

Att naturstämning fogas samman med läsning av en bok är inte ovanligt hos Ekelund. *In silvis cum libro*, heter en av hans böcker. Temat har gammal historia och är främst knutet till Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*. Werther går i romanens början ut i ensamheten i naturen. Hans stämning är i släkt med de ljuva vårmorgnarna. Men det är läsningen som hjälper att få det upprörda sinnet att falla till ro. Och det Werther läser är – i romanens början – just Homeros.⁷

Det finns dikter av Ekelund som är nära besläktade med ”Sandhamnarn”. En är dikten ”Vandraren”, som också tryckts i *Böcker och vandringar*. Även i denna dikt är det september på en havsstrand:

Ur den bleka och gyllene septembermorgons ljusflod
nu lyfter sig hafs-kusten

väldig – en andestrand –
med strålande guld i flygsandshvitt och blått.

Septembermorgonen kallas "gyllene" liksom slutraderna i "Sandhammarn" talar om "gyllene skönhet". Och kusten är "väldig", ett ord som påminner om "mäktig" i början av "Sandhammarn". Att den är mer än vad den synes vara framhävs starkt, då stranden kallas "en andestrand". I dikten "Vandra- ren" sker något oerhört med diktaren, som omtalas som "den hemlöse flyk- tige", "vid skönhets synens makt" reser sig "den bedöfvade viljan" "likt en svärds klinga af sol och blått omhvärfd".

Dikten "Sandhammarn" är representativ för den stränga diktning som Ekelund gjort till sin i den sena lyriken. Diktens uppbyggnad är också sträng. Inledningsorden "Mäktig heroisk kust" ger anslaget, och till det ansluter sig diktens sista ord "September och Odysseé". Däremellan är det rörelse, dels rörelse i naturen (vinande sand, larmande hav och skriande tranor), dels i diktjagets inre. Men det som sker i diktarens inre står i kontrast till det som sker i naturen. Inom den ram inledningsorden och slutorden bildar innesluts starka spänningar. "Sandhammarn" framstår som en av Ekelunds allra främsta.

Noter

1. Vilhelm Ekelund, *Böcker och vandringar*, Stockholm, 1910, s. 213–215.
2. Algot Werin, *Vilhelm Ekelund 1880–1908*, II, Lund, 1960, s. 350.
3. Ekelund, 1910, s. 133.
4. Hans Holmberg, "Vårens diktare", *Den största lyckan*, red. Per Erik Ljung och Helena Nilsson, Lund, 1999, s. 119.
5. Vilhelm Ekelund, *Syner*, Stockholm, 1901, s. 44.
6. Vilhelm Ekelund, *På hafsstranden*, Stockholm, 1922. Här har använts utgåvan Lund, 1997 s. 179 f.
7. J.W. von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, *Goethes Werke*, Bd VI, Hamburg, 1963 s. 14 f.

Sapfos grav, Venus vagga
Hjalmar Gullberg vid Vilhelm Ekelunds källor

Anders Palm

*Detta är havet, ungdomskällan,
Venus vagga och Sapfos grav...*

Författarrollen är problematisk.¹ I all synnerhet för den som ännu inte är författare – men gärna vill bli. I hoppet om att en gång få debutera kan rollen bara upplevas i konfliktfyllda önskedrömmar om att få bli den man inte är. Innan författarrollen i all sin komplicerade sammansatthet hunnit bli verklighet för de få utvalda, visar den sig oftast som en romantisk vision, en fata morgana, för de många som tror sig vara på väg dit. Som hägrande, ungdomligt livsprojekt är författarrollen en tvekamp mellan fantasifullt självbedrägeri och insiktsfull självförståelse. Så här kunde en ung man med författardrömmar anförtro sig åt dagboken:

Augusti 1919! Ett enda oavbrutet feberus. Det är mig som om jag sovit i tjuogoett år och först nu vaknat. Nu vet jag det, nu känner jag det. Jag vill, jag måste bli skald och giva ut vad jag skrivit om ett par år. Ah! [---] O att jag aldrig haft min diktarlåga. Den plågar mig. Aldrig får jag vila. Min kraft, min hälsa förtar den. Det jäser och jäser i mitt huvud. Det är som jag satt i en stor tempelsal utan fönster och vaktade en helig eld. Livet går mig förlorat. Jag skulle önska att jag aldrig fått detta kall. Men för intet pris ville jag mista det nu. Då skulle mitt liv bli meningslöst. Kanske är det det ändå. Jag vet ju inte vad min dikt kan vara värd. Kanske ”nips” alltihop.²

Citatet är saxat ur två parallellt förda anteckningsböcker i Hjalmar Gullbergs litterära kvarlåtenskap. I bägge hittar man förutom några dagboksreflexioner från början av september 1919 också hans första trevande diktförsök, påbörjade åtta år före debuten 1927. De självbiografiska notiserna blir gärna, som här, överhettade av patos och schablon: diktarrollen som ett livsavgörande kall, en tempeltjänst vid helig eld. Men samtidigt,

naturligtvis, den självkritiska distansen, tvivlet på de första dikternas värde: "kanske 'nips' alltihop".

Det är inte utan skäl dagboksförfattaren sätter "nips" inom citationstecken. Ordet – som betyder 'bagateller', 'småaker' eller rentav 'bjäfs' – är just ett citat. Ett citat ur alldeles bestämd källa. Hjalmar Gullberg hade fångat upp ordet från den författare som vid tiden för hans lyriska väckelse stod honom närmast. Det var Vilhelm Ekelund. Boken där han hämtade ordet "nips" var Ekelunds *Antikt ideal* (1909), en visdomskälla att ösa ur inte bara för den blivande diktaren Gullberg utan också för lundastudenten som höstterminen 1919 var på väg mot sluttentamen i grekiska för professor Claes Lindskog.

"Nips" hade Ekelund satt som rubrik över en av passagerna i den avdelning i *Antikt ideal* som han kallar "Intermezzo. Aforismer till lyrikens själslif". Ekelund bemöter där Strindberg, som i *Svarta Fanor* utdömt all så kallad vers som just "nips". Ekelund mobiliserar ett känsloladdat högstämt försvar för "den stora lyriken": "Vers är bara 'nips' men lyrik kan vara gigantisk konst".³ Hjalmar Gullberg insåg att versmakare var vad han var, lyriker var vad han ville vara. Författarrollen var problematisk. Han sökte vägvisare. Ekelund blev en av dem.

Sapfos grav

Författarrollen – att en gång få debutera som lyriker – var inte Hjalmar Gullbergs första konstnärsdröm. Det hade börjat med musiken. Redan som andre violinist i skolkapellet vid Malmö Latinskola lekte han med tanken att själv få komponera. Han svärmade för de stora romantiska förebilderna, alltifrån Beethoven, Brahms och Sibelius och senare till Wagner. Han hade högtflygande planer på att göra en opera med temat Ramido Marinesco, hämtat från Almqvist. Men när tonsättardrömmen något år efter studentexamen 1917 väl kom så långt som till notpappret gjorde han sitt första allvarliga försök att sätta musik till sådan dikt som han kände sig samstämd med. Han ville börja som romanskompositör.⁴

Under ett års tid, mellan april 1918 och mars 1919, komponerade han romansmusik till dikter av ett tiotal olika författare. I allt har man bland hans bevarade manuskript återfunnit 23 tonsättningar, varav 9 stycken är exakt daterade av hans egen hand. I valet av texter är det slående hur nära han i

de flesta fall knyter an till den stora tyska och svenska romanstraditionen. Dikter på tyska av Goethe i Beethovens, Schuberts och Schumanns efterföljd, av Mörike med Hugo Wolf som förebild – och dikter på svenska av Fröding, Heidenstam och, i all synnerhet, Karlfeldt. Också här med stora föregångare att efterlikna och, framför allt, att försöka överglänsa: Peterson-Berger, Emil Sjögren, Vilhelm Stenhammar.

Av allt att döma slutade den unge Gullbergs kompositörsdröm i en plötslig insikt om den egna begränsningen. Efter att ha sänt ett urval av sina notblad till Stenhammar för ett utlåtande, fick han ett svar som förmodligen inte alls gav det erkännande han hoppats på. Den 19 mars signerade han sitt sista försök att skriva musik till dikt. Den tonsättningen – eller rättare den dikten – skulle också bli den mest betydelsefulla för framtiden. Det var en dikt av Vilhelm Ekelund, "Leucadia".⁵ Gullberg valde den gången författaren och dikten utan någon förankring i svensk romanstradition. I sådana sammanhang var Ekelund vid det laget ett okänt namn.

Notbladet till Gullbergs sista tonsättning finns bevarat med en självironisk dedikation: "Hopskrevet för löjlighets uppväckande sampt C.I.A. på dess tjugonde årsdag tillägnad. H.G." Bakom adressatens initialer döljer sig Carl Ingvar Andersson, Hjalmar Gullbergs bäste vän sedan gymnasietiden och den som på nära håll, som kritisk lyssnare och samtalspartner, sett honom vändats i kampen mellan vilja och kunna. Rent musikaliskt kännetecknas detta Gullbergs sista romansförsök som så många av de föregående av en starkt dramatiserande deklamation. Föredragsbeteckningen "Appassionato" träffar rätt. Kompositionen är genomgående recitativisk utan någon sångbar melodi och får sin dramatiska karaktär av kraftfulla kulminationspunkter i forte, fortetissimo. Möjligen har Gullberg tänkt sig ett beledsagande pianoackompanjemang till sången, troligare kanske att han föreställt sig framförandet helt enstämmigt i samma sånggenre som Almqvists *Songes*. Trots den skämtsamma påskriften finns det skäl att tro att kompositionen var allvarligt menad som ett sista försök i genren.

Men viktigare än tonsättningen var texten – också för Hjalmar Gullberg själv. Det notblad, som han här markerade som det självironiska slutet på sin vilsegångna kompositörsbana, skulle visa sig vara en vändpunkt. Drömmen om den egna diktrollen tog vid när musiken tystnat. Både den valda dikten och dess författare skulle få betydelse för vad som väntade.

Bild 1

Hjalmar Gullbergs tonsättning av Ekelunds Leucadia i egenhändigt manuskript tillägnat vännen Ingvar Andersson den 19 mars 1919 : ”Hopskrevet för löjlighets uppväckande sampt C.I.A på dess tjugonde årsddag tillägnad. H.G.”

Vilhelm Ekelunds "Leukadia" trycktes i *Dithyramber i aftonglans* (1906), där den avslutar en avdelning med samma rubrik. Dikten är en roll-dikt som ger röst åt den klassiska litteraturens mest mystifierande poetissa: Sapfo – hon som blev kallad den tionde musan – här i sin slutliga, spektakulära mytiska klädnad och pose, stående på den vita klippspetsen längst ut på ön Leukos (som betyder den "vita" ön), beredd att kasta sig i havet, sedan hon försmåtts av sin älskade Phaon. Redan i den inledande dikten i dithyrambsviten – "Eros" – hade Ekelund tecknat sceneriet:

Än står över darrande djup,
än beskådas av stjärnornas sorg
Leukadia ödestung.
Det strålande havet brusar
i den heliga nattens glans,
och slagen av eviga kval,
den härliga vandrar och hinner
till klippans, den glänsandes, spets.
Stjärnorna blixtra ännu
i de bristande ögonens natt.
Läpparna bäva av sång.⁶

Därmed har Ekelund tecknat och regisserat scenbilden – för att sedan i dikten "Leukadia" låta återkalla Sapfos sista sång med hennes egen stämma, hennes bön till Eros mellan himmel och hav, innan hon försvinner i vågor-
nas erotiserade stjärnspegel.

Åh Eros, min själ
är en stjärna som förblöder
i rymdernas oändliga
ensamma natt.

Åh Eros, min själ
är en gnistbrand som kastats
från din egen förfärande
stjärnas brand.

Åh Eros, din stjärnas
förtvivlade dotter
vill störta genom rymdernas
gnistrande valv;

kan ej vila, ej stanna
förrn hon hinner dig åter,

kan blott dö i din brand,
i din stjärna förgå!

O tag mig, o tag mig,
o Eros, o strålande hav,
i din stjärna mig släck,
o kyss mig, kyss mig till döds!⁷

Vilhelm Ekelund anknyter här till ett tvåtusenårigt scenario som fått sin tolkning i drama, dikt, konst och musik.⁸ Traditionen är närmast oöver- skådlig, alltifrån några spillror av Menanders drama *Leukadia* (Kvinnan från Leukas) från 300-talet f.Kr. (som givit titel till Ekelunds dikt), via Ovi- dius' versifierade Sappfobrev till Phaon i *Heroides XV* ("Sappho Phaoni") upp genom århundradena till romantikens många melodramatiska tolk- ningar med en av höjdpunkterna i Baudelaires dikt "Lesbos". Det är där som den sentide franske diktaren på Leukas klippa ropar efter "le cadavre adoré de Sapho", henne som han väljer att kalla den manlige, "la mâle Sap- ho, l'amante et le poète, plus belle que Vénus" – med "le poète" i maskuli- num, "l'amante" i femininum, för att markera hennes heterolesbiska dubbelnatur, hon den erotiskt besatta, som han kallade hysterikornas be- skydderska, "la patronne des hystériques".⁹

Man får kanske förutsätta att Ekelund kände åtminstone en del av sina många föregångare. Men en sak är säker: han formulerade i första hand sin exalterade version av Sappfos Leukadia-monolog som en direkt sentida pa- rallell till en av de mest kända dikterna av poetissan själv, Sappfos invoka- tionsdikt till Afrodite i sju strofer, gemenligen kallad Fragment 1. Här ger Sappfo sitt eget lyriska signalement som kärlekspoet, vänd med sin otill- fredsställda åtrå i upprörd bön till Afrodite, henne som hon vill se som sin "syster i striden", sin "symmakhos". Av någon oförklarlig anledning tycks Ekelund-expertisen i sina initierade kommentarer till Leukadiadikten valt att blunda för dess uppenbara samband med denna Sappfos egen dikt, riktad – inte till Eros – men till hans mor Afrodite.¹⁰ Så här lyder den första stro- fen i Jesper Svenbros översättning:

Konstrikt skrudade, eviga Afrodite,
mångförslagna dotter till Zeus, jag ber dig,
låt mig inte kuvas av kval och plågor,
du som har makten...¹¹

En som med all säkerhet såg sambandet mellan Sapfos egen Afroditehymn och Ekelunds dramatiserande Leukadiadikt var Hjalmar Gullberg. Redan under gymnasietiden hade han fått kvalificerad undervisning i Sapfos diktning av lektorn och grecisten Carl Theander, kallad Kartago. När Gullberg 1917 tog studenten med A i grekiska fick han i present av sin lärare en liten dedicerad skrift, *Grekisk lyrik från stenar av papyri*, utgiven av Theander 1915 och med Sapfo som en av huvudpersonerna. I mer än tio år skulle Hjalmar Gullberg sedan återkommande vända tillbaka till Sapfos lyrik, först för att i Ekelunds anda dikta vidare på myten, senare i åtskilliga försök att nyöversätta ett urval av hennes lyrik.

Redan i de första anteckningsböckerna med diktförsök från 1919 finns det små utkast till vad som skulle kunna bli dikt med motiv från Sapfomyten; rader som dessa nedkastade: "Själens som havet. Sappho: skådade i havet i bränningarnas dån osv. / min själ blått strålande. Grått skummande. Havet speglar stjärnorna. Min själ speglar stjärnorna." Anteckningarna går som synes direkt tillbaka på Ekelunds "Leukadia", som Gullberg inte minst genom sin tonsättning hade fördjupat sig i, ord för ord – ja, stavelse för stavelse.

Gullbergs översättningsarbete med Sapfos dikter kan man följa i de bevarade manuskriptutkasterna ända fram till de två första diktsamlingarna, *I en främmande stad* (1927) och *Sonat* (1929), vilka båda innehåller fullbordade prov på Sapfo-översättningar. Ofullbordat blev hans försök att tolka den stora Afroditehymnen, bara några manuskriptspillror finns kvar bland hans efterlämnade papper.

Men de tidiga intrycken från Ekelunds dikt "Leukadia" bar Gullberg med sig genom livet. Den emblematiske bilden av stjärnan som speglar sig i vattnet som ogripbart tecken på ett himmelskt återsken av en värld bortom världen i platonisk – och kristen – mening återkommer ofta i hans poesi. Liksom Sapfo i Ekelunds dikt kan han avläsa stjärnblänket i havet, "havets stjärna", som den synliga reflexen av förbindelselänken mellan mänskligt och gudomligt, uppenbarad för den diktare som liksom Euripides kunde kalla sig "tystnadens älskare, stjärnornas vän".¹²

I Sapfos öde och Ekelunds Leukadia-dikt fanns också ett annat motiv som skulle komma att innebära både en poetisk lockelse och en tragisk realitet för Hjalmar Gullberg: döden genom vatten. Motivet kan på ett närmast kusligt förebådande vis följas genom hans produktion. Rader som "Det finns

Bild 2

”*Sapho se précipitant du rocher de Leucade*” (1801), ”Sapfo kastar utför den leukadiska klippan”, målning av baron Antoine-Jean Gros (1771–1835)

en sjö och sedan aldrig mer...” skulle teckna hans slutliga öde och val. Märkligast i detta sammanhang är dikten ”Sömn till havs”, i manuskriptet daterad den 24.3.1957 och tryckt i *Terziner i okonstens tid* (1958). Nästan fyrtio år efter sin tonsättning av ”Leukadia” formulerar han nu samma ödesmättade motiv. Det är en dikt som är en personlig, djupt gripande avskuggning av Sapfos kosmiska dialog med den speglade stjärnan i havet och hennes förestående, självvalda möte med döden genom vatten. ”Sömn till havs” är en dikt om en sista regression till urelementet, diktarens slutliga svepning och den sömn som är dödens bror och kallas den eviga.

Jag såg en stjärna vaka
bland skyar i tumult
och blinkande tillbaka,
förtroendefullt,
i en silvertungad
kosmisk dialog,
oceaniskt gungad,
en stjärna i en våg.

Snart ska ingen läsa
vad namn mig gavs.
Inblås i min näsa,
din anda, sömn till havs!
Jag lämnar åt natten
mitt ansikte igen.
Dunkla modersvatten,
svepning för män!¹³

Venus vagga

Svepning och modersvatten – Sapfos dödssprång från den vita klippan var också en återgång till modersvattnet i en mycket bokstavlig mytisk mening. Ur Medelhavets vågskum – vid Paphos strand på Cyperns kust – hade Afrodite fötts, kärleksgudinnan som själv skulle bli mor till Eros, den av Sapfo åtrådde. Ett av Afrodites grekiska tillnamn blev Anadyomene, den havsskumborna, ett epitet som följde henne från grekisk myt till romersk, där hon kallades Venus Anadyomene. Hjalmar Gullberg kom att utnyttja motivet och namnet i diktsviten ”Kärleksroman”, där han mytologiserar sitt eget erotiska intermezzo vid Medelhavet med bilden av sin älskade som den havsskumborna:

Bild 3

”*Nascita di Venere*” (c. 1482–1486), ”Venus födelse”, målning av Sandro Botticelli (1445–1510)

Den blonda Venus dök ur havets skum
och simmade i kapp med mig till stranden.
För två fanns det på klipputsprånget rum.
Vi styrde dit. Jag drog dig upp med handen.

[---]

Sovande Venus, född åt mig av skum,
här är din kropp om jag din kropp behöver.
Men blick och dröm är utanför mitt rum...
Blott dina lemmar kastar jag mig över.

[---]

Eviga källa, ur vars bottenflöden
gudinnan lyftes på en snäckas skal,
du sjöng för mig om kärlek intill döden!
Än brusar i min själ din blå koral.¹⁴

”Kärleksroman” bidrog mer än någon annan dikt till Hjalmar Gullbergs omedelbara berömmelse som den nya tidens kärlekspoet, när han publicerat sviten som inledning till samlingen *Kärlek i tjugonde seklet* (1933). Trots den lätt klassicerande inramningen var detta en för tiden modern och frispråkig poesi, en diktning som ”ersatt trånad och pryderi med saklig erotik”, som det hette med karaktäristisk formulering. Det finns i ”Kärleksroman” en stark personlig erotisk laddning och samtidigt en ironisk distans till samtidens väckelserörelser för fri kärlek och sexuell upplysning. Det var inte bara en tillfällighet att diktsamlingen kom ut samma år som RFSU bildades. Gullbergs dikt var också en motreplik till det nya kärleksevangeliet. Det fanns malört i kärleksdrycken, som gav ”en bitter bismak åt det sexuella”. Djupast sett gav Gullbergs ”Kärleksroman” uttryck för en dröm om en annan kärlek, en annan Eros, en annan Venus, än den som ”romanen” berättade om. ”Förvandla denna brand som rasar vild, / att jag må tjäna dig som altarlåga!” Drömmen om en förvandling av kärlekens väsen, från begärets erotik till självutgivelsens etik, lät Gullberg besannas i diktsamlingens andra stora svit, ”Förklädd gud”. Vilhelm Ekelund visade honom vägen.

Diktsviten ”Förklädd gud” återger i glimtar den grekiska sagan om hur guden Apollon dömdes av Zeus att stiga ner från Olympen till jorden och göra tjänst hos kung Admetos i Thessalien. Där fick han vakta fåren på ängarna och spela på en vanlig herdepipa. Apollon, som var diktens och musikens beskyddare, blev en förklädd gud, förvandlad till en flöjtspelande herde i människans tjänst. Så berättar myten som Gullberg mött den. Men

liksom Apollon byter skepnad låter Gullberg sin egen dikt bli en förklädnad för andra myter som texten låter framträda i mer eller mindre tydliga anspelningar. Herden med flöjten har också drag av den Orfeus som spelade för växt och djur och som med sitt spel kunde få själva döden att förlora sin makt. Herden är också ”den gode herden” som Bibeln berättar om, han som var både människoson och gudason, kommen till jorden för att uppenbara Guds kärlek till människorna.

I slutpartiet av ”Förklädd gud” förvandlas myten om Apollon-Kristus-Orfeus till mänsklig verklighet och Gullberg når fram till den punkt där människan uppenbarar det gudomliga i sitt eget väsen. Den förklädde guden görs närvarande i ett här och nu och alltid, i mötet mellan människor, i vänskapen och kärleken, i blicken. Det visar sig vara en dikt där det etiska budskapet både till formulering och andemening är hämtat från Vilhelm Ekelund.

Bjuder ett mänskoöga
till stilla kärleksfest
oss, kyliga och tröga
som folk är mest

lägger, som himmelsk läkning
för djupa själasår,
en vän, fri från beräkning,
sin hand i vår,

synes en ljusglans sprida
sig kring vår plågebädd
då sitter vid vår sida
en gud förklädd.¹⁵

I dessa vackra slutstrofer – som för alltid sjunger för vårt inre öra i Lars-Erik Larssons hymniska tonsättning – formuleras vändpunkten i Hjalmar Gullbergs eroslära som också var Ekelunds. Berättaren har lämnat mytens förklädda gudar bakom sig, det är diktaren som i vi-form talar till läsaren som ett du, inte om guden som människa, utan om människan som gud, inte om gudens människoblivande, utan om människan gudomliggjord. Raderna förmedlar således ett radikalt annat perspektiv än det som var givet med myten om Apollon-Kristus-Orfeus.

Nedstigningen, gudsbesöket, det vertikala perspektivet och rörelsen, har här nått fram till en radikal vändpunkt. Både den grekiska sagan och det kristna evangeliet berättade om den nedstigande guden, han som i andra sammanhang kan kallas halvgud, hjälpare, frälsare eller avatar. I religionsfilosofiskt fackspråk betecknar man gärna denna gudomens nedstigning med den grekiska termen *katabasis*. Apollon och Kristus ger exempel på gudens *katabasis*. Det *katabasiska* grundbegreppet har sin motpol i *anabasis*. Det *anabatiska* betecknar nedifrån-perspektivet, där människan själv och hennes jordiska existens är utgångspunkten för uppenbarelsen och utstrålningen av det gudomliga. Både i antik och kristen föreställningsvärld har man på olika sätt tillskrivit människan gudomens kraft och godhet. På latin talar man om *deus internus* på grekiska om *éntheos* och *daimonion*.

Gullberg har här nått fram till en etisk riktpunkt, som han hade fått utpekad av Vilhelm Ekelund i Elektra-essän i *Antikt ideal*: ”I kraft af Eros närmar han sig till den punkt”, skriver Ekelund, ”där mänskligt och gudomligt ligger åtskils [---] där människan får karaktären af en förklädd gud, hvars höga gloria plötsligt slog ut och blef synlig.”¹⁶ Hos Ekelund hade han också funnit själva formeln, rubriceringen för sin gudssyn och sin människosyn, uttrycket ”förklädd gud”. I samma text kunde han därtill läsa Ekelunds betraktelse över ”det divina stjärnljuset i ett människooöga”. Och i en passage i Ekelunds *På hafsstranden* (1922) hade han mött diktarens fråga: ”Hvad är Kristus? Hvad är Apollo?” Och fått svaret: ”Det är mänsklighetens hemliga tecken.”¹⁷ I sin slutstrof ger Gullberg med Ekelunds ord människan karaktären av förklädd gud, uppenbarad i hennes blick, hennes hand, hennes utstrålning. Liksom Ekelund sökte Gullberg sig fram till en annan Eros än den erotiska, en sublimerad, förändligad Eros, samstämd med den kärlek som i kristna sammanhang kallades *agape*, den kärlek ”som inte söker sitt”.

Visionen av Sapfo inför döden vid stupet och Venus vid stranden, född ur djupet, lät Hjalmar Gullberg mötas i en och samma bild i dikten ”Vid Kap Sunion”, också den publicerades i *Kärlek i tjugonde seklet* och placerades alldeles före slutdikten ”Underskrift”. Carl Fehrman har framhållit den som ett sammanfattande centrum i Gullbergs klassicerande diktning. En minnesbild från Gullbergs grekiska resa 1932 hade etsat sig fast som ett emblem för den klassiska poesin: ruinens pelarrad solbelyst, avtecknad mot himmel och hav som en skimrande lyra, Apollons instrument, men

också det instrument som Sapfo enligt myten bar med sig ut på branten av den leukadiska klippan.

Detta är havet, ungdomskällan,
Venus' vagga och Sapphos grav.
Spegelblankare såg du sällan
Medelhavet, havens hav.

Lyft som en lyra mot arkipelagen
skimrar Poseidontemplets ruin.
Pelarraden, solskensvagen,
speglar den eviga havsmelodin.¹⁸

Vilhelm Ekelund har allt som oftast blivit kallad en diktare för diktare. Hjalmar Gullberg var en av dem. Mer eller mindre tydligt kan man avläsa reflexerna från ekelundska källor – glimtvis, belysande – alltifrån gymnasieåren fram till hans sena diktning i slutet av 50-talet. Det är signifikativt att vid de få tillfällena då Hjalmar Gullberg uttalat sig om sina förebilder och mest beundrade svenska diktare är det Vilhelm Ekelund han framhållit som den som stått honom närmast i samtiden. I en intervju i *Svensk Litteraturtidskrift* 1942 för han *Dithyramber i aftonglans* på tal och säger sig fortfarande ”få svindel för deras himmelska skönhets skull”.¹⁹ Den svindelkänslan hade han omsatt i tonkonst redan när han satte musik till ”Leukadia” 1919 – och den skönheten hade han sedan oupphörligt sökt i sin egen poesi.

Noter

1. Per Erik Ljung, *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*, Lund, 1980.
2. Hjalmar Gullbergs litterära kvarlåtenskap testamenterades till Lunds universitetsbibliotek. De citerade anteckningsböckerna finns i Vol. 1 i bibliotekets Gullbergsamling.
3. Vilhelm Ekelund, *Antikt ideal – Båge och lyra*, utgiven av Vilhelm Ekelundsamfundet, kommentar av Per Erik Ljung, Lund, 1983, s. 74 samt s. 248.
4. Anders Palm, ”Jag hör musik och letar efter orden. Hjalmar Gullberg som tonsättare och musikaliskt inspirerad diktare”, i förf:s *Möten mellan konstarter. Studier av dikt, dans, musik, drama och film*, Stockholm, 1985, s. 145–190.
5. Gullberg väljer en latiniserad stavning, ”Leucadia”, som avviker från Ekelunds grekiska ”Leukadia”.

6. Vilhelm Ekelund, *Samlade dikter II*, Lund, 2004, s. 88.
7. Ekelund, 2004, s. 115 f.
8. Översiktliga framställningar av Sappotraditionen och Sappforeceptionen finner man bland annat i *Sappho's Immortal Daughters*, ed. Margaret Williamson, Cambridge Mass & London, 1995, i *The Sappho Companion*, ed. Margaret Reynold, London, 2000 samt i Margaret Reynold, *The Sappho History*, New York, 2003.
9. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, 1968, s 112f. samt s. 300.
10. Ekelunds "Leukadia" kommenteras i Algot Werin, *Vilhelm Ekelund 1880–1908*, Lund, 1960, s. 293 f., i Carl-Erik af Geijerstam, "Stjärnorna i Vilhelm Ekelunds lyrik", i förf:s *Den brutna förtrollningen och andra essäer*, Stockholm, 1979, i Per Erik Ljung, *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*, Lund, 1980, s. 70 f., samt utförligast i Eva-Britta Ståhl, *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism. En studie i hans lyrik 1900–1906*, Uppsala, 1984, s. 184 ff.
11. *BLM*, 1981:6, 353 f. Betydelsen av översättningen för Svenbros egen diktning utreds i Karin Nykvist, *Poesi som poetik. Idéer om dikt Konst i Jesper Svenbros lyrik*. Diss., Lund, 2002, s. 100 ff.
12. Hjalmar Gullberg, *Dikter*, Stockholm, 1990, s. 133.
13. Gullberg, 1990, s. 409.
14. Gullberg, 1990, s. 154 ff.
15. Gullberg, 1990, s. 177.
16. Ekelund, 1983, s. 51 f.
17. Vilhelm Ekelund, *På hafsstranden*, Stockholm, 1922, s. 146.
18. Hjalmar Gullberg, 1990, s. 193.
19. *SLT*, 1942, s. 150.

Anteckningar från ett källararbetsrum

Jonas Ellerström

Den akademiska lärdomen väger tungt på Helgonabacken. I det sneda vintermorgonljuset kan man ur vissa vinklar se hur marken sakta håller på att pressas samman under Universitetsbibliotekets väldiga massa av tegel och böcker. Vid en paus i arbetet på handskriftsavdelningen, som ligger på bottenplanet, blev den samlade tyngden ovan huvudet närmast fysiskt kännbar, och det var inte utan att vissa tvivel på det i allo motiverade i forskarnas kunskapsproduktion inställde sig. En av de Vilhelm Ekelund-anteckningar som låg utbredda på arbetsbordet bjöd uppmuntran:

Den akademiska svenska *kalkonstilens* anor vore lönt att efterforska.

Men i ännu mycket högre, i högsta grad: den goda svenska stilens historia, dess linje. Detta är en moralisk historia.

*

Tack vare dåvarande chefen Esbjörn Belfrage satt jag i början av 90-talet ett par veckor på Lunds Universitetsbiblioteks handskriftsavdelning och sorterade K.A. Svenssons efterlämnade papper. Svensson var arbetarbibliotekarie i Helsingborg, vän till Vilhelm Ekelund och en av grundarna av Ekelundsamfundet – det föll sig naturligt att efter det avlönade arbetet och under delar av lunchrasterna studera den stora samling anteckningar i bibliotekets Ekelundarkiv som Nils Gösta Valdén, *il miglior fabbro*, sorterat under rubriken ”Otryckt om begrepp”. Det är ett inspirerande material som både till formen – handskrivna, lösa lappar – och till innehållet lockar till gensvar, och på helger och kvällar gjorde jag ett slags fria kommentarer till några av Ekelunds anteckningar. Det var i december 1991, och med hjälp av konverteringsprogram och djupdykningar i pappershögar har jag nu hämtat upp texterna i ljuset, fyra vykort från det förflutna där det tidsfärgade, rentav det årstidspräglade, och det lyckligt obundna blandas. På samma sätt hade jag läst Ekelund tidigare, på samma sätt har jag fortsatt läsa ho-

nom: som en författare att samtala med, bråka med, ständigt befinna sig i tankeutbyte med; hans texter är texter att *använda*.

*

Motsatsparet centrum/periferi och termer som nyregionalism syntes under ett antal år ofta i diskussionen, såväl när det gällde samhället som kulturlivet. Inom litteraturen, främst poesin, användes begreppet ”platsens ande” närmast till övermått. En Ekelundanteckning från 1940-talet kan fungera som ett antedaterat inlägg på bred front i debatten, med speciell verkan i den här landsändan:

Språkets ädlaste ord göres ofta ett underligt bruk af. Så bruka de litterärt bildade i Skåne, när något är riktigt dyngskånskt och åsneskånskt, ofelbarligen kalla det – *genuint*.

*

Verkligheten överträffar dikten och gör det med besked. Den nöjer sig inte med att uppfylla alla dystra profetior, också mindre divinatoriska utsagor tycks den finna ett elakt nöje i att låta bli påtagliga realiteter. Inte kunde Vilhelm Ekelund, när han på 1920-talet gjorde följande ironiska anteckning om kritiken och publiken, ana att Vin & Spritcentralens produktutvecklingsavdelning en dag skulle komma att tillhandahålla stimulantiet färdigblandat:

De tala om sin längtan efter konst. De längta efter att bli kittlade.
Peppar på snapsen! Där deras ideal – det nordiska.

*

Det är mitten av december, skyltfönstren tänds tidigt och spotlights lyser på det här årets bästa julklappar. Konsumtionssamhället går upp i högvarv och mer än vanligt behövs ord att hämta styrka och tröst hos. Ironi och pessimism har alltför kortvarig effekt, den som behövs är Ekelund, det stora oberoendets man, här i en anteckning från omkring 1920.

En beständig inströmning af det gudomliga solskenet, sakta och ljuft; ingen ”konstnärlig” feber, som hämmar sig med nedstörtningar i mörker.
Allt-ägande ur intet-ägande! En gudomlig tillfredsställelse ur att intet vilja ha.

Med ordet som passion

Karin Nykvist

Vad för något är poesin? Halvt leende ställer sig Per Erik Ljung frågan i en text som jag med stort utbyte återkommit till många gånger genom åren: ”Che cos’ è la poesia?” i *Italienska förbindelser* (1997). På ett på samma gång lättsamt och skarpsinnigt vis söker han skissera fram svaret med hjälp av de många poeter och kritiker som tillhör hans eget poetologiska husapotek. Språket som materia, som konkret motstånd i munnen och som härmande världen blir viktiga motiv i hans framställning. Och det är ju inte underligt. Språket som materia har varit ett viktigt tema under nittonhundraåret, för konkretister såväl som för andra språkknådande poeter. Men som Per Erik också vet är tanken på ordet som någonting konkret äldre – och vidare – än så. Hela den judiska och kristna världen vilar ju på idén om språket som tar materiell gestalt. Gud skapar världen genom att tala. Ordet omvandlar intet till allt. Mer performativitet – och större konkretion – är svårt att uppnå: ordet som skapar en värld där ingenting fanns.

Läser man så sin Bibel upptäcker man att den faktiskt är än radikalare. Evangelisten Johannes skriver: ”I begynnelsen fanns Ordet, och Ordet fanns hos Gud, och Ordet var Gud.” Jesper Svenbro – en av de många som jag vet ingår i det nämna husapoteket ovan – beskriver i sin dikt ”Novum Testamentum Graece” i samlingen *Vid budet att Santo Bambino di Araceli slutligen stulits av maffian* hur skakad han blir när han första gången inser den grekiska originaltextens enorma anspråk:

”Och Ordet var Gud”. Så står det!
Som om de döda stigit upp ur sina gravar
och stenblock vräcks omkull:
oförmögen att tala
står jag bländad av ljus.

Och ordet var Gud. Världen blir alltså inte bara till genom Guds ord. För evangelisten Johannes är Gud ordet. Språket sakraliseras och blir det allra mest ursprungliga, det som går före allt.

Så är också Johannes en favorit hos många författare. En av de svenska poeter som arbetat utifrån hans evangelietext är Katarina Frostenson. I mars 2006 uruppfördes hennes och Sven David Sandströms passionsverk *Ordet. En passion* i Berwaldhallen i Stockholm. Det kunde – som brukligt är – ha hetat *Johannespassionen* då det i mycket bygger på just Johannes-evangeliet, men Frostenson är ett barn av det nittonhundratals som betraktas i Per Erik Ljungs poesiessä. I hennes passionshistoria är det Ordet som har huvudrollen, och titeln är därmed given. I Frostensons passionslibretto frammanas hela den mångtydighet som begreppet Ordet har i den kristna tron – och, vill jag hävda, det djupa det har i den judiska begreppsvärlden. Ordet kan utan omsvep beteckna Gud, Guds skapelse, Guds ord eller de ord som vittnar om honom. Att Ordet är Gud är om man tänker den till slut den mest omtumlande tanken av dem alla: ”Och ordet vart kött och tog sin boning bland oss”, skriver Johannes en bit in i sitt evangelium. Ordet som blir kött manifesterar den fullständiga referensen: Jesus är både *signifiant* och *signifié* samtidigt, fullkomligt rent språk, det som symbolisterna och de andra drömde om: Ordet med stort O. Han betecknar sig själv.

Katarina Frostensons Ord är emellertid mångtydigare än så. Det frammanar Guds egna ord såväl som berättelserna om honom. Flera sekvenser i dramat är också närmast att betrakta som citatkollage. Lösryckta, nästan sönderciterade fraser gör att själva citerandet hamnar i blickfånget: språkfragmenten visar fram ordet som ting. En bit in i dramat hörs en soloensemble framföra följande:

Det är jag –
Vem söker ni? Den som lärde känna världen fann
ett lik, och den som fann ett
lik honom är inte världen värdig –
I min faders hus finns många rum.
Det är jag, den som talar till dig!
Jag är vägen, sanningen och livet
Den som hör till sanningen lyssnar till min röst
Vad är sanning?
Om världen hatar er, kom då ihåg att den har hatat mig före er.
De har hatat mig utan grund.
Nu räcker det. Men detta är er stund – (s. 33f.)

I en tidigare version av librettot föregicks partiet av scenanvisningen ”(fladdrande röster, ord som kommer från alla håll)”. Den understryker vad

det är fråga om här: en polyfoni av citat. Den gemensamma nämnaren är att de hör till de kända, nästan sönderciterade bibelställena och att de alla sägs vara hämtade från Jesu mun. Ordets ord alltså, den ursprungligaste citatkällan av alla. Metoden återkommer i verket, där ord från flera bibeltexter och apokryfer ställs mot varandra huller om buller och ställs i relief mot Frostensons egna fraser.

Det är emellertid inte bara Bibelns och den kristne gudens ord som genljuder i Frostensons passionstext; hela verket är en ekokammare av citat. Nelly Sachs, Paul Celan, Edmond Jabès och många fler röster får komma till tals. Den roll som ordet har i Nelly Sachs och Edmond Jabès poesi anas även här: ordet som är hela skapelsen. Här finns det dödade barn som man minns från Sachs smärtsamma dikter. Och genom den ros som återkommer kan man höra både Celans "Niemandrose", de många rosorna i Sachs lyrik och gamla kristna psalmer ljuda någonstans under texten. Själv hör jag till exempel den tyska gamla trettonhundratalspsalmen om rosen, den som sedermera fått bli den svenska psalm 113, någonstans i Frostensons libretto: "Det är en ros utsprungen ur Jesse rot och stam..." Men hos Frostenson är det ingen vemodigt vacker ros – i Tekla Knös tolkning av psalmen tecknas "den späda rosen fina / som doftar salighet" fram – utan hennes ros är i det närmaste fränstötande. Frostenson låter exempelvis Pilatus hustru betrakta Jesu ansikte med orden:

stygnets bård
i dina dunkla vatten
det blöder på insidan. I öga
hud, i ansiktet
får ingen röra. låt det bara vara
ansikte grå ros. (s. 31)

Tidigare har kören också betraktat detta ansikte: "I all evighet, densamme lik / Ser han ut för våra ögon / tynger plågar. Ansiktsrosen / fasansfull är öppenheten!" (s. 10 f.)

Frostenson har nämnt att mötet mellan det kristna och det judiska intresserar henne. Här iscensätter hon själv genom att använda sig av Celans, Sachs och Jabès poesi och judisk mysticism som klangbotten för den kristna passionsberättelsen ett möte mellan de båda idétraditionerna. Eller kanske snarare: hon understryker genom sin poetiska metod det möte som

faktiskt redan finns mellan det judiska och kristna, det gamla och nya testamentet, i passionsmyten. Och någonstans i det sorl som alla möten ger upphov till finns Gud. Frostenson finner formuleringen hos Jabès och hans *Frågornas bok*: ”Gud är en ringdans av lysande bokstäver” (s. 25).

Mot ett sådant fundament vore det nästan ologiskt att ikläda någon solist rollen som Jesus, så som sker hos Bach och många andra. Jesu ord vandrar istället mellan stämmorna i verket och Kristus står bara att finna i själva språket, något som poängterar den huvudroll Ordet har. Dessutom illustreras något grundläggande: ordet stannar aldrig upp och blir statiskt, det befinner sig i ständig rörelse. Derridas *différance*-begrepp gestaltas helt enkelt litterärt. Samtidigt svarar Frostensons val av grepp mot en andlig dimension i verket: Jesu ord och berättelsen om Jesu lidande förs vidare genom de många munnar som berättar om det. Ordet blir ständigt kött.

Ordet blir kött genom en rörelse som överskrider flera gränser. Det abstrakta blir konkret. Det osynliga blir synligt. Det som befunnit sig utanför tiden rör sig in i den. Svävningen mellan att vara någon och ingen, något och inget iscensätts återkommande. Strax före förnekelsen får Petrus utbrista:

Skugga
svälj mig – ingen ser mig
Jag är ingen!
jag bär dina drag (s. 15)

Som i ett eko långt senare, efter Jesu död på korset, ges Maria orden:

Orm
ringla du under himlen
jag är ingens mor
Mitt öga är överallt
Min hand ett öga
Själv är jag ingen
i öken
jag är
den som fattar om allt (s. 41)

Mot denna svävning står den konkreta köttslighet som texten är fylld av: sår, kött, mærgvatten, könsskum, skallblod, handens krasande när den ge-

nomborras av spiken. Att ordet också är mänskligt, varmt och luktande kött undgår ingen.

Den återkommande trokéiska rytmen driver med ett obönhörligt lugn handlingen framåt mot sin ohyggliga upplösning: ”Benets läte när det krossas” (s. 27), ”Barnet i sin galge hänger” (s. 29). Och Jesu kropp är allt annat än skön och esoterisk, den är snarare abjekt i sin förening av motsatser.

Här i ljuset. Synlig
Synlig, synlig
överallt och över oss
Rena olust lust
i blottad bortvänd
åtrå vämjelse, i smärta vaka halvsömn
Av ett regn av blickar stungen
I all evighet densamme lik
Ja, ser ut för våra ögon (s. 18)

Orden är körens. Jesus är i all evighet densamme lik: han är evig, han är lik. Och han liknas inte vid ett vitt lamm: det är den grå getens döds skrik som skär genom tystnaden:

Getens skrik
i natt-trädgården
ingen fågel
getens gråton
det är jag (s. 12)

Många har berättat historien om Kristi lidande: konstnärer har målat den, tonsättare gjort musik av den, poeter diktat om den. Flera av de bibelställen som Frostenson citerar går nästan inte att läsa utan att man hör Bachs tonsättning av dem i hans Johannespassion. Samtidigt är Frostensons passionsdrama helt väsensskilt från Bachs. Hos honom betonas empatin, inlevelsen med Jesu lidande. Hos henne är det blicken som står i centrum. Det handlar om att se, att verkligen betrakta det lidande som utspelar sig framför våra ögon. Kören upprepar återkommande och trefaldigt ordet synlig:

Här i ljuset. Synlig
synlig, synlig
överallt och över oss (s. 18)

Och senare:

Korset kommer, korset står där
se det, bara. Korset
ska man bara se
sluta plåga tynga oss med korset!
Mörda bakom korset
under korset
Se det bara
Se på korset där han hänger
hur han hänger. Se han hänger där på korset –
Synlig, synlig, synlig
Barnet i sin galge hänger
Tunga gula stjärna
Det finns ingen tröst och inget offer
Det finns en korsväg. Se och gå. (s. 29)

Och så när Jesus dött:

Nakna kalla döda brand
Kroppen strålar
vit så synlig. Synlig, synlig
Blodig, sårad
Obeskriven ändå som en rot (s. 43)

Men det räcker inte med att se. Man måste också svara: ”Det finns en korsväg. Se och gå.” Textens direkta tilltal redan i verkets första rad gör det omöjligt att dra sig undan: ”Det är jag, den som talar till dig”. Orden är Jesus egna, hämtade från ett bibelställe där de riktas till en samarisk kvinna av tvivelaktig sort som sedan går och vittnar om honom. Orden aktualiserar alltså textens form som vittnesmål, men inte bara. De kan också vara passionsberättelsens tilltal till läsaren, ett möte mellan ett textligt jag, ett anrop, och ett du som avkrävs ett svar, en reaktion, ett ansvar. (Jag parafrazerar Anders Tyrberg som i *Anrop och ansvar* skrivit om den litterära texten som etiskt imperativ). Den vittnestematik som är märkbar i Frostensons passion inbegriper också mig: genom att ta del av den blir också jag vittne till den ohyggliga offerriten.

Några rader in i verket möter så orden som uppmanar mig att betrakta människan: ”Ecce homo”. De är hämtade från Johannesevangeliets nionde kapitel, men Frostenson har lyft fram dem i verkets ingång, som en uppmaning till mig, till läsaren. Jag måste svara på textens tilltal, måste betrakta

och se, måste följa det olidliga dramat till slut. Jag måste betrakta den andres lidande, besvara hans ansiktets imperativ – och här hör jag också Emmanuel Lévinas etiska filosofi under Frostensons text. Men Frostensons passionsdrama når inget förlösande slut. Bachs berömda Johannespassion slutar med den mest innerliga vaggvisa, så vacker att man kunde tro att änglar sjöng den: ”Ruht wohl, ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die ich nun weiter nicht beweine, ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh!” Det citat från Tomasevangeliet som avslutar Frostensons passionsdrama är så långt från Bachs fromma förtröstan som man kan komma:

Jag kastade en eld över
världen, och se, jag vaktar den,
tills den brinner.

I Frostensons värld är lidandet inte över i och med att Jesus torterats till döds. Det har upprepats genom historien och upprepas ännu ständigt. ”Barnet i sin galge hänger / tunga gula stjärna”. Passionen pågår fortfarande.

När ordens långa näsa intervenerade i kapitallogiken, bl.a.

Torsten Weimarck

Till Kirre

Jag vill säga det med en gång: den möjlighet jag här har fått att skriva något med anknytning till *Kirre* (så heter han i sin familj och bland barn-
domsvännerna, vilka senare jag tillhör), har väckt många minnen av
gemensamma erfarenheter och muntra upptåg, utspelade sig både innan-
för akademien och utanför. Självfallet ska denna text inte handla om sådana
minnen – även om det hade varit lockande – däremot vill jag ta upp något
som befinner sig någonstans mitt där emellan, och då tänker jag särskilt på
hans roll för mig som *introduktör* av sådant som under många år varit mig
till stor intellektuell nytta och framför allt till en myckenhet av glädje.

Exempelvis efterkrigstidens *jazzmusik*, särskilt i en intim och småskaligt
improviserad form. Den infallsrika och mycket kommunikativa improvisa-
tionen är ett drag som för övrigt har paralleller i hans egen livshållning, lik-
som förstås också i hans olika professionella verksamheter. Bland annat i
litteraturkritiken, där han särskilt i poesikritiken har utvecklat ett helt över-
tygande och avväpnande säkert gehör för ordens intrikata *sound* och texters
satsmelodiska rytmer, och ofta kunnat ge dem en kongenial beskrivning
och uttolkning i skrift eller i form av improviserande framföranden. Jag
minns detta särskilt från en tid när han brukade läsa upp nyskrivna artiklar
för några av oss i vänkretsen, vilket ofta utvecklades till ett slags *perfor-
mance*, med många nivåer och förgreningar i högst oväntade riktningar.

Betydelsen av att dikt på detta sätt inte *läses*, utan *läses upp*, uttalas och
framförs i en form där orden ljudsätts och bokstävernas vanligtvis förnum-
stiga uttryck och betydelser medieras av och i en kropp, kan för min del
inte överskattas: det är en mycket övertygande pedagogisk metod. Det
gjorde att jag på ett direkt sätt kom nästan i levande kontakt med en räkka

författarskap vilket nog inte annars hade skett, åtminstone inte i den omfattningen, om jag endast hade mött dessa som läsare. – Ett av dessa författarskap är *Erik Beckmans*, och jag minns fortfarande starkt – det måste ha varit någon gång på 70-talet, mitt i våra kapitallogiska och poststrukturalistiska studier och diskussioner om ordens och bildernas semiotiska uppbyggnad tolkad efter en teoretisk modell som byggde på varans fetischkaraktär – hur Kirre plötsligt liksom skakade på sig och eftertänksamt och samtidigt med eftertrycklig förtjusning deklamerade de två första raderna i Beckmans *Ordens näsor*.¹ Det var en utstuderad och medveten provokation (från dom båda två), som han på detta sätt lät brisera och intervensera i en teoretisk verklighetsbeskrivning som starkt upptog oss och med vars hjälp vi försökte förstå världen. Kapitallogiken uttryckte viktiga sammanhang och samband mellan olika instanser, termer och nivåer i samhället. Den svarade mot en djup erfarenhet och erbjöd analytiska redskap för att förstå dem, men det förbluffande var att *dessa diktrader också gjorde det*, trots, eller tack vare, att de inte laborerade på samma logiks nivå – utan uttryckligen på den sinnliga erfarenhetens och, ja, på *förförelsens* nivå. Dikten börjar med de bekanta, oslagbart precisa raderna:

Inte orden, inte det de pekar på
men själva näsorna de pekar med är meningen.

Man frapperas i Beckmans diktning av ”de hejdlösa lexikala motsättningarna, ändå går läsningen på något sätt ihop: man skrattar ju, vilket borde vara en reaktion på förståelse”, som Anna Hallberg skriver.² Jag har först långt senare fått klart för mig hur mycket dessa rader är omskrivna och omhuldade i litteraturkritiken, och att de kommit att uppfattas som emblematiska för Beckmans hela poetik. För mig som i praktiken relaterade och associerade *Ordens näsor* inte först och främst till ett sammanhang av poetiska och verbala bilder, utan just till Beckmans eget exempel, till kroppar, till fysiska kroppar – dikten är, bland mycket annat, också en kärleksdikt – och i förlängningen även till såväl bildkonstverk som vardagliga, materiella ting, uttryckte dessa rader en paradoxal men samtidigt total och övertygande självklarhet: här fanns definitivt en sanning (om än, det ska villigt erkännas, det var ganska dunkelt vad den faktiskt betydde). Det fanns helt klart inte bara *en* gåtfullhet i detta Beckmans sätt att formulera sig, ja i själ-

va hans insisterande på att diktning handlar om *utpekande*, som han vid samma tid i ett annat sammanhang identifierat som poesins kärna.³ Dikten slutar:

Du: av dina tår är några hemliga.
De bildar skär i hungerns, törstens,
erotikens hav! Du ler förskräckt
och du drar kjolen över knäna.
Men det är inte jag som pekar
eller strandar på dem utan gramma-

tiken, ordens näsor, som förför dig!

Det är alltså inte ordets (eller tecknets eller bildens) värld av innebörder, betydelser, utan deras faktiska närvaro och egenskaper som ord-kroppar, bild-kroppar, tecken-ting, som i likhet med andra ting och kroppar finns till i den fysiska världen och ger dem hemorts rätt och självklar egenbetydelse och samtidigt som *utpekare* av poetiska väsentligheter i densamma fysiska verkligheten på dess olika nivåer. Ordet är en kropp som finns till i verkligheten, och liksom kroppen har en näsa, som pekar i den riktning som man ser och går, har ordet det... – Kirre deklamerade på ett överrumplande konkret och intuitivt övertygande sätt denna dikt, som liksom *pekade näsa* rakt in i ett teoretiskt sammanhang, där tecknets problematiskt hierarkiska och i grund och botten destruktiva relation till det betecknade hela tiden stod i centrum. Samtidigt framstod denna analytiska modell som en återvändsgränd, teoretiskt såväl som praktiskt: uppmärksamheten studsade fram och tillbaka mellan dessa båda termer, som successivt förflyttade sig i trappstegsmässigt ökande grader av förfärande abstraktion, och efter hand även sidledes mot ett allt mer upplöst fjärran.

Den fysiska, ja den materiella verkligheten – i alla dess detaljer och ofta snårigt relaterade manifestationer – är den enda existerande i Beckmans värld: detta är hans vitalistiska materialism, och det är fråga om en *mycket innehållsrik verklighet*, yttre såväl som inre, där det kan kvitta lika vad den är orsakad av: om det är av materiella ting, språkliga begrepp eller varseblivningsfenomen. Horace Engdahl omtalar denna anti-metaforiska och anti-metafysiska grundhållning hos Beckman i en slående formulering: ”Den inre verkligheten är densamma som den yttre, tagen i en annan ordning.”⁴ Precis det: det är inte så att det ena på ett mer eller mindre effektivt

sätt står för, bestämmer, symboliserar eller betecknar det andra, utan det är fråga om *en och densamma verklighet*, men ”tagen i en annan ordning”. – Beckman beskriver den gode poeten som ”Den effektive pekaren”:

Lyrik skall ge läsaren den känslan av att han sitter i en stol och läser i en bok. Sedan tittar han ut i trädgården och finner den mycket grön. Då har dikten varit effektiv.⁵

Sprickan mellan dikt och värld, mellan tecken och ting, smälter samman på ett förlösande enkelt sätt hos Beckman. Den sprickan framstår snarast som akademisk för honom: det *är* en och samma värld.

Att ordet och bilden skulle finnas till på precis samma verklighetsnivå som det som ordet och bilden betecknar och syftar på eller, för att tala beckmanska, det som ordet och bilden *pekar* på, innebär att dessa tecken har (eller, om man ser det i ett varufetichistiskt sammanhang: har materialiserats i) fysisk och kroppslig form. I sin tur får här en gammal normativ liknelse mellan språkets grammatik och den fysiska kroppens anatomi en uppdaterad och märkligt aktuell innebörd och giltighet. I äldre tid argumenterade man nämligen maniskt vid konstakademierna för, att på samma sätt som ordens form bestäms av grammatiken – *är* grammatiken – lyder på ett lika självklart sätt formen hos kroppen i sin helhet, ja, även näsan, under *anatomien*. Och därför var det nödvändigt, på liknande sätt som vad gäller skolgrammatiken, att noga studera anatomin och det anatomiska bildspråket för att med dess hjälp lära sig uttrycka människans sanna inre såväl som yttre natur. Detta kan framstå som uppochnedvända världen, och är det nog också, men beskriver likväl i någon mening ett slags realitet.⁶

I diktens båda första verser framhåller han att i konstens och poesins värld är det varken den mer eller mindre villkorliga symbolen, beteckningen, bilden, skylten eller tecknet som är det viktiga, ej heller det som dessa betecknar, symboliserar eller avbildar i verkligheten, utan det är själva denna ordens grammatiskt utpekande förmåga, denna formande, manande, associativa kraft som smittar av sig på och artikuleras i tingens och kropparnas materiella och fysiska egenskaper – det är detta som skapar poesins mening. I essän ”Den effektive pekaren” skriver han vidare: ”En dikt kan gott nöja sig med att rätt och slätt peka ut föremål och företeelser. Bra pekat är bra skrivet.”⁷ Och bra rutet, Beckman, kunde man tillägga. – Han fortsätter:

Men ändå nöjer vi oss inte med blott och bart en uppräkningslista av allmänt bekanta föremål och företeelser. Någon grad av märkvärdighet krävs: meningsfulla eller spännande sammanställningar, en viss originalitet i själva pekåtbörden. Pekandet känns inte effektivt annars, och effektiviteten är ett krav. Effektiv dikt är en bättre omskrivning för god dikt.

[---]

Att vara rolig är effektivt. Bra pekdikter är ofta som en folkslagshistoria fast på högre abstraktions- och koncentrationsnivå. Tyvärr har lustigheter (haft) dåligt rykte bland poeter. [---] Muserna ska se sura ut.

*

Just precis, och *Ordens näsor* tycks, bland mycket annat, vara ett kraftfullt försök att bryta – eller åtminstone negligera – den semiotiska processen och inte låta tecknets betecknande bli ett nytt tecken i abstraktionsprocessen – eller att inte bry sig om att så sker –, utan att glatt markera ett här och nu, ett ögonblick av oförklarlig närvaro (därför är det också en kärleksdikt). Meningen, livskonsten, består först och främst i att uppmärksamma och låta sig förföras, inte bara av kroppars, utan också av ordens, tingens och bilders hedonistiska pekande, tecknande och målade, av själva formen på näsan som orden pekar med, av språkets och linjernas eget, inre spel, av den ofta okända varelse som utgör grund för det som vanligtvis ses som en betydelsebildande figur. Så kan man börja uppmärksamma boksidans vita pappersrymd mellan bokstävernas och ordens bangårdsliknande, förutsägbara lopp, eller den nästan osynliga, men bottenlösa ocean som omger den föreställande bildens trista och platta kontur av formella igenkännanden, eller den djupnande tystnad av varierande längd som omger de enskilda tonerna i en musikalisk figur som likt en stjärnbild hotar att överrösta natthimlen med sitt figurativa småprat. Linjens och färgkroppens fysiska materia som bildar sitt eget underlag, eller det rymdskapande, tonande språk som ljuden frambringar: det är detta som är vår värld och bildar horisonterna som omsluter verkligheten. Konsten kan på detta sätt vara ett slags vägvisare till underjorden, *men också därifrån*, genom sin alldeles oerhörda upptagenhet vid det närvarande. Eller för att säga det med Beckman, den oefterhärmlige: ”Jag begriper faktiskt inte varför Pär Lagerkvist finns.”⁸

*

För att anknyta till musiken igen. När Beckman närmare karakteriserar poeten och författaren anmärker han att denne i verkligheten inte använder sin egen röst, utan är ”en tyst fågel vid pianot”. Han betraktar alltså författaren som delvis en utövande konstnär, ett medium, och tycks mig därmed också anknyta till en gammal del av (myten om?) konstnärsrollen som annars kan tyckas vara motsatsen till den mycket energiskt levande diktare som han ändå själv på många sätt var och identifierade sig med. Horace Engdahl har tolkat denna Beckmans särskilda syn på konstnärsrollen, och skriver att den som är författare

inte uttrycker sig som en varelse i naturen. Den skrivande är en fågel, som i stället för att sjunga pickar på litteraturens väldiga klaviatur. Även det som kan tyckas mest naturligt i hans sång är ett verk av den konstnärliga mekanismen. Det är i litteraturen som i musiken: även ett monstrum av mekanik, pianot, kan lyfta fram något i den mänskliga stämman som vi knappast visste fanns där. ”Der Dichter spricht” – hos Schumann talar tangentnedtryckningarna, och det är ingen metafor.⁹

Här kan tyckas finnas ett mörkt stråk i Beckmans annars så vitalistiska framtoning: genom att han som *diktare* inte uttrycker sig med sin egen röst (eller inte får göra det?), kan han inte heller själv till fullo delta i sitt verk eller riktigt ta del av den värld som skapas eftersom trollkraften upphör så snart han lämnar sitt instrument. Diktaren är hänvisad till att använda konstgjorda, mer eller mindre mekaniskt medierade uttryck. Samtidigt måste man inte nödvändigtvis tolka detta i ett brott-och-straffperspektiv där konstnären är en Promethevs, utan snarare som en del av Beckmans omvittrade lekfullhet med allehanda tekniska ting. Och jag lutar nog mot detta senare, även om det annars finns flera beröringspunkter med denna problematiska konstnärsroll, där man ser författaren som ett helande medium, en kanal för en livskänsla som denne inte förmår eller får använda för egen del, utan blir ett ställföreträdande redskap, likt Hjalmar Bergmans clown Jac.

Under arbetet med denna text om ett par diktrader av Beckman som bitit sig fast i minnet, har jag gång på gång kommit att tänka på en orgelkonsert i Lunds domkyrka med Tomas Willstedt för nu ganska många år sedan (1992), och jag tror att det hänger samman med att jag den gången associerade organistens arbete till författaren eller konstnären som ”en tyst fågel vid pianot”. Det var i och för sig i ett mycket dramatiskt sammanhang, en

minneskonsert vid Karl-Erik Welins plötsliga död. Willstedt skapade här en osedvanligt tydlig och övertygande förnimmelse av musikens och de enskilda tonernas fysiska, ja kroppsliga närvaro, och av händer, fötter eller fingertoppar, ja varför inte också näsor, som mycket påtagligt drog i reglage och manualer, tryckte på tangenter och pedaler, ömsom försiktigt berörde dom, ömsom slamrade med eller hamrade på dom. Särskilt i Willstedts egen, med Welins verk kongeniala *Improvisation*, som framkallade en stark upplevelse av att mittskeppets väggar och tak var en väldig, ljudande bröst-korg, där tonernas bränningar ena ögonblicket skummande fyllde det stora rummet till brädden, för att i nästa låta klart blåsta, avgränsade och tunna tonstavar likt svalor pila under valven i räta, snabba och liksom självbärande banor, avbrutna av tvära, oregelbundna kast. De ljudande tonerna var likt lätta fingrar, som med sina fingerblommor kände över och likt solkatter strök över och berörde murarnas insida. Den tunna, smala flöjttonen kunde vara som en långt utdragen, linjerät vissling mellan tänderna, en salivstänkande tonstråle med ojämnt, blänkande ytor som obehindrat och obekymrat spelade över rummets alla murar, över rummets alla avstånd. Andra ljudkroppar växte och steg upp likt flockig rök från dunkla hörn på golvet, deras långsamma, fladdrande egenrörelser tillät dem ofta inte att nå upp till tonande nivå: de rörde, gned, surrade, morrade, skrapade, ömsom med fingertoppen, ömsom med nageln längs kolonnskäften och över valvkappornas släta membran. Samtidigt som de utspärrade tonfingrarna eftertänksamt och långsamt berörde takhimlen där högt uppe mellan valven, upprepades mimetiskt samma rörelser och ljud inuti ens egen kropp.

Ordens näsor? – Javisst, jag tror faktiskt att jag nu bättre begriper att de faktiskt finns. Och dessutom varför (vilket inte Beckman förstod om Lagerkvist). Och vilken tur det är att de lägger sig i blöt!

Noter

1. Den inledande dikten i Erik Beckmans första diktsamling *Farstu*, Stockholm, 1963.
2. Anna Hallberg, ”Framför och bakom papperet. Erik Beckman och ordens förförelse”, *Ord & Bild*, 6, 1999, s. 63.
3. ”Den effektive pekaren”, 1963. Omtryckt i Erik Beckman, *Fågeln som pianist: En litterär figur*, Stockholm, 1986, s. 125–128.

4. Horace Engdahl, "Den inre verkligheten är densamma som den yttre, tagen i en annan ordning", *Av jordbeckman är du kommen*, Erik Beckman-sällskapets skriftserie 1, red. Peter Grönborg, Borås, 1996, s. 7.
5. "Den effektive pekaren", s. 125. Beckmans lyrikläsare, som sitter i en stol och läser en bok, innehåller säkerligen också en ironisk vinkning till Henri Matisse's bekanta formulering i "Notes d'un peintre", *La Grand Revue*, 25, 1908 (med snarast motsatt innebörd): "Vad jag drömmer om är en balansens, renhetens, lugnets konst, en konst utan oroande eller ledsamma motiv, en konst som för varje andligt arbetande människa, en affärsman lika väl som en författare, är ett medel till avspänning, en mental tröst, någonting i stil med vad en god länstol är för den fysiska tröttheten."
6. I äldre vetenskaplig litteratur med anknytning till konstakademierna förekommer denna tanke ganska ofta. T.ex. skriver den tyske konsthistorikern Franz Landsberger att antikens konstnärer hade lärt sig "kroppens formspråk i sitt dagliga umgänge liksom sitt modersmål, medan man under alla senare epoker har måst lära sig det som ett främmande språk i skolan och liksom efter reglerna i en grammatik. Men grammatiken: det var kunskapen i anatomi", *Die künstlerischen Probleme der Renaissance*, Halle, 1922, s. 24. I *Histoire de l'Anatomie plastique* av Mathias Duval och Édouard Cuyer, Paris, 1899, s. 16, heter det: "... för antikens konstnärer var kännedomen om de plastiska formerna som ett modersmål som man talar, av allt att döma utan att ha lärt sig det, eftersom undervisningen skedde ögonblickligt och på stående fot; men idag kan denna kunskap inte längre förvärfvas annat än på det sätt som man lär sig ett dött språk, som man tillägnar sig mödosamt genom grammatiken och genom läsning av goda författare; grammatiken här är anatomin; de goda författarna, det är den grekiska skulpturens mästerverk." – Man kan notera att Beckman av allt att döma inte betraktade vare sig grammatiken eller anatomin som mödosamma lärprocesser, utan snarare som dessas njutningsfulla motsatser.
7. "Den effektive pekaren", s. 126.
8. Beckman citerad efter Fredrik Nybergs förord "Mellan 'som man vill' och 'hur som helst'", *Erik Beckman / samlade dikter*. Stockholm, 2007, s. 15.
9. Engdahl, 1996, s. 6.

III. Poetik, estetik och inbillning

”Inbillar du dig, att en Burns
eller en Stagnelius skulle kunnat
bära att blifva ’förstådda’, då
tar du djupt fel.”

Stolen måste ha svans

Något om kroppsmetaforer och stolar

Ann-Charlotte Weimarck

I ett brev till vännen Harry Torczyner 1958 berättar René Magritte att han löst ett problem han haft med att måla en stol som motiv i en målning:

Jag har letat länge innan jag kom på att stolen måste ha svans (som är mycket mer ”talande” än vad de timida djurtassarna är som ibland tjänar som stolarnas fötter). Jag är mycket nöjd med denna lösning. Vad tycker ni?¹

Bild 1

Denna lilla teckning som Magritte illustrerade sitt brev med resulterade samma år i en oljemålning med titeln *Une simple histoire d'amour* och en gouache med samma titel, där dock svansen denna gång är placerad mellan stolens framben. I en liten bläckteckning från 1963 ser vi just en sådan stol, med svansen mellan frambenen fast nu med ytterligare komplikationer i själva motivskildringen.²

Bild 2

Med Magrittes bildskapande som brännpunkt vill jag i följande text lyfta fram kroppsmetaforen som en av de grundläggande gestaltungsprinciperna inom möbelkonstens historia i Västerlandet. Och min utgångspunkt är att i ett sådant sammanhang diskutera själva idén som Magritte hade när han beslöt sig för att sätta svans på stolen.

Att upptäcka och förstå något i termer av något annat utgör essensen i det metaforiska tänkandet, skriver George Lakoff och Mark Johnson i sin uppmärksammade bok *Metaphors we live by*. Och de menar att själva tänkandet kan beskrivas som en metaforisk process och att detta genomsyrar våra liv. Helt i förbigående berör de även de så kallade *döda metaforerna*, men dessa ligger huvudsakligen utanför bokens intresse. De nämner som hastigast att beteckningar som ”koppens öra” eller ”stolens ben” är bleknade uttryck som används både i fackspråk och i vardagligt tal. De förklarar att den spontana identifieringen, som är metaforens väsen, i sådana uttryck har gått förlorad och formuleringen blivit konventionell.³

Jag utgår däremot i min studie just från en sådan metaforik som brukar kallas *död* eller *bleknad*. Ty jag har funnit att där också finns en högst levande kärna, bland annat för formgivare under möbelkonstens långa historia. Jag vill påstå att kroppserfarenheter av det levande djurets anatomi (och av vår egen) varit vägledande och styrande inom betydande delar av möbelformgivningen, framförallt gäller detta formbildningen av stolens och bordets ben och tassar. Att tänka stolen kroppsligt har präglat delar av möbelformgivningen från äldsta tid för 5000 år sedan, ända fram till 1920-talet då ett nytt tänkesätt vinner inträde, som är karaktäriserat av att en visuell rationalism och en abstrakt geometri bildar utgångspunkt i stället för kroppen.

De flesta benämningarna på stolens enskilda delar hämtar vi från djurs och människors anatomi: vi talar om stolens rygg, sits, skuldra, ben, knä, fötter, tassar – och faktiskt också i somliga fall om öron, ett slags ornament på ryggstödet sidor hos vissa stolstyper. Vi använder således sådana bleknade metaforer även när vi på ett neutralt sätt vill beskriva en stols olika delar. Möbelbenets nedersta del, foten, har ofta lånat sin form från olika djurfötter: björnens, lejonets, kamelens, hundens, råttans. Det finns möbler som avslutas med oxklövar, hästhovar eller pälsklädda lejon tassar. Sådana djurtassar har förekommit på stolar sedan allra äldsta tid och bland alla dessa olika fötter har lejon tasssen varit den mest använda. Även människans nakna fötter, med eller utan sandaler, har under antiken, men även senare, just kunnat bilda möbelfötter.

Att stolarnas ben och fötter kan förknippas med djurets ben och fötter brukar märkligt nog inte uttryckligt diskuteras eller analyseras, varken inom möbelkritiken eller i möbelhistorieskrivningen. Men har man väl fått upp ögonen för det, är det påfallande hur ymnigt denna gestaltungsprincip förekommer under hela vår möbelhistoria.⁴

Ursprunget till den västerländska stolens estetiska grundprincip finns redan utvecklad under den första dynastin i Egypten. Från denna tid finns bevarat bland annat möbeltyper som gravbårar och stolar, som bärs upp av oxben med klövar och lejonben med tassar, skurna i elfenben eller trä. Utmärkande för de egyptiska möblernas ben och fötter är att alla är riktade åt ett och samma håll, möbelbenen imiterar ett verkligt djur som står eller går. Benen är nämligen noga karaktäriserade som framben *eller* bakben. Skiljer man i gestaltningen på frambenens och bakbenens form skapas en framåt-

gående rörelse. Oxens ben har oftast stått modell för de äldsta typerna, därefter kommer lejonets, som senare kommer att dominera i Västerlandet. När djurbenen dyker upp i europeiska möbler, via Grekland och Rom, lever de under medeltiden kvar såväl i tronstolar som i andra stolar. Djurbenen kommer därefter att bära upp hela renässanstraditionens nymodigheter inom möbelsortimentet såsom byrån och skåpet (som inte funnits i Egypten), men självfallet även bord och stolar. Renässansmöblerna får sina tassor oftast formade som starka, pälsklädda lejonassar.

Under 1700-talet reduceras oftast benen och tassarna till rena ornament. Bakbenens tassor riktas då bakåt och frambenen framåt. Gångriktning och rörelse är borta. Ibland är det dessutom bara frambenen som är skulpterade som djurben.

Det är intressant att Magritte nämner tassarna på stolarna och säger att han tycker att de är alltför *timida*. Men en möbelskapare som arbetade med utgångspunkt i ett vilt djur, åtminstone så länge som gestaltningsidén befann sig på teckningsstadiet, var den engelske ebonisten John Linnell, verksam i England under mitten av 1700-talet. Av hans hand finns bevarad en charmig pennteckning i bläck och sepia från ca 1760 som visar hans design för ett *sideboard*.⁵

Bild 3

En tung marmorskiva bärs upp av starka lejonben med tassar och teckningen visar tydligt att Linnell haft det levande, pälsklädda djuret i tankarna. Det som så tydligt framträder i teckningen, syns inte på samma sätt i det färdiga bordet, där pälsen omvandlats till en skuren och förgylld träyta. Själva intrycket av just djurpälshar då nästan helt försvunnit.

Bild 4

Kennen Sie den Stuhl von Mart Stam der nur 2 Beine hat? Så skrev dada-konstnären Kurt Schwitters efter ett besök på den för modernistisk design så betydelsefulla Deutsche Werkbund-utställningen *Die Wohnung* i Stuttgart sommaren 1927.⁶ Han skrev ner några intressanta intryck i en essä efter att ha strövat runt på utställningen och betraktat den nya stålrörsstolen, tillverkad av vanliga rör till gasledning, sakligt och rationellt producerad i en puristisk stil – och utan just ben. Det var ett radikalt brott mot en mycket gammal estetisk princip när människan under modernismen kunde sitta liksom svävande, utan stolens bakben som stöd.

Under denna tid prioriterade möbelformgivarna istället ergonomi, hållfasthet och geometri. En väl etablerad möbeltradition kom då på olika sätt att utmanas av experimenterande formgivare, som intresserade sig för standardiserade typmöbler, industriellt producerade och uttänkta i enlighet med funktionsanalyser och inte som tidigare på grundval av mer eller mindre intuitiva kroppserfarenheter.

Att föreställa sig och tänka exempelvis en stols former och byggnad som något som har att göra med kroppar, är uttryck för en grundläggande föreställning om människan och djuret som alltings mått och förebild. Å andra

sidan, funktionalismens möbelsyn är grundad i erfarenheten att ett sådant synsätt är begränsande och otillräckligt i såväl politisk som teknisk mening. Modernisterna kom i stället att identifiera skönheten med nyttan, med den praktiska användbarheten och med ekonomin. Men med utgångspunkt i en abstrakt och rationell geometri talar den ofta asketiska konstruktivismen indirekt ändå om människo- och djurkroppar, men nu snarare som saknad och förlust.

Bara några år efter tillkomsten av de första förnicklade och senare förkromade stålrörsstolarna sammanställer några av surrealisterna en möbelutställning i Paris 1938 under rubriken *Fantastiska möbler* på Galerie René Druin & Leo Castelli.

Nu är det inte längre maskinens perfektion eller förment hygieniska synpunkter som är ledstjärnorna. Inte heller någon självklar brukbarhet. Kroppsdelar av djur och människor dyker nu upp som uttrycksfulla metaforer inom den surrealistiska objektkonsten, och detta i samma ögonblick som den puristiska och sakliga designideologin tabubelägger varje association till den traditionella möbelkonstens formtänkande. Det kan betraktas både som en reaktion mot kulturen av det ytligt funktionella hos funktionalismen, och som en önskan att befria dem från endimensionellt, ändamålsenliga bojar och nu i stället utveckla dem i en fri konstnärlig riktning. På Parisutställningen visades bland annat *Bord med fågelfötter* av Meret Oppenheim. Där finns dessutom spår av fågelfötter på bordsskivan, som också bildar kroppen, *corpus*, för den tänkta fågeln. Skivan vilar nämligen på just två fågelben som avslutas med kraftiga, sporr försedda fågelklor. En annan intressant gestaltning av Oppenheim är kritteckningen *Förslag till bord* som visar en bordsskiva, buren av tre korsade ben, det ena är ett naket människoben med fot, de två andra är pälsklädda och tillhör ett djur med hovar eller klövar.⁷

Bild 5

Bild 6

Victor Brauner deltog på utställningen med objektet *Vargbord*, ett litet möbelobjekt förenat med ett djur som visar sig vara en verkligt aggressiv och hormonstinn varghund: han blänger över ryggen och visar tänderna. Svansen är rest i en spänd båge över ryggen, i sargen mellan bakbenen på objektet hänger den pälsklädda pungen tungt. Brauner har också skildrat sitt motiv i två oljemålningar, *Fascination* och *Psykologiskt rum* (1939).⁸ När Magritte förser sin stol med svans är han således i gott surrealistiskt sällskap.

Magritte säger till sin vän Torczyner att han länge letat efter en lösning som är mer *parlante* än de timida djurfötter som han intressant nog uppmärksammat att stolar ofta har. Och djurens svansar brukar ju just vara talande och uttrycksfulla. Magrittes lösning blev att sätta svans på stolen, det är närmast frågan om en lejonsvans, och den hänger ner mellan stolens bakben. Denna bild av Magritte är en av många där han undersöker hur tingen runt omkring oss gradvis flyter över i något helt annat och samtidigt i någon mån bibehåller sin vardagliga, förväntade saklighet.

Jag vet inte hur Torczyner besvarade Magrittes fråga men själv skulle jag ha sagt: Jo, gestaltningen är genial! Ty jag menar att Magritte här skapar en kreativ förbindelse mellan två strukturer, och något nytt och oväntat visar sig, samtidigt som han i själva verket också avslöjar något om stolens äldsta idé. Han ger stolobjektet en fördjupad identitet och karaktär, och betraktaren en aha-upplevelse. När stolen bär svans sammanförs vid första ögonkastet oförenligheter och stolen befrias från sin vanliga, konventionella alldaglighet. Det är ett slags sabotagehandling, som Magritte och andra surrealisterna ofta eftersträfvade. Denna i vardagen orimliga förening mellan stolen och svansen, väcker oss ur vårt invanda, slöa betraktande av de vardagliga tingen och avslöjar samtidigt något om mysterierna runt omkring oss. För Magritte var stolsben och stolsfötter tydligen levande metaforer som fick honom att leta efter något ytterligare *parlante* till sitt stolsporträtt – det är så som han också i brevet beskriver sitt fynd med svansen.

Det grundläggande formtänkandet inom den västerländska möbelkonstens mer än femtusenåriga historia är starkt präglad av en metaforik som självklart också återfinns i det verbala språket. Tänkandet är på ett helt elementärt sätt bildmässigt, metaforiskt, och i det sammanhanget förefaller det vara alldeles naturligt att detta tänkesätt också tar sig sakliga, plastiska uttryck. Att föreställa sig och tänka exempelvis en möbels former och

byggnad i enlighet med ett antropomorft paradig, är ett organiskt uttryck för en grundläggande föreställning om människan som alltings mått, medan det zoomorfa paradigmet främst torde alludera på djurets styrka. Å andra sidan är funktionalismens möbelsyn grundad i erfarenheten att ett sådant synsätt är begränsande och otillräckligt i såväl politisk som teknisk mening.

Man kan undra över varför Magritte målar stolbilder över huvud taget. *Stolen*, som ett vardagens objekt, har väckt specifika idéer hos honom. Han höll på i flera teckningar och prövade sina bildmässiga idéer och han beskriver själv förloppet i en text, hur han så småningom kom alldeles rätt när han till slut kom till insikten: *Stolen ska ha svans!* Och inte passar vilken svans som helst, bara det mäktiga lejonets. Men att han sätter lejonsvansen på stolen avslöjar också något om Magrittes ursprungliga, grundläggande idé om stolen. Och med djursvansen förtydligar han den i en absurd lek med döda metaforer. Magritte är en tänkare även när han arbetar med färg i två dimensioner. Oväntade möten tillåts ske på bildytan mellan stolar och andra objekt och även mellan människor och stolar. Och han har dessutom onekligen använt sig av ett uråldrigt gestaltningstänkande.

I ett litet seriehäfte av bildkonstnären Elis Eriksson (1905-2006), som han kallat *Pavan 7. Pavans stol Rymer till jungeln* [sic] berättas historien om några stolars liv och leverne, hur de minns att de en gång växte i skogen som rotskott och hade rötter, hur de sågades ner, blev till bräder och därefter blev till stolar. Men så längtade en stol tillbaka till skogen för att slå rot på nytt. *Stolen* rymmer ut i skogen och börjar växa igen och får grenar som vinden kan ta tag i och stolen säger: *Entligen få röra på mej.* *Stolen* växer och får småstolar. Någon av småstolarna ropar *Mamma ja har fått et ben..* [sic]. Dessa småstolar mognar efter hand uppe i trädets krona och i denna underfundiga historia återvänder de så småningom hem.⁹

Bild 7

Noter

1. Citat och *Bild 1* efter Harry Torczyner, *L'Ami Magritte*, Antwerpen, 1992, s. 83: "J'ai cherché longtemps avant de savoir que la chaise devait avoir une queue (qui est plus 'parlant' que les timides pattes d'animaux qui servent parfois de pieds aux chaises). Je suis très satisfait de cette solution. Qu'en pensez-vous?"
2. *Bild 2*. Efter Harry Torczyner, *Magritte. Ideas and Images*, New York, 1977, fig. 160. En översättning av "queue" till kuk vore kanske här mer relevant.
3. George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago & London, 1980, s. 5–54.
4. Se till exempel Ole Wanscher, *Möbelkonstens historia*, Stockholm, 1964. Här finns även återgivet möbler försedda med sandalklädda människofötter.
5. *Bild 3*. Efter Helena Hayward, *William and John Linnel, Eighteenth Century London Furniture Makers*, London, 1980, s. 139.
6. Citat och *Bild 4*. Efter Werner Möller & Otakar Mácel, *Ein Stuhl macht Geschichte, Bauhaus Dessau 22.8.1922–25.10.1922*, München, 1992, s. 27. Stolarna är designade av Mies van der Rohe, Stuttgart, 1927.
7. *Bild 5*. Efter Meret Oppenheim, *Moderna Museets katalog*, Stockholm, 1967, bild 19.
8. *Bild 6*. Efter Robert Short, *Dada & Surrealism*, London, 1980, bild 131, se också Brauners målningar i André Breton, *Le Surrealism et la Peinture*, Paris, 1965, Nouv. éd. rev. et corr., "Victor Brauner", s.123 f.
9. *Bild 7*. Elis Eriksson, *Pavan 7, Pavans stol rymer till jungeln*, Stockholm, 2001, opag.

”I digtet undersøges grænserne for det uudsigelige”

Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup och dansk poetik

Per Bäckström

Där forska är verka, verka är forska, där är mänskolfivets fullhet.¹

Vilhelm Ekelund

En epigraf kan, när den är som bäst, i ett ögonblick fånga essensen i en artikel, genom att i aforismens eller fragmentets form ge en nyckel till artikelns argument och tema, och på så sätt fungera introducerande utan att avslöja mer än nödvändigt av själva artikelns innehåll. Epigrafen till denna artikel sträcker sig dock bortom densamma, den vill försöka fånga objektet för själva festskriften: Per Erik Ljung, som jag mötte för första gången för nära tjugo år sedan. Då inledde jag det som var tänkt som en kort sejour på litteraturvetenskapliga institutionen, för att skaffa den nödvändiga bildningen för att kunna gå tillbaka till konstvetenskap och skriva en C-uppsats om Henri Michaux – trodde jag. Efter några lektioner med Per Erik var jag fast, och har sedan dess förblivit litteraturvetare. Både som lärare, handledare, forskare och vän är Per Erik nämligen en levande illustration till epigrafen av Vilhelm Ekelund. Det var under dessa första lektionstimmar som Per Erik, tillsammans med Anders Palm, introducerade mig för ämnet till denna artikel, de danska lyrikerna Søren Ulrik Thomsens och Pia Tafdrups poetikskrivande.

Den ögonblickliga insikt som en epigraf kan förmedla är något som också utmärker god poesi, och som den mest intressanta formen av poetik i sin tur försöker fånga – den poetik som kretsar kring skapande och poesins essens. Det etymologiska ursprunget till ordet poesi finns i grekiskans *poiesis*, *poi* vars rot *poie'o* i sin tur betyder göra eller dikta, och av samma ord avledds begreppet poetik som går tillbaka till Aristoteles *Peri poietikes* via latinets *Ars poetica* – regler för eller tankar om diktandet.² Poeters idéer

om diktskrivande är intimt förknippade med själva diktandet, även om relationen i sig ofta är alltför komplex för att vara direkt avläsbar i dikten själv. I ett studium av en poetik är det därför av betydligt intresse att undersöka vad författaren vill ge uttryck för med sitt diktande, som en väg till förståelse av den filosofiska och estetiska bakgrunden för diktandet, och därmed av den dikt- och språksyn som ligger till grund för själva skapandet.

De senaste århundradena har poetikgenren kommit i vanrykte på grund av den normering som den traditionellt har varit uttryck för; nyklassicismens estetik är här det främsta exemplet. I en motreaktion mot denna typ av verslära har det utvecklats en modern poetiktradition från romantiken och framåt, bestående av poeters reflektioner över det egna skapandet.³ Detta slags poetik har naturligtvis vissa normerande drag också, som en konsekvens av själva den nedskrivande akten: poetiken görs med avsikt att läsas, den är avsedd att nå ut till omvärlden. Det ger genren en autenticitetsproblematik som kan jämföras med självbiografen, eftersom man måste läsa en poetik som en manifestation av ett författarjag i ett bestämt syfte. Om den emellertid läses med detta *in mente* så kan ett studium av den moderna poetiken ge insikter i hur poeter reflekterar över egen och andras diktning. Vad den däremot inte kan användas till är som ett facit för vad en enskild dikt ger uttryck för eller ”betyder” för sin författare.

För att få en uppfattning om en författares förståelse av sitt poesiskrivande kan man alltså gå till hans eller hennes uttalanden i form av teoretiska utläggningar i artiklar och poetiker. I Danmark har det vuxit fram en tradition av poetikskrivande efter att Paul la Cour 1948 gav ut *Fragmenter af en Dagbog*. Bland den mängd poetiker som har utkommit sedan dess är ett av de senaste nytillskotten Inger Christensens *Hemmelighedstilstanden* (2000).⁴ Detta till skillnad från Sverige där Pär Lagerkvists *Ordkonst och bildkonst* 1913 mig veterligt var den enda renodlade poetik som blev publicerad under det föregående seklet.⁵ Jag kommer i den här artikeln att följa ett spår i de två danska poetiker som Per Erik introducerade för mig: Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik* (1985) och Pia Tafdrups *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik* (1991).⁶ Den ambivalens som präglar genrebeteckningen är karakteristisk: böckerna är bara ”omrids af” eller ”skitse til” en poetik, i en spegling av det senmoderna tvivlet på totala och därmed begränsande lösningar. Søren Ulrik Thomsen formulerar det enligt följande:

Poetik er ikke ”en køreplan” for, hvordan man skriver digte, ikke dogmer, ikke engang gemytlige råd og diskrete praktiske vink poet og poet imellem. Derimod er det en refleksion over konkret poetisk praksis, primært – men langt fra udelukkende – min egen, og et forsøg på at gøre klart hvilke sammenhænge disse praksisser er forankrede i, forudsætter og fremskriver. Mit udgangspunkt for at skrive poetik har ganske selvfølgelig været situationen ved arbejdsbordet, når et digt var kastet ud på papiret, og spørgsmålet om *hvorfor* det var blevet godt henholdsvis dårligt nødvendigvis meldte sig.⁷

Thomsen och Tafdrup är en del av åttiotalets lyrikboom, dansk poesis andra guldålder, och utgör tillsammans med Michael Strunge fronten av ”firserdigtere”. Hit hör också en rad kända poeter som debuterade samtidigt eller lite senare, som bland andra Bo Green Jensen, Pia Juul, F.P. Jac, Niels Frank, Lars Bukdahl, Lena Henningsen och Carsten René Nielsen. Det unika med denna diktning är att det från 1980 och framåt har utvecklats en individualiserad poetiktradition, där i stort sett varje poet skriver reflektioner över poesi.⁸ Tafdrup och Thomsen var först i en ny generation poetikskrivande lyriker, och de förhåller sig till varandra på ett sätt som gör dem intressanta att diskutera ur ett språkligt perspektiv, eftersom de båda bearbetar förhållandet mellan språket, närvaron och döden i relation till den mänskliga, levande kroppen. Deras stora likheter till trots så kommer jag att hävda att de intar konträra positioner i förhållande till poesis i sin språksyn, och jag ska försöka påvisa deras anknytning till en post-hegeliansk tradition. Deras hållningar kan, med Gerald L. Bruns, i *Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Historical Study* (1974), karaktäriseras som en hermetisk respektive en orfisk diktarposition.⁹

Mit lys brænder

At være digter er at erkende, at kun det ubeskrivelige er værd at skrive og samtidig præcis det eneste, der umuligt kan beskrives og derfor netop må skrives – dvs.: digtes. (MLB 127)

Søren Ulrik Thomsen

Søren Ulrik Thomsens bok *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik* publicerades mitt i 80-talet. Den är till sin karaktär lika mycket en formulering av en livsfilosofi som en poetik: för Thomsen är själva diktskrivandet tätt

förbundet med hur livet bör levas. Tonvikten i hans poetik ligger på förhållandet mellan närvaro och språk, samtidigt som han i opposition mot sedan tidigare förhärskande synsätt introducerar kroppen som det centrum kring vilket diskussionen pendlar:

for socialrealisten drejer det sig om at få kunsten til at slå om i *højest* mulig politisk bevidsthed, for f.eks. surrealismen og lignende drejer det sig om at nå *dybest* ned i modtagerens bevidsthed, for avantgardisten om at nå længst *frem* i forhold til det publikumsmæssige hovedfelt. Rum-metaforikken er ikke tilfældig; men for mig drejer det sig nu om overhovedet at aktualisere dén oplevelse, at vi er til stede som en kropslig volumen, i og som tid, i forhold til de rum vi passerer igennem. (MLB 18 f.)

Den primära utgångspunkten för Thomsen är alltså kroppen, den närvaro som den etablerar och som etableras i och med den. Det är detta rum-tidsliga förhållande som reflekteras i dikten, med utgångspunkt i det här och nu som både fascinerar och skrämmer:

Alt, hvad *jeg* erfarer, kan imidlertid ligge på et meget lille sted, nemlig det mest vidunderlige og skræmmende: At ”jeg” er identisk med dén krop, der tidligt bestandigt befinder sig: Nu, rumligt altid forankret: Her. (MLB 22)

Här avtecknar sig orsaken till den ambivalens som präglade undertiteln paratextuella genrebestämning: för att kunna skriva måste poeten av idag börja från en sekulariserad nollpunkt och formulera både sin egen existens och sitt eget språk, eftersom det inte finns några fasta värden att förhålla sig till. Poeten är ett ”jag” som existerar i tid och rum, en kroppslig entitet i ett ”här” och ett ”nu”. Denna kroppslighet skrämmer, eftersom den närvaro som etableras ytterst är relaterad till närvarons upphörande:

Som lyset, der kun brænder, forsåvidt det brænder *ned*, skal et digt fra første linie pege på sit eget *ophør* og forløbe som en voksende præcisering af dette, fordi det hermed indskrives *døden* i sig. Ståen-på kan kun opleves i forhold til et ophør, og kun ved på alle niveauer i digtet at formulere dette som en døende væren, får det gyldighed. Som værende. I live. D.v.s.: i og som den *varighed*, der reflekteres af dets endeligt. (MLB 59)

Genom att inskriva döden i dikten markerar poeten den gräns från vilken ”det Andet” konstitueras till att bli det som jaget definierar sig mot. Detta är ett synsätt som reflekterar en (post)-hegeliansk förståelse av språkets ra-

dikala åtskillnad mellan betecknande och betecknat som synonymt med en framskrivning av döden – ”the life of language is the death of things as things”.¹⁰

I sin egen tillblivelseprocess skiljer dikten samtidigt ut de ting den beskriver från sig själv. Begäret utgör härvid en stark drivkraft, begäret efter det som inte är en själv. Thomsen urskiljer olika positioner som detta begär kan anta i förhållande till den Andre, men det är enbart ett av dessa förhållningssätt som kan ge upphov till en kreativ poesisyn, nämligen begäret efter det konkreta, absoluta Andra. Han exemplifierar detta med mannens förhållande till kvinnan, vilket är grundat på både konkret – fysisk – och absolut – *gendered* – skillnad. Det viktiga är att man uppfattar relationen till den Andre just som en skillnad, då den Andre inte är ”jag”. Endast däri-genom accepterar man döden som livets och närvarons yttersta gräns. Alla andra sätt att förhålla sig till den Andre omintetgör denna väsentliga skillnad, eftersom man då antingen abstraherar eller inkorporerar den Andre. Thomsen är inne på liknande tankegångar som dem man möter i Martin Heideggers överväganden över problemet att leva sitt liv i ”Eigentlichkeit”, men också – och i kanske högre grad – i Maurice Blanchots och Emmanuel Lévinas tänkande.¹¹ Till skillnad från dessa filosofer ligger Thomsens betoning dock i högre grad på själva kroppsligheten, och särskilt det uttryck den tar sig i förhållandet mellan kvinna och man.

Døden, kønnet og tavsheden må nødvendigvis blive en ny reflektiv poesis ultimative betingelser for at kunne skrives; de udgør de slugter omkring hvilke dens vilde sproglige spiral turbulerer, fordi disse hver for sig udgør et konkret, absolut Andet i forhold til subjektiv forholden-sig. Døden afstikker feltet for varighed, kønnet indsætter og forudsætter subjektets spillen sig ud mod de andre, og tavsheden producerer og er produceret af sproget som form. (MLB 117 f.)

Om döden, könet och tystnaden är Thomsens positiva principer i denna nya, reflektiva poesi, så finns det också tre negativa principer som gör poesin hermetisk, eftersom den är:

1. Ikke-henvisende
2. Ikke-kommunikerende
3. Ikke-henvendende

Poesien skal ikke *henvise* til en instans uden for sin egen værensform, den fore-giver ikke at kunne legitimere sig ved, på denne instans' vegne, at *kommunikere*

et indhold til det publikum, den ikke *henvender* sig til, men lukker sig hermetisk overfor, og dermed, som gåden, Tarotkortet og hemmeligheden, markerer den sin grænse over for hvilken publikums væren reflektivt konkretiseres af digtets varighed. (MLB 122 f.)

Det är det första utkastet till en dikt och frågan om vad som skapar utkastets värde som fungerar som Thomsens utgångspunkt vad gäller språket och skrivandet. Han förkastar teorier om automatisk skrift eftersom han anser att språket kommer automatiskt när man skriver: dvs. man kan inte formulera det omedvetna genom en medveten ansträngning. Språket består inte av orden i sig, utan uteslutande av interna relationer där diktens betydelse uppstår i själva skrivakten. Självt ser han sig som vändande språket ryggen för att bli i stånd att tala om det som man inte kan tala om. Detta leder till att även publiken uteslutes i Thomsens poetik. I stället hänvisar han till en instans utanför dikten, en instans som inte är religiöst motiverad. Till synes är han påverkad av nyare tyska och franska språkteorier när det gäller formuleringen av synen på språket och dess betydelseskapande funktion: "Here the Hegelian and Mallarmean idea of speech is heightened by Heidegger's figure of man as a *Sein zum Tode*, a 'being toward death'. Speech is an ideal negation".¹² Föregående citat av Thomsen gör det tydligt att han företräder en hermetisk diktsyn där poeten lösgör sig från världen för att söka transcendensen i språket självt, och titeln på hans poetik, som kan tyckas klinga så orfiskt, refererar till syvende och sist enbart till den process som livet självt utgör med sitt upphörande som en ständigt närvarande slutpunkt.

Over vandet går jeg

I digtet undersøges grænserne for det uudsigelige. (OV 29)
Pia Tafdrup

Pia Tafdrups poetik *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik*, som kom ut 1991, är formulerad huvudsakligen i dialog med Thomsens text och, intressant nog, samtidigt i opposition mot den.¹³ I en snarlik formulering som Thomsen skriver hon att man undersöker gränserna för det utsägliga i ly-

riken:¹⁴ dikten pekar på det som den inte kan säga. Detta kan relateras till Ludwig Wittgensteins ord i inledningen till *Tractatus Logico-Philosophicus*,¹⁵ även om Tafdrup läser Wittgenstein som att man inte kan tala om det utsägliga överhuvudtaget. Det är dock omöjligheten att genom språket gripa det utsägliga som är Wittgensteins tema, inte konsten, om vi med konst liksom Tafdrup och Thomsen förstår just en möjlighet att ”säga” något om det som ligger utanför språket. Att Tafdrup förstår Wittgenstein anorlunda kan ha sin grund i att hon antar en orfisk diktposition, utifrån vilken det inte är möjligt att transcendera språket och världen. Den hermetytiske poeten däremot, försöker genom sitt inskrivande av döden i språket nå bortom detsamma, till en ursprunglig utsägelsesposition.¹⁶

Att Tafdrup, istället för att som hermetikern söka sig mot en ursprunglig utsägelsesposition, orienterar sig utåt mot omvärlden framgår av hennes markant jordnära förhållningssätt till dikten: ”The language of Orpheus, by contrast, seeks its transcendence not in isolation but in relation to the world of natural things”.¹⁷ Tafdrup intresserar sig framför allt för skapandets problem och vad det innebär för henne själv och hennes förhållande till världen, liksom den orfiske poeten. Hon lägger sig dock nära Thomsen vad gäller livssynen bakom diktandet, även om hon i högre grad betonar poetens livsvillkor.¹⁸ Hon ger uttryck för en diktandets nödvändighet vars drivkraft finns utanför henne själv:

Mellem to poler bliver min poesi til, mellem livshunger og dødsangst, affekt og tanke, sprog og tavshed. Processen er aldrig den samme, men – spændt dirrende ud mellem yderpunkter – rummer den en tvingende nødvendighed, der sjældent lader sig forklare på anden måde end: Jeg kan ikke andet, derfor må jeg gøre det. (OV 7)

Detta sätt att beskriva inspirationen påminner om romantiken, även om polariseringen mellan språk och tystnad snarast är en modern företeelse.¹⁹

Thomsens poetik, med sin mer polemiska karaktär, utgjorde ett uppror mot en tidigare tradition – ett uppror som Tafdrup fem år senare i sin tur kan se som sin tradition. Den attityd till diktandet och språket som Thomsen representerar har i början av nittioalet blivit en av utgångspunkterna för efterföljande poetikskrivare. Både Thomsen och Tafdrup anser att man för att kunna dikta måste förhålla sig till närvaron och frånvaron, kroppen och döden; det är deras gemensamma utgångspunkt. När det gäller dikten

är dock Tafdrups ideal mindre slutet än Thomsens: hon betonar att dikten aldrig får vara hermetisk, även om den undersöker det utsägligas gränser. Dikten är en sluten helhet, men pekar samtidigt bortom sig själv:

Ingen møder nuet på bar bund, vi er altid allerede et produkt af vores samfund og kultur, både personlige og tidsgivne faktorer har formet os. Blandt andet er vi alt det, vi læser, og således er læsning ikke udelukkende nærvær. Med dette synspunkt står jeg et andet sted end Søren Ulrik Thomsen, der i sin poetik, "Mit lys brænder" siger: "mine digte handler ikke om andet, end at den, der sidder og læser dem lige nu, sidder og læser dem lige nu". Ud over følelsen af nærvær undervejs, er der noget, der sætter sig og ikke forsvinder igen efter endt læsning. (OV 159)

Dikt är kommunikation och tilltal, något mer och större än det skrivande subjektet. Detta tilltal tänker sig Tafdrup som riktat till något som existerar utanför henne, någonting större än henne själv. Tafdrup framträder till viss grad som en religiös diktare eftersom hon säger att man gärna får kalla detta större för "Gud" (OV 81), samtidigt som hon tar avstånd från kyrkan som institution.²⁰ Men hon anser på samma gång att hon skriver för sig själv, för att skapa identitet och tillblivelse, utan en tanke på läsare.

Själva formulerandet sker utifrån ett "nu", i ett liv som är utveckling och progression. "Poesi er *guddommelig præsens*" (OV 48), som Tafdrup formulerar med en för henne typisk ambivalens som lägger betoningen både på närvaron och nuet. Liksom Thomsen understryker hon kroppens fundamentala betydelse: "Kroppen artikuleres i digtningen" (OV 95). Den stora skillnaden mellan de två poeterna ligger i synen på könet, då Tafdrup i polemik mot en manlig syn på litteraturen ser detta som sekundärt för själva skapandet:

I digtets tilblivelsesproces er jeg ikke et kønsbestemt væsen. Jeg tænker ikke over mig selv som køn i det skrivende øjeblik, dér er jeg blot opslugt. Jeg er tvekønnet, androgyn eller hermafrodit – hvad der ikke på nogen måde er dæmonisk, men i digtet ses det, at der explicit eller implicit optræder et kvindeligt sansende subjekt. I mine digte afsættes kvindelige duftspor. (OV 96)

Denna reservation blir förståelig sedd i ljuset av hennes samtidiga avståndstagande från etiketter som "kvinnolitteratur" som ett medel för att avskilja kvinnligt författande och göra det till något som det manliga skrivandet kan definiera sig mot. Hon anser att det med en sådan syn på poesin

blir omöjligt för kvinnliga och manliga poeter att någonsin bli bedömda på lika villkor, något som manliga kritiker ofta förbiser:

Den faderlige instans er karakteriseret ved sit fravær op gennem dette århundrede, hvad der har gjort det muligt for kvinder at være til i nye rum. Men kunstens verden er paradoksalt gennemsyret af myter og fordomme, der bevirker, at skabende kvinder stadig marginaliseres. Selv når de nyeste generationsbilleder tegnes, sker det gang på gang, at kvinder får tildelt en perifer eksistens i forhold til det "egentlige". Det er mændenes forehavender, der fremtræder som agtværdige og gyldige, deres oplevelsesverden der har fortrinsret, når det gælder en accepteret offentlig form, mens kvinders værker af mange ikke betragtes som inspirerende. (OV 92)

I likhet med Thomsen hävdar dock Tafdrup att dikt i högsta grad ger uttryck för både sensualitet och sexualitet. Hon företräder också en likartad språksyn som Thomsen: en medvetenhet om att vara fångad i språket. Samtidigt betonar hon paradoxen i att hon formar ett språk: "Paradoksalt nok skal jeg finde min individualitet i et sprog, jeg har overtaget. Mit sprog er mit vilkår" (OV 51). En sådan syn har stora likheter med vad Maurice Blanchot skriver: "Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration".²¹

Tafdrup ser inte orden som poetiska i sig, de blir poetiska genom att fogas till andra ord. Poesin frigör orden från deras fördefinierade vardagstillvaro, och skapar därmed mening som går utöver ordens normala betydelse. Tafdrup har en pragmatisk syn på poesi, som hon ser som endast ett av flera sätt att bruka språket på:

Skal digteren forvandle sig i ord, må sproget bringes ud over det sted, hvor det i daglig brug kommer til kort. Kunstens sprog er således et andet, end det vi kommunikerer på. Ordene må i poesi have videre eksistens end deres vanlige betydning, og som logikken i en fuglevinge indgå i komplekse relationer, hvor musikalske og akustiske fænomener nøje ækvivalerer med de semantiske størrelser. (OV 63)

Tafdrup betonar vidare den rytmiska sidan av poesin och ordens musikalitet i högre grad än Thomsen, något som kan ha att göra med hennes intresse för inspiration som fenomen. Rytmen kan resultera i en bildverkan samtidigt som klangsidan förlämnar den mycket av dess autenticitet. Häri kan man avläsa något av bakgrunden till den tonvikt Tafdrup lägger på diktens förmåga att undersöka gränserna för det outsägliga; med Giorgio

Agamben: "Through the musical element, poetic language commemorates its own inaccessible originary place and it says the unspeakability of the event of language (*it attains, that is, the unattainable*)".²² Det är genom musiken som poesin kan bli till, men det är också musiken som öppnar dikten för döden: "Only when the music leaves language unprotected, does poetry come to be. And only when the word retreats from its power to name, does music or song disclose itself from the hitherside of that that speaks, that is, from the limit where it ceases".²³

Framhävandet av musikalitetens betydelse är också påtagligt i den vikt som Tafdrup fäster vid pausens egenskap av tystnad: "Selv det enkelte ord har en blind plet kaldet tavshed. Det er denne tavshed, der er den uundværlige størrelse, den der er medvirkende til at organisere det skrevne og gøre det begribeligt" (OV 70). Denna viktiga paus i språket påträffas till och med i orden själva, en tanke som också återfinns i den hegelska tradition som jag redan tidigare varit inne på. Agamben diskuterar t.ex. en ungdomsdikt av Hegel om de elyseiska mysterierna i förhållande till en senare förståelse i *Phänomenologie des Geistes* (1807), och visar på en liknande insikt om en tystnad i själva ordet. "The Eleusinian mystery of the *Phenomenology* is thus the same mystery of the poem Eleusis; but now language has captured in itself the power of silence, and that which appeared earlier as unspeakable 'profundity' can be guarded (in its negative capacity) in the very heart of the word".²⁴

Medvetenheten om språkets och skrivandets problematik är enligt Tafdrup avgörande för att överhuvudtaget kunna dikta, men den får inte tränga ut allt annat, eftersom poesi "er kropsliggjort sprog" (OV 99). Att poesi uppstår när man ger sig hän i en melankolisk medvetenhet om döden är en insikt hos Tafdrup som har stark anknytning till den tradition som utgått från Hegel, och som Simon Critchley beskriver: "Writing is the experience of language unworking itself in an irreducible ambiguity that points towards an exteriority that would scatter meaning – a dizzying absence, the space of dying itself".²⁵ Att dikten skrivs fram mot sitt eget upphörande, liksom människan lever för att dö, är en medvetenhet som ger Tafdrup och Thomsen deras gemensamma fundament.

”mellem sprog og tavshed”

Ethvert digt handler om personlig overskridelse, og ethvert digt er tillige skrevet op mod den yderste grænse der er sat, nemlig døden – i en tale til Gud.

*

Alle digte er – skjult eller åbenbart – afsøgninger i forhold til kroppens ophør, døden. Udfordringen ligger altid der, hvor jeg ikke længere forstår. (OV 132 f.)

Pia Tafdrup

De två poeterna uppvisar alltså såväl likheter som olikheter. De förenas av en likartad uppfattning om kroppen och döden som skapande instanser, om diktens sensualitet och könet som dess utgångspunkt, och om kravet på poesi som koherent och samtidigt refererande endast till sig själv; och skiljer sig åt vad gäller synen på hermetisk poesi respektive poesi som skapar tilltal, kön respektive androgynitet i själva skapelseakten, och språkfrånvändhet respektive musikalitet. Den främsta likheten ligger dock i betoningen av språket som fångenskap och poesin som en möjlighet att få kontakt med något ”Annat”, något som positionerar dem i den hegelska tradition som har förmedlats bl.a. av tänkare som Heidegger och Blanchot. Det är intressant att konstatera sammanfallet på denna punkt mellan de båda poeterna, trots att Thomsen så starkt anknyter till en hermetisk tradition i Gerald L. Bruns bemärkelse, medan Tafdrup kan kopplas till en orfisk position, vilket förklarar den (minimala) oenighet som existerar mellan dem. Jag tänker mig därför de respektive positionerna som två punkter på en icke-linjär skala, de ska snarast ses som ytterpunkterna i en öppen cirkel: ”What is interesting, however, is how these positive and negative conceptions of the unity of word and being seem to be related”.²⁶

För de båda poeterna är poesins viktigaste funktion ontologisk och den ”solitude essentielle” som denna process enligt Maurice Blanchot gör poeten medveten om,²⁷ fångas också av Tafdrup: ”Processen med digtet er en *eneværen*” (OV 21). Att poesins uppgift är ontologisk är något som många teoretiker och poeter har givit uttryck för. Den ståndpunkt som Thomsen och Tafdrup företräder är, förutom att den anknyter till Hegel, Heidegger och Wittgenstein, fast rotad på fransk mark åtminstone sedan Stéphane

Mallarmé. En fransk 1900-talspoet som verkar i denna tradition är Yves Bonnefoy, som i liknande formuleringar som Thomsen och Tafdrup definierar som poesins uppgift att öppna sig för närvaron. Språket, som ofta upplevs som en begränsning, står enligt Bonnefoy inte i motsättning till en sådan uppgift: "La poésie n'exclut pas la présence, elle la crée".²⁸ Existenten är alltså en alltid närvarande möjlighet som återstår att realisera, och en väg till ett sådant förverkligande erbjuds enligt Bonnefoy av poesin. Med utgångspunkt i en dylik medvetenhet om språkets gränser och möjligheter kan en hermetisk diktsyn som Thomsens utvecklas, eller den Andre adresseras i ett direkt, orfiskt tilltal som hos Tafdrup. Samtidigt är Tafdrups poetik i högre grad än Thomsens relaterad till en tysk tradition, såsom den avtecknar sig i Paul Celans anförande "Der Meridian":²⁹

Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.³⁰

Paul Celan beskriver på liknande vis som Tafdrup hur dikten fungerar som ett tilltal, men ett tilltal som samtidigt avskiljer jaget från den tilltalade, och gör honom eller henne till den "Andre". Vad Tafdrup och Thomsen har formulerat i sina poetiker är en position som möjliggör skrivandet: att trots detta inskrivande av döden i dikten, kunna "skriva trots allt" som i Celans fall.³¹ De har funnit varsin utgångspunkt för detta skrivande i språket, och de skriver med kroppen i centrum och med dess upphörande för ögonen. Stanley Cavell knyter vackert ihop detta upphörande med musiken och kroppen: "What happens to us at the death of the body is what happens to the music when the music concludes. There is a period of reverberation, and then nothing".³² Detta citat fångar den sekulära syn på dikten som präglar de två poeterna, men innebär också en antydning om en närmast mystisk läsning av deras diktförståelse, genom den samtidiga kopplingen till poesin, musiken och döden.

Søren Ulrik Thomsen och Pia Tafdrup står alltså i många avseenden nära varandra: från varsin sida i den öppna cirkeln skådar de ut över ett hav av likheter som för den ene innebär ett hermetiskt slutande "överfor" värl-

den och för den andre en syn där ”literature is that concern for things prior to their negation by language, an attempt to evoke the reality of things – the opacity of the night, the dim radiance of materiality. [...] this is the task of poetry”.³³ På en punkt är de dock markant eniga, nämligen i den betoning av kroppen och sexualiteten, som inte har sin motsvarighet i den hegelska traditionen, utan som motstår den och gör dem för alltid omedelbart ”levende” i ögonblickets ”Nu, rumligt alltid forankret: Her”.³⁴

Noter

1. Vilhelm Ekelund, *Concordia animi*, Helsingborg, 1942, s. 98.
2. *Nationalencyklopedin*, Band 15, Höganäs, 1994.
3. Se t.ex. Anders Palm, ”Där kroppen kommer till språk. Pia Tafdrups Logos och Eros”, *BLM* 1995: 4, s. 28–30.
4. Paul la Cour, *Fragmenter af en Dagbog*, København, 1948; Inger Christensen, *Hemmelighedstilstanden*, København, 2000. Mycket har skrivits om dansk poetik och speciellt kan två grundliga genomgångar nämnas: Poul Erik Tøjner, *Poetik – at tænke med kunst*, København, 1989; Peter Stein Larsen, *Digtets krystal*, Valby, 1997.
5. Pär Lagerkvists *Ordkonst och bildkonst* (1913) fick inte någon egentlig efterföljare, något som Stephen Farran-Lee också konstaterar i sitt förord till *BLM*:s poetiknummer 1995: 4.
6. Søren Ulrik Thomsen, *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, København, 1985 – förkortas ”MLB” i texten; Pia Tafdrup, *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik*, Valby, 1991 – förkortas ”OV” i texten. På grund av detta dialogiska förhållande diskuterar jag inte Søren Ulrik Thomsens andra poetik: *En dans på gloser*, København, 1996. Tafdrups bok har inkännande översatts till svenska av Anders Palm: Pia Tafdrup, *Över vattnet går jag. Skiss till en poetik*, Lund, 1997.
7. Thomsen, 1985, s. 7 f.
8. Larsen, 1997, s. 11.
9. ”(1) Does not the idea of the ”pure expressiveness” of literary speech reflect a desire on the part of the poet to be free of the world – to oppose poetry and reality by establishing the poem as a closed or hermetic form that is suspended [...]? And (2) do we not have in the idea which finds poetry to be the condition of the world’s possibility an opposite impulse: namely, the desire to overcome all opposition between poetry and reality by regarding poetry as an integral and essential part of man’s world [...]?”, Gerald L. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Historical Study*, New Haven, Conn., 1974, s. 5 f.
10. Simon Critchley, *Very Little – Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*, London, 2004, s. 53.
11. Se t.ex. Timothy Clark, *Derrida, Heidegger, Blanchot. Sources of Derrida’s Notion and Practice of Literature*, Cambridge, 1992.
12. Bruns 1974, s. 199

13. Ragnar Strömberg visar också på förbindelsen mellan Søren Ulrik Thomsen och Pia Tafdrup i en artikel om den senare. Ragnar Strömberg, "Livet, men inte bara det. Den andra polen i Pia Tafdrups diktning", *BLM* 1995: 4, s. 16 ff.
14. Det språkets gränsland som Bernt Olsson skriver om: *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga*, Lund, 1995.
15. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus, Schriften*, Frankfurt a.M., 1960, s. 7.
16. Bruns, 1974, s. 204 f.
17. Bruns, 1974, s. 2 f.
18. Se Larsen. 1997, för en utredning av andra poetiker som Pia Tafdrup förhåller sig till.
19. Peter Stein Larsen betonar också hur karaktäristisk denna syn är för 80- och 90-talens poeter. Larsen, 1997, s. 122 f.
20. Ragnar Strömberg diskuterar även han den religiösa dimensionen i Pia Tafdrups verk, och betonar att det inte är den huvudsakliga utgångspunkten för hennes diktande. Strömberg, 1995. Se också Larsen, 1997.
21. Maurice Blanchot, "Le Regard d'Orphée", i *L'Espace littéraire*, Paris, 2005, s. 234.
22. Giorgio Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*, Minneapolis, 1991, s. 78.
23. Herman Rapaport, *Is there Truth in Art?*, Ithaca & London, 1997, s. 61.
24. Agamben, 1991, s. 13 f.
25. Critchley 2004, s. 34.
26. Bruns, 1974, s. 6.
27. Maurice Blanchot, *L'Éspace littéraire*, Paris, 2005 [1955].
28. Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge. Essais sur la poétique*, Paris, 1992 [1977], s. 300.
29. Celan är en av de diktarförebilder som Tafdrup själv kanoniserar: "Det klassiske udgangspunkt – for mig gerne Hölderlin, Mallarmé, Rilke, Celan, Char og Sachs – betinger den egentlige nyskabelse" (OV, s. 37).
30. Paul Celan, "Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961)", *Gesammelte Werke* 3, Frankfurt a.M., 1986, s. 198f.
31. En orfisk position som Lena Malmberg beskriver i sin doktorsavhandling om åttio-talspoesi. Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Diss., Lund, 2000.
32. Stanley Cavell, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, 1979, s. 410.
33. Critchley, 2004, s. 61.
34. "Levende", *City slang* 1981, i Søren Ulrik Thomsen, *City slang & Ukendt under den samme måne*, København, 1988, s. 17 f.

Om vädrets poetik

Per Rydén

”Utsikter till söndag kväll. Molnen längst i öster och på Öland drar bort och till en början kan det även över allra västligaste Skåne vara någon snöby. Annars klart till halvklart och i natt 2–8 minusgrader, söndag em. 1–2 plusgrader, vid västkusten +5. Den nordvästliga vinden avtar.” Så lød den prognos som SMHI utfärdade för sydvästra Götaland, sydöstra Götaland, nordvästra Götaland och Öland lördagen den 10 november 2007.

Vad vi många gånger om dagen får omtalat i olika former och bara delvis uppfattar är märkligare än vi ofta inser. Hur hamnade vi här? Finns det något att lära av det som hände? Och vilka former är det som har utvecklats för att presentera vädret? Vilka är alternativen? Och vilka syften fyller det att så ofta tala om hur vädret ska bli?

Väderrapportering formar sig till en berättelse som i motsats till de flesta andra i första hand handlar om det som ska hända. Berättarna är profeter som uppträder med vetenskapliga anspråk. De förutsäger för oss som vill veta och för många andra hur händelserna i lufthavet över oss ska utvecklas under de närmaste timmarna eller dagarna. Det som offentliggörs är summariska beskrivningar av framtiden. Men antingen prognoserna formar sig till utopier eller dystopier får de både ett informations- och ett underhållningsvärde. De kommer också att forma sig till den enda sammanhängande berättelse som de nyhetsförmedlande medierna svarar för, eftersom man av vädret ensamt inte har de krav man i övrigt anlägger på en nyhet. Väderreporteringen är svår att undvika och svår att inte ha användning för och synpunkter på. Den kan gälla som underlag för individuella eller kollektiva beslut, som nyhet för nyhets skull, som vilopunkt, som kisspaus, som manekänguppvisning, som populärföreläsning, som strunt, som andakt, som poesi.

Likaväl som vädret själv är en outtömlig källa när människors möte ska få verbala former, så kan också representationen av det framtida vädret i tv, i radio, på nätet och i tidningarna ge anledning till diskussioner där ingen behöver ha helt fel. Och mera rätt kan det inte bli.

Vädrets hantering blir ett möte mellan olika vetenskaper.

Och ovanpå allt vill jag påstå att väderrapporteringen har litterär betydelse och tillika är av intresse när man inom ämnet litteraturvetenskap ska försöka komma överens om vad det är som är värt att syssla med. Det är alltså dags att snabbt komma igång även om ämnet inte kan uttömmas.

Men något av historien måste som alltid stoppas med. De moderna väderprognoserna bygger på en stor mängd observationer och mycket avancerade beräkningar. Vad som idag inhämtas från satelliter, från automatiserade instrument vid sidan av de tusentals observatörernas avläsningar och sedan bearbetas i de mest kraftfulla datorerna har förfinats och förmerats genom åren. Men det handlar också om att man begränsat sig till ett antal variabler som man smidigt kan hantera och som man kommit överens är att betrakta som en bild av vädret. Observationerna som fullgörs var tredje timma världen över har överallt sina utkiksposter. I Lund har just Helgonabacken i avslöjande närhet till Litteraturvetenskapliga institutionen varit en observationspunkt. Den vita termometerburen flyttades dock i samband med skapandet av SOL-centrum år 2005 och står nu på andra sidan av Sölvegatan.

Vad väder är är säkert en fråga för den filosofiska kunskapsteorin. Observatören eller den apparat som efterträtt honom måste översätta vädret i avläsbara väderdata. Det kräver sina instrument. Barometern konstruerades 1643, och termometern fick sina skalor under 1700-talet. Från tidigt 1700-tal finns också observationsserier. 1816 ritade en tysk väderkartor, men hans väder var från 1783. Det var först genom telegrafens tillkomst som man kunde befordra informationen om vädret så pass mycket fortare än vädret själv färdades att det fanns något att förutsäga.

Den synoptiska meteorologin var det bästa uttrycket för samtidighet före direktsändningarna, och den samtidigheten kunde heller inte åstadkommas med en gång. Först på världsutställningen i London 1851 visades aktuella väderkartor. Men det skulle som alltför ofta ett krig till för att man strax skulle dra de praktiska konsekvenserna av detta kartlagda ögonblick. Då var det 1854. Det var krig på Krim.

Det var en förhärjande storm mitt under detta förhärjande krig som till sist också kom med på vädrets ögonblicksbilder och gjorde att man slogs av att detta inte bara var något nyss förflutet utan också kunde ge en bild av framtiden. Katastrofer kunde nästan undvikas. Man kunde i varje fall veta

om dem i förväg. Det ska krig till för att man ska bli förutseende. Man kunde hålla sig inomhus. Man kunde reva segel. Det fanns andra och säkrare prognoser som inte avhöll någon. Om man ställer till krig kommer mängder av människor att dö. Från denna tid fanns det en ny typ av ögonblicksbilder att lägga vid sidan av dagböckernas och brevens och tidningarnas. Det kunde vara ett stöd när man ville fånga sin dag.

De olika länderna fick överraskande hastigt sina väderlektjänster likaväl som de nyhetsbyråer som också hade telegrafan som förutsättning. Vädret blev en given nyhet i tidningarna, och eftersom vädret inte gjorde halt vid det egna spridningsområdet eller ens vid det egna landet, blev det naturligt att också göra utblickar över gränserna. De synoptiska väderlektkartorna blev under sent 1800-tal i många tidningar den första regelbundna illustrationen i den myckna texten.

Nuläget behöver däremot knappast tecknas. Det tror vi oss känna. De modernaste medierna har tagit över eller om det nu tvärtom är så att vädret tagit över medierna. I tidningarna blev väderrapporteringen föregångare för den allt ymnigare nyhetsgrafiken, efter hand också i färg. *USA-Today* brukar uppfattas som pionjärblad. Radion har ett sedan länge speciellt förhållande till vädret som går tillbaka på att det har speciella brukare, når längre ut med snabba budskap och har en mer detaljerad information. I tv har väderpresentationerna visat sig avslöja en rad mediala mekanismer ifråga om hur man sprider nyheter, om hur parasocial kontakt fungerar och om hur en nyhet i ett visst ämne inte alltid handlar om det den tänks handla om. Specialiseringen har också trätt till. I USA finns det naturligtvis sedan länge, närmare bestämt sedan början av 1980-talet, en särskild Weather Channel som sänder både världs-, riks- och lokalväder. Det lär finnas tittare som inte tittar på annat. Väderpresentatörer av båda könen var till en tid kändisar. Nu är de för många liksom kanalerna.

Nätet är naturligtvis en utmärkt och ibland uppdaterad källa när man ska skaffa sig aktuell information om vädret, även om man strax blir varse att vädret har sitt värde för dem som vet. Prognoserna har sin copyright och det är inte sagt att den aktuellaste informationen står till fritt förfogande. Men de flesta storknar ändå över de många möjligheterna.

Det har alltså etablerats en väderindustri. Specialinformation från de meteorologiska instituten är en handelsvara. IKEA skaffar sig besked från

SMHI över hur man ska bemanna sina kassor. Distributionen av olika mjölkprodukter styrs av uträkningarna av hur lågtrycken vandrar.

Konfrontationen gör vädret intressant. Frågan är om det finns någon annat av det som angår människor som är föremål för ett så oavvänt intresse och ett intresse som skiljer sig så mycket åt i djup och bredd, ja, i alla tänkbara dimensioner.

De största datorerna tas i anspråk för att kunna bearbeta väderdata och skapa modeller för att beskriva vädersystemens vandringar. För länge och inte så länge sedan var det svenska BESK (Binär Elektronisk Sekvens Kalkylator) som kom till användning och 1954 gällde den som världsbäst på att förutse vädret.¹ Men även vi som inte fattar formlerna vill veta och hålla oss uppdaterade.

De meteorologiska statistikerna har samlat på sig väldiga material om hur vädret varit. Jämfört med andra klimatiska vittnesbörd som paleontologiska fynd och uppborrade iskärnor från polerna är de visserligen ohjälpligt sena, men visst är det imponerande att vi kan veta hur kvällsvädret tog sig ut på Observationskullen i Stockholm den 14 juli 1789.

Man lär sig att tidscykler är relativa till sin längd. Förutsägelsen blir snabbt föråldrad, även om den varit korrekt. En långtidsprognos som sträcker sig upp till tio dygn kan kännas lång som en gissning. Klimatiska förutsägelser kan däremot kännas hotande korta, om vi misslyckas med att sörja för våra barn och barnbarn och i stället riskerar just att få sörja.

Vetenskap finns på nästan alla fält. Det unika med just vädrets vetenskaper är att de berör oss alla. Vi kan numera få bekväm hjälp till en daglig handlingsberedskap. Det bestämmer hur vi ska klä oss, om vi ska stänga alla fönster, om vi i sista hand ska hålla oss inne.

Behovet att veta var större förr då informationen ännu inte var så stor. Bonden och seglaren fick då lära sig att själv tyda tecknen. En del var kanske vidskepelse, men en större del gav viktig kunskap, låt vara att den inte sträckte sig tillräckligt långt fram i tiden.

Det är fara värt att vi som informationsövergödda innesittare inte längre klarar att avläsa tecknen den dag vi är i fjällen och finner att våra vanliga kommunikationer inte fungerar. På vandring västerut i Alkavagge har man stor nytta av att kunna förstå hur vädret utvecklar sig genom att titta på

molnens utseende och vindens riktning. Lä- eller lovartsida av ett fjäll gör verkligen skillnad; det vet alla som varit i Abisko. Om man har tillgång till en torr och en våt termometer kan man räkna ut molnbasen för de nedtill så skarpt avgränsade cumulusmolnen. Hur det egna mikroklimatet förhåller sig till den allmänna väderutvecklingen har man ständig nytta av att veta.

Vädernördar och väderhatare finns det också som ett ytterligare mått på spännvidden. I övrigt förståndiga människor kan brista sönder inför vädret och då inte inför dess dålighet utan inför att det tjasas så ofta om det i våra vanligaste medier. ”Ner med Pohlman!”, utbrast Ingemar Unge innan denne väderman hade lagt ner sin verksamhet: ”Vad ska en bankkamrer göra om det blir sol eller regn? Gå till jobbet i alla fall. En kontorist, en rörmokare, en taxiförare, en daghemsfröken, en lärare, en vägbyggare, en polis, en tullare...hur många är det som ändrar sitt dagliga beteende på grund av väderleksrapporten? Ingen. En bonde. En seglare. Möjligen.”² Och när Bodil Jönsson skulle gå vidare och göra svenska folket klokare i sin tidsanvändning, högg också hon in mot väderrapporteringen: ”bortsett från skönheten i orden kan jag inte begripa varför väderrapporterna anses så viktiga att de får återkomma så ofta och ta så mycket tid.”³

Men vi är nog långt flera som har förstått att vädret är viktigt – vilket ingalunda är detsamma som att bejaka de många upprepningarna – antingen de står för enstaka väderpresentatörers språkliga omtagningar eller för den ständiga demonstrationen av de nya tekniska möjligheterna. Och någon mediekritiker vågar också tillstå sin förtjusning. Senast gällde det den mångkunnige Torgny Nordin: ”väderrapporten erbjuder i själva verket den elegantaste poesi som radion kan erbjuda”.⁴

Det är viktigt att det finns en allmänning, ett område där alla kan mötas, där avancerad vetenskap och vårt dagliga behov av att veta och ta del och prata kan träffas och där massmedierna verkligen medierar. Men dikten då? Vart tar den vägen, undrar ängsligt den som vill behålla sin kanoniska ynglingatro.

Lugn, bara lugn, säger jag och citerar inte en diktsamlingstitel utan vill just mana till lite stillhet som i lågtryckets öga. En storm, en liten storm har blåst upp just kring frågan om vad för slags texter det är vi ska syssla med. Också där kan vädret hjälpa till när man ska precisera.

Känn ingen ängslan för dikten, men känn heller ingen fruktan för alla de andra texterna. Alltsammans ska vi naturligtvis göra till självklara fält för vårt studium. Det vill synas som om idé- och lärdomshistorikerna ofta är klokare än litteraturforskarna i sin aptit på det här och på många andra områden. Gunnar Broberg har gjort många viktiga observationer om Celsius och Linné. Han konfronterar framgångsrikt Strindbergs ”Pejlingar i lufthavet” med Hildebrand Hildebrandssons och Henrik Ostis *Sur la Classification des Nuages* (1879).⁵

Undervisningen är strängare än forskningen. Det finns naturligtvis ingen anledning att hålla lektioner om tv-vädret. Det finns där ändå. Det kan också bli en jämförelsepunkt och en förförståelse att knyta an till för att förstå dikt liksom för att inse att dikt är något annat och mera.

Det finns diktare som själva har förstått och vädjat till oss att förstå, som Anna Rydstedt i ”Den sista kommunikationen”:

Ni ler åt oss,
som talar om vädret, något så obetydligt.
Men vädret är något realistiskt i varje fall.

[---]

Det blir snö
eller det blir inte snö.
Behöver du dina vinterstövlar på
eller bara promenadskorna?

Le något mera lagom åt oss,
som även talar om vädret –
det sant demokratiska samtalsämnet
alla emellan.

Så många vänliga ord har givits människor emellan
på tal om vädret.
Några ensamma har fått mod att leva.

Vi ses kanske bara i vädret,
men vi kan väl tala om vädret ändå.
som kanske blir vackert en annan dag.

Låt oss inte överge den sista kommunikationen.⁶

”Alla talar om vädret, men det är bara författarna som gör något åt det”, har Tom Hedlund karakteriserat situationen.⁷ Det kan ju också lätt illustreras, ja, illustreras så lätt att man kanske inte ens noterar hur märkligt det faktiskt är.

Tristan hittade inte alltid meningen med att skriva, och under sin karriär i *Lunds Dagblad* sas det med rätta att han som passionerad korrekturläsare strök mer än han själv skrev. Men vädret, det trista vädret i Lund, som det tog sig ut i början av 1920-talet, inspirerade honom åtminstone fram till den 1 september 1923.⁸

Eller man tänke på den mångkunnige Staffan Söderblom, av poetkollegan Olle Hessler utnämnd till uppländsk distriktsmästare i väderdikt med ett påpekande som ansluter till den snö som varslades i inledningen: ”För poeterna är vädret ett stående gratiserbjudande. De behöver ju bara öppna fönstret, sträcka ut handen och plocka åt sig: ’därute faller snön tyst’.”⁹

Därnäst frestas man naturligtvis att mönstra vädrets giganter. Sverige kan skryta med att med sin vetenskapliga erövring av världen under 1700-talet också ha erövrat vädret. Och Linné kan om någon representera de två ytterligheterna, å ena sidan den specialiserade vetenskapsmannen, å den andre den specialiserade diktaren. Men den några decennier yngre Bellman är naturligtvis den mest suveräne bland dem som ger svar på den onödiga frågan om hur vädret är. ”Blåsen nu alla” intonas ju epistel 25, och så småningom blir det också plats för lite vind:

Fåglarna titta
Och fiskarnas spritta
 Ur sitt rum;
Gästarna de sitta
På havets skum;
Vädrena susa,
Sig böljorna krusa,
 Bugna ner;
Skyarna bli ljusa
 Och Solen ler.
Venus på fältet är;
Snäckan, som henne bär,
Sirad med vimplar och blomster, den gula vasen skär.
En triton med solhatt stor
 Nu ror. — — —

Och ingen har väl som Bellman i upptakten till epistel 48 fångat den tidiga och soliga morgonen:

Solen glimmar blank och trind,
Vattnet likt en spegel;
Småningom uppblåser vind
I de fallna segel;
Vimpeln sträcks, och med en år
Olle på en höbåt står;
Kerstin ur kajutan går,
Skjuter lås och regel.

Stålet gnistrar, pipan tänds,
Olle klår sitt öga;
Rodret vrides, skutan vänds,
Gubben har att göra;
Under skarpa ögonbryn
Grinar han mot soln i skyn;
Kerstin, gubbens hjärtegryn,
Skall nu seglen föra.

Seglen fladdrar, skutan går,
Jerker tar sin lyra;
Lyran brummar, böljan slår,
Allt med våld och yra;
Skutan knarkar, bräcklig, gles,
Vimplens fläkt i toppen ses.
Tuppen gol så sträv och hes.
Nu slog klockan fyra.

Det är nästan för bra, och inte ens jag är så naiv att jag uppfattar det hela som bara väder. Också det är en avgörande poäng. Vädret bryggas över, vädret handlar om något annat, vädret är inte bara meteorologi utan också känslans meteorologi. Dikten är mitt ibland alla texter och försvarar där så väl sin ställning.

Det finns en del diktare som har en särställning i sitt intresse för och sin användning av vädret. De är kanske till och med lite för bra. Strindberg och Söderberg och Tranströmer kräver i varje fall sin egen behandling. Det ska nog något mera vardagligt och bortglömt till för att visa hur livgivande vädret kan vara också för diktare som haft sin tid. Ta exempelvis Per Hallström och ett stycke ur *En skälmroman* för att hålla fast vid snöns stillsamma tema:

Bäst det var kom vintern på allvar och det så, att man icke kunde missta sig på det. Himlen blev så låg och tryckt och mörk, att sotaren på skorstenskransen tycktes kunna gripa tag i den, utan att där skulle bli märke efter fingrarna. Vind, växling och skyar funnos icke till, allt var ett enda tjockt vaddartat töcken. Här och där visade en fläck av halvt ljus, liksom genom oljat papper, att solen ännu fortfor med sin gång, men bara av gammal vana och utan hopp att uträtta någonting därmed.

[---]

Men när det så äntligen brast lös, och snön föll, då blev det annorlunda. Den kom i ett myller av stora flingor som virvlade i den yraste fart, stötte ihop, hakade samman och dansade vidare. Den hängde fast vid allt, levande och dött, och tecknade konturerna nya och överraskande. Det vackra blev fint och friskt i sin fjäderskrud, det led-samma blev lustigt, det fula groteskt. Flickansikten lyste våta och rosiga under baschliker och mössor, de unga träden lyfte sina spänstiga och fasta grenar under det vita. Pojkar kastade snöboll i ryggen på alla levande karikatyrer med deras överdrivna veck och formlösheter.

Ljudet av steg dog under foten, medan bjällerklängen fyllde rymden; det blev något förtrollat och överkligt överallt. Den som gick ute i detta kretsande vita, som lys-te av sig själv, fick en skyddande ensamhet omkring sig och kunde tänka lätt och muntert. Fantasien tog liv, och ingenting var längre svårt.

Inne på gårdarna såg man kattungar, som aldrig vetat av snön förr, sitta i fönstren och slå med sina vita tassar mot rutan efter de vita och flygande tingen med en förvånad och lysten glimt i sina oerfarna ögon. Bredvid dem stirrade barnen ut med panna och näsa platta mot glaset och drömde om jul och vinterns härlighet. Det var en enda idyll, en enda harmoni i vitt. Ingen kunde helt undandra sig inverkan därav i motsatsen mot det som gått förut.¹⁰

Upplevelsen av vädret ger en stark närvarokänsla. Det är här och nu som nästan inget annat än kärleken. Det är ett objekt som korrelerar och gör det utan alla pretentioner.

Och om inte alla världens om hade varit hade just Vilhelm Ekelund kunnat anlitas som uttolkare av den djupare meningen i den prognos som uppställdes i början av denna uppsats. Han var så förutseende att han redan i *In candidum* visste hur det väntade snöfallet skulle ta sig ut. Vilket till slut skulle bevisa att diktare kan, diktare vet och diktare vill. De är bäst på vädret också. Det är dags att göra jämförelserna för att om och om igen konstatera det. ”Det snöar” heter dikten och den visar hur mycket mer som döljs i en faktisk snöby över västligaste Skåne:

Det var midnatt. Lampan sjöd.
Över boken jag lutad satt.
Då plötsligt spratt
jag upp. Något ljöd

prasslande, lent och lätt
mot rutan fint, tätt...

Det snöar.

Så tyst, så tyst är allt,
och tysta träden stå,
och mjuk och ljus och grå
är himmelen – och stilla.

Och stilla det plötsligt var
i själen djup och klar.
I tystnaden där ute
något mot mig ler:
min barndom på mig ser.

Noter

- 1 Anders Persson, "På 50-talet hade vi i alla fall tur med vädret", *SvD*, 12.8.2004.
- 2 Ingemar Unge, "Ner med Pohlman!", *Vi*, 2001, nr 13.
- 3 Bodil Jönsson, *Vunnet och försvunnet – om rytmen i livet*, Stockholm, 2004, s. 26.
- 4 Torgny Nordin, "Väderrapporten är elegant poesi", *SvD* 1.12.2007.
- 5 Gunnar Broberg, "Vädret", *Gyllene äpplen. Svensk idéhistorisk läsebok*, red. Gunnar Broberg, Stockholm, 1991, s. 893–907
- 6 Anna Rydstedt, "Den sista kommunikationen", *Jag var ett barn*, Stockholm, 1970.
- 7 Tom Hedlund, "Stormen handlar om oss", *SvD*, 14.7.2002.
- 8 Sigfrid Lindström, *Världsförloppet och väderleken. Väderkåserier från Lunds Dagblad*. Urval och inledning: Jonas Ellerström, Stockholm, 1994.
- 9 Ole Hessler, "Vädret står för förändringarna", *DN*, 19.6.2001.
- 10 Per Hallström, *En skälmroman. Döda fallet*. Under redaktion av Per Rydén och med inledning av Per Wästberg, Stockholm, 2001, s. 35 f.

Kärlekens och diktens opålitlighet i *En blå bok*

Astrid Regnell

I *En blå bok* illustreras diktskapandets problem av den platonska motsättningen mellan urbilderna i idéernas värld och dess illusoriska avbilder i sinnevärlden, så att diktandet framstår som en konflikt mellan diktarens inre gudomliga urbilder och verklighetens illusoriska avbilder. När till exempel den jordiska kärleken till kvinnan tecknas, framgår motsättningen i beskrivningen av avbildens, dvs. kvinnans, illusoriska karaktär. Diktaren lyckas inte få hennes karaktär att överensstämma med sin egen inre urbild. Diktskapandets mål verkar emellertid vara att, med utgångspunkt i den motsatsfyllda jordiska tillvaron, inrikta sig på urbilderna för att kunna nå förbindelse med den gudomliga värld där motsatserna löses upp.

En sådan rörelse mellan motsatser och enhet, som handlar om att komma i kontakt med den gudomliga världen, är av generellt intresse för Blå bokens religiösa tankeinhåll. Uppsatserna i Blå boken, som är utrustade med flera formella drag som överensstämmer med kristen andaktslitteratur,¹ har också mer specifika beröringspunkter med meditationsgenren.² Det är av intresse i detta sammanhang eftersom meditationsprocessen innebär en strävan efter kontakt med Gud och eftersom meditationens stadier, liksom diktarens verksamhet i Blå boken, utmärks av rörelsen från motsatser till enhet.³ Strindberg var bekant med sådana tankemönster bland annat genom läsningen av de talrika andaktsböcker som upptog mycket av hans tid på äldre dar.⁴

Det framträder i Blå bokens uppsatser också idéer som kan förknippas med alkemistiska föreställningar. Författarens naturvetenskapliga experimenterande under 1890-talet, vilket till viss del bedrevs i samröre med de alkemistiska sällskapen i Paris, innebär att han kom i direktkontakt med alkemins läror.⁵

Både alkemin och de religiösa föreställningarna i Blå boken präglas av en mystisk världsbild som innebär att Strindberg söker förklaringar på na-

turens mysterier genom att dessa förbinds med en gudomlig värld. Strindbergs anspråk på sanning blir således svårt att bedöma utifrån en modern naturvetenskaplig världsbild. Det tänkande som präglar Strindbergs naturvetenskapliga arbeten, till vilket delar av Blå boken hör, anser nog många mer liknar galenskap än vetenskap, men det bygger också på uppfångandet av en mystisk dimension genom ett meditativt förhållningssätt till tillvaron.

Vad jag menar med ett meditativt förhållningssätt får här illustreras av något den samtida och till Strindberg sympatiskt inställda filosofen Hans Larsson skriver i en liten bok kallad *Studier och meditationer*.⁶ Denna volym har beskrivits som en odogmatisk andaktsbok,⁷ en karakteristik som även skulle passa in på Blå boken. Studien ”Vägen till livet”⁸ avslutas med en bekännelse till en meditativ livshållning. Larsson säger sig vilja undersöka

förhållandet mellan stillhet och verksamhet, mellan åskåda och handla [...] Jag skulle vilja närmare undersöka det resonerande huvudets krav [...] se om dess krav, rätt förstådda, behövde komma i strid med väsendet som vill vara ett. [...] Jag är icke med om att tysta ned tanken. Över huvud skulle jag vilja se efter, om man icke i alla de här berörda frågorna konstruerar fram motsägelser, som icke finnas.⁹

Strindberg applicerar i Blå boken en liknande tanke om förhållandet mellan motsatser och enhet i uppsatsen ”Karaktärsteckning”, där Strindberg försvarar Shakespeares gestaltning av Hamlets motsägelsefulla karaktär:

Enkla sinnen tala alltid om motsägelser och inkonsekvenser, men allt levande är sammansatt av element som icke är homogena, utan måste vara motsatta för att kunna hålla ihop, liksom de krafter vilka draga olika till olika.

Sålunda är Hamlet själv endast sammansatt av skenbara motsägelser.¹⁰

I inledningen till *Studier och meditationer* framhålls att Hans Larsson underströk behovet av intuitiv syntes i diktning och vetenskap. Boken beskrivs som en samling betraktelser kring konst och liv och som en andaktsbok som manar till stillhet, till att bida den rätta stunden och att borra en källa på den punkt där man är. Trots att Hans Larsson inte så fullständigt som Strindberg anammade konstnärens frihet i sitt tänkande är det ändå det intuitiva han betonar – intuitionens användbarhet, dess ”logik”, även när det gäller ”det resonerande huvudets krav”.

Denna förnuftets röst hos Larsson har en liknande utgångspunkt som den sene Strindbergs livsfilosofi. Den kan bland annat sägas gå ut på att söka enheter i motsatser – i Strindbergs fall t. ex. mellan människans motsatta karaktärsdrag, mellan konstnärens bild av sin älskade och den verkliga kvinnan, och mellan verklighet och dikt. En sådan enhet kan uppnås, men man kan inte vara säker på om den är bra eller dålig. Enheten är en enhet för att den inom sig rymmer motsatser.

Konstnärens svårighet att avbilda något vackert: Allt utgör övergångar

Strindberg ägnar sig i Blå boken åt direkta reflektioner över diktkonstens hemligheter och svårigheter. Varför går det inte att ge en fullständig bild av en människa? Varför är det så svårt att avbilda något vackert? Beskrivningen av naturen, framhållandet av att alla förlopp utgör övergångar mellan olika tillstånd, avspeglar sig också i tankarna på hur människan framställs i bild och dikt. I ”Människokroppens Skönhet och Symbolik”¹¹ anger författaren som en svårighet när det gäller att beskriva människokroppens skönhet att ”Allt sväller och avtager, flyter och gör övergångar”.¹² Det svåra ligger framförallt i att skildra något vackert:

Ehuru väl jag som författare skildrat väl ett par tusen individer, minns jag icke att jag tecknat ett ansikte annat än som karikatyr. En skön kvinnas ansikte kan man icke skildra, ännu mindre ett barns.¹³

Inte heller de slumpmässiga bilder, som uppstår naturligt genom att man i olika material förbinder punkter och streck, ger ifrån sig något ungt eller vackert, menar författaren:

Eget är att mänskliga anletet syns över allt, på tapeter, i nottryck, på skåpdörrar av omålat trä, på bordsdukar, överallt där streck och punkter finnas. Märkvärdigast är att i omålat trä finna mänskliga anletet, särskilt i vresig valnöt och björk. Men det är aldrig något ungt och vackert, utan idel satyrer, fauner, troll. [...] Ett barns ansikte har jag aldrig sett uppstå under dessa förhållanden.¹⁴

De slumpmässiga bilderna i ”vresig valnöt och björk” fångar bara upp något förstelnat, karikerat. Att det vackra är svårt att fånga sätter författaren i samband med att skönheten inte uppfattas som en form utan som ett uttryck:

Mänskliga anletets skönhet ligger icke bestämt i formen, utan i uttrycket. Ett leende behöver icke vara en rörelse av läpparna, utan kan uppenbara sig som en ljusning kring munnen, åtföljd av en stråle ur det orörliga ögat. Det är själen själv som visar sig.¹⁵

Genom denna betoning av uttrycket karakteriserar Strindberg sin egen konstnärliga hållning: ”Sannolikt är jag impressionist som ser på rörelse, gest, uttryck och icke på föremål”.¹⁶

Tanken på att allt bildar övergångar, så många att det är omöjligt för en konstnär att ge en riktig bild av en människa, framgår också i uppsatsen ”Karaktärsteckning”.¹⁷ Svårigheten är att skildra alla ”mellanled” som måste till för att ge en heltäckande bild:

Se huru vid kinematografen många ljusbilder som måste tagas i följd för att få en enda rörelse till stånd, och ändock darrar bilden fram. I varje vibration fattas en [!] mellanled. När det skulle behövas tusen momentbilder för en armrörelse, hur många myriader skulle då icke behövas för att skildra en själsrörelse. Diktarens människoskildring är därför bara förkortningar, konturteckningar, alla ofullkomliga och alla halvfalska.

En riktig karaktärsteckning är därför svår, nästan omöjlig; och försökte man göra den fullt sann skulle ingen tro på den. Man kan bara antyda!¹⁸

Även här deklarerar Strindberg sin impressionistiska hållning som människotecknare således, vilket har samband med hur han betonar att det inte ligger någon motsägelse i att Shakespeare beskriver Hamlet som både hatande och älskande, eftersom människan är ”i varje moment olika”:

Sålunda är Hamlet själv endast sammansatt av skenbara motsägelser, ond och god, hatande och älskande, cynisk och svärmande, elak och overseende, stark och svag, med ett ord: en människa, i varje moment olika, som människan ju är.¹⁹

Med bilden av kinematografen som trots de många tagningarna ändå fångar upp en hackig rörelse, säger författaren att diktaren aldrig kan åstadkomma en fullständig karaktärsteckning – eftersom det aldrig går att fånga upp en rörelses alla mellanled eller övergångar. Ändå är det denna rörelse konstnären måste försöka återge.

I Blå boken präglas Strindbergs uppfattning av världen och livet av en grundläggande idé – att allt utgör övergångar – vilket även gäller i förhållandet till diktandet eller bildskapandet. Om man försöker fånga ett vackert uttryck – om rörelsen och övergångarna i konstverket försvinner – blir bil-

den ful och falsk. Bilden av människan blir till ”karikatyr”. Det som är vackert kan inte fixeras utan måste vara undflyende. Därför blir det enda sanna i människoskildringen övergången och rörelsen. Rörelsen är det närmaste sanning man kan komma i människans regioner. För att något jordiskt vackert ska fortsätta att uppfattas vackert, får det inte låta sig fångas i materien. Ett sådant tänkande är utmärkande för den mystiska världsbild som präglar den sene Strindbergs författarskap.²⁰

Strindberg tänker sig emellertid också att det finns något fast och evigt, något som inte präglas av tiden och de ständiga växlingarna i människans bräckliga tillvaro. I en högre värld finns nämligen urbilder som, i motsats till den undflyende jordiska skönheten, räknas som orörliga och eviga.

Människans själ har samband med det orörliga och eviga som Strindberg också tänker på. I ”Människokroppens Skönhet och Symbolik” sade Strindberg sig ha sett själen speglad i ”det orörliga ögat”.²¹ Den utgör förbindelsen till den gudomliga världen, den värld i vilken illusionerna upphör och verkligheten och urbilderna blir åtkomliga. Men Strindberg förknippar inte ofta skildringen av människan med evigheten. Hon hålls helst kvar på jordplanet, i synnerhet kvinnan vars jordiska skönhet dock kan skildras i lyriska tongångar.

En lektion i diktkonst:

”Jordanden med reminiscenser från Universum”

Att avbilda människokroppens skönhet var enligt Strindberg närmast omöjligt, dels eftersom han uppfattade att människokroppen endast utgjordes av övergångar och dels eftersom skönhet inte kunde fångas. Men Strindbergs beskrivning av till exempel kvinnans gestalt framstår ändå som en lovsång till skönheten, så som den framträder i jordisk skepnad.

Istället för att ta sig an svårigheterna med att försöka beskriva rörelsen och övergångarna förklarar Strindberg i ”Poesien och Korrespondensläran”²² att kvinnans sköna former har kosmiska motsvarigheter – eller korrespondenser – en deklaration som också generaliseras till en poetisk metod: ”Poesins väsen skall bestå i att finna motsvarigheter på olika plan.” I det lärostycke Strindberg tillhandahåller som exempel på en sådan metod, förklarar han hur man ger en rättvisande bild av kvinnan – genom att beskriva henne som ”naturen i dess skönaste kompendium”:

Återfinner jag i den mikrokosm som kallas kvinnan alla de linjer varmed kosmos är byggt, ljuskäglans koniska sektioner, planetbanans ellips, kometens kaustika²³ i länden, vadens logaritmiska spiral, skötets sfäriska triangel, barmens halvklot, och påvisar jag de olika partiernas härledning ur sten-, växt- eller djurriket; liknar jag ögat med en ädelsten infattad i skalet av en duvas ägg, ser jag musslan i örat, vinrankans klänglinje i näsborren, fiskens fjäll i nageln; erinrar hårskruden om pampasgräset eller purpurnäckans byssus,²⁴ så har jag gjort mer än liknelser, jag har [...] upphöjt henne till dignitet – dock utan att förguda henne, Jordanden med reminiscenser från Universum.

Kvinnans behag och skönhet anges således ha med hennes ursprung att göra, med hennes ”reminiscenser från universum”. De sköna formerna har kosmiska motsvarigheter, då man kan se ”musslan i örat, vinrankans klänglinje i näsborren, fiskens fjäll i nageln” och då ”hårskruden” erinrar om ”pampasgräset eller purpurnäckans byssus”. Genom en beskrivning av hur hennes skönhet bildar överensstämmelser med kosmos, med en gudomlig ordning, menar författaren att han ”förklarat hennes kaos”.²⁵ Beskrivningen av kvinnokroppens överensstämmelser med kosmos resulterar därför i något mer än liknelser. Den visar hur en beskrivning övergår i en förklaring – och att skönheten således kan förklaras.

Men bilden av kvinnan får inte innebära en total förklaring. Förklaringen rymmer också en reservation; den gick inte ut på att ”förguda henne, Jordanden med reminiscenser från Universum”.²⁶ Genom att betona hennes jordiska ursprung anges klart och tydligt att man inte får upphöja henne till gudomlig status. När jämförelserna summeras kvarstår hennes egenskap av jordande. Hon sägs utgöra en del av elementen, men just inget mer än detta.

Betraktelsen över kvinnans skönhet slutar således inte i någon hyllning till henne i allmänhet. De lyriska tongångarna var för vackra för att slutgiltigt karakterisera henne. Kvinnans skönhet, den som gestaltats med kosmiska analogier, kommer istället för att handla om den jordiska kvinnan, att handla om skönhet generellt – på samma sätt som en fulländad dikt är skön. Uppsatsen övergår till att bli mer inriktad på tankar om konsten, så att kvinnan i texten blir ett exempel på hur man kan beskriva något så att det framstår förklarat eller upphöjt, hur det blivit dikt.

Dikten om kvinnan kan förskönas och kvinnan förklaras genom sina kosmiska motsvarigheter, men varken hon själv eller dikten om henne når för den skull gudomlig status. Dikten och jämförelserna måste emellertid sträva mot ett högre plan – för att kunna ”lyfta”.

Strindberg värjer sig mot den farliga tanken på kvinnans gudalikheter som hans förklarande beskrivning skulle kunna förmedla och betonar att beskrivningen egentligen innebär en lektion i diktkonst, i konsten att hitta bilder som på ett rättvisande sätt beskriver det man vill framhäva. Det handlar om att lyfta och inte dra ner: ”kallar jag himlen en blåmålad dörr så drar jag ner himlen utan att lyfta dörren.” Att dra ner himlen till det jordiska planet vore ett vanhelgande. Det finns på detta sätt en religiös motivering till att diktaren inte bör använda sig av ”nedtyngande” bilder.

Avbildningarnas opålitlighet: Kärlekens illusion – bilden av den älskade

När det i Blå boken handlar om relationen till en kvinna och inte bara en beskrivning av hennes skönhet, framgår tydligt Strindbergs tankar om det illusoriska i diktarens bildframställning. Den älskandes bild av sin älskade jämförs i några av exemplen nedan, med det illusoriska i konstnärens bildframställning. Detta illusoriska ställs sedan mot konstnärens egna inre föreställningar om gudomliga urbilder.

I uppsatsen ”Hans Ideal”²⁷ återger författaren berättelsen om en bildhuggare som i sitt arbete med att framställa en rättvisande bild av sin älskade försöker reproducera sin egen inre bild av hennes skönhet. Nu handlar det emellertid snarare om goda egenskaper än om utseendets skönhet:

Av hennes oordnade själsmaterie gjorde han med sina sköna känslor och tankar en tankeform, som kvinnan först beundrade, dyrkade och ville likna. Men hon orkade inte följa med; hemma ansträngde hon nog sig att inta posen och gesten för en stund, men bara hon kom ut i sällskap, så slängde hon sin mask och kostym och föll ur rollen. Men mannen arbetade på sin tankeform; led när han icke fick fason på den, och blev ju förtvivlad när det motsträviga materialet icke ville böja sig efter hans vackra avsikter.²⁸

Berättelsen om den ädla konstnärens arbete med ”det motsträviga materialet” handlar därefter om hur den åtrådda försöker leva upp till mannens/bildhuggarens idealbild av henne men får allt svårare att klara av den roll hon tilldelats. Det dyker nämligen upp andra figurer som börjar tumma på den tilltänkta statyn. Han känner sig tillslut ändå nöjd med resultatet av arbetet, varvid dock misstanken uttalas att det sköna utseendet åstadkommits

genom en del medvetna retuscheringar. Statyns pose sägs nämligen mest bära drag av bildhuggaren själv:

Men själva posen var hans mest av allt: försjunken i meditation över en bok. Han hade väl sett henne i ett sådant ögonblick, då hon var som mest själ, och minst jordande, och bäst motsvarade hans vackra tanke.²⁹

Även i uppsatsen ”Dubbelgångaren”³⁰ sätts kärlekens illusoriska karaktär i samband med diktarens konst. Med hjälp av begreppen homunkel, double, maskspel, modell, sömngångeri, kropp, dubbelgångare och astralmateria – allt utgörande epitet som tillskrivs vikt både för att karakterisera kärleken och diktkonsten – framställs både diktens och kärlekens opålitlighet. De överensstämmer nämligen aldrig med diktarens ”urbild”:

När en man börjar älska en kvinna, så kastar han sig i en trance, blir diktare och konstnär; ur hennes bildbara oindividualiserade astralmateria, arbetar han ut en tankeform, i vilken han ingjuter allt det vackraste han äger inom sig, och skapar en homunkel, som han adopterar till sin *double*; och det är denna hon låter mannen operera med. [...]

Männens kärlek till sin homunkel överlever ofta alla illusioner, och han kan ha fattat dödligt hat till hennes själv, under det att hans kärlek till dubbelgångaren fortlever. [...] han vill famna sitt moln, men får fatt i en kropp; [...] han vill se sitt konstverk men det är bara en modell. Han är lycklig i sin trance fastän världen icke kan fatta hans lycka, vaknar han ur sitt sömngångeri, då växer hans hat mot kvinnan, ju mindre hon motsvarar hans urbild, och när hon har mördat sin dubbelgångare, då är kärleken slut och det gränslösa torra hatet står ensamt kvar.³¹

Kärleken till kvinnan är ett foster av mannens/diktarens egen fantasi, som utmärks av samma processer som diktarens bildskapande. Hon, ”hennes själv”, karakteriseras av epiteterna ”kropp” och ”modell”, under det att dikta- ren längtar efter sitt ”moln” och sitt ”konstverk”. Diktaren bildar en dubbelgångare till föremålet för sina känslor, och det är den av honom själv producerade bilden han älskar, inte kvinnan. När Strindberg framställer både kärlekens och diktens existens som så helt beroende av diktaren, anspelar han på de föreställningar som i alkemin förknippas med alkemistens homunkel, nämligen det bedrägliga med denna skapelse som också förklaras av att den är helt avhängig av sin skapare.³²

Kärleken skildrad med termerna astralmateria, homunkel, moln, konstverk i motsättning till det materiella, dvs. en kropp och en modell, förklarar varför kvinnan plötsligt inte framstår som den förtjusande varelse som först

uppenbarade sig. Illusionen upphör när hon lyckats mörda sin dubbelgångare, dvs. den astrala materia som mannens kärlek till henne var bildad på, den som han hade diktat. Astralbilderna och dubbelgångaren var överkliga bilder. När kvinnan "mördat" denna figur, den bild av henne som han diktat, avslöjas allt som illusion. Det var diktarens "sömngångeri", att han trodde på sin egen uppbyggda bild och att han lät sig luras av dubbelgångaren. Den som blir bedragen av sådana hoppljuga figurer kan i Blå boken skildras som "sömndrucken".³³

I en uppsats, betitlad "Sömngångare",³⁴ beskriver Strindberg svårigheterna för en sömngångare att förstå något om verkligheten – att kunna "se sig själv". Karakteristiken av sömngångaren utgör i uppsatsen en beskrivning av en kvinna³⁵ vars ofixerade "väsen" enligt författaren tyder på att hon förlorat (eller aldrig haft) kontakt med verkligheten:

Jag antager att verkligheten i sig själv saknar full realitet, är en spegling, vanställd av en skrovlig materiell yta. Hur kan den då vara åtkomlig för uppfattningen, och i synnerhet av ett ofixerat väsen, [som sömngångaren, min anmärkning] som är sammansatt kanske av etervibrationer, eller som är danat lik en glasruta vilken både speglar, men även släpper igenom strålar. Verkligheten skall ju från ett genomskinligt föremål återspeglas endast delvis; men den som står innanför, ser ingen spegling alls, eller med andra ord där uppstår totalreflektion som emellanåt gör föremålen osynliga.

Denna sömngångare jag kallat, skulle sålunda äga andra ögon än vi, ett annat väsen än vi, så att den varken kunde fatta upp en bild, ännu mindre se sig själv.³⁶

I skildringen av kvinnan som "sömngångare" anknyter Strindberg till den både i Bibeln och i väckelselitteraturen förekommande bilden, att människan måste vakna upp för att kunna upprätthålla kontakten med verkligheten, och med Gud.³⁷

Sömngångarepitetet använder Strindberg således här för att karakterisera kvinnan som en omedveten varelse. Hon skulle behöva väckas och vakna upp för att leva i verkligheten. Men sömngångarens egenskaper har författaren alltså även förknippat med diktarens – med dennes "sömngångeri". Detta gör Strindberg, förutom i det redan nämnda exemplet "Dubbelgångaren", där sömngångarepitetet kan förknippas med tanken att diktaren borde "vakna upp", också i uppsatsen "En saga berättad av en dåre".³⁸ Här framställs emellertid sömngångarens egenskaper som något av godo. Förmågan att ge illusioner karaktär av sanning, att lyckas "dupera sig själv och andra"

sägs nämligen förutsätta en sömngångares balansförmåga, vilken Strindberg nu framhåller som en nyttig egenskap:

För att kunna leva livet måste man gå som en sömngångare, och man måste även vara diktare, dupera sig själv och andra. Jag har kunnat det ganska bra, och jag har gått på takrännor av tunnaste bly, gått genom eld och låtsat det varit vatten [...].³⁹

I detta fall innebär diktarens illusionsskicklighet en egenskap jämförbar med sömngångarens förmåga att balansera på tunna takrännor, nämligen att med hjälp av sin balanskonst lyckas upprätthålla en jämvikt mellan verklighet och dikt så att det blir möjligt att få sig själv och andra att tro på de förskönande berättelser om livet som gör det uthärdligt. Förmågan att behålla jämvikten och balansen kan således vara ett bedrägligt företag, men det innebär också att kunna binda ihop världar – verklighetens och diktens. Sömngångarens karaktärsdrag omtalas i *Blå Boken* därför generellt som viktiga men associeras också med brist på andlig vakenhet.

Diktarens barn och illusionsmakeriet

I uppsatsen ”Diktarens barn”⁴⁰ använder Strindberg en vokabulär som hänför sig till alkemin i syfte att illustrera uppfattningen att ”Diktarens barn” inte är riktigt verkliga, och att diktaren själv kanske därför inte heller bör bedömas efter samma måttstock som vanliga människor:

För övrigt, och som jag sagt dig förut, du är en diktare, och skall göra reinkarnationer redan här; du har rätt att dikta diktarpersonligheter, och på varje stadium tala dens språk du föreställer; du får göra homunkler, du får självalstra, polymerisera dig. [---] Mänskorna skulle vänja sig betrakta honom som något annat än vanlig människa, och icke döma honom, utan behandla hans person, som något de icke kunna fatta. – Du minns den döende Epaminondas, som svarade dem vilka beklagade honom att han icke lämnade några barn efter sig. – »Barn? Jag har ju Leuktra och Mantinea.»

Alkemistens ”homunkler” jämförs här med ”Diktarens barn”. I alkemin är en homunkel en symbol för de vises sten och för det ”barn” som framställs i förvandlingsprocessen. Alkemisten trodde sig på konstgjord väg kunna framställa en liten bild av ett barn i sin degel.⁴¹ I ”Diktarens barn” framgår även tanken på ett sådant nära samband mellan diktaren och dennes skapel-

ser som utmärker alkemistens förhållande till sin egenhändigt framställda homunculus, dvs. det nya liv alkemisten försöker producera i sina deglar.

Likheten mellan diktandets och kärlekens förvandlingsprocesser är att båda sätter barn till världen på samma sätt, dvs. med hjälp av en homunkel. I alkemin kan homunkeln uppfattas både som något fulländat och som beteckningen på något föraktligt och bedrägligt.⁴² När Strindberg utnyttjar föreställningen om homunkeln för att gestalta kärlekens illusoriska karaktär, använder han den i betydelsen 'bedräglig bild' och 'skenbild', dvs. något vars verklighetshalt kan ifrågasättas. Han betonar således det opålitliga och självrefererande i diktskapandet genom att beskriva verksamheten i samklang med alkemistens förvandlingsnummer. Diktandet framstår då som en lika ifrågasatt företeelse som kärleken.

Det är därför tveksamt om enheten mellan urbild och avbild är möjlig att uppnå. Men det förefaller som om Strindberg använder föreställningen om en sådan motsättning för att förklara en del av de svårigheter som både kärleken och diktaren möter. Motsatsernas enhet, förbindelsen till den gudomliga världen kanske kan nås i tanken, på det meditativa tänkandets väg, men Strindberg tycks i Blå boken värja sig mot idén att den jordiska tillvaron skulle kunna karakteriseras genom en sådan föreställning.

Noter

1. Se Gunnar Ollén, kommentartexten, August Strindberg, *En blå bok I*, Samlade verk, 65, Stockholm, 1997, s. 443.
2. Blå boken-uppsatsernas karaktär av meditationer har noterats av Lamm, Brandell och Stockenström. Detta kommer att utredas mer i min kommande avhandling om förvandlingsmönster i Strindbergs *En blå bok*.
3. Erik A. Nielsen, "Kristendommens retorik", s. 302. Detta är ett arbete som jag tagit del av i manuskriptform. Det är ännu inte utgivet. I Nielsens framställning om hur meditationens olika stadier beskrivs i pietistisk meditation framhålls att i meditationens avslutande del upplöses motsättningen eller gränsen mellan människans värld och Gud.
Det finns anledning att jämföra med den pietistiska meditationspraxis Nielsen beskriver eftersom Strindberg pietistiska engagemang under ungdomsåren även utmärker det religiösa tänkande han på ålderdomen återknöt till. Se Martin Lamm, *Strindberg och makterna*, Stockholm, 1936, s.15 f.
4. Ollén, 1997, s. 443.
5. Strindbergs kontakter med alkemisterna i Paris i slutet på förra seklet har framförallt uppmärksamats av Martin Lamm i *Strindberg och makterna*, Stockholm, 1936, av Gunnar Brandell i *Strindbergs infernokris*, Stockholm, 1950 och av Ann-Charlotte Gavel Adams i *The Generic Ambiguity of August Strindberg's "Inferno": Occult Novel and Autobiography*, Ann Arbor, Mich., 1990.

6. Hans Larsson, *Studier och meditationer*, Stockholm, 1958.
7. Se inledningen till Larsson, 1958.
8. Denna studie utgår från en novell, ”Arkimedes punkt”, i Ola Hanssons novellsamling *Vägen till lifvet* (1896).
9. Larsson, 1958, s. 81 f.
10. August Strindberg, *En blå bok II*, Samlade verk, 66, Stockholm 1999, s.1033 f.
11. August Strindberg, *En blå bok III*, Samlade verk, 67, Stockholm 2000, s.1231–46.
12. Strindberg, 2000, s.1231.
13. Strindberg, 2000, s.1238 f.
14. Strindberg, 2000, s.1238.
15. Strindberg, 2000, s.1238.
16. Strindberg, 2000, s.1239.
17. Strindberg, 1999, s.1031 ff.
18. Strindberg, 1999, s.1031.
19. Strindberg, 1999, s.1033 f.
20. *From Poimandres to Jacob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition*, red. Roelof van den Broek och Cis van Heertum, Amsterdam, 2000, s. 39. Följande är en beskrivning av hur kunskap uppfattas i hermetiska texter: ”There is no standing still. You have to keep moving, leaving what you knew behind. Otherwise it will just hold you back. The truth flows so rapidly that anything you think you know is not the truth, because knowing is too slow. If you know something, you can forget it.”
21. Strindberg, 2000, s.1238.
22. August Strindberg, *En blå bok I*, Samlade verk, 65, Stockholm, 1997, s. 223.
23. kaustika = brännyta, det område där de reflekterande strålarna skär varandra och stark belysning erhålls. Se ordförklaringarna i Strindberg, 1997, s. 588.
24. byssus = det med silkesliknande trådar försedda sekretet från en körtel i purpursnäckans fot. Med hjälp av detta sekret kan snäckan haka sig fast vid olika föremål. Se ordförklaringarna i Strindberg, 1997, s. 588.
25. Denna föreställning finner man också i uppsatsen ”Människokroppens Skönhet och Symbolik”, Strindberg, 2000, s. 1231–46.
26. Gunnar Ollén har i *Strindbergs 1900-talslyrik*, Stockholm, 1941, bland annat skrivit om Strindbergs dikt ”Holländarn” som bygger på samma motiv, dvs. på jämförelsen mellan kvinnan och kosmos. Ollén diskuterar också detta med Strindbergs *förklaring* av kvinnan: ”Om man påstår, att kvinnans öra i sin konstruktion liknar snäckan och musslan, är detta en jämförelse utan något mystiskt i sig. Men om man säger: ’Ditt öra fick av snäckan och av musslan formen’ och inför en föreställningen om en skapare [---] så har man gjort mer än jämfört, man är inne på en mystiskt-religiös linje” (s. 253). Denna skapelseföreställning inbegriper tanken att Gud efter att ha skapat solen, månen och planeterna ”sist med hjälp av de vackraste formerna, de finaste bitarna från himmel och jord satt ihop sitt mästerverk, kvinnokroppen”, skriver Ollén vidare och anger Swedenborg som källa till alltihop (s. 253 f.). Denna hämtade i sin tur stoffet från renässansmystikerna, ”inte minst Agrippa”. Parisockultisterna sägs ha tillägnat sig både Swedenborg och Agrippa ”och Strindberg tillslut anammade dem alla tillsammans” (s. 255).
27. Strindberg, 2000, s. 1432.

28. Strindberg, 2000, s. 1432.
29. Strindberg, 2000, s. 1432 f.
30. Strindberg, 1997, s. 268.
31. Strindberg, 1997, s. 268.
32. Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge, 1998, s.102, uppslagsordet "homunculus". Här framgår att Paracelsus i sin *De vita longa* betonar sambandet och likheten mellan homunkeln och dess skapare.
33. Se uppsatsen "Larver eller Tillfälliga Materialisationer", Strindberg, 1999, s. 989.
34. Strindberg, 2000, s. 1254–66.
35. Av det citerade framgår inte utan vidare att karakteristiken gäller en kvinna, men uppsatsen i sin helhet jämför kvinnans karaktär med en sömngångare. Mycket i ut-sagorna om sömngångaren bygger närmare bestämt på biografiska fakta om Harriet Bosse. Se ordförklaringarna i Strindberg, 2000, s. 1645.
36. Strindberg, 2000, s. 1264.
37. Tanken på ett nödvändigt uppvaknande ur den andliga sömnen utgör ett vanligt tema i andaktslitteraturen. I *Andaktsstunder eller Christeliga Betraktelser för hvar dag i året*, 4 band, Örebro, 1828–30, en av de andaktsböcker Strindberg använde sig mycket av, omtalas livet som en "förvirrad dröm". Denna dröm vore inte "värd att lefwes och drömmas, om det icke gåfwes något uppvaknande från drömmen, någon lösning på jordlifwets gåtor, någon fortsättning af min andliga tillwaro", band 4, s. 147.

Föreställningen att människan måste "vakna upp" till ett andligt liv är speciellt vanlig i den pietistiska kristendom Strindberg kom i kontakt med i ungdomsåren och som han på ålderdomen återknöt till. Se Erik A. Nielsen, "Brorsons salmedigtning", s. 293 (i manuskript). Här framgår att man i meditationen ska skärpa sin uppmärksamhet, vilket innebär en kritik av vårt vanliga sätt att uppfatta omvärlden beskriven som en sorts andlig sömn.

Nils Norman framhåller i *Den unge Strindberg och väckelserörelsen*, Malmö, 1953, s. 47, s. 49, s. 54, att författaren i sin barndom och ungdom tog starka intryck av pietismen. Han diskuterar moderns betydelse för Strindbergs engagemang i väckelsekristendomen och menar att även om det funnits flera samverkande faktorer har han uppenbarligen tagit intryck av hennes inställning.

Även Martin Lamm betonar i *Strindberg och makterna*, 1936, s. 15 f., kontinuiteten mellan barndomens religiositet och den återupptagna kristna bekännelse som infernotiden kom att innebära.
38. Strindberg, 1997, s.153.
39. Strindberg, 1997, s.153.
40. Strindberg, 1997, s.121.
41. Abraham, 1998, s.102, uppslagsordet "homunculus".
42. Abraham, 1998, s.102, uppslagsordet "homunculus".

Död, fokuserad och formulerad

Om identitet i *Iliadens* tjugofjärde sång

Jimmy Vulovic

Tre kvinnors röster borde eka tydligare än alla andra genom västerländsk litteraturhistoria – de sorgtyngda rösterna då Andromache, Hekabe och Helena begråter Hektor. Det är nämligen i *Iliadens* avslutande sång som Hektors och Trojas öde för första gången berättas.¹ Ur hjältens död föds gråterskornas ord, som blir till en berättelse om bland annat hans liv och karaktär. Walter Benjamin är en av många som intresserat sig för förhållandet mellan liv, död och berättande. Döden sanktionerar enligt honom berättarens auktoritet.² Jag förstår denna auktoritet som att det är först då ett liv har levts till sitt slut som det är redo att berättas. Med aristoteliska ord kan sägas att livet i och med döden blir till en hel och avslutad handling med en början och ett slut.³

Först ut att uttala sin sorg är Hektors hustru Andromache:

O min make, så ung du dog! Och jag blev en änka / här i ditt hus! Den son vi gemensamt satte till världen, / vi två olycksaliga, ack, han är ännu helt liten! / Aldrig lär han bli man, ty dessförinnan skall Troja / störtas från höjden i grus sedan du, dess bålverk, gått under, / du som var murarnas värn, beskyddet för barn och för kvinnor. / Snart förs de alla bort härifrån på de holkade skeppen / och även jag bland dem; och du, mitt barn, måste också / följa din mor, bli slav och nödgas till nesliga sysslor / i någon omild herres tjänst – eller tar en achaier / fatt i din arm, och en eländig död skall du få när han vräker / ner dig från muren, som hämnd för att Hektor kanske har dödat / brodern eller hans far eller son, ty tallösa greker / fälldes av Hektors hand och tvingades bita i gräset. / Skonsam var han då aldrig, din far, i den kvalfulla slakten. / Därför begråts han så bittert nu i staden av alla. (s. 472; 725–740)

Där Andromache slutar sin sorgesång tar modern Hekabe vid:

Hektor, av alla barnen var du den mitt hjärta höll kärast / och du var älskad högt av gudarna medan du levde, / ja, även efter din död har de ömsint vårdat sig om dig. / Andra söner jag haft tog Achilles till fånga och sände / över det ödsliga havets vidd att säljas som slavar, / än till Samos och Imbros och än till det disiga

Lemnos, / men när han mördat dig med sin långa vässade lansudd / släpade han din kropp runt vännen Patroklos' gravhög, / honom du dräpte i strid – dock uppstod han ej från de döda! (s. 472 f; 748–756)

Den tredje kvinnan att begråta Hektor är Helena, hon som är orsaken till – eller i alla fall förevändningen för – grekernas anfall mot Troja:

Hektor, av alla svågrar stod du alltid närmast mitt hjärta. / Ödet förenade mig med den gudalikhade Paris / som tog mig hit – men ack, hur gärna jag dött dessförinnan! / Tjugo år har det gått sen jag lämnade fäderneslandet / och flydde bort från mitt hem och kom till Troja, men aldrig / hörde jag hårda ord från dig eller sårande klander, / nej, var det någon här i huset som grälade på mig, / en av de välklädda systrarna till dig eller en svåger, / eller min svärmor – faderligt mild var Priamos alltid - / då var det du som grep medlande in och höll dem tillbaka / med dina vänliga ord, med övertalning och saktmod. (s. 473; 762–772)

Den berättelse som de tre kvinnorna formulerar kan sammanfattas på följande vis:⁴ Helena flydde med Paris till Troja tjugo år tidigare. Trojanerna hamnade i krig med grekerna. Hektor dödade Akilles vän Patroklos i kriget. Därefter hämnades Akilles genom att döda Hektor. Troja förgörs.

Gråterskorna är alltså de första att (inom fiktionen) berätta den berättelse Homeros (förmodat) skapar en intrig av.⁵ En intrig som från första meningen bär Hektors död inom sig: ”Vreden, gudinna, besjung som brann hos Peliden Achillevs”. (s. 23; 1) Mer intressant i detta sammanhang än frågan om vem som berättar *Iliaden* först, är dock att kvinnorna med sina sorgesånger skapar Hektors identitet. De sätter fokus på och förmedlar genom sina ord en bild av honom: en äkta man, en högt älskad son och svåger, en far, en husägare, en skicklig och hårdför krigare, beskyddare av kvinnor och barn genom att vara Trojas skydd, samt i familjära sammanhang även medlande, vänlig och övertygande. När de tre kvinnorna berättar om Hektor avgränsar och fokuserar de helt enkelt idén om honom sådan som de minns den. Så långt är allt ganska okomplicerat; att med ord ge en samlad bild av en person är nämligen det mest gängse sättet att förstå och förmedla den personens identitet på. Om jag exempelvis ska berätta om hur någon av mina vänner är som person, kommer jag sannolikt att reducera hennes eller hans personlighet genom att förmedla min bild av vännen. En redogörelse av vännens känslor, val och handlingar vore en mer sanningsenlig – men i en vardaglig kommunikationssituation naturligtvis omöjlig – återgivning

av dennes personlighet. Litteratur i form av episka berättelser är ingen vardaglig kommunikationssituation. Därför erbjuds där andra möjligheter.

En viktig del av hur identitet skapas i episka litterära verk är givetvis att en eller flera karaktärer – likt Andromache, Hekabe och Helena – eller berättarrösten ger uttryck för en samlad bild av en eller flera karaktärer. Sambandet mellan berättande och identitet är emellertid mer fundamentalt än så. Aristoteles formulerar detta samband genom att exemplifiera med dramatiken: "[T]ragedin är inte efterbildning av människor utan efterbildning av handlingar, av liv."⁶ Vidare sätter Aristoteles likhetstecken mellan aktörens handlingar och den gestaltades karaktär: "Det är alltså inte för att efterbilda karaktären aktörerna handlar, utan de innefattar karaktären i sitt handlande."⁷ Karaktärens identitet är alltså de handlingar som utförs. För att förtydliga och överföra resonemanget på epikens område bör också Michail Bachtins förståelse av det aristoteliska begreppet *energeia* nämnas. Hans redogörelse för begreppet tar avstamp i den antika biografien, så som den genren representeras av Plutarchos (en biografiinriktning som enligt Bachtin haft stort inflytande på världslitteraturen och, får man förmoda, tagit intryck av tidigare litteratur som exempelvis *Iliaden*). En grundläggande tanke här är att en människas handlingar, ord och andra yttringar inte är yttre uttryck för ett inre och förborgat väsen eller en själ. Yttre uttryck är i själva verket karaktären – liksom yxans form är dess innehåll.

Människans fulla existens och väsen ligger inte i ett tillstånd, utan i en rörelse, i handlingskraften ("energeia"). Denna "energi" innebär att karaktären kommer i dagen genom handlingar och uttryck. Människans handlingar, ord och andra yttringar utgör emellertid här inte bara ett yttre uttryck [...] av något slags inre karaktärsväsen, som redan skulle existera utan dessa yttringar, före och bortom dem. Dessa yttringar är i själva verket karaktärens existens, en karaktär som överhuvudtaget inte existerar utanför sin "energi". [---] Därför kan människans liv (bios) och karaktär inte gestaltas genom en analytisk uppräknings av karaktärsdrag (dygder eller fel) och en förening av dem till en fast bild, utan endast genom en gestaltning av en människas handlingar, tal och övriga yttringar och uttryck.⁸

Det är på sin plats att här exemplifiera hur de båda sätten att gestalta identitet – samlad bild kontra handlings- eller energibaserad – kan skilja sig åt, samt därmed peka på berättarteknisk komplexitet i form av skilda och ofta motstridiga berättarnivåer i *Iliaden*.

Irene de Jong har tidigare visat på olika nivåer i verket, vilka kommer till uttryck då exempelvis berättarröst och karaktärer berättar olika versioner av samma händelser eller handlingar. Hon pekar på hur tre nivåer kan urskiljas: (I) Den primära berättarens, eller berättarröstens, version av olika händelser och handlingar. (II) Den primära berättarens version av händelser och handlingar filtrerade genom en karaktärs medvetande (*embedded focalization*). (III) En karaktärs version, framförd genom direkta anföranden, av hur händelser och handlingar utspelar sig.⁹ De tre kvinnornas sorgesånger över Hektor är exempel på den tredje nivån. Det finns emellertid gott om andra exempel på denna nivå, inte minst då det gäller karaktäriseringar av Akilles.

”Denne lömske blodbesudlade best”

Den tjugofjärde sången inleds med att Akilles återvänder från vännen Patroklos begravning. Hjältens sorg förtär honom inifrån. Han gråter och kan inte sluta tänka på den döde vännen. De som förr höll ihop i vått och torrt är nu splittrade. Akilles hämnas genom att vägra lämna ut Hektors lik till trojanerna, samtidigt som han skändar liket genom att upprepade gånger dra det runt Patroklos grav. Hans agerande väcker stor ilska hos en del av gudarna, vilket orsakar splittring i gudarnas boning. Hera och Athena reagerar inte på Akilles hantering av Hektors kvarlevor. Däremot reagerar Apollon starkt. Han skäller ut Hera och Athena:

Hårda är ni och fulla av hat! Har Hektor då aldrig / bränt till er ära lår av felfria lamm eller oxar? / Ni gitter inte ens efter döden rädda den arme / så att hans hustru och barn får se honom, liksom hans moder / och konung Priamos själv och hans folk – då kunde de genast / bränna den döde på bål och ordna en värdig begravning – / utan ni gudar står hellre bi den grymme Achillevs, / han som saknar all rättrådighet och vars hjärta i bröstet / aldrig bevektes. Nej, han är vildsint och liknar ett lejon / som bara lyder sin råa kraft och sitt dristiga högmod / när för att skaffa sig mat det angriper dödligas hjordar. / Inom sig har han förkvävt all misskund, och skamkänslan också, / den som kan lända en mänska till gagn likväl som till skada.(s. 453; 33–45)

Zeus griper in i konflikten. Han tillkallar Akilles mor Thetis för att förmå henne att övertala sonen att återlämna liket. Zeus förklarar situationen för Thetis och säger till henne: ”Kanske av fruktan för mig skall han då lämna från sig den döde.” (s. 455; 116) Thetis beger sig till Akilles för att övertala

honom, men det behövs ingen övertalning. Hjälten accepterar direkt Zeus order: ”Så må det bli då! Liket får den som kommer med lösen, / om nu Olympiern själv på allvar beordrar mig detta.” (s. 456; 139–140) Samtidigt skickar Zeus bud till Priamos om att han ska bege sig till Akilles läger för att hämta Hektors lik. Som den resonable man Priamos är, frågar han sin hustru Hekabe om hur han ska göra – lita på vad budbäraren från Zeus sagt och bege sig till Akilles eller stanna hemma. Hekabes svar låter inte vänta på sig:

Ensam fara dit ner till fiendens skepp! Är du galen? / Möta öga mot öga den man som dräpt dina söner, / alla de tappra? Säg, är det alldeles järnhårt, ditt hjärta? / Slår han i dig sina klor sen han upptäckt dig där, denne lömske / blodbesudlade best, tro inte han visar dig misskund / eller den minsta respekt! Ack, låt oss istället på avstånd / sörja vår Hektor här! Det obarmhertiga ödet / spann säkert in i hans tråd, när jag födde honom, att fjärran / från sina kära föräldrar bli mat åt irrande hundar / vid denne uslings barack. (s. 457 f; 203–212)

Den sammantagna beskrivningen av Akilles på denna de direkta anförandenas nivå, utifrån Apollons och Hekabes perspektiv, är alltså att han är en högmodig, grym, blodtörstig, vildsint och lömsk krigare, som helt saknar rättrådighet, misskund och skamkänsla. Det enda som väger upp denna negativa beskrivning av Akilles karaktär är Zeus ord, då han genom budbäraren försöker övertyga Priamos att bege sig iväg för att hämta kroppen: ”[T]y han är varken förryckt eller huvudlös eller brottslig / utan skall visa respekt för en värnlös mänska som vädjar.” (s. 456; 157–158) Genom sina handlingar – uttryckt på den primära berättarens nivå samt genom *embedded focalization* – kommer Akilles att visa att Zeus har rätt.

”Så har de eviga spunnit åt oss vårt öde”

Priamos väljer att gå till hjälten. Väl där faller han på knä och vädjar ödmjukt om nåd: ”Osedd trädde han in, den väldige gamle, gick nära / hjälten, famnade ödmjukt hans knän och kysste hans grymma, / mordiska händer som dräpt en sådan mängd av hans söner.” (s. 465; 477–479) Konungen ber sedan Akilles tänka på sin egen far och vad relationen mellan en far och en son betyder. Därefter ber han om att få sin döde sons kropp. Hjälten reagerar starkt på orden om den egna fadern:

Längtan till gråt över fadern väckte hans ord hos Achillevs. / Denne tog gubbens hand och sköt honom varsamt ifrån sig. / Minnena välldes nu upp: den ene begrät i förtvivlan, / hopkrupen framför Achillevs' fot, den krigiske Hektor / medan den andre bittert grät över fadern, men också / över sin Patroklos; ve och suckan fyllde baracken. (s. 466; 507–512)

Akilles, som är dömd av ödet att dö ung, vet att han inte kommer att få återse sin far, liksom Priamos aldrig kommer att få se sin son i livet igen. De som tidigare krigade mot varandra, finner nu istället gemensamma beröringspunkter i sorgen och i varje människas tragiska levnadsvillkor. Hjälten hjälper Priamos upp, ger honom en komplimang för hans mod, för att sedan erbjuda honom en stol att likt en jämlik sitta på. Han säger sedan: ”Så har de eviga spunnit åt oss vårt öde: att leva / kvalda av sorger och nöd, men de själva är utan bekymmer.” (s. 466; 525–526)

Genom Akilles agerande – det vill säga att han väljer att lämna ut liket, hjälper Priamos upp, erbjuder honom en stol och genom att han säger det han säger – skapas en gemenskap mellan de tidigare antagonisterna: en gemenskap strukturerad kring tanken att vi dödliga människor ställs mot *de andra* odödliga gudarna. Gemenskapen grundad i människans lott fördjupas under följande verser. Akilles bjuder till festmåltid och efter måltiden tittar de tidigare antagonisterna med beundran på varandra:

Men när de grundligt stillat sin lust att äta och dricka / iakttog Dardanos' ättling med djup beundran Achillevs, / märkte hur reslig och skön han var, i allt som en gedom. / Även Achillevs såg med beundran på Dardanos' ättling, / slogs av hans kloka tal, hans ädla hållning och anblick. / Sedan de mättat ögonen så med att se på varandra / tog gamle Priamos först av dem till orda och sade: / ”Ge mig en bädd, du gunstling hos Zeus, så vi snarast får vila / och med en ljuvlig sömn hämta vederkvickande krafter! / Ända sedan min son av dina händer blev dödad / har intill denna stund mina ögonlock ej kunnat slutas / och jag har ruvat på osägar sorg under ångest och suckar / medan jag vältrat mig själv i smuts på den kringbyggda gården. / Det är först nu som jag smakat på mat och låtit min strupe / fuktas med glödande vin; dessförinnan intog jag inget. (s. 469 f; 628–642).

Då Priamos ber om en bädd visar han tillit. Deras gemenskap som människor, med ömsesidig respekt för den andres mänskligt tragiska situation, fördjupas slutligen med ett löfte. Akilles lovar att hålla tillbaka alla anfall mot Troja till dess att Hektor fått en värdig begravning. Överenskommelsen beseglas med ett handslag. Genom sitt agerande bevisar Akilles att han inte är sådan som Apollon och Hekabe utmålat honom. Den identitet som dessa antagonisters ord konstituerat, omkullkastas genom de handlingar

Akilles utför, så som de återges av berättarrösten och upplevs genom kung Priamos medvetande.

Sammantaget visar detta på ett komplext och ofta motsägelsefullt förhållande mellan olika berättarnivåer, då det gäller vilket innehåll exempelvis Akilles identitet fylls med i *Iliaden*: läsaren/lyssnaren ser eller hör "själv" hur Akilles genom sina handlingar bevisar sina belackares bild av honom som felaktig, samtidigt som läsaren eller lyssnaren kan se en ny gemenskap formeras då Akilles och Priamos förenas som varande dödliga människor.

"Så fick Hektor sin grav, den hästbetvingande hjälten"

Gemenskaper strukturerade kring vi dödliga och de odödliga är inte de enda kollektiva identiteter som förmedlas under loppet av *Iliadens* sista sång. Hela sången kan nämligen sägas vara byggd på en rörelse från splittring mot förening inom trojanernas led. Då Zeus budbärare, den stormvindfotade Iris, anländer till Troja och berättar att Priamos lugnt kan bege sig till Akilles för att hämta sonens kropp, får hon se en konung i fullkomligt upplösningstillstånd. Han gråter förtvivlat och vältrar sig i borggårdens smuts med sina söner omkring sig. Han skymfar sina medborgare genom att jaga dem från slottet. Han skriker: "Ge er iväg, fördömda pack! Har ni inget att gråta / över därhemma hos er? Måste jag också höra er jämmer?" (s. 458; 239–240) Därefter ger han sig på sina söner: "Lymlar, ni usla söner, sätt fart! Ni borde ha legat / döda vid grekernas skepp hela bunten istället för Hektor!" (s. 459; 253–254) Det råder helt enkelt disharmoni inom Trojas murar i den tjugofjärde sångens inledningsskede. Men genom Priamos agerande under sångens gång förenas staden slutligen i gemenskap – symboliserad av Hektor. Då de tre gråterskorna beskriver Hektor berättar de nämligen inte enbart Hektors historia utan även Trojas. Det kan uttryckas som att Hektors död föder Trojas kulturella identitet.

På följande vis skriver Jerome Bruner om förhållandet mellan historia och kulturell identitet: "What creates a culture, surely, must be a 'local' capacity for accruing stories of happenings of the past into some sort of diachronic structure that permits a continuity into the present – in short, to construct a history."¹⁰ Vidare beskriver han förhållandet mellan individen och historieskrivningen som att historien utgör ett slags förhållningslinje till vilken den egna självbiografin kan relateras.¹¹ Språket – förmågan att

förmedla historien – är centralt i detta resonemang. Genom språket skapas en föreställning om gemenskap, vilken sedan färdas genom historien som en enhet – en enhet som kan liknas vid en bild av en kultur, ungefär som de tre gråterskornas ord ligger till grund för deras bild av Hektor.

Benedict Anderson för fram liknande tankar i *Den föreställda gemenskapen*: ”Genom detta språk, som man möter i modersknäet och blir kvitt först vid graven, återskapas ett förflutet, föreställs en gemenskap och dröms om en framtid.”¹² Språket och berättelserna som det förmedlar blir ett centrum att samlas kring.¹³ I slutet av *Iliadens* tjugofjärde sång formeras trojanernas gemenskap på ett sådant sätt. Trojas invånare samlas kring Hektors döda kropp – en kropp i vilken stadens historia alltså står skriven (så som den berättats av gråterskorna). Den kollektiva handlingen, då folket samlas kring benresterna, är ytterligare exempel på hur handling uttrycker identitet – nu kulturell identitet.

Nästa dag när hon steg, den rosenfingrade Eos, / samlades folket igen kring den dödes nedbrunna likbål. / Sedan de alla snabbt strömmat till – där uteblev ingen – / släckte de först med glödande vin den pyrande askan / överallt, så långt flammorna nått. De vitnade benen / samlade bröder och vänner in med sorgtyngda hjärtan / och över kinden på var och en sköljde ymniga tårar. / Benen svepte de in i purpurfärgade mantlar / och lade ner dem sen i en gyllne, glänsande kista. / Denna sänkte de så i en grav som täcktes med stora / stenblock, fogade samman väl, och de skottade skyndsamt / upp däröver en hög; omkring stod spejande vakter / ty de var rädda att fiendens här skulle bryta fördraget. / När de byggt högen klar vände alla tillbaka till staden / och konung Priamos, ättling till Zeus, bad folket att komma / till sitt palats där han bjöd på en stor och lysande måltid. / Så fick Hektor sin grav, den hästbetvingande hjälten. (s. 474; 788–804)

Stämningen i slutet av sången liknar inte alls den som rådde i början av den. Rörelsen från splittring mot samling är tydlig, vilket manifesteras bland annat genom kung Priamos sista handling: han som tidigare kastade ut de sörjande ur slottet, bjuder nu istället in alla till ”en stor och lysande måltid”. Troja står enat inför undergången. Trojanerna har en hjälte och en historia att relatera sina liv till. Dessutom har de en konung som leder dem mot gemenskap istället för att orsaka splittring. Ekot av den gemenskapen, som från början alltså är sprungen ur tre kvinnors ord om Hektors död och Trojas undergång, ljuder senare i bland annat Vergilius *Aeneiden* och kommer därmed att starkt prägla västerländsk litteraturhistoria. Därför är de tre kvinnornas röster så viktiga.

Noter

1. Homeros, *Iliaden*, översättning Ingvar Björkeson, Stockholm, 2004. Alla sid- och versradhänvisningar till *Iliaden* kommer fortsättningsvis att ske inom parentes i den löpande texten.
2. Walter Benjamin, "The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov", *Walter Benjamin Selected Writings – Volume 3 1935–1938*, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge & London, 2002, s. 151.
3. Aristoteles, *Om diktkonsten*, översättning Jan Stolpe, Göteborg, 1994, s. 35.
4. Berättelse jämförelses i detta sammanhang med begreppen story eller fabula: Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln & London, 2003, s. 29 f.
5. Intrig jämförelses i detta sammanhang med begreppen plot eller sjuzet: Prince, 2003, s. 73.
6. Aristoteles, 1994, s. 33.
7. Aristoteles, 1994, s. 33.
8. Michail Bachtin, "Kronotopen – Tiden och rummet i romanen – Essäer i historisk poetik", *Det dialogiska ordet*, översättning Johan Öberg, 1997, Gråbo, s. 62.
9. Irene de Jong, "Homer and narratology", *A New Companion to Homer*, ed. Ian Morris and Barry Powell, Leiden, New York & Köln, 1997, s. 313–319.
10. Jerome Bruner, "The narrative construction of reality", *Narrative Theory – Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (vol. IV), ed. Mieke Bal, London & New York, 2004, s. 228.
11. Bruner, 2004, s. 229.
12. Benedict Anderson, *Den föreställda gemenskapen – Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*, översättning Sven-Erik Torhell, Göteborg, 1996, s. 148.
13. Anderson, 1996, s. 43–46.

Bild

Werner von Rosenfelt som viceamiral

Kopparstick (trol. från 1680- eller 1690-talet), Kungliga biblioteket

Werner von Rosenfelts *djurepicedium* ”Klagan öfwer en mächta artig Papegoijas dödh” och dess antika förlagor

Daniel Möller

Werner von Rosenfelts (1639–1710)¹ *epicedium* ”Klagan öfwer en mächta artig Papegoijas dödh”,² som förmodligen nedtecknades under något av 1600-talets två sista decennier, innehåller allusioner på tre berömda, romerska författare. Den svenske barockpoeten upprättar här en dialog med Ovidius, Statius och Vergilius: i dikten finns såväl verbala lån som innehållsliga överensstämmelser. För att få kunskap om litteraturen från 1500-, 1600- och 1700-talet är det som bekant ofta nödvändigt att anlägga traditionshistoriska och komparativa aspekter på den. Hur kunde antikimitationen se ut under den svenska barocken? Med utgångspunkt i Rosenfelts dikt skall den frågan undersökas. Samtidigt skall spørsmålet om det eventuella ärende poeten haft med sitt poem diskuteras.

Under renässansen, barocken och en god del av 1700-talet gällde läran om *imitatio*. Författarna imiterade berömda, ofta antika auktorer och använde dem som mönster och förebilder.³ Deras idéer och formuleringar skulle på ett så subtilt sätt som möjligt införlivas i det egna verket – det gällde att åstadkomma ett slags fusion. Både Ovidius och Vergilius var flitigt efterbildade under 1600-talet, och även Statius imiterades mycket.⁴ Vergilius blev dessutom inte sällan parodierad.⁵

Poeterna under 1600-talet hade i allmänhet goda kunskaper om den klassiska litteraturen och i de klassiska språken. ”Beläsenheten i all möjlig Grekiska och Latin är man van, att hos dessa kärngubbar förutsätta”, som Atterbom skriver om Stiernhielm och hans efterföljare.⁶ Rosenfelt var av allt att döma en *doctus*, en lärd person, väl bevandrad i den samtida såväl som i den klassiska vitterheten.⁷ Detta framkommer i hans poesi. Ovidius nämns uttryckligen på flera ställen i Rosenfelts dikter; Vergilius och Statius är implicit närvarande. I ”Astrild är intet blind men snarare döf”, exempelvis, läser vi i sjätte strofen: ”Är det sant som giljarn säger / *Naso* som

dig kände grant, / så är dig de krumma vägar / op till himmeln och be-
kant”.⁸ Det är kärleksguden själv som tilltalas (Astrild är som bekant den
Stiernhielmska motsvarigheten till Amor och Cupido), och eftersom ordet
gilliare (’älskare’, ’friare’) förekommer, förstår vi att det är Ovidius’ stora
verk om kärlekskonsten, *Ars amatoria*, som avses.

Johan Axel Almquists påpekande i sin uppsats om Werner von Rosenfelt
i *Samlaren* 1896, att skaldens namn i ”den bildade världen” inte är okänt,
gäller nog inte längre.⁹ Detta trots att både Staffan Björck i essäboken *Karl
XII:s stövlar* från 1954 och Sven Christer Swahn i en essä från så sent som
år 2000 uppmärksammar skalden.¹⁰ Rosenfelt är i stort sett bortglömd, i
varje fall för sina skönlitterära texter – han skrev bland annat även en läro-
bok i navigation.¹¹ Rosenfelts lyriska produktion består i huvudsak av pa-
rafraser av psaltarpsalmer och tillfällesdikter för olika familjehögtider. Han
utgav – anonymt – endast en liten diktsamling, *Den Waaksammes Roo/ El-
ler Lustige Leedsamheet* (1686). Gravdikten över papegojan är inte med
där. Werner von Rosenfelts mest kända dikter är eller torde en gång ha varit
”Wärköös Slätter-öhl” och ”Låfdicht öfwer Stockholms Stad”; de flesta av
dem utstrålar, precis som Staffan Björck påpekat, ”hälsa och munterhet”.¹²

Epicediet – den längre, antika arten av gravdikt som omtalas i renässan-
sens poetikböcker¹³ – används med framgång av Ovidius i förstlingsverket
Amores från omkring år 20 f.Kr. och har ansetts nå sin fulländning med
Stattius’ *Silvae* som tillkom 92–96 e.Kr.¹⁴ *Amores* består av tre böcker med
sammanlagt 49 poem, *Silvae* innehåller fem böcker med inalles 32 dikter.
Två av dikterna i *Amores* och tio i *Silvae* är epicedier.¹⁵ Av dessa är en hos
Ovidius’ ett djurepicedium, nämligen II.6, dikten över Corinnas papegoja.
Hos Stattius finner vi två djurepicedier: II.4 och II.5. Det förra är dikten
över Atedius Meliors papegoja, den senare ett poem över kejsar Domitia-
nus’ lejon som avlidit under en kamp i amfiteatern.¹⁶

Både Ovidius’ och Stattius’ dikter är utpräglat dialogiska. Poeterna skri-
ver in sig i en redan välrenommerad tradition av djurgravdiktare, och de
gör det med stor medvetenhet. Ovidius har tvivelsutan läst Catullus – alltså
Carmen III, gravdikten över Lesbias sparv – och förefaller inte heller obe-
kant med de grekiska djurepitaferna.¹⁷ (I *Anthologia Graeca* eller *Grekis-
ka Antologin* finns fler än tjugo gravepigram över djur – hundar, fåglar,
delfiner, cikador och gräshoppor; de flesta har fått sin plats i bok VII.) Sta-
tius har noga studerat Ovidius, som är hans främsta förlaga, och han skri-

ver in sig i samma tradition.¹⁸ Denna tradition skall flera svenska 1600- och 1700-talspoeter senare bli en del av, förnya och förändra. Werner von Rosenfelt är en av dem.

Papegojor hörde under 1500-, 1600- och 1700-talet till de mest omtyckta husdjuren i högreståndsmiljö, där de fungerade som statussymboler. Till exempel uppges drottning Hedvig Eleonora (1636–1715) ha ägt åtskilliga papegojor.¹⁹ Även andra exotiska djur såsom lejon, apor, kameler och markattor importerades till Europa, även till Sverige.²⁰ Flera antika källor rapporterar om talande fåglar, och här framkommer det att man redan i antiken uppfattade papegojan som komisk. I *Naturalis historia* av Plinius den äldre får vi veta att papegojorna är gröna och kommer från Indien, att de upprepar ord, hälsar sin herre och blir uppsluppna när de dricker vin.²¹ En liknande uppgift finner vi i en av Aristoteles' böcker om djurens historia, där det heter att papegojan äger förmågan att tala och att den blir särskilt prat-sam efter att ha druckit vin.²²

Rosenfelts poem över papegojan följer den tredade disposition som var vanlig i tidens längre gravdikter (*epicedier*) över människor.²³ Dikten innehåller alla tre moment samt om man vill ett fjärde. Den inleds med klagan över dödsfallet (*luctus*, 1–12), följt av lovprisande (*laus*, 13–28) och avslutas med tröst åt de efterlevande (*consolatio*, 29–44).²⁴ Dikten fullbordas med ett epitafium (45–50), en fiktiv gravinskription, där papegojan själv tänks ta till orda från andra sidan graven. Epitafiet är en självständig dikt, men också en dikt i dikten och kan som sådan även uppfattas som hemmahörande i *consolatio*.

Även Ovidius' dikt består av fyra delar. Den börjar med en inledning *in genere* där de sörjande åkallas och sorgearbetet inleds (1–20); sedan följer lovtalet som även innehåller *descriptio morbi et mortis*, en beskrivning av sjukdomen och dödens inträde (21–48), följt av *consolatio* (49–58). Den avslutas med *descriptio funebris*, en redogörelse för begravningen (59–62),²⁵ där det avslutande lilla epitafiet återfinns.²⁶

Rosenfelt knyter redan i titeln an till *epicediet*. Ordet klagan kan förbindas med det inledande momentet, *luctus*, som ibland går under namnet *lamentatio*.

”Klagan öfwer en mächta artig Papegoijas död” inleds med att en man – diktjaget – stiger in i ett hus, närmare bestämt i dess frustuga (kvinnornas samlingsplats) och finner en skara människor i sorg. Han ställer en fråga,

och snart förstår vi att diktjaget och poeten är intimt förbundna med varandra och att det finns självbiografiska inslag i dikten. Frågan är, förefaller det, mera riktad till läsaren än till människorna i dikten, poetens familj: ”Hwad är i frustun händt”, undrar han, ”hwad är at de så låta / Jag seer der stoor och små fast jämbra sig och gråta?” Svaret lyder: ”Wij må wähl klaga oß wij ha nu orsak noog / at sörria dy rätt nu vår goda Papken dog” (1–4). Klagandet är alltså av det för barocken typiska hyperboliska slaget. Namnet Papken är av allt att döma en svensk variant av den tyska diminutivformen Papchen, det vill säga ’lilla papegojan’ eller ’gojan’.²⁷

Diktjaget/Rosenfelt ansluter omgående till skaran av sörjande familjemedlemmar. Poeten skriver med andra ord in sig i sin egen text. I samklang utbrister man: ”O Papken du var wärld [*sic*] at man din död beklagar, / Och en åminnelse för dit beröm tillagar” (13–14). Amiral Rosenfelt bodde på Verkö i den blekingska skärgården, alldeles nära Trossö och staden Karlskrona som Karl XI 1680 hade grundat som en örlogsbas för det svenska stormaktsväldet. Där hade han sin gård, alternativt sitt sommarresidens,²⁸ och där dog papegojan, det framkommer i epitafiet.

Även Rosenfelts främste idégivare, Ovidius, har inledningsvis kreerat en scen där klagandet och gråtandet har stor betydelse och ges stort utrymme. Gravdikten över älskarinnan Corinnas papegoja inleds med en vädjan, en uppmaning. Men det är inte en *viator*, en vandringsman, som apostroferas, som i flera av de grekiska epitafierna över djur; inte heller alla kärleksgudar, som i Catullus’ gravdikt över Lesbias sparv... Jordens alla fåglar manas att sörja, papegojans *piae uolucres*, dess fromma fågelvänner åkallas: ”Vår papegoja från Indien i östern, så skicklig att härma – / död är han... Fåglar, följ honom till graven i mängd!” (1–2).²⁹

Rosenfelt börjar snart lovprisa papegojan (*laus*). Liksom hos de romerska diktarna är det frågan om en avsiktligt överdriven lovprisning. Rosenfelt talar om papegojans förtjänster och om den glädje den spred med sin sång och sina läten, och om dess unicitet – det fanns ingen papegoja som Papken (15–18):

dy ingen af din slächt man här i landet fan,
den som dig lijker war och så wähl tahla kan,
du war och Makelöös at flöijta hwißla siunga
och mångahanda lååt upspela med din tunga

På liknande sätt hyllas Corinnas papegoja av Ovidius och Meliors av Statius. ”Ej fanns på jorden din like i fråga om härmning av röster, / ypperligt återgav du ord med din struphesa klang” (23–24),³⁰ skriver Ovidius. Statius tilltalar papegojan i diktens inledning. ”Fågel”, säger han, ”du som har härmat en människas röst med förvirrande likhet / vem har med plötsligt beslut berövat dig förmågan att tala?” (1–3). Och senare, i epitafiet: ”stundom han gycklade lustigt, och stor var hans härmningsförmåga” (31).³¹ Alla tre poeterna begråter papegojan eftersom den varit en vän, en trojännare, och de gör det i en blandning av humor och vad som förefaller vara viss saknad. En skillnad är att de bägge romerska poeterna ’lider’ ställföreträdande – den ene assisterande en älskarinna, den andre en *patronus* – allt medan Rosenfelt själv förmodligen var papegojans herre.

Det var mindre vanligt att svenska 1600- och 1700-talspoeter skrev dikter över ’egna döda’ – det gällde såväl djur som människor. I regel var det i stället någon utifrån som fick det uppdraget, alternativt levererade en icke beställd dikt i hopp om ära eller honorar. I Rosenfelts fall får vi tänka oss att han så att säga beställt dikten av sig själv, kanhända känt sig manad att skriva den. Det innebär dock inte att vi helt kan sluta att fundera över *decorum* och frågan om diktens mottagare. Det finns nämligen sannolikt en didaktisk tanke med i bilden. Poeten ser både ”stoor och små fast jämbra sig och gråta” när han kommer hem: dikten förefaller vara skriven lika mycket för barnen som för de vuxna. Ungefär på samma sätt som en god barnbok ofta har två nivåer eller ett dubbelt tilltal, så har Rosenfelts dikt två plan: ett tröstande och uppmuntrande, och ett kvickt och humoristiskt med lärda allusioner.

Rosenfelt var en av Karl XI:s och Karl XII:s främsta amiraler, och om vi får tro dikten hade en av kungarna den äran att träffa papegojan.³² I sjätte strofen läser vi nämligen: ”Så kunde du också Kung *Carol* ey förgäta, / badst Gud bewaran wähl [...]” (21–22). Rosenfelts förlaga är här Statius, som skriver om papegojan: ”ille salutator regum nomenque locutus / Caesareum” (”Denne har konungar hälsat, och kejsarens namn har han utsagt” [29]).³³

Det går inte med säkerhet att avgöra om uppgifterna hos Rosenfelt och Statius överensstämmer med verkliga förhållanden, men vi har å andra sidan heller ingen anledning att tro att deras uppgifter är falska. Den svenske barockpoeten var till professionen en framgångsrik krigsman, och den ro-

merske skaldens mecenat, Atedius Melior, var mäktig och förmögen.³⁴ Båda poeterna rörde sig i samhällets översta skikt. Att Werner von Rosenfelt var militär framskyntar för övrigt här och var i hans diktning. Papegojan ger till exempel tjänstefolket order: ”du kunde Mandel äta / och *Commendera* skarpt, när tomer war dit faat, / Kom pijgor drengar fort, war snar ge papken Maat” (22–24).

Att Rosenfelt var bekant med antikens talande fåglar visar följande rader, där poeten refererar en munter anekdot (25–28):

Om du ha warit till när som *Augustus* läfde
som för en swarter korp gaf alt hwad sälliarn kräfde
som näpplig fyra ord, ha rätlig tahla lährt,
Hwad tro min papken du den tijden warit wärd!

I *Saturnalia* skriver Macrobius att en av dem som väntade kejsar Augustus för att hylla honom som segrare efter segern vid Actium år 31 f.Kr. var en man med en korp. Mannen hade lärt korpen säga ”ave Caesar victor imperator” (Var hälsad, Caesar, segerrike härförare). Kejsaren skall ha blivit så förtjust att han omedelbart gett mannen tjugotusen sestertier för fågeln.³⁵ Raderna i Rosenfelts papegojgravdikt är som synes ett närmast ordagrant återgivande av denna komiska episod.

Samtliga poeternas papegojor beger sig (eller förflyttas) efter sin död till ett fågelparadis, ett fågel-elysium. Läsarens tankar går här först och främst till Vergilius’ beskrivning av Elysium i *Aeneiden*.³⁶ Men möjligen kom en boksynt romare även att tänka på ett grekiskt epitafium över en gräshoppa som brukar attribueras till Aristodikos från Rhodos, en poet som skall ha verkat på 300-talet f.Kr.³⁷ Epigrammet lyder så här i svensk översättning av Jesper Svenbro:

Aldrig mer skall dig Helios få skåda medan du högljutt,
gräshoppa, fyller med sång Alkis’ rikt smyckade hus.
Nej, du har redan flugit till Klymenos’ nejder och ned till
gyllene Persefones äng, fuktig av blommornas dagg.³⁸

Aristodikos tänker sig följaktligen att gräshoppan återföds. Det som endast antyds hos den samtida Anyte från Tegea, för Aristodikos framåt och utvecklar.³⁹ Hinsidesscenen skulle senare absorberas och varieras av andra poeter: flera av de romerska skalderna, och även några av de svenska 1600-

och 1700-talslyrikerna, låter sina djur 'leva vidare' också sedan de avlidit. Det gäller såväl Catullus och Ovidius som Martialis och Ausonius; likaledes gäller det Rosenfelt med flera i Sverige, mer än ett och ett halvt millennium senare.⁴⁰

I *consolatio*-momentet behandlades den dödes himmelska utsikter. Ovidius' papegoja utlovas en särskild plats för fromma fåglar i Elysium, dit – om man "skall lita på osäkert prat" – "inga rovfåglar nå" (51–52).⁴¹ Precis som poeten Tibullus i *Amores* III.9 välkomnas av sina skaldekolleger (bland dem Catullus), så välkomnas papegojan av sina vänner. Hos Rosenfelt har de romerska gudarna kommit och hämtat papegojan. Till skillnad från de andra fåglarna, som *tjänar* gudarna ("stolt *Juno* har spent före / Påfwåglar för sin wang, fru *Venus* plägar köra / med Swanar hwijt' som snö *Menerva* Uglan fått" [33–35] och så vidare), skall poetens egen fågel få idel lyx och vila – samt de olympiska gudarnas föda och dryck, som ger evigt liv (37–40).

Men du min papken skalt bli i en bur *logerat*
som är af luther guld opprunkat och stofferat
då lär du blifwa rätt uthi din bästa skick,
ha *Ambrosin* till Maat och *Nectar* för sin drick⁴²

Litet märkligt förefaller det att fågeln får tillbringa även sin elyseiska tillvaro i en bur. Det är visserligen inte vilken bur som helst, utan en guldinredd praktbur. En avgörande anledning till egendomligheten är att Statius, som här är Rosenfelts förlaga, beskriver papegojans bur på liknande sätt. "Grann var din bur", heter det, och vidare: "Den i elfenbensfärg ljust skimrade underst, / överst i kupiga taket sig bröt det förbländande guldets, / väggarnas nät däremellan av silvernetrådarna glänste. / Gällt klang tröskeln för hugg av din näbb, nu knarrande klagar / dörr av sig själv, praktburen är tom, speorden förstummats." (11–15).⁴³

Rosenfelts dikt avslutas med ett gravepigram med papegojans porträtt, ett "*Epitaphium* med papkens *Conterfey*" (45–50), där papegojan som nämnts tänks ta till orda från andra sidan graven. Man urskiljer tre små partier om två rader vardera i epitafiet – ett där papegojan berättar om sin födelse, ett där den talar om sitt liv och ett där den meddelar vad som hänt den efter dess död:

J *Jndien* är iag kläkt och förder öfwer Siöö
Mehr än som 1000 Mijl, på wärkö blef iag döö,
Jag har mitt huusbond-folk giort mången rolig timma,
Så at de mig så snart ey lähra komma glömma,
Nu lefwer iag igen bland gudar och gudinner
Hwar som iag mehra lust än som på jorden finner.

Även Ovidius' papegoja talar. Den yttrar två ord, och dessa blir de enda den säger ty de uttalas precis före dödsögonblicket. Epicedier innehåller ofta den döendes sista ord, och i *Amores* II.6 återfinns de i rad 48: "Corinna, uale!" ("Corinna, farväl!"). Men Ovidius' fågel tänks också tala från det hinsides. I epitafiet har poeten övergått till jagform, och tanken är sannolikt att läsaren skall associera till de grekiska och romerska epitafierna över hundar och andra djur, vilka ibland ristades in på stenar. Papegojans döda kropp ligger under en kulle, "och på en helt liten sten ristades helt kort några ord":

"Att jag var kär för min matmor, det visar den gravvård hon upprest.
Skicklig att härma ditt tal, mer än en fågel var jag."⁴⁴

Statius' dikt avslutas med en klagosång – tillika diktens epitafium – som de anropade fåglarna, papegojans trofasta vänner, tillsammans skall framföra vid likbålet (23–37). "Samfält klagen er sorg, den med eder besläktade fågeln", heter det, "fören till flammande bål! Väl lären er följande sorgsång:"

"Död är en ättling av härskarläkt från den soliga Östern,
ärad och vida berömd, mest frejdad bland vingade skaror.
Junos förklarade gunstling i strålglasskimrande skruden,
kyliga Kolkis' fasan och Numidiens prålände pärlhöns
tävla förgäves i prakt med den gräsgrönskiftande fågeln.
[---]
Fjädrarna dofta av saffran och starkt välluktande kryddor,
balsamsångorna sprida sin doft, då han brännes till aska.
Åldrig och slö, uttröttad av år, honom trycka och tynga,
välluktsdoftande bål mer lycklig ej Fojnix bestiger".⁴⁵

Statius för här in fågel Fenix-myten, liksom Ovidius tidigare gjort, och vi förstår att papegojan återföds. Båda de romerska poeternas papegojor – liksom Rosenfelts – återföds, och i stort sett samma fåglar förekommer i alla tre dikterna. Även Rosenfelt skriver sålunda om Junos påfågel, men han passar på att smyga in några fler *gudar*. Det här är ett av flera exempel på

hur den svenske barockpoeten imiterar traditionen, men samtidigt också tillför någonting nytt. Rosenfelt nämner sålunda inte bara en eller två gudomligheter. Förutom Juno, som är den enda Statius tar upp, för Rosenfelt in Jupiter, Venus, Minerva – som även omnämns av Ovidius – samt Mars (se raderna 29–36). Rosenfelt har här plockat från bägge förlagorna, och eftersom Ovidius är förlaga till Statius kan den äldre romaren sägas vara den svenske poetens urkälla.

Tidigare nämndes Vergilius helt kort. Det finns även i ett annat avseende anledning att erinra om honom. I inledningen av Papkens epitafium låter Rosenfelt den döda papegojan som nämnts meddela:

J *Indien* är iag kläkt [...] / [...] på wärkö blef iag döo

Med dessa ord, och några följande, diktar den svenske poeten drastiskt om ett berömt autoepitafium, som traditionen tillskrivit Vergilius. Det lyder:

Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope. cecini pascua, rura, duces.⁴⁶

(Mantua gav mig livet, Calabrien ryckte bort det, nu hyser
mig Neapel. Jag besjöng herdeliv, lantbruk, fältherrar.)⁴⁷

Det är en distinkt allusion. Rosenfelt uppnår en påfallande stark kontrastverkan genom sin parafraaserande och parodierande vändning. Det stora, varma, exotiska Indien ställs jämte den lilla blekingska ön i norr, och vad mera är: den inflytelserike, romerske författaren Vergilius – alla skalders stora förebild alltsedan Dantes och Petrarcas dagar – ställs vid sidan av en pratsjuk papegoja. Rosenfelt parodierar inte Ovidius och Statius: deras dikter är redan parodiska, eller med ett engelskt ord *mock-serious*. Däremot parodierar han alltså Vergilius. Medan Vergilius i sina tre stora verk, tillika tre av den västerländska litteraturens största verk – *Bucolica*, *Georgica* och *Aeneiden* –, diktade om herdor, lantbrukare och fältherrar, har Rosenfelts papegoja bara ägnat sig åt att vissla, sjunga och prata, eller som det heter i dikten: ge sitt ”huusbond-folk [...] mången rolig timma”. Den retoriskt skolade Rosenfelt bjuder här på ytterligare en stark kontrast: hundratals år av berömmelse och hundratals sidor av förstklassig litteratur ställs jämte ”mången rolig timma” tillsammans med ett talande djur. Rosenfelt har an-

vänt den i barockpoesin mycket vanliga retoriska figuren *amplificatio*, han har medvetet förstorat sitt ämne.

För Rosenfelt och hans samtida var autoepitafiet välkänt, och att det var Vergilius som var författaren var det förmodligen ingen som ifrågasatte.⁴⁸

Rosenfelts dikt är således en direkt replik på de tre romarnas dikter. Under renässansen och barocken var det vanligt att man samlade på berömda uttryck och vändningar ur den klassiska litteraturen, som sedan sammanställdes i *florilegia*. Dessa antologier tummades både av studenter och poeter, och man lyfte in citat i sina dikter, antingen direkt på originalspråket eller i översättning – och så skrev man om och parafraserade. Här finns kanske en av förklaringarna till att Rosenfelts dikt exponerar så många likheter med de tre antika författarna. Poemen kan ha förekommit i skolundervisningen och sedan dröjt sig kvar i hans minne.

*

Som framkommit har den vittre amiralen Werner von Rosenfelt haft Ovidius' *Amores* II.6 och Statius' *Silvae* II.4 som förebilder för sin "Klagan öfver en mächta artig Papegoijas död". Han har imiterat dikterna och förmodligen tänkt att vi skall associera till dem vid läsningen. Säkert var det också vad åhörarna gjorde när de lyssnade till poetens uppläsning. Ty vi bör föreställa oss att dikten lästes upp, åtminstone någon gång. Dessutom har Rosenfelt velat erinra om Vergilius' autoepitafium, vilket han alluderar på och parodierar. Dikten är ett exempel på en god blandning av – och en lyckad balans mellan – imitation och originalitet.

Under barocken var det naturligt för en bildad man av Rosenfelts rang och ställning att skriva in sig i en poetisk tradition. I sin papegojas död fann han en sällsynt anledning att skriva en lekfull och kvick dikt, och hans ärende synes i första hand ha varit just att ingiva gott humör. Dikten har två nivåer. För de vuxna var dess huvudsakliga syfte att roa och underhålla, och för barnen var den nog framför allt tänkt som uppmuntran.

Werner von Rosenfelt

Klagan öfwer en mächta artig Papegoijas dödh

[UUB, Nordin 1130]

Hwad är i frustun händt, hwad är at de så låta
 Jag seer der stoor och små fast jämbra sig och gråta
 Wij må wähl klaga oß wij ha nu orsak noog,
 at sörria dy rätt nu wår goda Papken dog
 Ach ach wår bästa ro, wår stackars Papegoija 5
 Har till wår stora sorg ey längre här fått dröya,
 Men foor så hastigt af, ded syns som wore han,
 affordrat här ifrån bort till ett annat land.
 Ded syns som ödet oß den lust ey welat unna
 som wij med papken mist, och ey tillfyllest kunna. 10
 Deröfwer klaga oß wij ha förlorat lell
 så mången rolig stund, nu papken böd fahrwähl
 O Papken du war wärld at man din dödh beklagar,
 Och en åminnelse för dit beröm tillagar,
 dy ingen af din slächt man här i landet fan, 15
 den som dig lijker war och så wähl tahla kan,
 du war och Makelöös at flöijta hwißla siunga
 och mångahanda lååt upspela med din tunga
 Du war ey offta tyst du kunde skratta lee,
 så at man hörde dig med stor förnöyelse. 20
 Så kunde du ochså Kung *Carol* ey förgäta,
 badst Gud bewaran wähl, du kunde Mandel äta
 och *Commendera* skarpt, när tomer war dit faat,
 Kom pijgor drengar fort, war snar ge papken Maat,
 Om du ha warit till när som *Augustus* läfde 25
 som för en swarter korp gaf alt hwad sälliarn kräfde
 som näpplig fyra ord, ha rätlig tahla lährt,
 Hwad tro min papken du den tijden warit wärd!
 ändoch wij dig ha mist så kan ded möglig hända
 at gudarne dig ha afhemptat till den ända, 30
 at du der blifwa skall som andra foglar fleer
 som man till deras tienst dem offta bruka seer,
Jupiter har en Örn stolt *Juno* har spent före
 Påfwfåglar för sin wang, fru *Venus* plägar köra
 med Swanar hwijt' som snö *Menerva* Uglan fått 35
 een Hane som altijd med *Mars* i lägret gått,
 Men du min papken skalt bli i en bur *logerat*
 som är af luther guld opprunkat och stofferat
 då lär du blifwa rätt uthi din bästa skick,
 ha *Ambrosin* till Maat och *Nectar* för sin drick 40
 Nu Papken fahr då wähl, tack för du här har warit

Ändoch wij gråta än, at du ifrån oß fahrit,
Lijkwähl så lähra wij dig ey förgäta snart,
så länge något är af detta måhlwerk qwart.

Epitaphium med papkens Conterfey

J *Jndien* är iag kläkt och förder öfwer Siöö 45
Mehr än som 1000 Mijl, på wärkö blef iag döö,
Jag har mitt huusbond-folk giort mången rolig timma,
Så at de mig så snart ey lähra komma glömma,
Nu lefwer iag igen bland gudar och gudinner
Hwar som iag mehra lust än som på jorden finner. 50

Noter

1. Werner von Rosenfelt var född i Estland. Fadern, David Reimers, som var assessor vid borgrätten i Reval, adlades 1645. För biografiska uppgifter om skalden, se Lennart Rosells artikel i *Svenskt biografiskt lexikon* XXX, Stockholm, 1998–2000, s. 516–518.
2. Den odaterade dikten citeras efter handskriften i Uppsala universitetsbibliotek: Nordin 1130, ”Amiralen Werner von Rosenfeldts Poesier”. Handskriften är inte författarens egen utan en avskrift från tidigt 1700-tal. Stilen ”har ej den aflägsnaste likhet med von Rosenfelts”, framhåller J.A. Almquist i sin uppsats om skalden, ”Werner von Rosenfelt”, *Samlaren*, Uppsala, 1896, [s. 75–114], s. 106, n. 2.
I den här artikeln kommenteras papegojgravdikten för första gången, och den återfinns i sin helhet allra sist. Jag har följt handskriftens ordformer och stavning, vilket innebär att de inkonsekvenser som där finns troget återges (namnet Papken t.ex. stavas ibland med litet p och ibland med stort). Inga ändringar har således utförts, dock har det på några enstaka ställen varit svårt att avgöra om skrivaren använt stor eller liten bokstav. (Vid dechiffreringsarbetet har jag hämtat upplysningar ur framför allt Alf Åberg, *Läsning av gamla handstilar*, Stockholm, 1950 samt R. Swedlund & O. Svenonius, *Svenska skriftprov 1464–1828. Texter och tolkningar*, 2 uppl., Stockholm, 1948.)
Dikten, som f.ö. är avfattad på alexandrinerna, har tryckts en gång tidigare: i sextonde delen av Per Hansellis 22-bandsantologi *Svenska vitterhetsarbeten av svenska författare från Stjernhjelm till Dalin* [1856–1878], Uppsala, 1873, s. 245 f. Där är den dock ortografiskt moderniserad och tyvärr inte alltigenom korrekt återgiven. Hanselli lät trycka samtliga kända dikter av Rosenfelt; se del 16, s. 57–258.
3. Se t.ex. R.R. Bolgar, ”Introduction”, *Classical Influences on European Culture A.D. 1500–1700*. Proceedings of an International Conference held at King’s College, Cambridge, April 1974, Cambridge, 1976, passim.
4. Silveråldersskalden Publius Papinius Statius (45–96 e.Kr.) är idag mindre känd än sina guldålderskolleger Publius Vergilius Maro (70 f.Kr.–19 f.Kr.) och Publius Ovidius Naso (43 f.Kr.–17 e.Kr.). Under 1600-talet var han dock både välkänd och omtyckt.
5. Det mest berömda exemplet torde vara Paul Scarrons *Le Virgile travesty* vars åttonde och sista del utkom 1659.

6. P.D.A. Atterbom, *Svenska siare och skalder eller grunddragen af svenska vitterhetens häfvder intill och med Gustaf III:s tidehvarf II*, Upsala, 1843, s. 133.
7. Ulla Ehrensvärd har påpekat att Rosenfelt var ”en ovanligt bildad man med stor auktoritet”. Se vidare hennes ”Anteckningar kring Peter Geddas & Werner von Rosenfeldts *Chart-Book öfwer Östersjön och Katte-Gatt*” i faksimilutgåvan av kartbokens förstaupplaga, [Amsterdam 1695], Uppsala, 1995.
8. UUB, Nordin 1130. (Hanselli har ändrat titeln till ”Amor är icke blind, men snarare döf”. Se Rosenfelt, 1873, s. 195.) I ”Cupido inter nautas” (ung.: Cupido bland sjömän) talas om ”Nasos gamla Skriffter”. *Den Waaksammes Rool/ Eller Lustige Leedsamhet/ Tilbracht Vthi någre Rijn eller Werser med hwariehanda Tilfällen och Leedige Stunder*, Stockholm, 1686, opag. [32 s.]
9. Almquist, 1896, s. 75.
10. Staffan Björck, ”Amiral Rosenfelts poetiska sändning”, *Karl XII:s stövlar. Notiser om dikt och annat*, Stockholm 1954, s. 22–31, och Sven Christer Swahn, ”Werner von Rosenfelts såväl praktiska som poetiska liv”, *Marinmuseum. Årsbok 2000*, Karlskrona, 2000, s. 50–79. Ewert Wrangel ägnar Rosenfelt ett avsnitt i *Det carolinska tidehvarfvets komiska diktning*, diss., Lund, 1888, s. 118–127. Inte heller Wrangel för epicediet över papegojan på tal, trots att han skriver om den Stiernhielska erans humoristiska poesi.
11. *Navigationen Eller Styrmans-Konsten [...]*, Stockholm, 1693.
12. Björck, 1954, s. 22.
13. T.ex. i Julius Caesar Scaligers *Poeticæ libri septem* (1561) och Jacobus Pontanus’ *Poeticarum institutionum libri tres* (1594), två verk som studerades vid de nordeuropeiska skolorna och universiteten (så även i Sverige). – I *The Enduring Monument. A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill, 1962, pekar O.B. Hardison på det välkända problemet att det nästan är omöjligt att skilja mellan de olika slagen av begravningspoesi som omtalas i renässansens poetikböcker. ”Renässansens auktoriteter är inkonsekventa och ofta motstridiga i sin terminologi”, framhåller han bl.a. (Hardison, 1962, s. 113, min övers.). Jag använder av det skälet här endast två termer: dels *epicedium*, en latinisering av grekiskans *epikédion*, av *epi* (på, vid, över) och *kédos* (sorg) som benämning på den längre gravdikten, dels *epitafium*, en latinisering av grekiskans *epitaphos*, av *epi* och *taphos* (grav, begravning) som benämning på den kortare. I de tre längre dikterna som i den här artikeln diskuteras, Rosenfelts, Ovidius’ och Statius’, uppträder epitafiet i epicediet. Dessa gravdikter består alltså både av ett epicedium, som inleder dikten och upptar huvudparten av den, och ett epitafium, som avslutar den.
14. Ernst Bickel, *Lehrbuch der Geschichte der römischen Literatur*, 2 uppl., Heidelberg, 1961, s. 299.
15. *Amores* II.6 och III.9; *Silvæ* I.4, II.1, II.4, II.5, II.6, II.7, III.3, V.1, V.3, V.5. *Silvæ* II.3 är en gravdikt över ett egendomligt format träd, en platan som – liksom papegojan – tillhörde poetens *patronus* Atedius Melior. Förutom som gravdikt över trädet fungerade den som födelsedagsgåva till denne. *Silvæ* är en samling tillfällespoem.
16. Djurhetsningar var vanliga i antikens Rom (liksom i Sverige under 1500- och 1600-talet). Se George Jennison, *Annals for Show and Pleasure in Ancient Rome*, Pennsylvania, 2005 (1937).
17. Jfr Barbara Weiden Boyd, ”The Death of Corinna’s Parrot Reconsidered: Poetry and Ovid’s *Amores*”, *The Classical Journal* 82 (1987), s. 201, som pekar på ett epitafium över en gräshoppa av Leonidas (*Anthologia Graeca* VII.198) som möjlig före-

- gångare. Man kan även referera till Tymnes som potentiell inspiratör – både i fallet *Amores* II.6 och beträffande Carmen III. Elof Hellquists tolkning av Tymnes-epigrammet (*Anthologia Graeca* VII.199), av honom kallat ”Över en död sångfågel”, lyder: ”Du som har älskats så högt av kariterna, fågel, vars toner / tävla med isfågelns låt, bort är från livet du ryckt. / Älsklige sångare, nu av de tysta och nattliga stigar / gömmas din ljuvliga sång, döljes, varthän du har gått”. Fredrik Böök et al. (red.), *Grekisk poesi. Hesiodos, Tyrtaios, Solon, Pindaros, Backylides, Kalimachos, Theokritos [samt] grekiska epigram*, (Världslitteraturen 5), Stockholm, 1929, s. 268.
18. *Amores* II.6 och *Silvae* II.4 är de enda kända papegojgravdikterna från antiken. Ovidius är således den förste i historien att skriva en gravdikt över en papegoja. Dikter om papegojor skrevs dock tidigare. Se t.ex. Crinagoras’ epigram i *Anthologia Graeca* (IX.562).
 19. Gösta Berg, ”Lejon, kameler, apor och andra exotiska djur i det gamla Stockholm”, *Svenska kulturbilder*. Ny följd IX, Stockholm, 1937, s. 334 f.
 20. Se Louise E. Robbins, *Elephant Slaves and Pampered Parrots. Exotic Animals in Eighteenth-Century Paris*, Baltimore, 2002, och John Bernström, ”Stockholmarna och de vilda djuren”, Magnus von Platen (red.), *Stockholm 1252–1952. En minneskrift*, Stockholm, 1951.
 21. Plinius d.ä., *Natural History in Ten Volumes*. Vol. 3. Libri VIII–XI. With an English Translation by H. Rackham, (Loeb Classical Library), Cambridge, Mass. & London, 1983, s. 366 f., X.117.
 22. Aristoteles, *History of Animals*. Book VII–X. Edited and Translated by D.M. Balme, (Loeb Classical Library), Cambridge, Mass. & London, 1991, s. 139, 597:b.
 23. Se t.ex. Stina Hansson, ”Bröllopslägrets skald och bårens”. *En studie i Lucidors tillfällesdiktning*, diss., Göteborg, 1975, s. 56 ff. och där anförd litteratur.
 24. *Consolatio* används ibland som synonym till *epicedium*, så t.ex. hos Statius. Se komm. i standardverket för bok två, P. Papinius Statius, *Silvae*. Book II. A commentary by Harm-Jan van Dam, Leiden, 1984, s. 67. Termen används ofta om de romerska gravdikterna.
 25. Jfr Elizabeth Thomas, ”A Comparative Analysis of Ovid, ’Amores’, II, 6 and II, 9”, *Latomus. Revue d’etudes latines* 24 (1965), s. 601, och José Esteve-Forriol, *Die Trauer- und Trostgedichte in der römischen Literatur untersucht nach ihrer Topik und ihren Motivschatz*, diss., München, 1962, s. 39 ff. Esteve-Forriol benämner det sista partiet *descriptio sepulcri*. Ordningen i vilken de olika delarna presenteras följer inte alltid samma mönster utan kan se olika ut i olika dikter. Ofta ser de dock ungefär lika dana ut – de klingar t.ex. alltid ut i *consolatio*. – Fågeln i *Amores* II.6 är grön: därför sluter man sig till att Indien var dess härkomst. Afrikansk *Psittacus* är grå, och enligt Otto Keller (*Die antike Tierwelt II. Vögel, Reptilen, Fische, Insekten, Spinnentiere, Tausendfüßler, Krebstiere, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter, Schlauchtiere*, Leipzig, 1913, s. 46) var den obekant för romarna. Jfr. Plinius, N.H. X.117.
 26. Statius’ 37 rader långa *epicedium* uppvisar ett liknande mönster.
 27. Papchen är ett vanligt papegojnamn i tysk lyrik. Papegojan i t.ex. Heinrich Seidels (1842–1906) poem ”Der entflogene Papagai” i *Neues Glockenspiel* från 1893 heter Papchen. – Adjektivet *artig* (titeln) betyder på 1600-talssvenska ungefär detsamma som ’trevlig’ eller ’intagande’ på nusvenska – papegojan var alltså ett nöjsamt och sällskapligt djur.
 28. Swahn, 2000, s. 50; Almquist, 1896, s. 89 f.

29. "Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis, / occidit: exsequias ite frequenter, aues"; originalet återges efter standardutgåvan: J.C. McKeown (ed.), *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes. Volume I. Text and Prolegomena*, Liverpool 1987, s. 170 ff. Kommentarer till II.6 återfinns i *Volume III. A Commentary on Book Two*, Leeds, 1998, s. 108–145. Den svenska översättningen citeras efter Publius Ovidius Naso, *Amores. Ovidius' kärleksäventyr*. Tolkade och kommenterade av John W. Köhler, Stockholm, 1987.
30. "non fuit in terris uocum simulantior ales: / reddebas blaeso tam bene uerba sono."
31. "Psittace, dux volucrum, domini facunda voluptas, / humanae sollers imitator, psittace, linguae, / quis tua tam subito praeclusit murmura fato?" – "nunc conviva levis monstrataque reddere verba". Originalet återges efter van Dams ovan omnämnda standardutgåva: P. Papinius Statius, 1984, s. 39 f. Den svenska översättningen citeras efter Statius, *Silvae*. Översättning i originalets versmått av J.E. Hylén, Nyköping, 1928, s. 44 f.
32. Rosenfelt var viceamiral under Karl XI och utnämndes år 1700 till amiral av Karl XII. Båda kungarna förekommer i Rosenfelts dikter, men det går inte att avgöra vem som avses just i det här fallet. Rosenfelt och Karl XI har sannolikt stött på varandra i samband med grundandet av Karlskrona och inrättandet av flottbasen. Rosenfelt spelade då en aktiv roll, bl.a. genom sin sjömätning (Rosell, 1998–2000, s. 517). Rosenfelt stod i personlig kontakt med Karl XII, som uppenbarligen fäst sig vid honom och bl.a. tagit hans parti mot officerskollegerna Hans Wachtmeister och Cornelius Anckarstierna. Se Einar Wendt och Lars Ö. Berg, "Tiden 1696–1700", *Amiralitetsskollegiets historia 2, 1696–1803*, Malmö, 1974, s. 32. Se även Almquist, 1896, s. 95. Rosenfelt omnämns i ett brev av Karl XII från 1700. *Karl XII:s egenhändiga bref*. Samlade och utgifna af Ernst Carlson. Med porträtt och breffacsimile af Karl XII, Stockholm, 1893, s. 228. Papegojgravdikten *kan* således ha tillkommit under något av Karl XII:s första regeringsår, senast dock 1700, då kungen inledde sitt fälttåg.
33. Kejsaren är Domitianus (51 e.Kr–96 e.Kr.).
34. Se Alex Hardie, *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool, 1983, s. 58–72, där Statius' beroende av skyddspatroner diskuteras.
35. Ambrosii Theodosii Macrobbii *Saturnalia*. Apparatu critico instruxit, in Somnium Scipionis Commentarios selecta varietate lectionis ornavit Iacobus Willis, [vol. 1], Lipsiae, 1963, s. 148, II.4.29.
36. Se *Aeneiden* VI.703 ff. – Jfr. med Hans Helander, *Neo-Latin Literature in Sweden in the Period 1620–1720. Stylistics, Vocabulary and Characteristic Ideas*, Uppsala, 2004, s. 511 f. och 519 f.
37. Attribution är inte fastställd: se A.S.F. Gow & D.L. Page (eds.), *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams II. Commentary and Indexes*, London, 1965, s. 107.
38. I författarens *Myrstigar. Figurer för skrift och läsning i antikens Grekland*, Stockholm, 1999, s. 65. (Klymenos = Hades.) Epigram 189 är det första i raden av dikter över döda djur i bok VII i *Anthologia Graeca*. Jfr. med VII.194 och VII.197.
39. Av den kvinnliga lyrikern Anytes epitafier över djur är det över den strandade delfinen (*Anthologia Graeca* VII.215) mest känt. Epitafiet har översatts till svenska både av Vilhelm Ekelund (*Grekisk bukett*, Stockholm, 1906) och Emil Zilliacus (*Grekiska epigram*, Helsingfors, 1923).
40. I min kommande avhandling om svensk djurgravdiktning under 1600- och 1700-talet diskuteras fler dikter av det här slaget.

41. "si qua fides dubiis, uolucrum locus ille piarum / dicitur, obscenae quo prohibentur aues."
42. *luther* (r. 2) rent; av ty. *lauter* ren.
43. "At tibi quanta domus rutila testudine fulgens, / conexusque ebori virgarum argenteus ordo, / argutumque tuo stridentia limina cornu / et, querulae iam sponte, fores! Vacat ille beatus / carcer et augusti nusquam convicia tecti."
44. "quo lapis exiguus par sibi carmen habet: / COLLEGOR EX IPSO DOMINAE PLACVISSE SEPVLCHRO. / ORA FVERE MIHI PLVS AVE DOCTA LOQVI." – Idén har framförts att Ovidius identifierar sig med papegojan. Se Leslie Cahoon, "The Parrot and the Poet: the Function of Ovid's Funeral Elegies", *The Classical Journal* 80 (1984), s. 34. Cahoon utvecklar tyvärr inte sin produktiva idé. Även Jessica S. Dietrich talar om identifikation. Hon skriver: "[T]he imitative quality of the parrot may [...] represent Ovid's anxiety about his role in the poetic tradition. "Dead Parrots Society", *American Journal of Philology* 123:1 (2002), s. 99. Man kan lätt föreställa sig att en poet som Ovidius såg stora likheter mellan sig själv och de tama papegojorna, just eftersom bådas främsta kännemärke var imitation och underhållning, och att bägge var ställda under en mäktig *patronus* som försåg dem med förplägnad. Denna roll, diktaren med mask eller förklädnad (Lars Lönnroth), diktaren med repertoar (Horace Engdahl), diktaren som lider och gläds ställföreträdande, för att någon annan vill det – *diktaren som papegoja* –, är förhärskande i antiken, liksom även under 1500-, 1600- och 1700-talet. Papegojan är med andra ord även att uppfatta som en symbol för poeten. I förlängningen av ett sådant resonemang kan man se epitafiet i slutet av dikten som en replik på Vergilius' autoepitafium (se längre fram). Orden får då dubbel verkan och fungerar både som epitafium över Corinnas papegoja och som autoepitafium; och de fungerar som en ironisk blinkning till förebilden Vergilius som är högstämd; och de fungerar, kan man förmoda, som en *självironisk* blinkning: 'Jag är också papegoja och detta är min gravskrift, jag har själv skrivit den, se!' Resonemanget för tanken till en av de vanligaste interpretationerna av Catullus III, nämligen att den döda sparven (även) är poetens fallos, att Catullus drabbats av impotens och att det är därför som poetens flickvän Lesbia gråter.
45. "'occidit aeriae celeberrima gloria gentis / psittacus, ille plagae viridis regnator Eoae; / quem non gemmata volucris Iunonia cauda / vinceret aspectu, gelidi non Phasidis ales, / nec quas umentis Numidae rapuere sub austro; [---] Assyrio cineres adolentur amomo / et tenues Arabum respirant gramine plumae / Sicaniisque crocis; senio nec fessus inertis / scandet odoratos phoenix felicius ignes'."
46. Epitafiet citeras efter *Servianorum in Vergilii Carmina Commentariorum Editionis Harvardianae II. Quod in Aeneidos libros I et II explanationes continent*. [Ed. by] Edward Kennard Rand, Howard Taylor Smith, John Joseph Savage, George Byron Waldrop, John Petersen Elder, Bernard Mann Peebles, Arthur Frederick Stocker, Lancaster, 1946, s. 3. – Vergilius' autoepitafium imiterades och parodierades redan i antiken. Det finns dikter om både människor, djur och ting som har Vergilius-dikten som förlaga. En gravdikt över en knähund (dikten är inhuggen i en marmortavla vid Villa Borghese i Rom) börjar t.ex.: "Gallia me genuit" (Gallien gav mig livet). *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. VI: Inscriptiones urbis Romae. Pars 4, fasc. 1, nos. 24321–30681. Sepucrales, Varii, Fragmenta (= CIL VI.4.29896). Och i ett Martialis-epigram yttrar några *ostar*: "Trebula nos genuit". (Martial, *Epigrams*. Vol. III. Edited and Translation by D.R. Shackleton Bailey, Cambridge, Mass. & London, 1993, s. 186 f., XIII.33.)
47. Min översättning.

48. För en diskussion om autoepitafiets autenticitet, se Irene Frings, "Mantua me genuit. Vergils Grabepigramm auf Stein und Pergament", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 123 (1998), s. 89–100.

Fältslag och dryckeslag

Striden som metafor i äldre tiders dryckesvisa

Johan Stenström

Att dricka och att sjunga till skålen har man gjort sedan medeltiden. Man har samlats runt bordet och låtit sången bidra till känslan av samhörighet i gruppen av hantverkare, studenter eller soldater. Detta var ett manligt göra. Dess funktion var att sammanhålla – och att utesluta.

De manliga poeterna har genom seklerna inte utgjort något undantag från övriga manliga befolkningen. De har befolkat krogar och källare och tillhört kottier och sällskap där supen har tagits under sång. På grund av sin lätthet med ord har de kanske till och med varit särskilt anlitade att skriva en ny visa när man samlades vid bålet. De har varit med om att tävla i att inför kvällens möte i laget hitta på några särskilt kvicka rim eller raffinerade metaforer för tagandet av supen. Denna tradition har levt in i våra dagar. Ett exempel finner man hos Evert Taube. I samlingen *Ultra Marin* (1936) ingår några av hans mest omtyckta visor. Här finns den magnifika, episka ”Eldarvalsen” och den ljuva ”Utövisan”. Men liksom i flera av Taubes samlingar från 20- och 30-talen ingår det också en skålvisa. I *Ultra Marin* heter den ”Än en gång därän”:¹

Än en gång därän, bröder!
Än en gång därän!
Följom den urgamla seden!
Intill sista man, bröder,
intill sista man
trotsa vi hatet och vreden!
Blankare vapen sågs aldrig i en här
än dessa glasen, kamrater: I gevär!
Än en gång därän, bröder!
än en gång därän!
Svenska hjärtans djup –
Här är din sup!

Livet är så kort, bröder!
Livet är så kort!
Lek det ej bort,
nej var redo!
Kämpa mot allt torrt, bröder!
Kämpa mot allt torrt!
Tänk på de gamle som skredo
fram, utan tvekan i floder av champagne
styrkta från början av brännvin från vårt land!
Kämpa mot allt torrt, bröder!
Kämpa mot allt torrt!
Svenska hjärtans djup –
här är din sup!

I sin doktorsavhandling *Bellman och Bacchus* definierar Bo Nordstrand inledningsvis dryckesvisan ”som en lyrisk, sångbar dikt som gestaltar drickandet eller fenomen som hör till drickandet, uttrycker dryckesglädje och har till huvudsaklig funktion att uppmana alla att dricka tillsammans”.² I undertiteln till sin omfattande studie *Från Helan till lilla Manasse. Den svenska snapsvisans historia* använder Christina Mattsson termen snapsvisa. Det finns skäl att fråga sig varför, för i hennes förord introduceras den benämning som hon sedan konsekvent använder: ”Jag kallar dessa visor för skålvisor. Det är en sammanfattande beteckning som fungerar forskare emellan och som avser alla de visor som under olika benämningar och under olika tidsepoker har sjungits och sjungs i direkt anslutning till skåldrickandet.”³

Nordstrand slår fast att visan vid skålen genom århundradena kännetecknas av vissa återkommande motiv och formelement.⁴ ”Än en gång därän” visar med tydlighet att Taube har studerat traditionen. Grundläggande är att visan understryker enigheten i laget och som kontrast däremot framhåller avståndstagandet till en fientlig omvärld. Detta första kriterium uppfylls i högsta grad av Taubes visa. Tillalet av bröderna eller kamraterna liksom det totala samförstånd som texten ger uttryck för, vittnar om känslan av samhörighet. Ett annat kännetecken har med exkluderingen av oliktänkande att göra. I det här fallet uppmanas bröderna ”Kämpa mot allt torrt”, dvs. inte bara mot nykterhet utan också torrhetens eller fyrkantighetens mentalitet. En tredje faktor är avvisandet av bekymmer och oro till förmån för glädje och frihet. Hos Taube uttrycks en variant av detta i och med att bröderna anmodas trotsa hat och vrede. De flesta dryckesvisor omfattar också

carpe-diem-motivet. Uppmaningar om att njuta det korta livet förekommer flitigt. ”Än en gång därän” är inget undantag. Här betonas livets korthet och i dryckeslaget manar man varandra med en ironisk lärosats att det inte får lekas bort. Till dryckesvisans standardinslag hör också att man berör verktygen för sin syssla, dvs. glaset, flaskan och dryckessorten. Taube benämner både glaset, champagnen och brännvinet. I ännu ett avseende uppfyller denna visa kriterierna för dryckesvisan: Tapperhet och hjältemod ifråga om att dricka. Extra tyngd får budskapet genom att monarken indirekt apostroferas med ett citat ur Strandbergs ”Kungssången”: ”Svenska hjärtans djup”.

Tapperhet och hjältemod tillhör krigsmannens dygder. Slående är att förutom de många stående kriterierna för vad en dryckesvisa brukar innehålla har Evert Taube dessutom byggt upp hela texten kring en vapen- och stridsmetaforik. De blanka vapnen-glasen i hären, kampen, ordern ”I gevär!” liksom åberopandet av en förliden storhetstid – ”Tänk på de gamle som skredo”, ”den urgamla seden” – allt samverkar för att hären och dryckeslaget ska framstå i en slags dubbelexponering. Effekten är parodisk, ännu ett drag som enligt Nordstrands typologi utmärker texten i dryckesvisan.

Med några exempel från olika tider ämnar jag visa hur krigsmannadygderna och den bacchanaliska redbarheten samverkat i poesi och i visor som sjungits kring bordet under olika perioder.

Visans tidevarv

Åren kring sekelskiftet 1800 har karakteriserats som visans tidevarv. ”Man lät icke skrämman sig af hennes längd; hon sjöngs från första till sista raden. Vid slutet af hvarje festlig middag inbars bålen, och nu började skålar och visor; än uppträdde en lycklig vissångare och sjöng solo, än stämde hela sällskapet in i en chorus.”⁵ Gustaf Ljunggren reflekterar från sin horisont på 1880-talet över en tid när sederna var mer otvungna. Några årtionden tidigare hade Bernhard von Beskow uttryckt sin saknad över forna tiders sångseder vid bordet: ”Man kan säga att denna vitterhetsart är, både ifråga om sammansättning och utförande, utdöd”.⁶ Han beklagar att det numera (1850-talet) enbart är flerstämmig sång som dominerar. Trots – eller kanske just på grund av – de svåra tiderna med politisk repression, inre upplösning och internationell oro var sällskapsvisan populär. Särskilt omtyckta var vi-

sorna av Johan David Valerius. Hos honom är dryckesvisorna rikt företräd-
da, men de krigiska metaforerna, parallellerna mellan vapen och glas,
mellan mörsare och tumlare, förekommer inte. Inte heller hos Stjernstolpe
eller Wadman förekommer denna typ av dryckesvisa.

Lite längre fram i tiden finner man emellertid ett exempel. Wilhelm von
Braun kom från en officersfamilj och var själv officer innan han tog avsked
för att bli skriftställare på heltid. I von Brauns omfattande produktion fin-
ner man en dikt där hans militära verksamhet och hans bacchiska intressen
förenas. Titeln skulle kunna vara hämtad direkt från Bellman. ”Bacchi ex-
cercis” heter den.⁷ Tonen är emellertid inte särskilt bellmansk och tempot
betydligt makligare:

Fort samlens I bussar, som linken
På Bacchi förnöjsamma stig!

Därefter skildras exercisen steg för steg. ”I handen gevär!” manar Bacchus,
”fatten alla / de blinkande glasen uti!” Sedan dricker man för att därefter på
nytt ”ladda”.

Nej halt! Hur I springen! Nej hören!
Till laddning, till laddning gevär!
Låt rågan bli fängkrut, och rören
På slefvarna manhaftigt der!
Aha! schon gemacht, mina gossar!
Det tempo't går alltid så bra!
”Punsch!” Färdigt gevär! Snart de blossar!
Fyr! – stupade någon? Snart ”Ladda!”

Till slut går man till anfall – inte mot fienden – utan mot bålen. Här intro-
ducerar von Braun en språklig nybildning, grundad på ordet bröstgänges,
nämligen ”strupgänges”:

Till anfall! Till anfall! I alla
Vi strupgänges mot honom gå!
Bort glasen! Och stormen med gapet
På första föräldrarnas vis!
Där ligger nu hela manskapet!
Hell Bacchus och hans exercis!

Stormaktstiden

Greppet att likna den aktivitet som utförs av dryckeslaget vid ett fältslag och att överföra krigsbussens hjältedater till att gälla tapperhet och uthållighet vid glas och flaska går tillbaka åtminstone till 1500-talet. Ett av Nordstrands exempel stammar från Tyskland och trettioåriga krigets dagar: ”Andre ziehen in den Krieg, / In dem Glase steht mein Sieg.”⁸ Och en samtida svensk dryckesvisa framställer den parallell mellan glas och gevär som precis har demonstrerats av Evert Taube:

Hwar och en broder kiär,
Tar sitt glaas till Gewär,
Sätter ann ty det är
Till Morgon vårt begäär⁹

Stiernhielms *Hercules* och *Bröllopsbesvärs ihugkommelse* är inte ämnade för sång, men det hindrar inte att dryckesvisans populära grepp går igen i båda verken. I *Hercules* framträder fru Lusta med döttrarna Lättja, Flättja och Kättja och sonen Ruus. Denne är förfaren bland buteljer och glas. När fru Lusta beskriver flaskornas fröjder sker det som ett slags negering av slagfältets handeldvapen och kanoner. I stället är det brädfyllda barkenmejere, dvs. urholkade björkstammar där barken fått sitta kvar, och andra dryckeskärl som ”bullar” och ”bulkar” och ”humpar” som frammanas. Fru Lusta frågar ynglingen Hercules:¹⁰

Wil du då stormar och strijd? Min Son skal föra Baneret.
Min Son Ruus, uti Kannor och Krus; uti gruf-same Bolkar
Tig skal öfwa med art, och drilla på wänster och höger:
Kommer i Fält moot tig, en flock af fuchtige bröder.

[...]

Byssor och Swärd är' här intet i bruk, för Slinger och Mörser,
Morgonstiernor, fylte Granater, och halfwe Canoner
Gå här i swang stoore Barkenmeyere, Bullar och Bolkar,
Fylte på brädd; diupe Tumblar', och Humpar, och höge Bocaler.

Och strax därpå redogörs för vad som ska fylla dessa dryckeskärl:

Krut och Lod är här intet i bruk: man sätter i ställe,
Klart Reenskt Wijn, Bacheracher, en Mentzer, och ljuflige Necker.

Rinkhauwer, Moskateller af Gudarne drickes, och älskas.
Spanske ther-hoos, Alikant, Blank Bastard och söte Canarier,
Petersimens, stark Frontiniac och Fransk Wijn i nödfall,
Jämte Claret, Hypocras och flerhanda lystlige drycker.

Vad fru Lusta räknar upp är olika vindistrikt, vilka än i dag existerar och finns representerade i Systembolagets katalog. Det är slående att de flesta av vinerna är söta. Det säger kanske något om tidens smak men förmodligen mer om vinernas lagringsduglighet under långa transporter. Viner med hög andel socker håller bättre än helt torra. De tyska vinerna tycks vara uppskattade eftersom fru Lusta nämner inte mindre än tre som kommer från den rehnska floddalen: "Bacheracher" från Bacharach, "Menzer" från Mainz och "Rinkhauwer", dvs. Reingau, medan "liuflige Necker" avser det vin som odlas längs floden Neckar i det vindistrikt som numera har benämningen Baden-Württemberg. "Moskateller" kan avse flera sorter. Den vita tyska muskatelldruvan, den som i Frankrike kallas muscat eller den italienska moscato. Alla tre ger mer eller mindre söta viner.

Övriga sorter på fru Lustas vinlista härrör från sydligare länder. Från Spanien kommer den söta "Alikant" liksom "Blank Bastard" som är ett vitt vin framställt av russin. "Petersimens" ska utläsas Pedro Ximenes, en druva av vilken man i dag gör en söt sherry. Frankrike representeras av den söta "Frontiniac", liksom av "Claret" och "Hypocras", som båda var kryddade och sötade. Sedan medeltiden hade man kryddat ett blekt (clairret), roséaktigt vin genom att filtrera det genom kryddor som kanel, anis och fänkål. Claret lever kvar i den engelska benämningen för röd Bordeaux.

Dryckesvisor finner man hos många av diktarna under 1600- och 1700-talen: hos Israel Holmström, Lucidor, Runius och Dalin. Från frihetstiden stammar ett stort antal visor där de bacchiska fröjderna prisas. Visorna spreds i avskrifter och samlades i handskrivna visböcker. Det var i dessa kretsar som Carl Michael Bellman snart framträdde som den oövervinnelige mästaren.

Mästaren Bellman

Den unge Bellman tillhörde en krets av levnadsglada unga ämbetsmän som umgicks på stadens källare och värdshus. Var man inte förmögen skuldsatte man sig och levde på tillfälliga krediter. Bellman själv råkade så illa ut

att för att undkomma sina björnar, dvs. sina kreditorer, fick han fly till Norge. Konkursen var ett faktum.

Bland borgenärerna fanns krögaren på Lorenzbergs värdshus. Hos honom var Bellman uppenbarligen stamgäst och här sjöng han förmodligen själv sina visor. De spreds sedan i avskrifter och började tidigt cirkulera som skillingtryck. Bellman var mycket produktiv inom skålvisans genre. I Bellmanssällskapets standardutgåva av hans skrifter utgör ungdomstidens *Bacchanaliska visor* en hel volym.¹¹

Trots begränsad personlig erfarenhet av soldatlivets mödor utvecklar han ett raffinerat manér att parallellställa militära och bacchiska bestyr. En av visorna åskådliggör drillen såväl i fält som vid glaset (StU XIV, s. 43):

Höger om, vänster sväng, klinga!
Buteljer, hej, marsch fram för front!
Som kulor sku korkarna springa
Och skymma bort vår horisont.

Mannarna uppmanas vara uppmärksamma, hurtiga och modiga när man har ett så viktigt värv att utföra:

Håll ögonen styfva till höger,
Grip hurtigt till carafin!
Herr Löjtnant, friskt upp, var ej tröger,
Var modig, nu får vi mer vin.

Melodin till denna visa uppges vara ”Piff puff paff med bomber”. Därmed har Bellman angett en militär kontext. Den musikaliska parodin upplevs på så vis att innebörden av den gamla texten dröjer kvar i medvetandet hos den som lyssnar och i denna dubbla upplevelse uppstår den komiska effekten.

Annars är det med Bacchus man drar i fält i många av Bellmans dryckesvisor. I följande exempel demonstreras den religiösa doktrinen att inför guden är alla lika, inför vinets gud har alla samma rang (StU XIV, s. 40):

Bacchus uti knektgestalt
Ber oss supa med gevalt.
Ingen svike
Sin gelike,
När han ropar; Ge fyr öfver alt!
Alla man hör lika glada ser,

Generalmajoren med sin underofficer.
Alla supa lika dant
Capitenen, Löjtnant, Fändrik, Väbel, Adjutant.

En annan av sångerna inleds med orden ”Bacchus med tappen han oss commenderar/ Hjeltarna stå nu hans tunna ikring” (StU XIV, s. 200) . Medan Bacchus anför sin tropp med tappen på tunnan klingar fältmusiken, det marscheras och alla närvarande uppmanas att skyldra ”med stop och med flaska”.

”Bacchi vaktparad” är titeln på en besläktad visa (StU XIV, s. 114 f.). Från andra Bellmanvisor känner man igen de karakteristiska instrumentimitationerna liksom namnen på riddarna i Bacchi orden. Vaktparaden går upp till Bacchi slott. En av musikanterna i detta bacchuståg ”blåser i butelj” medan adjutanten ”rider på en älg”. Bacchus själv ”för i troppen / Olje-gult banér” på vilket hans devis återfinns: ”*Post mortem nulla voluptas*” – efter döden ingen vällust.

Föreställningen om en drömtillvaro där tillgången på vin och kärlek är obegränsad återkommer i många av tidens dryckesvisor. I ett fall hos Bellman har motivet kombinerats med idén om ett fälttåg som går ända till det fjärran Turkiet (StU XIV, s. 206 f.):

Om jag finge commendera
Femton tusend man,
Skulle jag på stund marschera,
Gripa Turken an.
Proviant :ll:
Sku vi hafva goder
Och galant :ll:
I vårt flaskefoder
Och vi sku marschera på,
Och så slå. :ll:

Grunden för denna långa marsch är drömmen om ett österländskt harem.

I seraljen sku vi sätta
Våra rumpor ner;
Små turkinnor, sköna, nätta
I vårt högquarter.
Natt och dag :ll:
Skull' vår flaska rinna.
Du och jag :ll:

Ha hvar sin turkinna.
Ge den gamle Storvisir
Ein Stop Bier. :ll:

Sultanen kastas emellertid ut ur seraljen, den vaktande eunucken tilltalas burdust: ”Släpp mig in, ur vägen snöping.” Sedan nu nordmännen intagit fiendeland ska de hissa sin egen stolta flagga som emblematiskt beskriver deras göranden i detta harem: ”Uppå den skull’ Venus vagga/ Bacchi lilla kropp.” Sången får sägas utgöra ett udda exempel på tidens utbredda turk-exotism.

I Bellmans backanaliska ungdomsdiktning finner man många drag som förebådar *Fredmans epistlar* och *Fredmans sånger*: den respektlösa blandningen av bibeltravesti, klassisk mytologi och dryckesvisa. Återkommande är också det frejdiga tilltalet med de många uppmaningarna, berättarens dubbla funktion av rapportör och festmarskalk, instrumentimitationerna mm. Den ruelse och den dödsmedvetenhet som kännetecknar många av epistlarna saknas emellertid. Dryckesvisans bruksfunktion är överordnad allt annat, och de få tillfällen när döden åberopas är när den tas som förövandning för att med stärkande drycker göra den korta jordevandringen lite gladare.

Bacchus och Venus har agerat som par i dryckesvisor långt före Bellmans dagar. Hos Bellman finner man ett exempel på hur samhörigheten mellan vinets och kärlekens gudomar gestaltas i krigarmiljö (StU XVII, s. 123).

Marsch Bacchi bussar – marsch överallt!
Glaset i handen, hatten på öra;
Bacchus oss alla i dag har befallt
Att göra halt – här vid tunnan halt.
Venus hon glimmar i hela sin prakt
Kringvärvd av Astrild och hela dess vakt.
Vivat gudinnan, som dagen så skön!
Drick hennes skål vid glasenas dön!

Texten skulle mycket väl kunna sjungas till den melodi som Bellman har använt i såväl *Fredmans sång 7* som *Fredmans epistel 37*. Innehållet knyter tematiskt an till sång 7, ”Til Kärleken och Bacchus”:¹²

Kärlek och Bacchus helgas min skål;
Bägge sku firas af ungdom och ålder;
En ger jag hjertat den andra min bål;
Ty Bacchus ger Astrild Härolder.
Femton års flicka och fuller Pocal
Är hvad i verden helst mig behagar;
Ach! Hvad jag önskar uti mina dagar,
Hos Venus bli Fändrik, hos Bacchus korpral.

Även om den militära metaforiken är nedtonad i Fredmans sång 7 står det ändå klart att både kärlekens och vinets gud förknippas med befäls rang. I påfallande många av de mest kända sångerna och epistlarna understryker Fredman att han är dragen både till Venus och Bacchus och att han inte alltid har så lätt att välja mellan dem. ”Jag älskar det sköna / men vinet ändå mer” heter det till exempel i epistel 2. Men i sång 7 är det Fredmans önskan att stå i högre rang hos kärlekgudinnan än hos vinguden. Han säger sig nämligen vilja vara fänrik hos Venus, men korpral hos Bacchus.

*

Traditionen av dryckesvisor med krigsmetaforik kulminerar med de bellmanska ungdomsdikterna vid frihetstidens slut. Politiskt och militärt hade Sverige förlorat i anseende sedan stormaktstiden, men fortfarande existerade bedrifterna i fält i medvetandet hos flertalet. Det var därför inte konstigt att åkallandet av krigsmannens dygder ännu skedde i sällskapslivet vid bordet. Att Sverige åter skulle spela rollen av en expansiv europeisk nation var en önskan som också måste ha existerat hos många och som fordrat sin tribut när man skulle umgås kring bordet. Efter den gustavianska tiden försvinner denna typ av dryckesvisa. Eller uttryckt på ett annat sätt: Sedan Sverige förlorat sitt hittills sista krig och fått avträda Finland till Ryssland, var det inte längre aktuellt att prisa krigsmannadygderna vid glas och stop.

Noter

1. Evert Taube, *Ultra Marin*, Stockholm, 1936.
2. Bo Nordstrand, *Bellman och Bacchus. Genrestudier i Bellmans tidiga dryckesvisor och ordenskapitel samt i Fredmans epistlar*, Lund, 1973, s. 17.
3. Christina Mattsson, *Från Helan till lilla Manasse. Den svenska snapsvisans historia*, Stockholm, 2002, s. 9. Se även bland annat *Helan går. 150 visor till skålen*, Hedemora, 1989.

4. Nordstrand återkommer till dryckesvisornas typologi på flera ställen i sin avhandling. Se t.ex. s. 17–21, s. 71–114.
5. Gustaf Ljunggren, *Svenska vitterheten häfder. Efter Gustaf III:s död. Tredje delen. Svenska Vitterheten under Gustaf IV Adolfs regering 1796-1808*, Lund, 1881, s. 320.
6. Bernhard von Beskow, *Lefnadsminnen*, Stockholm, 1857. Citatet är hämtat från den andra upplagan 1928, s. 229.
7. Wilhelm von Braun, *Samlade arbeten. Del I*, Stockholm, 1867, s. 139 f.
8. Citerat efter Nordstrand, 1973, s. 48.
9. Ibid.
10. Georg Stiernhielm, *Hercules*. Här citerat efter *Svensk litteratur I. Från runorna till 1730*. Utgiven av Bernt Olsson. Utgiven i samarbete med Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm, 1993, s. 285.
11. De dikter av Bellman som fortsättningsvis behandlas är citerade efter standardutgåvan: Carl Michael Bellman, *Skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmanssällskapet. XIV Ungdomsdikter II. Bacchanaliska visor*, Stockholm, 1994. Sidhänvisningar uppges fortsättningsvis inom parentes i den löpande texten enligt det etablerade mönstret (StU XIV, s. 16).
12. Carl Michael Bellman, *Fredmans sånger. Text- och melodihistorisk utgåva med musik i reproduktion efter originaltrycket. 1. Texten*. Textredaktör Gunnar Hillbom. Melodiredaktör James Massengale, Stockholm, 1992, s. 28.

C.K. Williams och konsten att skapa naturens musik

Paul Tenngart

Även om den amerikanske diktaren C.K. Williams med fog har beskrivits som en "social poet" är det inte bara mellanmänskliga relationer som gestaltas i hans poesi.¹ Lika ofta handlar hans dikter om förhållandet mellan människa och natur, en relation som nästan alltid utgår ifrån ett mänskligt begär. Så är det till exempel i dikten "The Train" från den Pulitzerprisbelönade samlingen *Repair* från 1999.² Här sitter en man vid fönstret på ett stillastående tåg. Av okänd anledning har tåget stannat vid "a row of abandoned, graffiti-stricken factories" (rad 1), och där står det stilla i en timme. Mannen tvingas sitta där vid fönstret och lyssna på grannens mobiltelefonsamtal. Han känner sig "trapped" (4).

Så får han syn på en hare utanför tågets fönsterruta. Djuret är "very endearing" (6), och mannen känner hur hans medvetande vill komma bort från den mänskliga civilisationen och "back into its wilder part" (9). Detta begär utvecklas snart till en stark och omöjlig längtan:

All the while we're there, I long almost painfully out to him,
as though some mystery inhabited him, som semblance of the sacred,
but if he senses me he disregards me, and when we begin to move
he still waits on the black ballast gravel, ears and whiskers working,
to be sure we're good and gone before he continues his errand. (11–15)

Längtan bort från civilisationen och ut mot naturens mystiska och för människan onåbara värld är förstås inget nytt för Williams. Känslan har gestaltats otaliga gånger, inte minst i den romantiska naturpoesins tradition. Det som är speciellt med Williams dikt är emellertid den starka makt som tillskrivs den naturliga individen. Haren har total kontroll över situationen. Om den är medveten om sin mänskliga betraktare, så är den mycket skicklig på att ignorera honom. Maktförhållandet känns igen från den inom-

mänskliga världen: det är hierarkin mellan den som älskar och den som inte besvarar känslorna.

Diktens miljö understryker harens makt. Om mannen hade stött på djuret i skogen eller på en strandäng hade hierarkin varit mindre iögonfallande, men här manifesterar sig makten i ett helt igenom människoskapat landskap, bland rader av övergivna, slitna och sjaskiga fabriker. Vi är vana vid beskrivningar av hur människans makt över allt övrigt jordiskt liv har fått katastrofala följder, hur den mänskliga civilisationen breder ut sig, hur den invaderar och förstör det ena ekosystemet efter det andra. Williams dikt gestaltar ett skede längre fram i denna process. Här har naturens krafter åter tagit makten över det territorium som människan en gång invaderade. I den urbana vildmarken är det djur och växter som styr.

Även i dikten "Bone", några sidor längre fram i *Repair*, gestaltas ett mänskligt begär efter ett djur.³ Här hittar ett litet barn "the hipbone and half the gnawed shank of a small, unrecognizable ani- / mal" (2–3) på trottoaren framför ingången till ett museum. Barnet vill behålla benresten från det döda djuret, men mamman sätter stopp:

But Maman won't let you keep it.
"Maman, please..."
"It's filthy. Drop it. *Drop it! Drop it! Drop it!*"(18–20)

Dikten slutar med dessa upprepade befallningar att slänga bort benet, men innan dess har diktens subjekt ställt sig på barnet sida och visat sin fascination för det lilla organiska fyndet. Diktjaget dröjer vid själva förruttnelseprocessen och uttrycker förundran över vad som kommer att hända med benet i framtiden:

Still, something devoured all but this much, and if you look more
closely,
you can see tiny creatures still gnawing at the shreds of decomposing
meat, sucking at the all but putrefying bone.

Decades it must be on their scale that they harvest it, dwell and generate
and age and die on it.
Where will they transport the essence of it when they're done?
How far beneath the asphalt, sewers, subways, mains and conduits is the
living earth to which at last they'll once again descend? (6–14)

Liksom i ”The Train” är begäret efter den naturliga världens mysterier fåfängt. Diktjaget får inte svar på sina frågor, och det lilla barnet hindras – av sin mamma, av samhället, av den kultur han är en del av – att stilla sin nyfikenhet.

Fascinationen för organismens död är densamma i ”Bone” som i Charles Baudelaires välkända ”Une Charogne”. Skillnaden är förstås att i Baudelaires dikt om det ruttnande hundliket har begäret tydliga sexuella dimensioner:

Les jambes en l’air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d’une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d’exhalaisons.⁴

Den nekrofila dimensionen hos Baudelaire finns inte hos Williams, men båda dikterna uttrycker en stark fascination och nyfikenhet inför vad som rent faktiskt händer med den fysiska kroppen efter det att organismen har dött. Funderingarna är så intensiva att de antar existentiella proportioner. Där det i ett otal andra dikter i västvärldens litteraturhistoria är själens framtid efter döden som begrundas, är det här kroppens framtida existens som dikternas olika subjekt ställer sig undrande till. Denna fråga är minst lika grundläggande och betydelsefull för den mänskliga existensen som den förra. Och i lika hög grad efterlyser den en världsbild, en övertygelse, en tro. I Williams dikt är denna tro ekologisk. Den organiska resten efter animaliskt liv uppslukas av mindre organismer och blir liv på nytt. Slutligen har den döda kroppen sjunkit genom lagren av mänsklig civilisation och åter blivit en del av naturen.

Både i ”The Train” och i ”Bone” gestaltas enskilda människors omöjliga försök att upprätta ett slags direkt och konkret förhållande till naturliga företeelser och varelser. I grund och botten handlar det om att hitta en väg ut ur den strikt mänskliga världen. Det är en längtan som rymmer en hel del romantisk tragik. Överallt därute finns en värld av naturliga former, företeelser, nyanser och fantastiska processer, men den mänskliga individen är fångad bakom civilisationens galler. Hon kan inte göra sig fri och nå ut till det där andra.

Barnmotivet i ”Bone” faller väl in i denna tematik. Mannen på tåget är hopplöst fångad i den mänskliga världen – bakom tågupéns fönsterruta

och bredvid den oavbrutet telefonerande grannen. Även diktjaget i "Bone" är bara en betraktare. På avstånd registreras vad som händer där på trottoaren framför ingången till museet. Själv gör diktjaget ingenting för att ta reda på någonting om de små varelser som tuggar på benresten. För mamman sitter det i ryggmärgen att det som barnet plockar upp från marken är smutsigt. Hon vill inte ha med förruttnelse att göra. Av alla karaktärer i dikterna är det bara barnet som agerar för att tillfredsställa sin spontana fascination. Barnet följer lustprincipen, så som Sigmund Freud har lärt oss att barn gör innan deras liv kompliceras av civilisationens överjag. Romantikerna formulerade i princip samma sak ett århundrade före Freud. Barnet har närmre till den riktiga, genuina värld som inte är skapad av människohand. Barnet har närmre till naturen.

Det är något av en romantisk ironi – i två bemärkelser – att scenen med det lilla benet utspelar sig just framför ingången till ett museum. Museer är väl ytterst till för att vi ska kunna begrunda vårt varande i världen. Mamman förbjuder barnet att spontant hänge sig åt en sådan begrundan. Den civiliserade människans utforskning av världen måste ske i kontrollerade former, sådana som experter har upprättat för ändamålet. Dikten rymmer här en romantisk kritik mot den rationalism som placerar den mänskliga och naturliga verkligheten bakom montrar så att vi ska kunna begrunda den utan direktkontakt, på intellektuell distans.

Naturen beskrivs emellertid inte på samma sätt hos Williams som hos romantikens store naturpoet, William Wordsworth. I en mycket känd passage i *The Prelude* återger den engelske poeten den besvikelse han kände när han som ung resenär såg Mont Blanc för första gången:

That very day,
From a bare ridge we also first beheld
Unveiled the summit of Mont Blanc, and grieved
To have a soulless image on the eye
That had usurped upon a living thought
That never more could be.⁵

Tanken på Mont Blanc, själva föreställningen om det höga berget, var mer levande, rikare och givande än den direkta varseblivningen av det. Den direkta erfarenheten av naturen inkräktar på Wordsworths föreställningsvärld och förstör naturens aura. När naturen förvandlas från idé till sinnesintryck

förlorar den sin filosofiska signifikans och krymper ner till sin rent fysiska sida – den förtingligas.

En sådan romantisk idealism saknas hos Williams. Den amerikanske poetenens karaktärer vill nå den fysiska, naturliga verkligheten så befriade från civilisationens barlast som möjligt. Men det är bara under vissa, snabbt förbiilande ögonblick som det går att uppleva naturen med totalt öppet sinne. Ett sådant ögonblick återges i dikten ”The Island”. En fantastisk morgon vid ett hav lyckas diktjaget helt gå upp i de direkta sinnesintrycken:

So pleasant in such peace the way self inhabits its perceptual containers,
luxurious to descend so insouciantly from the inwardly armored helmet
of thought;
consciousness dilates, there's a feeling of lubrication, acceleration,

my attention, as though freed of me, darts from a here which often isn't
here,
to a there which usually remains resolutely an *away* [...] ⁶

Men när diktjaget får syn på ett blomblad som svävar uppåt, börjar ögonblicket lida mot sitt slut. Kronbladets riktning leder nämligen till att diktjaget spontant ger synintrycket en tolkning: ”A sign? To reinforce the fittingness with which vision and its contents co- / incide?” (19–20) Med denna hermeneutiska aktivitet upphör ögonblicket av direkt och spontan upplevelse. Diktjagets uppmärksamhet har förflyttats från den icke-mänskliga omvärlden – i en varseblivning som är ”freed of me” – till honom själv och hans egen benägenhet att ge världen betydelser som inte finns.

Det mentala förloppet i ”The Island” är motsatsen till det som återges hos Wordsworth. Där det direkta sinnesintrycket inkräktar på Wordsworths föreställningsvärld, är det föreställningsvärlden som förstör upplevelsen hos Williams. Bakom dessa två negativa förlopp ligger motsatta värderingar av den direkta varseblivningen. Hos Wordsworth är den ”soulless”. Hos Williams beskrivs den som en befrielse från det egna mentala bagaget.

Människans föreställningsförmåga, hennes ”imagination”, är hos Wordsworth en fantastisk ynnest. Det är denna förmåga som skiljer oss från jordens övriga varelser och som gör att vi kan identifiera och avnjuta världens skönhet. För Williams är motsvarande förmåga en oönskad nödvändighet. Naturliga fenomen existerar bara som tillfälliga och oförstådda blinkningar innan de begreppsliggörs och inlemmas i den mänskliga civilisationen.

Williams protesterar inte mot detta mänskliga predikament. Hans dikter är mer pragmatiska än så. Istället för att försöka upprätta den direktkontakt som är omöjlig försöker Williams i *Repair* hitta den kulturellt betingade upplevelse av naturliga fenomen som ligger närmast den direkta och spontana. I dikten "Droplets", som nedan citeras i sin helhet, kommer han nära:

Even when the rain falls relatively hard,
only one leaf at a time of the little tree
you planted on the balcony last year,
then another leaf at its time, and one more,
is set trembling by the constant droplets,

but the rain, the clouds flocked over the city,
you at the piano inside, your hesitant music
mingling with the din of the downpour,
the gush of rivulets loosed from the eaves,
the iron railings and flowing gutters,

all of it fuses in me with such intensity
that I can't help wondering why my longing
to live forever has so abated that it hardly
comes to me anymore, and never as it did,
as regret for what I might not live to live,

but rather as a layering of instants like this,
transient as the mist drawn from the rooftops,
yet emphatic as any note of the nocturne
you practice, and, the storm faltering, fading
into its own radiant passing, you practice again.⁷

Den här naturupplevelsen försiggår inte i ett helt öppet medvetande, tömt på alla kulturella föreställningar. Här blandas tvärtom de visuella naturintrycken friskt med de auditiva intrycken från pianomusiken som strömmar ut från bostaden. Tillsammans bildar de naturliga och de kulturella fenomenen en integrerad helhet.

Diktjagets uppmärksamhet är riktad mot regnet, bladen och molnen, men pianomusiken ger denna uppmärksamhet ett viktigt understöd. De naturliga fenomenen tar därmed plats i en upplevelse som är skapad, inte av kompositören eller musikern utan av det upplevande subjektet. Det är diktjagets förmåga att blanda samman det ena med det andra som skapar upplevelsen. Och resultatet är så intensivt att det förändrar hans attityd till

döden. Stunden där på balkongen kan sägas leda till att diktjaget accepterar dödens naturlighet. Han accepterar att den egna mänskliga individen är en del av ett ekologiskt kretslopp, liksom molnen, regnet och bladen.

Det som ger naturupplevelsen kulturella vingar är inte vilken kulturyttring som helst utan musik. Den instrumentala musiken har genom historien betraktats som det mest direkta av konstnärliga uttryck, inte minst av avundsjuka poeter. Anledningen är förstås att musiken saknar språkets begreppsliga sida. Harmonik, melodier, rytmer och klanger kan upplevas spontant, utan hjälp av det rationella tänkandet – under lång tid och gång på gång. Williams definition av begreppet ”poet”, i den dikt som heter just ”The Poet”, utser också musiken till ledstjärna: ”someone who lives in words, making a world from their music”.⁸ Poeten skapar en värld med hjälp av ordens musik, på samma sätt som diktjaget i ”Droplets” skapar världen med hjälp av den pianomusik som spelas inne i lägenheten.

Ett tydligt exempel på Williams egen ordmusik finns i dikten ”Tree”.⁹ Vindens förmåga att sätta en trädkronas löv i rörelse beskrivs här på ett speciellt sätt. Först börjar grenarna och bladen i trädets topp att röra sig, ceremoniellt och tålmodigt:

One vast segment of the tree, the very topmost, bows ceremoniously
against a breath of breeze,
patient, sagacious, apparently possessing the wisdom such a union of
space, light and matter should. (1–4)

Snart sätts även en lägre del av trädkronan i rörelse. Men till skillnad från dem i toppen rör sig dessa löv hektiskt:

Just beneath, though grazed by the same barely perceptible zephyr, a
knot of leaves quakes hectically,
as though trying to convince that more pacific presence above it of its
anxieties, its dire forebodings. (5–8)

De två olika rörelserna sker samtidigt, den ena som ett slags motsats till den andra. Det ligger nära till hands – särskilt efter en dikt som ”Droplets” och den definition av poesi som finns i ”The Poet” – att likna bladens skälvnningar med ett musikstycke, till exempel en sonat. Rörelsen i de två delarna av trädkronan motsvarar då den harmoniska polarisering mellan huvudtonart och kontrasterande tonart som bygger upp sonatens exposi-

tion. Beskrivningen av den ena rörelsen som ceremoniell, tålmodig och hög och den andra som lägre, mer hektisk och oroväckande låter sig lätt läsas som motsvarande musikaliska egenskaper.

Diktens två följande strofer motsvarar sonatformens andra skede, genomföring. Under denna mellansektion ska expositionens tematiska material bearbetas under kontinuerliga modulationer. I Williams dikt kan vi se hur de två första strofernas harmoniska relation mellan det högre och det lägre förändras:

Now some of the individual spreads that make up the higher, ponderous,
stoic portion are caught, too,
by a more insistent pressure: their unity disrupted, they sway irrationally;
do they, too, sense danger?

Harried, quaking, they seem to wonder whether some untoward response
will be demanded of them,
whether they'll ever graze again upon the ichor with which such benign
existences sustain themselves. (9–16)

I sonatens tredelade formspråk ska dessa modulationer mynna ut i en återtagning, vilket innebär en återkomst till expositionens tematiska förlopp men denna gång med den harmoniska polariteten upphävd. Diktens nästkommande två strofer utgör också dess sista tredjedel, helt i linje med sonatformens grundläggande struktur. Och i denna sista tredjedel upphävs också spänningen mellan det tålmodigt ceremoniella i trädtoppen och den hektiska och oroväckande rörelsen därunder. Dikten slutar nämligen med att vinden avtar och lämnar efter sig en ”languorous sense / of being all at once pacified, quelled” (24).

Man kan emellertid inte säga att de sista stroferna återkommer till expositionens tematiska förlopp. Dikten följer inte helt och hållet sonatens struktur. Det är inte så att en intakt musikalisk modell överförs från den kulturella sfären till den naturliga. Det är inte fråga om *musikalisk projicering* – omvärlden betraktas inte som vore den musik.¹⁰ Detta bekräftas av frånvaron av direkta musikaliska referenser i dikten. Dikten innehåller inga ord som direkt kan kopplas till musik, ja, den saknar faktiskt auditiva ord över huvud taget.

Men upplevelsen av trädet lånar perceptiva verktyg från upplevelsen av musik. Där diktjaget i ”The Island” använder en litterär tolkningsmetod när

han ger naturen betydelser den inte besitter, intar det betraktande subjektet i "Tree" en mer abstrakt och tolkningslös hållning. I "The Island" svävar diktjaget mentalt iväg. Synintrycket av blombladet som lyfter mot himlen får diktjaget att följa efter: hans tankar svävar iväg mot det som himlen representerar – andra dimensioner, gudomlighet, evighet. Med hjälp av ett mer abstrakt, musikaliskt förhållningssätt lyckas diktjaget i "Tree" hålla sig kvar på platsen. Därmed lyckas han också undvika att göra trädet till någonting det inte är.

Att nå ut till naturen handlar hos Williams om att försöka göra sig närvarande i världen. Det är just en sådan närvaro som mannen i "The Train" saknar där han sitter i tågekupén och längtar ut till haren. Fönsterrutan skiljer honom från omvärlden, men känslan av att vara "trapped" har också att göra med att grannen oavbrutet pladdrar på i sin mobiltelefon. Mannens enda potentiella sällskap i kupén är bara kroppsligen närvarande. Tankarna är hela tiden någon annanstans. Hela situationen kan betraktas som en bild för den moderna människans villkor – fysiskt och mentalt befinner vi oss sällan på samma plats.

En möjlig väg ut ur detta predikament finns i musiken. Om vi anlägger ett musikaliskt förhållningssätt till världen kan vi uppleva den med lite mer närvaro. Och det är väl så vi ska förstå Williams definition av poesi. Poetens uppgift är att skapa världen, men det är ordens förmåga att likna musik som är det centrala, inte dess förmåga att definiera, kategorisera och projicera. Det är närvaron som ska skapas, det tolkningslösa nuet, inte spekulativa förbindelser mellan det ena och det andra.

Kanske ska vi göra som haren – ignorera det som finns på andra sidan fönsterrutan. Vi har en tågekupé att befinna oss i. Låt oss göra det fullt ut.

Noter

1. Se till exempel Dan Chiassons recension av Williams samlade dikter i *International Herald Tribune*, 2006-12-22 (www.iht.com/articles/2006/12/22/arts/idbriefs23-D.php), som utgår ifrån denna etikett på poeten och försöker nyansera den.
2. C.K. Williams, "The Train", *Repair*, New York, 1999, s. 5.
3. C.K. Williams, "Bone", 1999, s. 17.
4. Charles Baudelaire, "Une Charogne", *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, del 1, Paris, 1918, s. 59, r. 5-8.

5. William Wordsworth, *The Prelude*, Bok VI, r. 523-528, *The Works of William Wordsworth*, Ware, 1994.
6. C.K. Williams, "The Island", r. 6-12, i 1999, s. 64.
7. C.K. Williams, "Droplets", 1999, s. 27.
8. C.K. Williams, "The poet", r. 3, 1999, s. 20.
9. C.K. Williams, "Tree", 1999, s. 46.
10. Termen "musikalisk projicering" använder jag som en direkt motsvarighet till Hans Lunds "ikonisk projicering", som innebär att omvärlden betraktas som om den var ett bildkonstverk. Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund, 1982, s. 46.

Maktspråk: Musikens roll i nazistisk journalfilm på svenska

Mats Jönsson

Det där med språk är ju som bekant en ganska komplicerad fråga. I vår tids mest utnyttjade uppslagsbok inleds förklaringen av ordet ”språk” på följande vis: ”Språk är ett medium för kommunikation.”¹ Förvisso låter detta som en både rimlig och korrekt beskrivning, men egentligen säger den inte särskilt mycket. När man exempelvis som jag studerar språk i relation till filmmediet måste man snarare börja diskussionen med att försöka definiera vilken form av språk det handlar om. Det talade språket på ljudbandet, bildspråkets olika dimensioner som ju ofta även innefattar individers kroppsspråk, eller finns det andra diskursiva praktiker i film som kan definieras som språk? Genom att kontextualisera syftet med och censuren av en mycket specifik typ av film, kommer föreliggande text att studera ljudets, och då framförallt musikens, roll i filmens språk.

Den filmtyp som åsyftas ingår i en stor samling tysk journalfilm från andra världskriget som förvaras i Bundesarchive i Berlin. Förutom inhemska *die Wochenschau* som uteslutande var ämnad för tyska biografer, finns här även nazistisk journalfilm som var riktad mot utländska marknader, *die Auslandstonwoche (ATW)*.² Båda dessa filmtyper var väsentliga för den nazistiska propagandaapparaten men det är den senare *ATW:n* som kommer att fokuseras här. Dess genomslag blev med tiden globalt och när den var som störst visades *ATW* i 17 olika länder samt på 36 olika språk.³ Till saken hör att Bundesarchives största kvarvarande bestånd av *ATW* på ett enskilt språk faktiskt är svenskt, omfattande mer än hundra separata filmer. I Sverige kallades dessa verk för UFA-journaler, efter det tyska filmbolaget UFA (Universum Film Aktiengesellschaft). Och det är alltså om syftet med och censuren av tonspråket i dessa, för svensk del mindre smickrande filmer, som denna text handlar.⁴

Utgångspunkten är att språk i film har mycket mer än med bild att göra. För även om många menar att en bild säger mer än tusen ord, förefaller lika

många vara övertygande om att bilder säger tämligen lite eller ingenting alls. I det senare fallet går argumentet ut på att bilder endast visar upp någonting för oss och att det därför alltid krävs ord för att förstå dem. Jag håller till viss del med om båda dessa synsätt, men saknar alltså en diskussion om ljudets och musikens roll i dessa filmspråkliga sammanhang. Låt oss därför börja med att titta lite närmare på vad det egentligen är för sammanhang vi talar om här.

Efter ljudfilmens genombrott under sent 1920-tal blev journalfilm ett viktigt kommunikationsmedel och dess främsta syfte var propagandistiskt. För alla journalfilmsproducerande nationer gällde det att försöka övertyga biografpubliken om att de egna versionerna av den aktuella samtidshistorien var de mest sanna, trovärdiga och korrekta. Här utgjorde kommentatorns referat en viktig ingrediens som inte bör underskattas, men musikens emotionella och stämningsskapande inramning bidrog självfallet också till att avsändarens budskap nådde fram till publiken.

Styrkan i filmens auditiva retorik var ett välbekant faktum för många av trettioalets ledande politiker och några av tidens mest initierade individer återfanns inom det nazistiska partiet, vars riksministerium för upplysning och propaganda föga förvånande satte filmen under statlig kontroll direkt efter maktövertagandet 1933. Officiellt gjorde man dock vissa intressanta undantag från dessa regler. Fram till 1938 förblev exempelvis bestämmelserna för den tyska journalfilmsindustrin i stort sett oförändrade.

En av pionjärforskarna på journalfilmsområdet, belgaren Roel Vande Winkel, har övertygande argumenterat för att nazisternas förment passiva hållning i journalfilmsfrågan främst ska förklaras med propagandaministern Joseph Goebbels ovilja att avslöja den tyska propagandaapparatens fulla styrka för omvärlden. Vande Winkel är dock samtidigt noga med att påpeka att Goebbels försiktighet inte ska misstas för ointresse för att kontrollera filmen.⁵ Tvärtom var många ledande nazister personligt förtrogna med den massmediala propagandans potential och alltså därför även medvetna om ljudets centrala betydelse för filmens språk.⁶ Som kommer att framgå i det följande förefaller emellertid inte samma sak ha varit fallet inom krigsårens svenska filmcensur vid Statens Biografbyrå, som trots ljudfilmens dominans fortfarande verkar ha följt sina visuella ursprungsförordningar från 1911 om ”rörliga fotografiska bilder” och ”biografbilder”.

Nazisternas försiktiga men effektiva kontroll över journalfilm innebar att Tysklands fyra existerande journalfilmsbolag under 1930-talet (Ufa-Tonwoche, Deulig-Tonwoche, Tobis-Wochenschau och Fox Tönende Wochenschau) i allt väsentligt kunde fortsätta sin verksamhet även efter maktövertagandet. Det var först med invasionen av Polen i september 1939 som radikala förändringar genomfördes och året därpå slogs de fyra journalfilmsbolagen ihop till ett övergripande statligt organ, *Deutsche Wochenschau*. Till chef utnämndes Fritz Hippler, efter Goebbels den mest inflytelserika personen inom den nazistiska filmindustrin. Det var exempelvis Hippler, som i sin egenskap av *Reichsfilmintendant*, redan 1938 såg till att journalfilm blev ett obligatoriskt inslag på alla tyska biografer.⁷

Dessa obligatoriska journaler visade återkommande bilder från fronten som företrädesvis var inspelade av för ändamålet speciellt skapade så kallade propagandakompanier, ett slags professionella medieenheter som till övervägande delen rekryterade sitt manskap bland yrkesverksamma film- och stillbildsfotografer. Manskapets höga mediala kompetens genomsyrade krigsårens tyska journaler och filmernas professionella utseende uppmärksammas efterhand även av de allierade, som började inse den nazistiska propagandaapparatens slagkraftighet.⁸ Föga förvånande kom propagandakompaniernas filmbilder från fronten även att utgöra stommen i den mot utlandet riktade *ATW*:n.

I strukturellt hänseende skiljde sig dock nazistisk *ATW* inte särskilt mycket från tidens allierade, kommunistiska eller neutrala motsvarigheter. Genrekonventionerna för denna filmtyp har tvärtom varit tämligen snarlika världen över. Standardexemplet inleds med för den potentiella publiken särskilt intressanta inslag av aktuell karaktär. Därefter presenteras ett antal korta nöjesreportage om exempelvis fritidssysselsättningar, kändisar och sport. Till sist kommer de obligatoriska krigsbilderna, som mer ofta än sällan ackompanjeras av triumferande och nationalromantisk musik. Men även om den propagandistiska journalfilmens struktur var homogen världen över skilde sig naturligtvis de olika nationernas filmer åt vad gäller såväl innehåll som budskap.

För att säkerställa att den till utlandet exporterade *ATW*:ns innehåll och budskap inte förvanskades av mottagarländerna placerade Hipplers journalfilmsbolag snabbt ut filialer som på nära håll kunde bevaka Tredje Rikets intressen. Dessa kontor kallades *Ausenstelle* och erhöll vanligtvis en

standardjournal per vecka. Centralt distribuerade militärrapporter som spelades in av propagandakompanierna hade absolut prioritet i dessa verk och fick därför aldrig redigeras av mottagaren; endast språket i dem kunde ändras.

Musiken förblev alltså alltid intakt, även i det neutrala Sverige där den svenskspråkiga Ufa-journalen började visas strax efter krigsuppbrottet i september 1939. Den svenska regeringen försökte omedelbart förhindra dessa journaler genom förbud mot all utländsk ljudsättning av film som importerades till Sverige. Beslutet trädde i kraft den 15 oktober 1939 och i första paragrafen står bland annat följande att läsa: ”Kinematografisk film, som upptager bilder av nyligen inträffade händelser (s.k. journalfilm) och är försedd med antingen svensk text eller tonspår för återgivande av svenskt tal, må icke till riket införas”.⁹ Ett knappt år senare skärptes lagen till att omfatta all slags tal i journalfilm, som nu blev helt stum – däremot förblev musik och eventuellt ljud från inspelningsplatserna fortfarande intakt.

Den snabba svenska reaktionen har i efterhand fått sin förklaring. Vid slutet av kriget erkände nämligen Gunnar Bjurman, dåvarande chefen för Sveriges filmcensur vid Statens Biografbyrå, att majoriteten av krigets tidiga svenska lagstiftning om journalfilm medvetet hade riktats mot den tyska produktionen eftersom denna så markant dominerade marknaden. Att man från svenskt håll dessutom kände till nazisternas planer på att producera journalfilm med svenskt tal bidrog naturligtvis också till de skärpta restriktionerna.¹⁰

Redan efter denna korta beskrivning är det uppenbart att det i allt väsentligt var det talade ordet som stod i centrum för den svenska censuren av filmljud. Hittills har jag faktiskt inte hittat någonting på Statens Biografbyrås censurkort som indikerar att man överhuvudtaget förhöll sig till musiken i de svensktalande UFA-journalerna. Det var endast orden och bilderna i UFA-journalerna som med jämna mellanrum censurerades eller kommenterades.

Föga förvånande förhöll sig Nazityskland emellertid inte passivt till de svenska lagarna, tvärtom. Och ju starkare de tyska protesterna blev, desto svårare var det för neutrala Sverige att stå emot. Mycket riktigt öppnade Hipplers journalfilmsbolag slutligen en filial även i Stockholm, vilken började tas i bruk hösten 1941. Under resten av kriget producerade och distri-

buerade detta stockholmskontor ett ständigt ökat antal journalfilmer med svenskt tal – och tysk musik – till landets biografer. En kuriositet i sammanhanget är att Stockholmsfilialens verksamhet inte ens upphörde när kriget väl var över. Enligt Statens Biografbyrås censurkort kontrollerades *ATW* nummer 713 så sent som den sjunde maj 1945, det vill säga samma dag som Tysklands ovillkorliga kapitulation skrevs under.¹¹

För att förstå den svenska filmcensuren förbud mot krigsårens olika journalfilmsinslag bör man se det mot bakgrund av svenska myndigheters aversion mot öppen opinionsbildning såsom ljudliga publikreaktioner i biograferna. Framförallt klippte filmcensuren bort avsnitt där någon av de stridande parterna beskrev sina motståndare överdrivet nedlåtande eller rasistiskt i ord och bild. Men trots detta gick de svenska åskådarnas reaktioner inte alltid att stävja. Redan sex veckor efter krigsutbrottet registrerade till exempel tyska spioner busvisslingar på en stockholmsbiograf när de första tyska krigsjournalerna började visas. Händelsen rapporterades omedelbart till det tyska utrikesdepartementet i Berlin, som i sin tur inlade en officiell protest om det inträffade till Sveriges regering.¹² En annan omtalad incident skedde hösten 1940 på biografen Rialto, där en sovjetisk kortfilm om Estland och Lettland ledde till sådana publikreaktioner att filmen måste avbrytas mitt under pågående föreställning. Skälet till reaktionerna var Sovjetunionens invasion av Finland året före, ett krig som vid denna tid fortfarande var ett öppet sår och föremål för dåligt samvete i det neutrala Sverige.

Även om jag förmodligen aldrig kommer att kunna bekräfta mina hypoteser när det gäller dessa publikreaktioner, är jag övertygad om att musiken också spelade roll i dessa sammanhang. Om vissa åskådare kopplade journalfilmernas toner till Tyskland alternativt Sovjetunionen, påverkade naturligtvis detta deras tolkning av bilderna. Bilder får helt enkelt andra innebörder när inramningen – i detta fall musiken – leder tankarna åt ett visst håll. Vi talar alltså här om vad den franske kompositören och musikvetaren Michel Chion kallar för *added value*, vilket går ut på att filmers ljud har ett extravärde som berikar bilderna på många olika sätt. En och samma bild kan följaktligen tolkas olika beroende på vilket ljud som beledsagar den.¹³ När det gäller den svenska filmcensuren under krigsåren, förhöll man sig emellertid inte alls till musikens inverkan på publiken under dessa incidenter.

För att undvika liknande framtida upptåg på Sveriges biografier som de nyss nämnda försökte landets största och mest inflytelserika filmbolag, Svensk Filmindustri (SF), att stävja publikens reaktioner på olika sätt. Bolagets mest iögonfallande strategi resulterade i manande textskyltar som visades i de egna biograferna mellan reklam och spelfilm. En skylt från hösten 1941, det vill säga runt tiden då Stockholm fick en egen ATW-filial, är representativ för hur den fostrande svenska retoriken lät: "Sverige är neutralt! Med hänvisning därtill utbedja vi oss att publiken icke applåderar eller på annat sätt demonstrerar ställningstagande till utländska journalbilder."¹⁴

Tidskriften *Biografägaren*, som med jämna mellanrum citerade och prisade SF:s förmanande textskyltar, hade redan 1939 börjat betona det ökade behovet av bibehållen svensk neutralitet i sina spalter:

De krigsbilder, som förevisas eller komma att bli förevisade i Sverige, äro givetvis strikt neutrala. Det kontrolleras av Statens Biografbyrå. Men de känslor, dessa neutrala journaler kunna utlösa hos åskådarna kunna vara vitt skilda. Det gäller dock för biografägaren och biografens personal att med yttersta noggrannhet kontrollera, att dessa känslor icke på något hörbart eller synligt sätt manifesteras. Demonstrationer av något slag kan medföra att biografens resolution omedelbart indrages! Se alltså till att även Eder publik iakttaga strikt neutralitet!¹⁵

Det svenska agerandet under krigsåren beträffande journalfilm antyder vid en första anblick att landets politiska elit var väl förtrogen med hur massmedial propaganda fungerar. Exempelvis hade man ju nästan omedelbart förändrat författningar, lagar och förbud i hopp om att härigenom minimera den nazistiska journalfilmens effekt på biopubliken. Och förutom branschens egna starka aktörer som SF, hade även den mäktiga svenska arbetarrörelsen, med samlingsregeringens dominanta socialdemokrater i spetsen, strax före krigsutbrottet formaliserat en egen vertikalt integrerad filmindustri med produktion, distribution och visning. Men trots att dessa åtgärder sammantaget indikerar att den svenska politiska eliten var medveten om den massmediala propagandans kraft, negligerade alltså de svenska beslutsinstanserna en central del i journalfilmens språk: musiken.

Detta faktum blir allvarligt när man betänker att Nazityskland tidigt hade förstått ljudspårets suggestiva kraft och roll i filmpropagandan. När den tyska publikens intresse långsamt började avta för den allt mer likartade journalfilmen skrev Goebbels exempelvis ned följande kommentar i sin

privata dagbok 1941, vilken delvis avslöjar hans syn på filmernas ljud och musik:

Olyckligtvis repeteras ämnena i den senaste tidens journalfilm och detta har en negativ effekt på det generella intrycket. Därför känner jag mig tvingad att göra fler klipp, stärka kommentarerna och göra dem mer propagandistiska samt säkerställa att musik läggs till som ger bilderna den styrka de för tillfället saknar.¹⁶

Det var alltså inte enbart förändringar i filmernas visuella framtoning som den tyske propagandaministern koncentrerade sig på när filmretoriken skulle bli mer effektiv. Ljudspårets mer subtila men troligtvis minst lika effektiva stilgrepp var lika centrala. Det var kanske till och med så att styrkan hos krigsårens inhemska tyska journalfilm just låg i de stämningsfyllda tonerna, vilket i så fall även fick konsekvenser för hur den nazistiska Ufa-journalen i neutrala Sverige såg ut och lät.

För trots att Goebbels dagbokscitat rör Tysklands inhemska *Wochenschau*, påverkade hans efterlysning av starkare och mer effektiv musik självfallet även den globalt spridda ATW:n. Musiken i ATW hämtades företrädesvis ur tysk klassisk tradition, med Richard Wagner som den enskilt mest förekommande kompositören. Under kriget var dessa toner allt annat än neutrala, tvärtom hade de många olika och komplexa kopplingar till Tredje Riket. I neutrala Sverige ingick den klassiska musiken i ett tyskt kulturarv med hög kulturell status och som dessutom var välkänt för många inom den svenska politiska eliten. Följaktligen gav de germanska tonerna den visuella presentationen en paneuropeisk inramning som låg helt i linje med nazismens expansiva planer. Det var med andra ord precis den här typen av dramatisk musik som den tyske propagandaministern syftade på i sin dagboksanteckning 1941.

Goebbels hade redan förklarat sin syn på propaganda under partidagarna i Nürnberg 1934. I ett av talen, som ingår i Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (*Viljans triumf*, 1935), konstaterade han att ”det visserligen är bra med makt som vilar på vapen, men att det är än bättre och mer långsiktigt att vinna och behålla ett folks hjärta”.¹⁷ Det förefaller troligt att det bland annat var musikens förmåga att emotionellt engagera människor och ”ge bilderna den styrka de för tillfället saknar” som Goebbels syftade på här. Men trots andra avslöjande proklamationer om såväl den nazistiska propagandans slutgiltiga mål som ljudets betydelse i journalfilm, fokuserade de

flesta av krigsårens filmcensurinstanser på orden och bilderna. Och här utgjorde Statens Biografbyrå i Sverige inget undantag. Toner – och undertoner – i nazistisk journalfilm passerade helt enkelt den svenska censuren spårlöst förbi.

Här skulle jag avslutningsvis vilja foga in begreppet *discourse of sobriety*, den sansade diskursen, för att med dess hjälp försöka visa att ATW:ns användning av ljud från första början var en medvetet genomförd berättarstrategi.¹⁸ Begreppet lanserades ursprungligen av dokumentärfilmforskaren Bill Nichols, som jämför den dokumentära filmens sakliga framtoning med mer övergripande men lika sansade diskurser i samhället såsom vetenskap, ekonomi, politik, utbildning, religion och krigföring. En av Nichols' främsta poänger är att ljudspåret i journalfilm inte enbart döljer bildernas redan existerande diskursiva praktiker mer effektivt än stumfilmens journaler, utan att ljudet dessutom ökar bildernas trovärdighet, sannolikhet och sanningshalt. Med Goebbels ord ger alltså ljudspåret ”bilderna den styrka de för tillfället saknar”.

Vidare menar Nichols att berättarrösten i journalfilm alltid försöker få åskådarna att tro att filmen handlar ”mer om innehåll, tema och information än om form, stil och nöje”.¹⁹ Här vill jag dock komplettera Nichols' allmängiltiga tankar med några egna iakttagelser beträffande musikens roll i de svenska Ufa-journalerna. Det kan ju nämligen vara så att många svenskar som gick på bio under dessa år inte var särskilt intresserade av journalfilmernas innehåll, tema och information, utan snarare fann mer nöje i att känna igen och njuta av de klassiska musikverken. Men genom att acceptera eller till och med bejaka denna musik sänkte säkert många delvis på garden beträffande journalernas propagandainnehåll. I viss mån vann alltså nazisterna över vissa individers hjärta genom att anlita och utnyttja ett auditivt samt sedan länge välkänt och kulturellt prestigefullt kulturarv. Filmernas mindre sansade diskurser, såsom musiken, hade alltså också en viktig roll att spela när propagandans budskap skulle nå fram.

Å andra sidan kan precis samma musik uppfylla filmernas propagandistiska syfte från ett diametralt motsatt håll. För eftersom denna seriösa musik redan tillhörde en sedan länge accepterad och högtstående sfär inom den europeiska kulturhistorien, fann säkerligen många svenskar det troligt att även filmen var seriös, det vill säga sansad. Musikens latent praktiker av njutbar form och stil med hög kulturell prestige gav helt enkelt det sakli-

ga innehållet högre kredibilitet. Filmernas ljudspår erbjuder alltså ett slags dubbelt *added value*, där musiken förstärkte berättarröstens sansade redogörelse, vilket i sin tur gav bilderna än större trovärdighet.

Den nazistiska ATW:ns användning av musik i svenska Ufa-journaler bekräftar därför Nichols' tes om journalfilmens sansade diskurser, samtidigt som föreliggande pilotstudie indikerar att mindre sansade ljuddiskursers betydelse för filmpropaganda också bör övervägas. Följaktligen slog journalfilmernas partitur an flertalet patriotiska grundtoner i den svenska folksjälén – och det var ju precis denna själ som Goebbels och hans riksministerium ville vinna över och behålla. Inte för inte kallades ju dessa filmer för *AuslandsTONwoche*.

Noter

1. <http://sv.wikipedia.org/wiki/Språk> (07-12-20)
2. Bland framträdande forskare som skrivit om nazistisk journalfilm återfinns: Roel Vande Winkel, Kay Hoffmann och Tore Helseth. Se exempelvis: Roel Vande Winkel, "Nazi Newsreels in Europe, 1939–1945: the many faces of Ufa's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau)", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1, 2004, s. 5–34; Kay Hoffmann, "Propagandistic Problems of German Newsreels in World War II", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1, 2004, s. 133–142; Kay Hoffmann, "Wirklichkeitsberichte als 'Sauerteig' des neuen Films, Die Deutschen Wochenschau als Kriegspropaganda", *Triumph der Bilder, Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 in Internationalen Vergleich*, red. Peter Zimmermann & Kay Hoffmann, Konstanz, 2003, s. 305-318; Tore Helseth, "Norwegian Newsreels under German Occupation, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1, 2004, s. 120–132 samt Tore Helseth, *Filmrevy som propaganda, Den norske filmrevy 1941–1945*, Diss., Oslo, 2000. Merparten av informationen om den svenska filmcensuren av tysk journalfilm är taget från Arne Svensson, *Den politiska saxen, En studie i Statens biografbyrås tillämpning av den utrikespolitiska censurnormen sedan 1914*, Diss., Stockholm, 1976.
3. Vande Winkel. En annan källa uppskattar att 1 500 tyska ATW distribuerades globalt 1942. David Welch, "Nazi wartime newsreel propaganda", red. K.R.M. Short, *Film & Radio. Propaganda in World War II*, Knoxville, 1983, s. 202–219. Ytterligare en annan källa menar att tyska ATW producerades på 29 språk i 34 länder 1942 samt att de distribuerades i 1000 kopior. Erwin Leiser, *Deutschland erwache, Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Hamburg, 1968.
4. Eftersom jag precis har inlett ett projekt om dessa filmer kommer enskilda journalers språk inte att diskuteras i föreliggande text.
5. Vande Winkel, s. 6.
6. Goebbels kommenterade nästan alla tyska journalfilmer i sin dagbok från krigets början fram till hösten 1944 och Adolf Hitler hade "final cut" på all inhemsk journalfilm fram till 1942. Felix Moeller, *Der Filmminister, Goebbels und der Film im*

- Dritten Reich*, Berlin, 1998, s. 375. Filmen betydelse i Nazityskland bekräftades dessutom av Fritz Hippler själv, som beräknade att antalet kopior av varje inhemsk journalfilm steg från 400 per år 1939 till 2 400 per år 1943. Hoffmann, 2004. Se dessutom Julian Petley, *Capital and Culture: German Cinema 1933–1945*, London, 1979. Den senare ger nämligen delvis en annan bild av den nazistiska filmindustrin.
7. Från 1935 fram till krigsslutet producerade, regisserade, skrev, redigerade och censurerade Hippler all slags film. Hoffmann, 2004.
 8. Hoffmann, 2003.
 9. Citat från Svensk Författningssamling 1939:705, taget från Svensson, 1976, s. 75 f.
 10. Svensson, 1976, s. 77. Bjurman var en nyckelfigur inom den svenska filmcensuren med erfarenheter från första världskriget som skulle visa sig synnerligen användbara under det andra.
 11. Vande Winkel, 2004.
 12. Svensson, 1976, s. 71.
 13. Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York, 1994.
 14. *Biografbladet*, 1941, 9, s. 26.
 15. *Biografägaren*, 1939, 15, s. 11.
 16. Anteckningen gjordes den 14 juni 1941. Hoffmann, 2004.
 17. Citat från Leni Riefenstahls *Viljans triumf* (1935). (Min översättning.)
 18. Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, 1991, samt *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington & Indianapolis, 1994, passim.
 19. Ibid.

Peter Weiss och minnesmaskinen: Motståndets estetik

Lars Gustaf Andersson

”Sie, die Mutter der Künste, heißt Erinnerung.”¹

I *Die Ästhetik des Widerstands* beskriver Peter Weiss just den rörelse med lejon-tassen som han låter sin berättare ana på Pergamon-frisen på de första sidorna. Romanen tar sin början på Museumsinsel under ett långt samtal om estetik och politik 1937 och får sin final i skildringen av Libertas-gruppens avrättning i Strafgefängnis Plötzensee vintern 1942. I den långa svepande rörelsen skriver Weiss en alternativ självbiografi – en *Wunschautobiographie* – som kapslar in historieskrivningen av den europeiska vänsterns villkor och motståndet mot Tredje Riket och också kommenterar konstens funktioner och möjligheter.²

En röst i romanen tillhör Hodann, läkaren som Weiss försökte porträttera redan i *Fluchtpunkt* 1962 under namnet Hoderer, och som pläderar för konsten som en kungsväg till mänsklig förståelse:

Konsten, sa Hodann, tar vid där alla filosofier och ideologier upphör, den springer fram ur entelekin, denna gåtfulla kraft som finns inneboende hos allt levande för att styra det och när det blivit skadat återställa det, den hör till de mnestiska funktionerna som i hjärnan, i syn- och hörselcentra, i centra för orienteringen i tid och rum bevarar allt som varseblivits och som svar på nervretningar gör det tillgängligt för oss, utan att man någonsin vid dissektion skulle ha upptäckt spår av denna av minnen bestående tankeförmåga. Mneme, beskyddad av gudinnan Mnemosyne, vägleder oss i konstens handlingar, och ju mer vi har upptagit i oss av världens företeelser, till desto rikare kombinationer kan vi bringa dem, till just den mångfald på vilken vår kulturella nivå går att avläsa.³

I romanen finns det sedan en mängd andra perspektiv på konsten, men trots att Hodanns uppfattning – ryckt ur sitt sammanhang – om konstens väsen

kan te sig filosofiskt idealistisk och stick i stäv med den historiematerialism som är den dominerande tankemodellen i romanen, kan textstället om Mneme, Mnemosynes dotter, ses som en central utgångspunkt för en läsning som försöker förstå romanen själv som ett minne.⁴ Detta är till exempel en av huvudpoängerna i Robert Cohens analys av romanen: "Memory is the secret engine that drives Weiss's imagination in *The Aesthetics of Resistance*."⁵

Helt väsentligt är då att romanen minns med hjälp av bilder och beskrivningar av bilder, och ofta med bilder av drömmar och hallucinationer. Dessa lånar sin logik från filmen. Detta har iakttagits av andra; till exempel Magnus Bergh som i *Mörkrets litteratur* menar att Weiss i sina miljöbeskrivningar, och inte minst i de långa beskrivningarna av konstverk som Pergamonfrisen och verken av Géricault och Delacroix, har ett cinematografiskt arbetssätt.⁶ På ett liknande sätt menade Artur Lundkvist redan 1966 i ett förord till den svenska utgåvan av *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, att man kan tala om ett "kameraliknande seende" hos Weiss som kan närma sig Robbe-Grilletts.⁷

Inom Weissforskningen har problematiken utretts av bland andra Genia Schulz, Ludger Claßen & Jochen Vogt, Andreas Huyssen och Karen Hvidtfeldt Madsen.⁸ Schulz menar att romanens komposition bygger på filmmontagets möjligheter – och här har Arnold Hauser banat väg med sin syn på filmen som den stora katalysatorn för den moderna romanen. Ludger Claßen och Jochen Vogt har gjort iakttagelser om likheter med det symboliska parallellmontaget, och det leder till resonemang kring hur olika tematiska skikt tillåts genomlysas varandra.⁹ Huyssen iakttar också inflytandet från filmen och ser detta som en medveten estetisk handling av Peter Weiss, där det historiska avantgardets teknik används för politiska syften, i något som enligt Huyssen påminner om den postmoderna textens strategier. Hvidtfeldt Madsen bygger i sin tur till viss del på Huyssen, men framför allt på Claßen & Vogt och Schulze när hon går in i romanens universum.

Man kan alltså i enlighet med forskningen urskilja filmens närvaro i *Motståndets estetik* på två nivåer, dels en mer konkret och referentiell, dels på ett mer övergripande sätt som en organisation av hela materialet, som en *minnesmaskin*.

Att filmen finns som en referens romanen igenom är inte ägnat att förvåna eftersom Weiss var mycket filmintresserad. Han skrev och undervisade

redan på slutet av 1940-talet om avantgardefilm, och kom i svensk Experimentfilmstudios hägn att bli en av de mer produktiva experimentfilmarna under 1950-talet, med ett antal surrealistiska kortfilmer och banbrytande dokumentärfilmer på sin meritlista. Han står dessutom bakom en av de få svenska långfilmerna inom den svenska avantgarde-kulturen överhuvudtaget, *Hägringen* från 1959.¹⁰ Den surrealistiska erfarenheten är fullständigt genomgripande för Weiss egna första filmförsök, och för en stor del av hans collage-konst och prosa, men den blir också en börda för honom under den fas i hans liv där politiseringen blir alltmer central, och där dokumentarismen tycks vara den överordnade estetiska principen. I *Rekonvaleszenz* från 1991, som i Ulrika Wallenströms översättning *Konvalescens. Dagbok* från 1993 sällar sig till raden av den svenska litteraturens drömböcker, gör han till slut upp med surrealismen på ett hårdhänt och självutlämnande vis.

Ett sätt att förstå *Motståndets estetik* är kanske att se hur motsättningen ändå till sist överbryggas, hur Weiss förmår återvända till surrealismen och drömmen, samtidigt som politiken och historien är de stora dominanterna. Värt att notera är att Weiss i en dagboksanteckning från den 29 november 1970 reflekterar över minnets natur: "... om nätterna händer det att dessa primära ögonblicksbilder, dessa filmremsor från minnets mest centrala kamrar dyker upp..."¹¹

Filmmetaforiken är inte tillfällig; den återkommer hos Peter Weiss genom hela hans författarskap. De texter Weiss författat om modernismen och avantgardet handlar till stor del om filmen och filmarna, till exempel hans programtext "Att gå under jorden" från 1958, författad i anslutning till Moderna Museets filmevenemang "Apropå Eggeling". Där propagerar han för en avantgardistisk syn på filmkonstnären som till slut måste gå under jorden för att fortsätta med sitt värv. Att gå under jorden, att gömma sig, är en återkommande trop hos Weiss, och när han själv öppet deklarerar sin politiska hemmahörighet i en föreläsning vid Princeton, sker det under rubriken "I come out of my hiding place". Filmen och drömmen är de gömställen där han vistas, men som han till slut lämnar: I och med att Weiss etablerar sig som tyskspråkig författare i början på 1960-talet, först med de självbiografiska romanerna, och sedan som dramatiker med *Marat/Sade* 1964, överger han filmen som uttrycksmedel.

När *Motståndets estetik* skrivs under 1970-talet tycks alltså Peter Weiss långt borta från såväl surrealistiska ungdomsförvillelser som filmmediet. Men i själva verket surrade projektorn fortfarande. I *Motståndets estetik* återkommer såväl filmen som drömmen, som om de sipprade fram under trycket av de stora textblockens tektoniska plattor.

Ett uppmärksammat textställe som förbryllat många kommentatorer berättar om hur jagpersonen återser sin fader, vilken bryter sig fram ur ett köksgolv, och hur berättaren sedan tar en flygtur över Berlin. Berättaren sitter i ett tomt kök i Berlin, det är den 22 september 1937 och han skall snart bege sig på hemliga vägar till inbördeskrigets Spanien för att kämpa i de internationella brigaderna på republikens sida. Plötsligt rämnar golvet och berättaren pressas ut mot fönstret:

Redan från första knäppningen visste jag att någon låg begravd där, och när den lösbrutna brädan fälldes upp åt sidan kände jag också igen den helt och hållet dammtäckta handen, min fars hand, med den breda leden, de kraftiga knogarna, hans arm dök fram ur murbruket, hans ansikte låg fortfarande i drevet som var stoppat mellan plankorna, jag ville hjälpa honom men hängde så långt ut genom fönstret att nästa rörelse skulle slunga mig ut. [---]. Detta handlar om svårigheten att föreställa sig något, sa jag mig, att göra något fattligt för sig. Medan jag med fötterna stötte mig ut från fönsterhyllan och flög bort från rälschaktet, tänkte jag på hur egendomligt det var att vi alltid hade levat med så stor säkerhet bland ting- en, som om de faktiskt vore det som de gav sig ut för. Jag kunde ännu, kort, känna triumfen som hängde samman med att vi hade enats om en verklighet, att vi hade träffat denna unika och djärva överenskommelse att namnge och värdera allt och innesluta det i vårt medvetande, men så såg jag, där jag flög baklänges, utsträckt, att detta inte alls stämde, att det entydiga och konkreta var omgivet av ett myller, av lurande faror, kvävande hot, och omedelbart under tingens yta återstod av namn och beteckningar enbart ett lallande.¹²

Sedan svävar alltså jagberättaren över Berlin och betraktar stadens byggnader och gator, känner igen en del men är främmande för annat. Han kommer fram till att allt detta främmande ändå är det enda möjliga, någon annan värld är inte tänkbar. Och bara så ”genom fönstret, med fötterna före, liggande på rygg, kunde jag återvända in i köket”. Han kan nu tala till sin far som efter hand träder fram ur dammet.

Inledningen, med utbrytningen upp ur trossbotten, erinrar om en motsatt rörelse i filmen *Hägringen*. Där rör sig huvudpersonen, Ynglingen (Staffan Lamm), genom ett Stockholm som genom omdaning av City sliter förtöjningarna till det förflutna. Ynglingen kommer till en byggar-

betsplats, men blir inmurad. Till slut gör han sig fri, inmängd av murbruk och damm. Beskrivningen av fadern i *Motståndets estetik* gestaltar hur dennes ”kortklippta, sträva hår var fullt med kalksmulor, hans läppar var skorviga, näsborrarna och ögonfransarna hopklibbade...”¹³ I dubbelexponeringen av de båda skildringarna, filmen och romanen, ser vi fadern och sonen sammansmälta.

Det berättaren bevittnar tycks nästan vara en födsel, ett foster som kommer ut i världen efter att ha sprängt hinnorna som omger det. Och det är berättaren som tar emot fostret och danar det, ger det de anletsdrag som ”jag ämnat åt honom”, som han skriver. Framträdandet ur trossbotten i hyreskasernen får sedan ett eko i romanens tredje band där Karin Boye, som ju vistats i Alingsås liksom jagberättaren och hans fördrivna föräldrar, begår självmord. Berättarens mor tar mycket illa vid sig:

... nu satt vi, min far och jag, efter det underrättelsen om Boyes död hade nått oss, på varsin sida om mor, som hade börjat gråta, fast det egentligen inte fanns något skäl till gråt, ty hon såg att Karin Boye ännu levde, hennes huvud hade dykt upp mellan lingonrisets fuktiga stjälkar, med löv i håret, hennes ansikte, med ögonen slutna, ögonfransarna skälvande, hade sträckt sig uppåt, den smala vita halsen, armarna, nyckelbenen blev synliga, nu stötte hon sig snabbt fram ur markens flätverk av rottrådar...¹⁴

Här är det en död som återkommer till livet genom att träda fram ur underjorden; i det föregående fallet var det en levande som var som en död – för i romanens diegetiska universum lever ju fadern ännu 1937 (men i berättarens plan – när romanen skrivs – är han död). Fadern och Karin Boye föds båda på nytt, med berättaren som jordemor. Dessa båda födslar följs av en flygfärd. I det första fallet flyger berättaren ut över staden, i det senare fallet är det den återfödda Karin Boye som stiger till väders, och med henne fler och fler:

... strax sköt hon i höjden, hon gled, nästan flög fram, med kroppen raklång, min mor såg att hon hackade tänder, att hon darrade i hela kroppen medan ansiktet ändå var saligt, endast flyktigt såg hon den uppståndna sväva förbi, i den grå yllejackan, den grå kjolen, och när hon tittade sig omkring såg hon att detsamma skedde runtom, överallt hade det kastats upp små högar som sprack och ur vilka det kom huvuden, och axlar, och överkroppar, ur vilka armar pressade sig upp och drog efter sig höfter och ben, hon grät vid åsynen av allt detta, dessa oräkneliga som, så långt blicken nådde, for upp ur jorden, ur det knoppande, blommande grenverket, med bleka ansikten, huden sönderflådd, ofta hängande i slamsor,

omöjligt att urskilja om det var kött eller tyg, och de levde alla, tänderna skallrade på dem...¹⁵

Det finns mycket som skiljer de här synerna åt innehållsligt, men de förenas av att någon först ligger begravd och att det sedan sker en luftfärd. Det finns här trådar tillbaka i författarskapet. I *Abschied von den Eltern* berättar jagpersonen om hur han som liten vandrar i sömnen, och hur hans föräldrar med olika metoder försöker stoppa detta:

Mina föräldrar försökte på husläkarens inrådan få ett slut på mina nattliga vandringar, de omgav min säng med stora vattenspannar, som när jag trampade i med foten, skulle väcka mig ur mitt somnambula tillstånd. Denna behandlingsmetod fick till följd att jag lärde mig flyga. Båvan och skräcken stegrade jag genom konstgjorda rysningar, som hade den egenskapen att de gjorde mig tyngdlös, och fick mig att stelt utsträckt sväva upp ur bädden, för att sedan med fötterna före, på rygg flyga tvärs genom det öppna fönstret ut över trädgården. Jag styrde med lätta rörelser av händer och tår, med triumferande känsla av lycka, och höjde och sänkte mig under avpassade rysningar, så tätt gled jag över toppen på blodboken, att de varma, mjuka bladen snuddade vid mig.¹⁶

Känslan av triumf återfinns i samtliga flygscener. Här triumferar inte bara den som flyger utan även den som berättar.

Scenen i det tomma köket i Berlin har naturligtvis kommenterats i Weiss-litteraturen. En av de svenska rösterna i kören tillhör Magnus Bergh. I den studiehandledning han färdigställt för läsningen av romanens första band kommenterar han kort textstället och menar att det visserligen är otroligt det som sker, ”men egentligen inte konstigare än att figurerna på frisen från romanens första sidor rör sig, eller att Berlins gator här på en gång befolkas av påhittade personer som berättaren och hans familj och sådana som verkligen trampade dem, som Horst Heilmann och Hans Coppi”.¹⁷

När Bergh återvänder till romanen långt senare i sin *Mörkrets litteratur* kopplar han scenen inte bara till en Verfremdungs-estetik, utan också mer konkret till surrealismen. Närheten till AEG:s elmätarfabrik är ”hemligheten bakom Pflugstrasse”:

Berättarens mor upprätthåller mycket kontakter med den kommunistiska cellen där. Men här finns ett elektriskt motstånd också. En uppladdning av spänning som kan ge upphov till den surrealistiska gnistan, den ”elektriska spänningen mellan de två leden”, som Breton talar om i *Surrealistiska manifestet*; gnistan mellan polerna i den surrealistiska bilden, som en gång ledde till överslaget mellan paraply-

et och symaskinen på det berömda surrealistiska dissektionsbordet hos Lautréaumont.¹⁸

Bergh påpekar att Weiss ofta använder elektriciteten som metafor när han skall skildra viktiga händelser och skeenden. Läst på detta sätt blir alltså sekvensen en återkoppling till surrealismen.

Karen Hvidtfeldt Madsen menar att det absurda i texten bara är ett svar på en absurd historisk situation, Tredje Rikets framväxt:

De modstillede kategorier som forståelse og erkendelse af virkeligheden normalt baseres på, har mistet deres mening stillet overfor den samfundsudvikling som foregår i Tyskland i 1930'erne [...]. Det litterære rum tager en virkelighed på sig, hvor normalitetens grænser er brudt, etiske normer forsvinder og sandhed og løgn ikke længere er betydningsbærende faktorer.¹⁹

Avsikten, enligt Hvidtfeldt Madsen, är inte att konstruera ett alternativ till verkligheten, utan att polemisera mot vår uppfattning om vad som är verklighet och fantasi. Följer man Bergh och Hvidtfeldt Madsen i spåren kan man till och med hävda att de här hallucinatoriska momenten är högst realistiska. Döda som bryter fram ur jorden, med trasor hängande kring sina magra kroppar är inte nödvändigtvis bara en drömsyn, när berättarens moder konfronteras med Karin Boye, utan också en högst realistisk skildring av hur de överlevande från koncentrations- och förintelselägren grävs fram ur massgravar och baracker vid befrielsen.

Point-of-view-växlingen och montagetekniken underbygger det filmiska berättandet, och det går att karakterisera de flesta av romanens drömscener som just filmiska.

Det första ledet i synen eller drömmen där fadern träder fram ur golvet – en sekvens som alltså är analog med hur Karin Boye bryter fram ur jorden – är som hämtad ur den surrealistiska erfarenheten och kopplingen till *Hägringen* är uppenbar. Det andra ledet – flygfärden – är egentligen mer konventionellt. Berättaren gör här något som återfinns i många romaner och filmer, en allvetande berättare beskriver en miljö eller skeende ur fågelperspektiv. Det kan liknas vid en kameraåkning i en etableringsbild ur vilken film som helst.

Anknytningen till surrealismen är inte tillfällig – romanen igenom diskuteras den avantgardistiska konsten. Är den något som för oss bort från den politiska verkligheten eller är den konsten kanske det enda sättet att

förhålla sig till politiken? Jagberättaren och drabanterna Coppi och Heilmann återvänder ständigt till frågan. Vid ett tillfälle formulerar Coppis mor det som i enlighet med romanens struktur och kontext skulle kunna vara ett estetiskt credo för såväl den textinterne berättaren som Peter Weiss själv:

Och liksom vårt politiska ställningstagande var sammansatt av brottstycken, dissonanser, hypoteser, resolutioner och paroller och bars upp av en övertygelse som kom ur våra egna livserfarenheter, så kunde inte heller konsten definieras utan att vi tog med dess pendlingar, brytningar och antagonismer i räkningen. Skars det motsägelsefulla bort från den, så återstod bara en livlös stump.²⁰

Frågan om avantgardets roll i romanen – liksom diskussionen om den problematiska författarrollen – har tagits upp av flera insiktsfulla läsare, till exempel Peter Bürger och Andreas Huyssen. Bürger påpekar hur Weiss framför allt i de avsnitt där olika konstverk diskuteras aktualiserar de estetiska artefakterna i förhållande till berättarens livssituation. *Motståndets estetik* är genom att ständigt fläta samman konst och liv ett reellt prov på avantgardets dröm om konstens funktion, något Huyssen i stort ansluter sig till.²¹

På svensk botten har Sven Hugo Persson undersökt problematiken mer generellt i Weiss' författarskap, och ser hur Weiss redan i *Marat/Sade* förbereder framställningen i *Motståndets estetik*.²² I sina slutsatser ligger han nära Bürger och Huyssen, och tolkar jagberättarens flygtur över Berlin som ett inlägg i debatten om avantgardets dilemma: ”Weiss uppmanar till öppenhet inför nya upplevelser, nya aspekter av en verklighet som ständigt förändras och levererar nya motsättningar som inte kan bemästras av en steltnad ideologi.”²³ Diskussionen började föras redan i *Fluchtpunkt* där jagberättaren återger ett samtal med Hoderer/Hodann om konsten och den revolutionära kampen. Hoderer pläderar för att konsten måste ha bruksvärde medan jagberättaren menar att konsten måste ges utrymme att utvecklas under socialismen och påminner om bland andra Vertov och Eisenstein:

För vem utfördes då tjugotalets experiment, frågade Hoderer tillbaka. För alla som ville tänka, som ville förändra sina liv, sade jag. Till slut var det i alla fall bara fråga om underhållning för de översta skikten av bourgeoisien, sade Hoderer. Bara de rika kunde profitera av det. Bara de kunde kosta på sig att läsa böcker, gå på teatern, höra på musik och se filmer och tavlor. Farorna som växte fram kunde inte bekämpas med denna konst. Och ändå skall den bestå, sade jag, den skall

överleva sammanbrottet, den är starkare än det småborgerligt enfaldiga, det perfida, schablontänkandet, militarismen och det nationalistiska högmodet.²⁴

Jagberättaren beskriver sedan hur han först med lång eftersläpning kommit i kontakt med tjugotalsexperimenten och läst all litteratur han hittat om perioden och dess konstnärer, och bland annat ”om René Clairs, Eggelings, Richters filmer”.²⁵ Och allt detta var levande, konstverken, filmerna, de ”förokroppsligade värden som man kunde arbeta vidare med”.²⁶

Clair, Eggeling, Richter hade Weiss arbetat med redan på 1950-talet då han föreläste på dåvarande Stockholms Högskolas kvällskurser om film och fotografi, men framförallt i sin pionjärstudie *Avantgardefilm* från 1956.²⁷ Här argumenterade Weiss för avantgardefilmen i allmänhet och surrealismen i synnerhet som ett sätt att nå verkligheten; implicit med hjälp av filmfotografiets ofrånkomligt indexikala karaktär. Fotografiet dokumenterar alltid något, ett föremål, ett skeende, och fångar därvid en bit av historien.²⁸

I *Motståndets estetik* återkommer flera av avantgardisterna. Det material som specifikt handlar om avantgardefilm är inte utmärkande, men det finns tillräckligt mycket av det för att man i *Motståndets estetik* skall kunna spåra en fortlöpande reflexion över Weiss eget filmarbete.²⁹

I en av de vindlande diskussioner som förs av Coppi och Heilmann i romanens första band hävdar Heilmann att kulturkampen också måste vara en kamp för att komma över dragningen till det småborgerliga. Han lyfter fram de framsteg som gjorts, ”framför allt på filmens område, där vi ännu året före sammanbrottet mottagit intryck som hade varit utslagsgivande för danandet av vår politiska övertygelse.”³⁰ Heilmann frågar sig varför den revolutionära konsten förnekats och lysts i bann, ”varför blev de verk som skänkte röst åt sin tids experimenterande [...] ersatta av sådant som var färdigt [...] då en Majakovskij, Blok, Bednij, Jesenin och Belyj, en Malevitj, Lissitskij, Tatlin, Vachtangov, Tairov, Eisenstein eller Vertov hade funnit det språk som var identiskt med en ny universell medvetenhet”.³¹

I första bandets andra avdelning relateras en diskussion som jagberättaren har med sin mentor Hodann i Spanien. Där erkänner jagberättaren att han alltför enkelt låtit sig bli entusiasmerad av ”bilder ur en surrealistisk film av Buñuel, som jag sett utan några som helst förtydliganden”.³² Det korta omnämmandet av den spanske filmregissören är ett strängt discipline-

rat eko av ett lidelsefyllt intresse som ådagalades under 1950-talet, dels i den tidigare nämnda översikten *Avantgardefilm*, dels i uppsatsen ”Rakkniv och duva” från 1955, vilken trycktes i tidskriften *Filmfront*.³³ I *Avantgardefilm* skriver Weiss att liksom det ryska avantgardet hade angripit människans yttre situation, ”så skar Bunuel [sic] upp det borgerliga samhällets innanmäten, han visade människans vanställda impulser, hennes lamslagna drifter och otillfredsställda begär”. Sedan följer en mycket hänförd beskrivning av ett antal filmer av Buñuel där Weiss klargör att den spanske mästaren i de tidigare filmerna gjorde drömmens språk till ett verklighe- tens, medan han sedan skulle gå den omvända vägen och stegra den yttre verkligheten så att den fick karaktär av hallucination och dröm.

Den noggranne läsaren av *Motståndets estetik* ser att inte bara det glö- dande intresset för Buñuel och den surrealistiska filmen koncentrerats i ett enda hastigt omnämnande; hela det problemkomplex som rör otillfreds- ställda begär och sexuella hämningar är så gott som osynligt i romanen. Detta är desto mer anmärkningsvärt eftersom Weiss i sitt tidigare författar- skap – och i sina filmer – behandlat sexualiteten mycket öppet. Magnus Bergh för ett resonemang kring saken och tar upp en av Spanien-episoder- na där karaktären Ayschmanns besök hos en prostituerad i Albacete refere- ras. Bergh noterar att det är det enda direkt erotiska inslaget i hela trilogin, och att den drömlika skildringen går tillbaka på Weiss egna drömbeskriv- ningar från konvalescensdagboken; sommaren 1970 drömmer Weiss om kvinnor som besöker honom i Stockholm under kriget på hans adresser Varvsgatan och Fleminggatan.³⁴ Sexualiteten och drömmarna tycks alltså leva i romanens eget omedvetna; de är intimt förknippade med filmens ka- raktär av dröm och voyeurism.

Jagberättaren återger vid ett tillfälle hur han står i sitt rum på Flemingga- tan: ”... stunden innan sömnen bemäktigade sig oss som bodde här, kunde jag få inblick i något som låg begravt under dagen, vid denna tid uppstod något som liknade förmågan att tänka, sinnen vaknade som förmådde upp- fatta enskildheterna i de annars omärkliga tilldragelserna runtomkring.”³⁵ Utkikspunkten på Fleminggatan är i själva verket analog med Weiss eget filmarbete; hans första egna film, den sex minuter långa *Studie 1* från 1952 är helt och hållet inspelad i lägenheten på Fleminggatan 37 – en plats som annars beskrivits mycket målande av Weiss’ första hustru Helga Henschen i en av sina memoarböcker.³⁶ På Fleminggatan koncipierades konst och fil-

mer, och det är helt logiskt att det är just denna bostad som dyker upp i konvalescensdagbokens drömmar. När adressen nämns i *Motståndets estetik* så bär den alltså på ett konnotativt bagage av film och fantasi, vilket nästan helt osynliggjorts av romanens dominerande metapolitiska diskurs. Men i romanen finns det hemliga gånger tillbaka till gömstället i drömmen och Kungsholmens husgytter. *Motståndets estetik* är en minnesmaskin som gestaltar ett kollektivt förflutet, men som genom sitt förgrenade referenssystem också hanterar Peter Weiss hemliga – eller om man så vill – underjordiska liv, präglad såväl av ångest och begär som av förlösning.

Några av romanens mest uppenbara diskussioner av drömmarna och deras väsen är egendomligt okommenterade i litteraturen, exempelvis Heilmanns avskedsbrev i Plötzensee, där han skriver om vårt seende i drömmen och vårt konstnärliga skapande:

Kanske stämmer det att många skeenden i våra drömmar, dessa ekon av prenatala rörelser, härrör från driften att återvända till moderlivet, som foster kunde vi ännu inte göra oss några föreställningar om den verklighet vi skulle komma till, och efter att ha upplevt den kan vi lika litet tänka oss döden, utanför vår verklighet, så är vi inför döden återigen som den levande varelsen i livmodern, vi visste ingenting, och åter kommer vi att ingenting veta.³⁷

Heilmanns brev formar sig här till en utsaga om drömmens natur. Liksom Hodanns tanke om konsten och entelekien är detta ett vittnesmål om behovet att minnas genom konsten.

Minnesarbetet och den nära förbindelsen med filmen och drömmen får mycket speciella villkor i romanens yttre struktur, där de tunga blocken av ingående beskrivningar av miljöer och estetiska artefakter staplas på varandra. Robert Cohen noterar att de tättskrivna sidorna utan styckeindelningar och med sina långa vindlande meningar inte bara har en estetisk konsekvens, utan handlar just om motstånd. Han påminner om hur romanens berättare klagar på hur tungt det är att föra motståndet vidare, hur mycket hinder det finns, hur trött man blir, och konkluderar:

The large blocks of text, the visual appearance of *The Aesthetics of Resistance*, must be seen within this context. As a visual expression of what is one of the main topics of the novel: the unified effort, the unity of the resistance. The hermetic appearance of the printed page becomes a protective wall against an all-powerful enemy.³⁸

Det här skapar också i romanen en spänning mellan stillhet och rörelse, mellan det statiska och dynamiska. Inte för inte börjar och slutar romanen med att Pergamon-frisen beskrivs just som *rörlig*, samtidigt som de ingående beskrivningarna och de ideliga digressionerna hejdar det narrativa flödet romanen igenom.

Hos Peter Weiss finns alltid närvarande en dialektik mellan det som rör sig och det som står stilla; hans filmer söker fånga det statiska och hans måleri och diktning bearbetar det mobila, rörelsen som är innesluten i det som tycks beständigt. Denna dialektik är också en av filmens grundprinciper: Zenon argumenterade spetsfundigt för tanken om det varande som ett och orörligt. Vi känner ett av hans argument mot rörelsen som paradoxen om Akilles och sköldpaddan. En annan av paradoxerna är ”den flygande pilen”: Pilen som flyger rör sig egentligen inte alls, menar Zenon, eftersom den i varje tidsmoment befinner sig på en bestämd plats – och hur många tidsmoment vi än löser upp rörelsen i så korresponderar de ändå vart och ett mot en bestämd plats där pilen befinner sig, stilla och i vila. På samma sätt fungerar filmen, kinematografin är en Zenons paradox. Filmen består av ett bestämt antal stillbilder – vanligtvis 24 i sekunden. Vi ser dessa stillbilder framför oss, och på grund av ”synintryckens persistens” – de enskilda bildernas kvardröjande på näthinnan – uppstår illusionen av rörelse. Filmkonsten bygger på ögats oförmåga att hinna se skarvarna, tomrummen mellan bilderna. Det lilla malteserkorset som kuggar fram filmremsan i exakt längd och förvandlar den konstanta rörelsen till en intermitterent rörelse reglerar det mörker som måste finnas mellan bilderna.

Motståndets estetik är en roman som genom kulturella referenser och genom sin struktur anknyter till Peter Weiss och dennes hemvist i filmen, men också genom att ständigt ställa det orörliga mot det rörliga skapar den sin egen mekanik för att hantera minnet. Det är som om berättelsen regleras av just ett malteserkors. Det är helt visst en roman och inte en film, men det är en roman som tar sig an sitt stoff med filmestetiska utgångspunkter, reglerad av växelverkan mellan stillhet och rörelse. När Weiss var aktiv som filmskapare fick han ofta kritik för att vara alltför litterär i sina filmer – inte minst gäller det *Hägringen*. Kanske kan man säga att det för hans del var ett lyckat drag att gå från andra hållet och skriva en cinematografisk roman. I dialektiken mellan stillhet och rörelse finns hela sprängkraften i den

estetik som är motståndets, och vi är tillbaka vid Pergamon-frisen där lejon-tassen hänger, och minnet av det som ännu inte hänt:

... och så länge de därnere inte släppte varandra skulle de inte se tassen på lejon-fällen, och det skulle inte komma någon för att fylla den tomma platsen, de måste själva bli mäktiga detta enda grepp, denna svepande och svingande rörelse med vilken de äntligen kunde sopa undan det fruktansvärda tryck som vilade på dem.³⁹

Noter

1. Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands. Roman. Erster Band*, Frankfurt am Main, 1975, s. 77.
2. "Es ist eine Wunschautobiographie. Peter Weiss in Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman", *Peter Weiss im Gespräch*, red. Rainer Gerlach & Mathias Richter, Frankfurt am Main, 1986, s. 217.
3. Peter Weiss, *Motståndets estetik. Roman*, översättning Ulrika Wallenström, Stockholm, 2007, s 856. I *Fluchtpunkt* samtalar berättarjaget med Hoderer, som alltså är modellerad på samma verkliga förebild som Hodann i *Motståndets estetik*, läkaren och sexualreformatorn Max Hodann (1894–1946). I 1962 års version är det dock snarare berättarjaget som företräder den idealistiska konstuppfattningen, medan Hoderer är mer krass: "De låter dig dansa, du är deras hovnarr." Här citerat efter Peter Weiss, *Brännpunkt*, översättning Benkt-Erik Hedin, Lund, 1964, s. 77.
4. Att uppfattningen om konsten som ett kollektivt minne inte bara är romanfiguren Hodanns utan också går att attribuera till den biografiska personen Peter Weiss blir tydligt i en intervju med Weiss: Burkhardt Lindner, "Between Pergamon and Plötzensee: Another Way of Depicting the Course of Events. An Interview with Peter Weiss", *New German Critique*, nr 30, 1983, s. 107–126.
5. Robert Cohen, *Understanding Peter Weiss*, Columbia, S. C., 1993, s. 151.
6. Magnus Bergh, *Mörkrets litteratur. Peter Weiss i Motståndets estetik*, Stockholm, 1999, s. 45.
7. Artur Lundkvist, "Inledning", Peter Weiss, *Skuggan av kuskens kropp*, Stockholm, 1966, s. 7.
8. Genia Schulz, "Die Ästhetik des Widerstands": Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, Stuttgart, 1986 ; Ludger Claßen/Jochen Vogt, "Kein Roman überhaupt? Beobachtungen zur Prosaform der Ästhetik des Widerstands", *Die Ästhetik des Widerstands*, red. Alexander Stephan, Frankfurt am Main, 1983, s. 134–163; Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis, 1986 s.115–138 (kap. "Memory, Myth, and the Dream of Reason: Peter Weiss's Die Ästhetik des Widerstands"); Karen Hvidtfeldt Madsen, *Modstand som æstetik & æstetik som modstand – Peter Weiss og Die Ästhetik des Widerstands*, otryckt diss., Roskilde, 1999.
9. Montagetekniken är central också för Burkhardt Lindner i dennes "Hallucinatory Realism: Peter Weiss's Aesthetics of Resistance, Notebooks, and the Death Zones of Art", *New German Critique*, no. 30 (Autumn 1983), s. 127–156.
10. Se t.ex. Sepp Hiekisch-Picard, "Der Filmemacher Peter Weiss", *Peter Weiss*, Rainer Gerlach (red.), Frankfurt am Main, 1984, s. 129–144, Jan Christer Bengtsson, *Peter*

Weiss och kamerabilden, Stockholm, 1989; 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. 49–65; Jens-Fietje Dwars, *Und dennoch Hoffnung. Peter Weiss – Eine Biographie*, Berlin, 2007, s. 92–111.

11. Här citerat efter Peter Weiss, *Konvalescens. Dagbok*, översättning Ulrika Wallenström, Stockholm, 1993, s. 166.
12. Weiss, 2007, s 102 f.
13. Weiss, 2007, s 105.
14. Weiss, 2007, s 748.
15. Weiss, 2007, s 748.
16. Här citerat efter Peter Weiss, *Diagnos*, översättning Benkt-Erik Hedin, Lund, 1963, s. 33–34.
17. Magnus Bergh, *Vägvisare till Motståndets estetik 1*, Stockholm, 1983, s. 7.
18. Bergh, 1999, s. 78.
19. Hvidtfeldt Madsen, 1999, s. 94.
20. Weiss, 2007, s. 84.
21. Peter Bürger, *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*, Frankfurt am Main, 1977, s. 18; Huysen, 1986, s. 117.
22. Sven Hugo Persson, *Från grymhetens till motståndets estetik. Peter Weiss tidiga författarskap och dramat Marat/Sade*, Göteborg, 1979.
23. Persson, 1979, s. 141.
24. Weiss, 1964, s. 56.
25. Weiss, 1964, s. 27.
26. Weiss, 1964, s. 27.
27. Peter Weiss, *Avantgardefilm*, Stockholm, 1956.
28. Andersson, Sundholm, Söderbergh Widding, 2006, s. 65.
29. Det vore för övrigt värt en egen undersökning att diskutera varför filmarbetet – som var så centralt för Weiss – är nästan helt osynligt i de senare verken, t.ex. pjäsen *Trotzki im Exil* 1969, som för övrigt tar upp den revolutionära konstens och teaterns potential.
30. Weiss, 2007, s. 75.
31. Weiss, 2007, s. 76.
32. Weiss, 2007, s. 285.
33. Peter Weiss, ”Rakkniv och duva. 4 filmer av Luis Bunuel analyserade av Peter Weiss”, *Filmfront* 1/1955, s. 6–12. Se också Lars Gustaf Andersson, ”Folkbildning och avantgarde – tidskriften Filmfront 1953–1956”, *Då och där – här och nu. Festskrift till Ingemar Oscarsson*, red. Magnus Nilsson, Per Rydén och Birthe Sjöberg, Lund, 2007, s. 245–257.
34. Bergh, 199, s. 24.
35. Weiss, 2007, s. 486.
36. Helga Henschen, *Åren med Peter*, Stockholm, 1991.
37. Weiss, 2007, s. 934 f.
38. Cohen, 1993, s. 147.
39. Weiss, 2007, s. 1002.

Hur tolkar man hypermediafiktion? Funderingar kring en metodologisk problematik.

Kerstin Bergman

De senaste decenniernas introduktion av datorer och Internet har medfört att många nya medieformer skapats eller uppstått. När det gäller det skrivna ordet har den nya tekniken framförallt kretsat kring införandet av tre nya teknologier; desktop publishing (datorstödd layout av till exempel böcker och tidningar), ordbehandling och hypertext. Medan både ordbehandling och desktop publishing i första hand syftar till produktion av tryckt text, existerar hypertexten däremot inte utanför datorn. Den kan bara tillägnas genom datorn, och kan alltså inte skrivas ut eller tryckas.¹ Hypertexten kan betraktas som ett medium i sig, ett medium som kan innefatta de tre traditionella grundmedierna: ord, ljud och bilder.² Hypertexten innehåller därtill ofta vad som idag i allt fler sammanhang brukar betraktas som ett fjärde grundmedium, nämligen rörlighet eller animation.³ Detta gör hypertexten närmast per definition till ett hypermedium, och varje försök att som tolkare eller läsare närma sig detta hypermedium väcker rimligtvis intermediala frågeställningar.

I denna artikel diskuteras, som titeln antyder, främst tolkning av hypermedia. Hypermedia kan betraktas som en utveckling av hypertexten genom "linking [of] graphic images, sound and video to verbal signs".⁴ Närmare bestämt så är det hypermediafiktion, exempelvis hyperromaner och hyper noveller, som står i fokus för föreliggande resonemang. Huvudsakligen kommer diskussionen att kretsa kring de specifika frågor och problem som aktualiseras i samband med tolkning av hypermediafiktion. Mycket av detta kommer emellertid också att vara tillämpligt i mer generella sammanhang.

En av de egenskaper som definierar hypermediaverket, utöver att det som nämnts ovan inte existerar i tryckt form, är dess krav på interaktivitet från läsarens/publikens sida. Mette Ramsgard Thomsen noterar att "Hypermedia introduces the possibility of navigation as interaction. The user at-

tains the active measure of agency, of will, choice and consequence within the narrated".⁵ Detta medför att varje ny läsning skapar en ny text. Varje ny text är möjliggjord, men inte bestämd, av verkets författare eller skapare. Alla dessa möjliga versioner av verket kräver en aktiv konsument, eller snarare (med)producent, för att bli till. Detta i betydligt högre grad än traditionell litteratur, som även den, i enlighet med ett receptionsinriktat synsätt, kan sägas konkretiseras först i läsakten.⁶ Den traditionella litteraturen föreligger dock som text på papper, där orden och styckena följer på varandra i en viss ordning, vare sig någon läser den eller ej. Denna typ av litteratur förutsätter dessutom en läsare som rör sig i en förutbestämd ordning från punkt a till punkt b, från början till slutet av texten, och den kräver egentligen inte av sin läsare att han eller hon ska göra någonting annat än just detta. Hypertexten avkräver däremot ständigt sin läsare aktiva val. Utan dessa val kommer läsaren aldrig längre än till den första webbsidan.

Varje gång en läsare tillägnar sig texten skapas således nya förbindelser, mönster och relationer, det vill säga, en ny text. Metaforer som ofta används för att beskriva vad läsaren gör i mötet med hypertexten är exempelvis knutna till navigation eller förflyttning över stora ytor.⁷ I samband med att Ramsgaard Thomsen diskuterar en hypermediaperformance noterar hon också att den interaktiva åskådaren "continually shifts from perceiving the artwork externally as object, and internally as a containing space, including the presence, individuality and agency of self." Hon tillägger också att det är "this ability to retain an uncertainty of perception and involvement, which allows for self-reflection."⁸ Vad Ramsgard Thomsen säger här är giltigt även när det gäller läsaren av hypermediafiktion. Denna läsare pendlar också mellan att absorberas av hyperverket och leva sig in i innehållet på en viss sida, och att distanseras från verket och bli starkt medveten om dess form och yta genom att tvingas till ett aktivt – men ofta oinformerat och ganska slumpartat – val för att kunna fortsätta att utforska fiktionen.

När man som skolad inom det litteraturvetenskapliga paradigmet närmar sig ett verk som karaktäriseras som hypermediafiktion, inser man snart att läsning och tolkning av detta är någonting väsentligt annorlunda än den praktik som aktualiseras av en traditionell roman. Som varande en genre med ett grundläggande motstånd mot att fixeras som en stabil text, motsätter sig texten på samma sätt alla försök till att fixera dess mening. Därtill gör den många av litteraturvetarens grundläggande tolkningsredskap obrukbara.

I ett tidigt försök att etablera en teori för, eller snarare om, tolkning av hypertext, pekar John Slatin på hur centrala koncept som ordningsföljd (*sequentiality*) och förutsägbarhet (*prediction*) är för vår uppfattning om vad det innebär att läsa och vad det medför att ägna sig åt läsning.⁹ När det gäller läsning av hypertext är dessa fenomen däremot betydligt mer problematiska och förlorar till och med i stor utsträckning den fundamentala betydelse de har för läsning av traditionell text. Detta är en av de huvudsakliga orsakerna till att tolkning av hypertext och hypermediafiktion med nödvändighet skiljer sig väsentligt från tolkning av traditionell text, och till att tolkningsarbetet är behäftat med andra typer av problem än de man stöter på när man tolkar en traditionell roman eller dikt.

För att göra de teoretiska resonemangen i föreliggande artikel lite mer konkreta, kommer Caitlin Fishers *These Waves of Girls: A Hypermedia Novella* (2001), användas som exempel.¹⁰ Fishers hyperroman är ett av de mer intressanta och rikligt uppmärksammade exemplen på hypermediafiktion som producerats de senaste åren.¹¹ *These Waves of Girls* är det verk på vilket många av iakttagelserna och slutsatserna gällande tolkning av hypermediafiktion som presenteras i denna artikel främst är grundade. Detta innebär att utgångspunkterna skiljer sig från exempelvis Anna Gunders, när hon i sin inom svensk forskning banbrytande avhandling, *Hyperworks: On Digital Literature and Computer Games* (2004), diskuterar hypermediafiktion med Michael Joyces hyperroman *afternoon, a story* (1987) som sitt huvudsakliga exempel.¹² Joyces hyperroman är några år äldre än Fishers och brukar betraktas som den första hyperromanen. Den skiljer sig också på många sätt från Fishers verk. *These Waves of Girls* är mer fragmentarisk och innehåller betydligt mer visuella och auditiva element. Läsarens valmöjligheter under navigeringen genom verket är också mindre styrda eller begränsade hos Fisher än vad de är i Joyces verk.

Som antydde ovan är många av de litteraturvetenskapliga verktygen obrukbara när man som tolkare ställs inför ett hypermediaverk. Exempelvis gäller detta många av narratologins begrepp och kategorier, som blir omöjliga att tillämpa på ett verk som kan innehålla många olika inledningar och helt saknar ett bestämt slut. När Gunder försöker att rädda delar av Gérard Genettes narratologiska terminologi för att beskriva Joyces verk, blir det tydligt att hon måste tänja koncepten ganska långt för att alls kunna använda dem. I vissa fall kan man till och med diskutera om det verkligen

fortfarande är Genettes narratologiska koncept som tillämpas. Därtill är det många av Gunders modifierade koncept som inte alls fungerar om man försöker tillämpa dem på ett mer komplext hypermediaverk som Fishers *These Waves of Girls*.

Hur etablerar man en kronologi, eller diskuterar hur spänning skapas med hjälp av analepser och prolepser, i ett hyperfiktionsverk som består av ett okänt antal sidor och vars delar kan kombineras och ”läsas” i närmast ett oändligt antal olika ordningar? Hur bestämmer man då varaktigheten hos texten (*discourse*) respektive diegesen (*story*)? Hur kan man ens tala i termer av kategorier som varaktighet och frekvens annat än inom en viss sida, när det är den individuella läsaren som genom interaktion, ibland medvetet, ibland ofrivilligt, avgör hur många gånger han eller hon återvänder till en viss sida eller väljer att inte följa vissa länkar? Eller hur talar man om en berättare eller fokalisator när bilder och ljud är lika betydelsefulla för verket som dess textpassager?

Gunder ger tydliga exempel på hur specifika textpassager förändrar betydelse beroende på när under läsprocessen läsaren besöker sidan där de finns och tillägnar sig dem. Ibland kan ett annat vägval, en annan läsordning, till och med förändra vem som är berättaren i en specifik passage eller vem som talar i en dialog.¹³ För litteraturvetaren medför detta naturligtvis ytterligare komplikationer när det gäller att tolka ett hypermediaverk. Även om en hypermediaroman enligt de flesta definitioner kan sägas vara en narrativ struktur, är många av narratologins redskap således oanvändbara när man ska ge sig i kast med att analysera och tolka den. Gunder lyckas som sagt använda några av narratologins verktyg, delvis på ett mycket övertygande sätt. Här finns emellertid inte utrymme att diskutera detaljer i Gunders studie. Min poäng är dock att uppmärksamma att ett flertal av de narratologiska koncepten inte är tillämpbara på mer komplexa hypermediafiktionsverk.

Trots att hypermediaromaner innehåller berättande element, är det följaktligen inte självklart att definiera dem som rent narrativa strukturer. I diskussionen av Joyces hyperroman beskriver Gunder *afternoon, a story* som en kombination av berättelse och spel, som varande varken eller, utan snarast en ny enhet som utgör en kombination av de två.¹⁴ Detta är ytterligare ett sätt att närma sig frågan om läsarinteraktion. Det är dock inte självklart att jämföra hyperfiktionsverk med dataspel. Spelen har i allmänhet tydligt defi-

nierade mål och utmaningar, och man kan avsluta dem genom att slutföra sitt uppdrag, besegra sina fiender eller motståndare, eller genom att finna något slags eftersökt skatt. Så förhåller det sig inte med hyperromanerna eller -novellerna, som i allmänhet inte har något förutbestämt slut att söka efter. Det vill säga, de saknar en specifik sida som säger att nu är berättelsen slut och som inte inbjuder eller lockar läsaren att gå vidare. Istället slutar hypermediaverket när och där den enskilde läsaren bestämmer sig för att lämna verket, det vill säga på olika ställen vid varje individuell läsning.

Narratologins begränsningar och omöjligheten att i ett hypermediaverk etablera en stabil text, är således några av anledningarna till att nya metoder för att tolka hypermediafiktion krävs. Många av de litteraturvetenskapliga verktygen och koncepten är naturligtvis fortfarande användbara, så som exempelvis metaforer, symboler och mycket annat. Vad som sker med dessa fenomen är dock att deras mening blir ännu mer mångtydig, vilket gör den svårare för en läsare att etablera. Vilka metodiska möjligheter återstår då om man vill tolka ett hyperfiktionsverk? Hittills har främst vissa metodiska verktygs användbarhet – eller snarare brist på användbarhet – diskuterats, men i det följande kommer perspektivet att vidgas.

Det huvudsakliga problemet i all tolkning som innefattar den här typen av instabila, eller variabla, objekt, är naturligtvis frågan om vad det egentligen är som man ska tolka; vilket objektet för tolkning är. Hittills har två olika lösningar på detta problem dominerat synen på och praxisen inom tolkning av hyperfiktionsverk. Enligt den första modellen har man valt att tolka enskilda, specifika läsningar, det vill säga, att tolka verket som det framträder när en viss läsare vid ett visst tillfälle tillägnar sig det. Preliminärt har jag valt att kalla denna typ av etablerat objekt för ett *linjärt objekt* (*single path object*). Ibland förekommer det också att man i tolkningen jämför flera sådana enskilda läsningar, flera linjära objekt, skapade av en eller flera olika läsare. Detta sätt att etablera ett objekt för tolkning skulle dock vara problematiskt att tillämpa för att åstadkomma en ”stabil”, tolkningsbar text i samband med *These Waves of Girls*, eftersom verket är mycket fragmentariskt till sin karaktär och de tematiska/innehållsliga sambanden mellan vad dess länkar förbinder ibland är mycket vaga. Fischers hyperroman skildrar inte heller någon tydlig utveckling, eller innehåller någon tydlig utvecklingslinje i det som gestaltas. Minnesfragmenten från protagonistens barndom och uppväxt hålls snarare samman genom en diffus, associativ lo-

gik, än med hjälp av någon form av kronologi eller annan tydlig strukturprincip. *These Waves of Girls* med sina många länkar, och därmed rikliga valmöjligheter, uppmuntrar inte heller till linjära läsningar, utan snarare till en lekfull navigering där man följer länkar fram och tillbaka genom verket på ett ganska slumpartat och ostrukturerat sätt.

Den andra metoden som ofta används för att etablera objektet vid tolkning av hyperfiktions är att spendera så mycket tid i verket att man kan vara säker på att ha sett, hört och läst allt som finns att tillägna sig. Alla dessa bitar ordnas sedan av tolkaren till en sammanhängande helhet där största möjliga informationsmängd ryms och passar in. Detta har jag valt att preliminärt kalla för etablerandet av ett *totalt objekt* (*total object*). Metoden påminner delvis om den klassiska hermeneutiska cirkeln, där varje del bidrar till helheten och helheten i sin tur bidrar till att belysa varje enskild del. Tillämpat på hypermediafiktion innebär detta sätt att etablera ett objekt dock att läsarens väg genom verket i princip helt ignoreras. I stället görs ett försök att arrangera delarna kronologiskt och därmed skapa en traditionell berättelse med början, mitten och slut. Detta är exempelvis den metod som utgör grunden i Gunders studie. Hennes läsning är emellertid mer komplex än så och tar även många andra möjligheter i beaktande, bland dem de begränsningar de sekventiella aspekterna av Joyces länksystem skapar i läsningen.

Att i praktiken etablera ett totalt objekt för tolkning i anslutning till *These Waves of Girls*, möter dock genast motstånd. Som tidigare antytts är det svårt, kanske rent av omöjligt, att skapa en någorlunda kronologisk sekvens av delarna i hyperromanen. När det gäller detta har Fishers verk mer gemensamt med poesi än med traditionell prosa: Verket presenterar bilder, insikter, känslor och tillstånd, inte en sammanhängande, berättande helhet. Återkommande karaktärer och berättelsefragment håller samman verket, men snarare genom att skapa en sammanhållande känsla eller atmosfär, än en tydlig berättelse. Raine Koskimaa väljer att kategorisera *These Waves of Girls* som en associativ hypertext.¹⁵

Hittills har de visuella bilderna, liksom rösterna och de andra ljuden som hörs i Fishers verk och är en viktig del därav, knappast berörts. Många av dessa bilder och ljud bidrar naturligtvis till att skapa den ovan nämnda stämningen i verket. Ofta framstår de dock som ännu mer fragmentariska och slumpmässigt arrangerade än de länkar som utgör förbindelser mellan

verkets sidor. Med detta i åtanke kan *These Waves of Girls* närmast beskrivas som ett postmodernt collage som illustrerar många centrala postmoderna koncept, exempelvis fragmentarisering, decentralisering och eklekticism. Som litteraturvetare är det lätt att man försöker använda textfragmenten som stöd för att tillskriva verkets bilder mening, men detta kunde, och i vissa fall rent av borde, rimligtvis lika gärna göras tvärt om.

De observationer som hittills presenterats har emellertid inte bidragit till att en konkret tolkning av *These Waves of Girls* kommit mycket närmare, däremot har några av problemen med de vanligast förekommande metoderna för att beskriva och etablera ett objekt vid tolkning av hypermediafiktion identifierats. Hur gör man då för att undvika dessa problem? Ett förslag, som kommer att diskuteras i det följande, är att man bortser från den kronologiska problematiken och istället läser verket huvudsakligen tematiskt. Detta innebär naturligtvis också begränsningar, men begränsningar som ligger mer i linje med hypermediafiktionens natur.

Vid en tematisk läsning kan varje sidas text-, bild- och ljudkombinationer bidra till det relevanta temat. Ibland huvudsakligen genom att etablera en stämning, ibland genom mer direkta utsagor. *These Waves of Girls* har ofta beskrivits som eller jämförts med en *Bildungsroman*, då den skildrar minnesbilder från en flickas barndom och uppväxt.¹⁶ Den saknar dock det kronologiska element som är nödvändigt för att man ska kunna tala om någon utveckling, och termen är därför delvis missvisande. Verket har också kallats en lesbisk uppväxtskildring.¹⁷ Detta utgör en något bättre beskrivning, då många av fragmenten innehåller reflektioner kring sexualitet och/eller explicit skildrar huvudpersonens sexuella erfarenheter, av vilka många sker tillsammans med andra flickor.

De flesta fragmenten skildrar dock inte bara sexualitet, utan det som dominerar är flickors mer allmänna erfarenheter. Det handlar om hur unga flickor behandlar varandra, formar relationer och vänskapsband, och hur de utforskar och erövrar den värld de lever i. Genom att studera dessa fragment kan man sedan dra slutsatser om vad *These Waves of Girls* säger om hur det är att vara en ung flicka och upptäcka så väl den egna kroppen som omvärlden och hur den fungerar. I en sådan tematisk tolkning kan verkets bilder och ljud uppfattas i relation till den text som förekommer både på samma sida och på andra sidor i verket, och på så sätt bidra till att etablera hyperromanens mening. Detta innebär också att verkets länkar kan använ-

das för att etablera åtminstone en del förbindelser mellan olika sidor och deras innehåll, även om en sammanhängande berättelse aldrig konstrueras.

Vad som faller utanför vid en tematisk tolkning av denna typ är en del av de samband som trots allt finns mellan hypermediaverkets fragmentariska delar. Betydelsen av enskilda karaktärer och deras respektive roller, liksom av en kronologisk tidslinje, minskar förmodligen jämfört med när man tolkar traditionella romaner. Trots detta borde detta tematiska sätt att tolka vara det som ger en tolkning som ligger närmast i linje med det sätt på vilket en läsare möter verket. Därigenom borde det också resultera i en tolkning som är till stöd för, och av intresse för, den som tillägnar sig exempelvis *These Waves of Girls*.

Poängen i denna artikel är således att nya medieformer kräver nya tolkningsredskap. När det gäller hypermediafiktion specifikt så behöver dessa verktyg inkludera metoder och koncept hämtade inte bara från litteraturvetenskapen, utan även från bild- och filmvetenskapen. Detta innebär således inte bara att man anlägger ett intermedialt perspektiv, utan att man faktiskt skaffar sig en ny, intermedial verktygslåda. Detta finns dock inte utrymme för att närmare gå in på här. Huruvida även redskap hämtade från webbdesign och informationsteknologi bör ingå i denna verktygslåda och är nödvändiga för tolkning av hypermediafiktion beror på angreppssättet. För att åstadkomma en formell analys av ett hypermediaverk är denna typ av kunskap och dessa redskap förmodligen oundgängliga. Är det inte formen man primärt vill komma åt, kan man rimligtvis klara sig utan alltför avancerade teknologiska kunskaper. För att göra en tematisk läsning av den typ som föreslagits ovan för tolkning av exempelvis *These Waves of Girls*, är den medieteknologiska kunskapen inte avgörande, men den kan samtidigt säkerligen öka komplexiteten i tolkningen.¹⁸ I Fishers fall kan man emellertid komma ganska långt enbart genom att studera gränssnittet, utan att ta hänsyn till den bakomliggande teknologin.

Denna artikel utgör några inledande reflektioner kring problematiken som rör tolkning av hypermediafiktion. Det finns mycket mer att diskutera och jag har för avsikt att återkomma till och vidareutveckla dessa resonemang framöver. Vad som avslutningsvis bör betonas är vikten av att som litteraturvetare idag ta dessa frågor på allvar. Hypermediaromanen är en av våra samtida romanformer. Även om den ännu inte uppnått samma popularitet som exempelvis pocketdeckaren, är hypermediaromanen en genre där

många nya, estetiska experiment, inte minst formexperiment, äger rum idag. Detta kommer naturligtvis på sikt även få konsekvenser för utvecklingen inom den traditionella litteraturen.

Noter

1. John Slatin, "Reading Hypertext: Order and Coherence in a New Medium", *Hypermedia and Literary Studies*, ed. Paul Delany and George P. Landow, Cambridge, MA & London, 1991, s. 153–169 (s. 153).
2. Jfr. exempelvis Hans Lund, *Intermedialitet: Ord, ton och bild i samspel*, Lund, 2002, passim.
3. Mette Ramsgard Thomsen, "Positioning intermedia: Intermedia and mixed reality", *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 8, nr. 4, december 2002, s. 37.
4. George P. Landow och Paul Delany, "Hypertext, hypermedia and literary studies: The state of the art [1991]", *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*, ed. Randall Packer och Ken Jordan, New York & London, 2001, s. 231.
5. Ramsgard Thomsen, 2002, s. 38.
6. Jfr. Roman Ingarden, *Det litterära konstverket*, översättning Margit Kinander, Lund, 1976, s. 430–460.
7. Jfr. Slatin, 1991, s. 158.
8. Ramsgard Thomsen, 2002, s. 39.
9. Slatin, 1991, s. 153 ff.
10. Caitlin Fisher, *These Waves of Girls: A Hypermedia Novella* (2001), <http://www.yorku.ca/caitlin/waves> (08-01-25). Med engelskans "novella" åsyftas en kortroman och fortsättningsvis kommer Fishers verk benämnas hyperroman.
11. Verket belönades med The 2001 Electronic Literature Award for Fiction. Fisher har därtill disputerat på en avhandling om hypertexter, *Building Feminist Theory: Hypertextual Heuristics?* (2000). Avhandlingen är författad i html-kod, i ett program som heter Storyspace, och publicerad på CD-rom.
12. Anna Gunder, *Hyperworks: On Digital Literature and Computer Games*, Diss. Uppsala, 2004.
13. Jfr. Gunder, 2004, kap 1.
14. Jfr. Gunder, 2004, s. 133.
15. Raine Koskimaa, "These waves of memories: A hyperfiction by Caitlin Fisher", *Dichtung-Digital: Journal für digitale ästhetik*, nr. 3, 2004, <http://www.dichtung-digital.org/2004/3-Koskimaa.htm> (2008-01-25).
16. Jfr. exempelvis Koskimaa, 2004.
17. Koskimaa beskriver den exempelvis som "a confessional autobiography about a girl coming to terms with her lesbian identity". Koskimaa, 2004.
18. Koskimaa gör flera intressanta reflektioner om just hur innehållet i *These Waves of Girls* speglar verkets tekniska struktur och vice versa.

IV. Modern kulturanalys

”Tätt och noga sluta sig till *sina* betingelser, icke till kulturens: däraf kan bli kultur.”

Autodidakter och manlighet i Bonniers folkböcker

Ann Steiner

Föreställningen om att bildning får man genom böcker är gammal, om än i dag kanske hotad. Genom att läsa kan man skaffa sig kunskap och det gäller särskilt för autodidakten, den strävsamma person som förmår lyfta sig ur svåra förhållanden genom sin läsning. Arbetarförfattarna under 1930- och 1940-talet personifierade de möjligheter den begåvade mannen hade och i beskrivningarna, vare sig det är skön- eller facklitterära, av autodidakterna finns det få kvinnor. Bildningshistorierna är i hög grad manliga berättelser, skapade och bekräftade av folkbildningsrörelserna och framför allt arbetarrörelsen.

Bonniers folkböcker, fortsättningsvis BFB, var en del av folkbildningen under efterkrigstiden. Förvisso ett kommersiellt projekt, men med tydliga ideal som sa att vanliga människor skulle kunna bildas. Utgivningsserien var ett sätt att ta del av de framgångar som framför allt Folket i Bild hade skördat med sina folkböcker. Marknadsföring och titelval tyder på att detta var en litteratur för män, såld av män till män.

Med utgångspunkt i drömmen om läsandet som ett sätt att frigöra sig från vardagens tunga slit startade Bonniers 1947 en bokserie med billig återutgiven kvalitetslitteratur och tio år senare firade man framgångarna med en jubileumsutgåva i form av en antologi, *Vägen till bokrike* (1957). I sin enkelhet är jubileumsboken en sammanfattning av bokseriens återkommande teman, stilistisk och allmänna inriktning. I den korta introduktionen till samlingen sägs att ”det urval ni här möter skall kunna ge er en föreställning om den litterära linje, som BFB har velat göra till sin”.¹

Drömmen om litteraturen

Vägen till bokrike inleds med Nils Ferlins välkända ”Vid Diktens port”, som publicerades senare samma år i samlingen *Från mitt ekorrhjul* (1957).

Ferlin var knappast autodidakt, snarare bildad medelklass, och i högstämt tonläge inbjuds läsaren till Diktens rike. I de inledande stroferna antyds att det endast är genom dikten som människan kan beskriva sin storhet, det är litteraturen som skiljer henne från djuren. Dikten påminner vidare om människans historia och om den betydelse som sagor, berättelser och epos alltid har haft. Da Vinci, Benvenuto Cellini, Vasco da Gama radas upp för den obildade läsaren som förväntas öppna sina sinnen för litteraturens gåvor. Oavsett vilket lidande människan utstått: ”Hon har gått genom piska och pest och brand/och ökensand”, finns det en dröm om bättre tider som låter sig formuleras i lyriken.

Det anmärkningsvärda i sammanhanget är textens funktion som lyrisk och intellektuell inledning till en folkbildningsantologi för arbetare. Särskilt om man betänker nästa avsnitt vilket är en specialskriven artikel ”Att läsa i bok” av författaren och dåvarande Akademiledamoten Sigfrid Siwertz. Uppenbarligen en person väl etablerad i det offentliga kulturlivet skriver han en allmänt hållen text om bland annat skillnaderna mellan hur människor läser och hur de faktiskt borde läsa. Han hyllar naturligtvis läsandet som en skön konst, men förklarar egentligen inte hur denna definieras. Siwertz fortsätter istället med en beskrivning av skillnaderna mellan manligt och kvinnligt läsande. Kvinnor, skriver Siwertz, läser främst romaner eftersom de ”har på den punkten en mjukare mottaglighet, som är ofrånkomlig och ligger i själva deras väsen”.² Han är påtagligt nedlåtande mot kvinnors sätt att läsa i sin redogörelse av hur de drivs av nyfikenhet och alltid läser sista sidan först. Dessutom, menar Siwertz, läser kvinnor gärna långa romaner för att få veta alla detaljer, såsom hur hjältinnan var klädd på sitt guldbröllop, och de har dessutom ett starkt begär efter erotiska romaner. Efter att ha läst denna beskrivning är det svårt att tänka sig att antologin hade några kvinnliga läsare i åtanke.

Förvisso får även de manliga läsarna sig en släng av Siwertz, framför allt för att de inte läser alls. Men denna avsaknad av litteratur beskrivs som måttfull konsumtion: ”Och ändå är det något särskilt med den manliga läsaren, denna rara avis. Just hans sällsynthet och hans avvisande hållning gör honom värdefull.”³ Med andra ord, det myckna kvinnliga och emotionella läsandet förkastas till förmån för det selektiva intellektuella manliga dito. Dessutom finns det godtagbara förklaringar till det manliga förhållningssättet, såsom förvärvsarbete och familjeansvar.

Det är rimligen en manlig läsare som *Vägen till bokrike* och BFB vände sig till. Den dominerande genren i antologin är arbetarlitteratur och de flesta av de etablerade manliga författarna finns representerade, exempelvis Harry Martinson, Eyvind Johnson, Vilhelm Moberg, Lars Ahlin och Ivar Lo-Johansson. Av de tretton svenska bidragen är sju skrivna av arbetarförfattare och ser man till det tematiska innehållet skildrar åtta av de inalles tjugoen bidragen någon form av realistisk arbetarverklighet.

Äventyrsberättelserna i antologin har ofta en verklig bakgrund såtillvida att de beskriver författarens egna resor eller upplevelser. De har genomgående ett starkt exotistiskt, eurocentriskt perspektiv där inuiter på Grönland, indianer i Canada men även samer i Norrland beskrivs som främmande från den civiliserade europeiska mannen. En manlighet som kontrasteras mot vilda, sällsamma kvinnor alternativt mot en annan värld som Peter Freuchen på Grönland, Ernest Hemingways självbiografiska reflektioner från Havanna eller Eric Lundqvists vackra systrar på Bali. De exotiska berättelserna handlar också om kunskap om världen, som i Artur Lundkvists text om Egypten eller i Einar Wallquists skildring av ”skogslappar” utanför Arjeplog.

Manlighet och förhållandet till kvinnor, världen, kunskap och bildning är återkommande teman i de flesta texterna, inte förvånande när man hittar författare som Norman Mailer, C.S. Forester eller för den delen två deckarberättelser av Georges Simenon och Stieg Trenter. Deckarna utgjorde egentligen en större del av bokurvalet i BFB, men man kan anta att Bonniers i denna volym inte avsåg att exakt spegla innehållet i BFB utan snarare att presentera det man var mest stolt över. Manliga förebilder, autodidakter och historier man kan bilda sig genom – så kan man sammanfatta innehållet i BFB och det är också detta som presenteras i *Vägen till bokrike* – drömmen om det liv som litteraturen kan ge.

Folkböckernas återkomst

När Bonniers folkbibliotek lanserades 1947 var det en del av en omfattande utgivning av folkböcker som påbörjats 1940. Men folkböckerna var ingen nyhet utan uppstod redan under den första perioden av tryckproduktion under det sena 1400-talet. Under 1500-talet blev folkböckerna den underhållningslitteratur som skilde sig från den dominerande religiösa, politiska och

akademiska litteraturen och fick således ofta kritik för sitt lättsinne och sin alltför populistiska karaktär.⁴ Vid mitten av 1700-talet erbjöd produktion av billiga pappersinbindningar för direktförsäljning till kunder nya möjligheter och under 1800-talet började flera stora förlag producera olika slags billighetsböcker. Dessa bestod vanligtvis av äldre titlar tryckta på enkelt papper och häftade i serier som såldes via subskription.⁵ Under 1900-talet kom nya serier – Ljus Enkronasbibliotek från 1904 och Nordiska förlagets utgivning av 25-öresböcker från 1910. Redan under 1920-talet skedde dock en nedgång i försäljningen av dessa böcker och under perioden fram till 1940-talet var de billiga böckerna mindre vanliga.⁶ Folkböckerna under 1940-talet var således en nysatsning, men med den avgörande skillnaden att tidigare utgivning hade initierats kommersiellt medan folkboken 1940 lanserades i folkbildningssyfte av Folket i Bild.

Den svenska bokmarknaden upplevde efter andra världskriget ett uppsving som till stor del berodde på goda ekonomiska förutsättningar. Även om pappersransoneringen höll i sig länge var betingelserna för produktion och spridning av litteratur helt andra än under krigsåren.⁷ Tiden andades förändring, gamla sociala strukturer skulle brytas ned och hela befolkningen skulle bildas. Arbetarförlagen Tiden och Folket i Bild startade 1940–1941 bokklubbsverksamhet och en folkboksutgivning som distribuerades genom ombud på arbetsplatser och i studiecirkel. De etablerade förlagen var dock inte sena att haka på; 1947 startade Bonniers sin serie och 1950 startades Vingförlaget av Norstedts i samarbete med Kooperativa föreningen.

Den nya utgivningen av folkböcker hyllades 1950 i *Alla tiders böcker* av Arne Hirdman. Han hävdade att billigböckerna inte bara var viktiga på grund av sitt pris utan även då de nådde nya läsare, framför allt arbetare, som inte hann till bokhandeln innan stängningsdags och som kunde känna sig generade inför bokhandelns fina diskar och nedlåtande behandling av personer i arbetskläder.⁸ Året efter konstaterade Erik Gamby i *Stockholms-Tidningen* att det fanns goda skäl att påstå att tio års omdaning av bokmarknaden hade inneburit en revolution inom svenskt kulturliv.⁹ De nya försäljningsorganisationerna, menade han, betydde att böcker nådde helt nya läsare.

Det framgår också av *Bokutredningen* från 1952 att förlagen med bokombud, ”som i ej oväsentlig omfattning har sina medlemmar just inom

folkbildningsorganisationer”, var lovvärda även om de inte ansågs tillräckliga för folkbildningen.¹⁰ Redan tio år efter introduktionen av de folkböckerna kunde man dock konstatera att den var mycket framgångsrik: ”de vita fläckarna på den svenska bokspridningskartan har de senaste åren utforskats och koloniserats av de stora folkrörelserna”.¹¹

Den största andelen folkböcker såldes genom ombud på arbetsplatser och studiecirkel vilket naturligtvis var ett problem för bokhandeln som 1959 spred en liten skrift om hur man skulle göra för att få del av denna handel. Broschyren innehöll rekommendationer såsom att bli medlem i en studiecirkel eller att på annat sätt göra reklam via dessa. Bokhandeln skulle vara en del av folkbildningsarbetet men det fanns givetvis en antydning att pengar gick att tjäna. Oftast dock förtäckt i tal om bildning, och som Herman Stolpe, förlagsdirektör på KF, uttryckte det: ”Den goda boken måste i vida högre grad än, som nu är fallet, bli var mans egendom.”¹²

Förutom att bokhandeln kände en oro över konkurrensen från bokombuden får man nog säga att folkböckerna genomgående bemöttes positivt. De ansågs som särskilt nyttiga eftersom de nådde nya grupper och dessutom ökade läsandet generellt. Bernhard Tarschys konstaterade exempelvis i *Dagens Nyheter* 1951: ”Genom billighetsserierna har bokkonsumtionen fått en enorm stegring, det rör sig sammanlagt om miljontals böcker.”¹³ Bokhandelsmedhjälparen Annalisa Forssberger noterade samma år i tidningen *VI*: ”Vad som särskilt slog mig, när jag efter två års bortovaro från bokhandeln i oktober förra året tvingades börja igen, var det tydliga genombrott de billiga bokserierna fått både hos kunder och bokhandlare. För sex år sedan fick nog inte t.ex. Fib-böckerna så stort utrymme eller intresse från bokhandlarnas sida. Nu ligger de i travar på diskarna: Fib, B.F.B., Vingböckerna.”¹⁴ Detta trots att BFB och de andra folkböckerna till största delen, ca 75 %, såldes via sina ombud.

Bonniers folkbok

I positiv anda talades det om folkbildning och om att skönlitteraturen borde nå alla. Både kommersiella och ideella krafter verkade för att öka läsandet och intresset för litteratur. Bonniers förlag såg i alla dessa utbildade arbetare som verkade törsta efter god litteratur en potentiell marknad om bara böckerna kunde nå läsarna direkt och inte genom en borgerligt belastad

bokhandel. BFB byggde på prisbilliga nyutgåvor av gamla titlar, inte olik förlagets tidigare billighetsserier, exempelvis Nutidsromaner (1936–1941), men med den avgörande skillnaden att man nu satsade på ombudsförsäljning. Målgruppen såg också något annorlunda ut, för det var inte längre bara fråga om låga priser utan även om att man riktade sig särskilt till arbetare.

Sommaren 1946 kontaktade Kaj Bonnier annonschefen för socialdemokratiska *Morgon-Tidningen*, Tage Jakobsson, för att be honom bygga upp en försäljningsorganisation liknande Folket i Bilds. Titlarna fanns redan inom förlaget och tanken var att förnya deras försäljning genom billighetsutgåvor och nytt distributionsnät. På några månader byggdes en avancerad ombudsförsäljning upp, och i första numret av ombudstidningen, *Bokfrämjaren*, presenteras 1 500 återförsäljare.¹⁵ Den 15 april följande år lanserades den första titeln i BFB – Sten Bergmans *På hundsläde genom Kamtchatka* – i bokhandel, tobaksaffärer och tidningskiosker, men redan tidigare hade en massiv marknadsföring skett i form av affischer och annonser i dags- och veckopress. Den första boken var en succé – på fyra dagar såldes 70 000 exemplar.¹⁶ Därefter låg upplagorna mellan 55 000 och 70 000 exemplar, med undantag för stora framgångar som Vilhelm Mobergs *Utvandrarna* och Caryl Chessmans *Dödszell 2455* som sålde gott och väl över 200 000 vardera.¹⁷ Marknadsföring och skapandet av ett omfattande försäljningsnätverk innebar stora initialkostnader, men projektet blev snabbt lönsamt.¹⁸ Ett år senare stoltserade förlaget med sin jubileumsaffisch: ”Svenskt rekord. 1 000 000 böcker sålda på mindre än 1 år.”¹⁹

Man kan konstatera att BFB:s namn, format, titlar och försäljningssystem låg mycket nära Folket i Bilds folkböcker, FiB, vilket man också fick kritik för. Det är påtagligt vid en studie av korrespondens och tidningsmaterial att de två bokserierna såg varandra som sina främsta konkurrenter. Exempelvis gjorde ibland BFB, Ving och Tiden gemensam marknadsföring och genomförde arrangemang, men FiB var aldrig delaktiga. Det verkar till och med ha hettat till lite och på förekommen anledning gick FiB 1950 ut med ett uttalande till sina återförsäljare om att man inte fick ägna sig åt bojkott av andra företags ombud.²⁰

Efter hand kompletterades den första huvudserien med tre sidoserier: Bonniers Folkbiblioteks kvartalsbok (från 1948), Bestsellers genom tiderna (från 1952) och BFB:s deckarserie (från 1956). Man använde även ett

antal andra rubriker för att marknadsföra titlarna såsom De bästa arbetarskildringarna och BFB:s sommarbok. Under det sena 1940-talet och hela 1950-talet var framgångarna som störst. Därefter blev Bonniers främsta lågprisprodukt pocketboken som man introducerade 1957 med den facklitterära Aldus-serien och kompletterade 1960 med den skönlitterära Delfin-serien.²¹ Namnet Bonniers folkböcker levde dock kvar fram till 1970 främst för omtryck och det finns även noteringar om ombudsmän som fortfarande var verksamma 1969/1970.

Mellan 1947 och 1960, det vill säga BFB:s storhetstid, gav man ut 167 numrerade delar, varav ett antal dubbelvolymmer vilket gör att det sammanlagt rörde sig om 152 titlar. Endast 17 var skrivna av kvinnliga författare och andelen sådana minskade påtagligt under perioden. De första åren fanns i alla fall några kvinnliga författare representerade, men nummer 102–167 bestod bara av manliga dito. Detta berodde sannolikt på att den folkbildning som Bonniers erbjöd främst var riktad till män. Det finns inga uppgifter om vilka arbetsplatser som ombuden sålde sina böcker på, men däremot lite om vilka de själva var. De sex tätskrivna böckerna med listor över ombud i Bonniers arkiv säger något om den verklighet böckerna befann sig i. Mellan 1947 och 1962 skrevs 33 794 kontrakt – inget litet antal med tanke på att även Tiden, FiB och Ving hade ombud. Omsättningen på ombuden var dock relativt hög, många stannade bara något år, men andra fanns kvar i 20 år. Ombuden fanns i de stora städerna och i de små samhällena, men de var nästan uteslutande män. Det är till och med mycket ovanligt med kvinnor, en bild som bekräftas av ombudstidningen *Bokfrämjaren* där varje nummer har en presentation med bild av stjärnförsäljarna – och dessa består nästan alltid av män. Kanske var därför första pris i försäljningstävlingen en bil – ”den idealiska engelska familjebilen Austin 10”.²²

Utgivningen i BFB kan delas in i fyra huvudkategorier: arbetarlitteratur, klassiker, deckare och äventyrsberättelser. Urvalskriterierna för serien var rimligtvis av olika slag och det var inte någon självklarhet att författare ville ha sina böcker utgivna i serien. Det framgår av korrespondensen i Bonniers arkiv att royaltyn ansågs väldigt låg och för författare som kunde sälja på andra sätt var BFB inte att föredra. Sannolikt fick BFB därför ibland nöja sig med mindre kända verk.

En sammanfattning av urvalet i BFB bör av förklarliga skäl börja med arbetarförfattarna där Ivar Lo-Johansson stod för den avgjort största ande-

len titlar, men även Harry Martinson och Vilhelm Moberg var väl representerade. Flera av de mest välkända verken ingick, såsom Martinsons *Nässlorna blomma* och Lo-Johanssons *Bara en mor*. Men även mindre spridda verk såg Bonniers tydlig ytterligare avsättning för, exempelvis Mobergs *Sömnlös* och Martinsons *Kap Farväl!*. En stor del av arbetarlitteraturen kan dock beskrivas som folklivsskildringar, varav flera, bland annat J.R. Sundströms böcker om Janne Vängman, var direkt burleska. Arbetarlitteraturen var dominerande inte bara vad avser antalet titlar, utan även vad gäller marknadsföring och allmänna inriktning. BFB riktade sig till arbetare och således fick litteratur som handlade konkret om deras liv och vardag särskild tyngd.

Klassikerna bestod delvis av svenska verk, exempelvis Selma Lagerlöfs *Herr Arnes Penningar* och Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas*, men till största del var det fråga om internationellt etablerade författare och titlar, exempelvis Charles Dickens *Lysande utsikter* och Ernest Hemingways *Den gamle och havet*.

Äventyrsberättelserna marknadsfördes ofta som sanna historier från exotiska platser, men det finns även i utgivningen fiktiva romaner om spännande människor och strapatser. Inte långt från klassiska pojkboksäventyr beger sig huvudpersonerna i dessa verk av till fjärran länder. Deckarna, till sist, var en mindre kategori, men detta bör ses i ljuset av att man 1956 etablerade en separat deckarserie inom BFB.

Framgångarna skapade även sidoeffekter – det visade sig nämligen inte finnas någon fysisk plats för böcker i vanliga arbetarhem. BFB och Jakobsson utlyste därför 1949, i samarbete med Svenska Slöjdföreningen, en tävling om en ”folkbokhylla” och vinnaren blev Nisse Strinnings ”BFB-hyllan”.²³ På skickligt sätt hade man därmed lyckats koppla det svenska folkhemmets modernitet och vanliga människors bildning till Bonniers. Förlaget förstärkte senare modernitetskänslan genom att 1953 låta Stig Lindberg, konstnärlig ledare hos porslinstillverkaren Gustavsberg, formge nya band till serien. Sirliga, tidsenliga och vackra i bokhyllan visar de hur tydligt Bonniers strävade efter att deras folkbildande bokserie skulle vara en del av det moderna folkhemsbygget.

Det var dock inte alla som uppskattade Bonniers bokserie utan reservationer. ”Geschäft” kallade 1947 en arg skribent i fackförbundstidskriften *Metalltidningen* Bonniers ambition att använda sig av arbetsplatsombud

för att sälja sina folkböcker. Folket i Bild och Tiden stod på arbetarnas sida, men Bonniers var bara ute efter att tjäna pengar, sade kritikern.²⁴ Även om angreppet avfärdades av Bonniers, var det rimligen ett problem för förlaget att vinna trovärdighet ute på arbetsplatserna och man var därför tvungen att även förlita sig på sin traditionella distributör bokhandeln.

Ombuds försäljningen var ett sätt för Bonniers att nå nya kunder med gamla böcker, och genom att anknyta så tydligt till FiB:s folkböcker försökte man sannolikt vinna kunder genom att rida på den våg som dessa hade skapat. Själva systemet med ombuds försäljning var rimligen nyckeln till framgången. 1954 var antalet ombud uppe i 5 300, vilket innebar att Bonniers hade utökat sin försäljningsplattform utanför bokhandeln substantiellt.²⁵ Distributionssystemet var det som skilde folkböckerna från tidigare billighetsserier och det var också detta som tydligt kopplade samman Bonniers utgivning med folkbildning, något man närmast misslyckats med i bokhandelsdistributionen. Framgångarna varade dock bara en begränsad tid, under slutet av 1960-talet var marknaden för denna sorts försäljning närmast borta och ersattes av bokklubbarna under 1970-talet. En nutida efterföljare kan man se i 2000-talets personliga ombuds försäljning i form av homepartyn.

Den svenska folkbildningen var i mångt och mycket framför allt avhängig folkrörelserna, men efter andra världskriget fanns utrymme för kommersiella aktörer att dra nytta av ideal som bildning och förnuft och inte minst av att kopplas samman med ett modernt jämlikt samhälle. Bonniers var skickliga i att se potentialen i ett förändrat samhälle efter kriget. Deras analys av bokmarknaden ledde till ett nytt försäljningssystem, men de var, som ovan nämnts, verkligen inte först ut. Det är uppenbart att Bonniers gagnades av Folket i Bilds redan etablerade system, men den ideella folkbildningen drog å andra sidan rimligen nytta av att förlaget publicerade en bred samling titlar i billiga utgåvor. Men denna folkbildning var uppenbarligen riktad till män, vilket delvis kan förklaras med att stora delar av folkbildningen inom arbetarrörelsen vände sig till män. Det är också möjligt att Bonniers helt enkelt såg en kommersiell potential i dessa män, eftersom de ofta bestod av personer som inte tidigare köpt eller läst särskilt mycket skönlitteratur.

Noter

1. *Vägen till bokrike*, Stockholm, 1957, s. 5.
2. Sigfrid Siwertz, ”Att läsa i bok”, *Vägen till bokrike*, Stockholm, 1957, s. 11.
3. Siwertz, 1957, s. 13.
4. Bernt Olsson, ”Folkböcker – forna tiders triviallitteratur”, *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, red. Dag Hedman, Lund, 1995.
5. Gunnel Furuland, *Romanen som vardagsvara. Förläggare, författare och skönlitterära häftesserier i Sverige 1833–1851 från Lars Johan Hierta till Albert Bonnier*, Stockholm, 2007, s. 13.
6. Johan Svedjedal, *Bokens samhälle. Svenska Bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887–1943*, Stockholm, 1993, s. 784 ff.
7. 1950 släpptes pappret fritt, vilket ledde till drastiska prisstegringar och problem särskilt för billighetslitteraturen.
8. Arne Hirdman, *Alla tiders folkböcker*, Stockholm, 1950, s. 141.
9. Erik Gamby, ”Bokkonjunkturen”, *Stockholms-Tidningen*, 15/1 1951.
10. *Bokutredningen*, SOU 1952:23, s. 167.
11. Alvar Geijer, ”Bokspridning i återvändsgränd”, *Folket*, 22/1 1952.
12. Herman Stolpe, *Bokhandeln och folkbildningsarbetet*, Stockholm, 1949, s. 11.
13. Bernhard Tarschys, ”Billighetsserier, bokklubbar”, *Dagens Nyheter*, 7/3 1951.
14. Annalisa Forssberger, ”Aurell gick i skymningen”, *Att vara bokhandelsmedhjälpare*, red. Karl-Erik Drakenberg, Stockholm, 1963, s. 101.
15. *Bokfrämjaren*, 1, 1947, s. 1.
16. *Bokfrämjaren*, 2, 1947, s. 1.
17. Staffan Sundin, *Konsolidering och expansion 1930–1954. Bonniers – en mediefamilj*, Stockholm, 2002, s. 69.
18. Per A. Sjögren, ”En av de största bokspridarna”, *Svensk bokhandel*, 19, 1994, s. 19.
19. *Bokfrämjaren*, 2, 1948, s. 2.
20. *Bokfrämjaren*, 6, 1950, s. 1.
21. Per I. Gedin menar att det fanns en tydlig oro på Bonniers för konkurrens mellan olika billighetsserier, främst folkböckerna, vid starten av Delfinserien 1960. Per I. Gedin, *Den nya boken*, Stockholm, 1966, s. 29.
22. *Bokfrämjaren*, 3, 1947, s. 1.
23. Nisse Strinning, *Nisse Strinning – bakåt och framåt*, Kalmar, 1996, s. 19 ff.
24. T. Bennett, ”Kultur åt folket”, *Svensk bokhandelstidning*, 11, 1947, s. 67 f.
25. Sundin, 2002, s. 69.

Arbetets hierarkiska ordning i Jan Fridegårds *Lyktgubbarna*

Birthe Sjöberg

I Jan Fridegårds roman *Lyktgubbarna* beskrivs inte bara orättvisorna som statarna utsätts för av bönderna och godsägarna utan även avundsjukan, föraktet och förtrycket som finns statarna sinsemellan. Men trots den oförskönade beskrivningen av statarna finns det stunder när deras starka solidaritetskänsla överglänser det småaktiga. Få arbetarförfattare har som Fridegård lyckats återge arbetarnas egen hierarkiska ordning och samtidigt lyfta fram den övergripande förnedring och fattigdom som arbetarna som grupp utsattes för. Fridegård lyckas med konststycket att hålla en god balans mellan dessa olika perspektiv.

Lyktgubbarna tillhör den så kallade ”Statartrilogin” som Fridegård (1897–1968) skrev i mitten av femtiotalet. Den första boken i trilogin var *Lyktgubbarna* som kom 1955, den andra och tredje var *Flyttfåglarna* och *Arvtagarna* som kom 1956 respektive 1957. Många av uppslagen i romanerna är hämtade från hans egen uppväxttid som just statarbarn. Inspirationen till att skriva om statarna fick han när han under femtiotalet var sommargäst vid torpet Hällen i närheten av Enköping. Under flera somrar i rad hade han tillfälle att besöka de platser han varit på som barn.¹ I den första boken, *Lyktgubbarna*, får man möta lille Johan och hans fem syskon, far och mor. Fridegård har låtit personerna låna sina drag från hans egen familj. Det är alltså en roman med starkt självbiografiska inslag.

Miljön och personerna som tecknas i *Lyktgubbarna* ger ett äkta intryck. Man känner den inspiration som Fridegård fick när han återsåg sin barnoms trakt. I sina tidigare romaner hade han låtit statarmiljön endast bilda bakgrund till sina ofta psykologiska personskildringar, men här i *Lyktgubbarna* skriver han direkt om statarna och deras vardagsliv.² Med *Lyktgubbarna* och de två följande romanerna säkrade Fridegård sin plats som statarförfattare tillsammans med Ivar Lo-Johansson och Moa Martinson.³

Titeln ”Lyktgubbarna” väcker frågor hos en nutida läsare. Kanske känner någon till att irrbloss, det vill säga ljusfenomen som oftast uppträder i sumpmarker, ibland kallas för lyktgubbar. Färre känner förmodligen till att det är en yrkeskategori eftersom lyktgubbarna – liksom deras arbetsuppgifter – har försvunnit för många decennier sedan. Men förr, när Fridegård var barn, var det en vanlig arbetsuppgift. De statare som skötte kreaturen kallades nämligen för lyktgubbar. Varje morgon och kväll under den mörka tiden av året lyste de upp sin väg till ladugårdarna med lyktor – därav namnet. När det var kolmörkt ute och svart i alla fönster kunde lyktgubbarna se varandra som små dansande ljus – som såg ut precis som de folkloristiska väsendena – när de kom gående från olika håll mot ladugården. Inne hos djuren hängde de upp lyktorna så att de fick tillräckligt ljus för att se att arbeta. Lyktgubbarna hade låg status bland statarna och de övriga arbetarna på gården. De behandlades därför sämre och deras barn fick glåporad kasta efter sig. I skolan fick de heta ”kogubbe, kosmocka” på grund av att de luktade ladugård (s. 152).

Man kunde kanske vänta sig att *Lyktgubbarna* är en mörk berättelse om fattigdom och förtryck. Men det är den inte. Här finns en optimism, inte minst i beskrivningen av fadern i familjen. I *Folket i bilds* förlags utgåva av romanen 1959 skriver Jan Fridegård följande i förordet:

Bakom de personliga minnena från denna tid ville jag låta befrielsens första gryning för hela den förtryckta samhällsgruppen tona fram. Några vakna och fram-synta män, torpare och statare, däribland min far, anade denna gryning och började hoppas. Utvecklingen kom inte deras hopp på skam – i dag är de moderna lantarbetarna en vaken och medveten grupp som fortsätter att stabilisera och befästa den ställning de efter sega strider vunnit.⁴

Det är just denna vilja till kamp, som bryter igenom vid flera tillfällen, som gör att romanen blir ljus. Fridegård's lyktgubbar får samma funktion som folktrons lyktgubbar: de visar den rätta vägen för dem som har gått vilse. Men det är inte bara kampviljan som gör romanen ljus utan också människornas förmåga att glädja sig åt det lilla i tillvaron. Nya plankor i köksgolvet eller en upphittad pennkniv ger upphov till stor lycka. Det är samma sak med maten. Efter att man har ätit sill och potatis under året blir julen en festhögtid – även om man inte har råd till julskinka utan får äta en stekt fläskbög i stället (s. 202).

Men Fridegårds *Lyktgubbarna* upprör också. Det är inte länge sedan arbetarna behandlades sämre än boskap. Den generation som jag tillhör har, om den vuxit fram ur arbetarklassen, äldre släktingar och vänner som faktiskt levt under så usla förhållanden.

Statsystemet som introducerades vid mitten av 1700-talet, fick fäste i början av 1800-talet och kulminerade vid dess slut. Vid tiden 1870–1900 var antalet statare som störst då de uppgick till över 30.000. Om man räknade med kvinnor och barn kunde man fyr- eller femdubbla siffran.⁵ Statarna var bundna med årskontrakt som löpte från första november till 24 oktober.⁶ För de människor som lever i dag och har upplevt statsystemet – det upphörde 1944 – har den 24 oktober en särskild klang.⁷ Det var då som många av statarna drog ut på vägarna för att komma till ett nytt ställe som kanske i bästa fall var bättre än det förra. I slutet av 1920-talet flyttade statarfamiljerna i genomsnitt tre gånger under fem år.⁸ Årstiden för flyttningen var den sämsta. Det var ofta kallt, regnigt och blåsigt. Speciellt barnen for illa. Frågan om att eventuellt ändra flyttningstiden aktualiserades ständigt i riksdagen men cyniskt nog var det inte statarnas hälsa som åberopades utan höstarbetet. Flyttningen förryckte detta ansåg man. Men reformen kom aldrig.⁹ Här i Sverige borde vi ha statarna i åtanke när FN-dagen firas den 24 oktober. Om några hade fog för att åberopa de mänskliga rättigheterna var det statarna.

Familjen From i Fridegårds roman bryter upp och vill prova på något nytt. Det nya stället är inte en bondgård, utan en herrgård. Beslutet att lämna bonden till förmån för godsägaren ligger i linje med den historiska bilden av statarna. Bönderna betraktades genomgående som sämre arbetsgivare än godsägarna, vilket ledde till att statarna föredrog att tjäna på godsen. Lars Furuland citerar en slagfärdig skånsk statare som skriver: ”Tjäna herremän är ’Fan’, men att tjäna bönder är själva ’Satan’”.¹⁰ Romanens From har liknande åsikter. Flera gånger säger han: ”Bonnjävlnarna är man färdig med.” (s. 115) Hustrun, som annars är mindre klassmedveten än From, gör följande reflexion när hon får veta att han tänker söka sig till en herrgård: ”Ja, dessa bönder är så ogina, så snåla, så hårda. Det kunde vara lika bra att ta plats på en herrgård nästa gång.” Hon minns från sin barndom att ”en greve eller friherre kunde vara mycket frikostigare och snällare än bönderna”. De är visserligen snälla mot oss på samma sätt som mot sina

hundar, tänker hon. Det är inte så konstigt eftersom det är ”billigare att få en stutare än en hund” (s. 51).

From berättar för familjen att herrgården ligger vid en sjö och att han själv ska bli förman i ladugården. Sonen Johan drömmer om det nya stället de ska flytta till. Han har aldrig sett en sjö och hans far säger att man kan fånga fisk med metspö.

Det blir dock inte så bra som familjen har tänkt sig. Det visar sig att köket är i uruselt skick. ”Köksgolvet var genomslitet på flera ställen och i dunklet snavade familjen över mjuka jordhögar som råttorna dragit upp under det dygn lägenheten stått tom.” (s. 124) Hålen som råttorna gjort var så stora att familjen var rädd att den minsta flickan, som fortfarande kröp, kunde falla ner i dem. Tapeterna hängde i flagor och visade gamla gulnade tidningar under.

Men när Fridegård beskriver deras besvikna reaktioner första kvällen de kommer till sin nya bostad finns hoppet trots allt med i beskrivningen. Den förre stutaren som bott i bostaden hade lämnat torra stickor och vedträn så att man kunde göra upp en eld i spisen. ”Så hade också From lämnat efter sig åt sina efterträdare, och så gjorde rejält folk.” (s. 125)

Redan här får man se hur familjen noterar det som är positivt, hur rejäla stutare kan bidra till att nöden blir något mindre hos sina kamrater. Men kanske ännu mer tilltalande är, enligt min uppfattning, följande replikskifte mellan hustrun och mannen, som visar att mannen har humör, kampvilja och stolthet:

- Du får väl begära reparation, sade Anna lugnt till den snopet tigande Frommen.
- Det kan du ge dig fan på. Får vi inte det blir vi inte gamla här.
- Det är väl i senaste laget att få en ny plats nu...
- Nog finns det arbete för en karl som jag... (s. 125)

Det visar sig en stund senare att släktingarna, som också har städslats som stutare på herrgården, har fått en ännu sämre bostad. Deras spis går inte att elda i. Kvinnan säger: ”Pack hade bott där före oss. Aska och kattskit under spisen.” (s. 127) Genom att skildra båda familjerna första kvällen på det nya stället kan Fridegård ge exempel på husbondens snålhet och samtidigt visa på hur solidaritet statarna emellan kan göra livet drägligare. Bostadens allmänna skick måste de kämpa för att få bättre, men spisarnas skick beror på de tidigare statarna.

Genom att skildra motsatser ger Fridegård läsaren möjlighet att upptäcka de olika typerna av statare – eller arbetare – som finns i romanen. Ebbe Schön tar upp de olika kategorier som han noterat i *Lyktgubbarna*, och som utgår från arbetarnas förhållningssätt till överheten: ”Majoriteten utgörs av de passiva, som inte har kraft att sätta sig emot orättvisorna. Vissa individer representerar fjäsket och kryperiet, och ett fåtal står för frihetskänsla och opposition”.¹¹ From tillhör dem som kämpar för frihet och är övertygad om att allt kommer att förändras till det bättre om statarna bara håller samman i kampen mot överheten. Fridegård låter From yttra den tanken flera gånger i romanen. Det är därför inte överraskande när From tappar humöret, speciellt den gången när familjen får odugliga ärter av bonden. Han tänker ilsket:

Bönderna ska inte bära sig åt hur som helst mot de fattiga. Och de flesta kamraterna var ena krakar, de lyfte mössor och fick något annat i blicken, något smilande i rösten när de talade med husbonden. Fyfan för allt fjäsk! (s. 50)

Men även i kritiken av kryperiet ger Fridegård ett alternativ, nämligen en förklaring som har sin grund i en genomreflekterad syn på klassamhället. När patronen och hans fru har besökt ladugården en dag och behandlat männen som om de vore en del av boskapen, då stiger missnöjet bland männen. De vågar inte säga något när paret är där, men efter det att de har lämnat dem hämnas männen ”förtrycket med svordomar och hånskratt”. Berättaren är trots deras rädsla hoppfull: ”Men jäsningen hade börjat i det eländets statkar där framtidens brygd skulle klarna.” Det börjar med sådana karlar som From och hans svåger, men, säger han, fortfarande finns det, för varje From, tio andra som lyfter på ”trälluven”, lismar och kryper. (s. 172) Därefter gör berättaren följande reflexion:

Ingenting att säga om det heller – det var följden av århundradens förtryck. Det skulle inte bli lätt att få dem att inse, att människans ynkedom ofta är större i slottet än i kojan, om än av annat slag. (s. 172)

En annan skillnad mellan statarna som blir synlig genom att Fridegård skildrar motsatser är att standarden i bostäderna framför allt är beroende av fruarnas duglighet. Froms hustru, Anna, håller rent och gör det bästa av de knappa resurser de har. Men hans syster, Emma, är inte av samma kaliber. From noterar detta när han besöker dem:

Man kunde nog se att de försökt snygga upp men allting hade något halvdant över sig. Sådan var också Emma, hon skittvättade lakan och sängöverkast, höll inte efter vägglössen, lopporna, flugorna. Pannkakorna var halvgräddade, kaffet halvkokt med svarta bitar som flöt upp. Ingen riktig ordning, det hade nog Anna rätt i... (s. 74)

Det finns samma slags hierarki bland statarkvinnorna som bland männen – inte bara utifrån deras arbete utan också inom en och samma grupp. En bra statarhustru sköter hemmet väl och låter inte mannen skämmas över henne, barnen eller hemmet inför kamraterna. I romanen låter Fridegård både From och Anna göra samma slags reflexioner över Emma. Anna förundras över att två syskon kan vara så olika. From är en ren och prydlig karl som tvättar händerna ”tie gånger om dan, och systemen en sån lortjacka”. Ändå har de vuxit upp i samma hem och har samma mor – en soldathustru som ”lär ha varit en rejäl, renlig och arbetsam människa” (s. 67 f.).

Med exemplen på statarnas kryperi eller kampvilja, deras osolidariska handlande eller goda kamratskap samt statarhustrurnas slarv eller duglighet blir Fridegårds berättelse levande. Kampen måste många gånger föras inom de egna leden likaväl som mot överheten. Detta är en realitet och nödvändighet. *Lyktgubbarna* har just den nyansering i beskrivningen av statarna som ibland saknas när förtryckta grupper lyfts fram. Genom att inte idealisera statarna tycker jag att han tecknar ett kraftfullare och slagfärdigare porträtt av dem. Som läsare får man själv upptäcka orättvisorna och hur dessa skulle kunna tacklas.

Bland statarna – liksom bland städernas arbetarklass – fanns naturligtvis en icke uttalad hierarkisk ordning. Statarna bestod av olika yrkesgrupper. Det fanns kördrängar, djurskötare och yrkesmän. Till den första, lägst kvalificerade och lägst betalda gruppen, hörde de män som arbetade utomhus med olika slags sysslor. Till den andra gruppen hörde ladugårdsarbetarna, exempelvis lyktgubbarna. Den här gruppen hade bättre förmåner men, som tidigare nämnts, ett lägre anseende. Till den tredje kategorin, slutligen, hörde gårdssmeden, trädgårdsmästaren och kusken. Men som om inte denna hierarkiska ordning räckte, så fanns det även en uppdelning inom en och samma grupp. Bland djurskötarna fanns bland annat en ladugårdsförman, ladugårdskarlar, stalldrängar och mjölkerskor, där förmannen hade högst anseende och mjölkerskan lägst.

På flera ställen i romanen kommenteras rangordningen, kanske tydligast av Anna när hon ser att trädgårdsmästarens fru inte vill tillåta sina barn att leka med hennes:

”Det är konstigt”, tänkte hon. ”Vi är statare alla tre familjerna och ändå ska det vara så skillnad. Trädgårdsmästarens är finast, och kusken finner sig i det eftersom de kommer närmast. Lägst står vi. Hur har det blivit så? Frommens arbete är väl lika viktigt som trädgårdsmästarens. Mjölken ger patron den största inkomsten och det är värre om ett djur dör än om ett kålhuvud ruttnar eller en blomma vissnar”. (s. 152)

”Lägst står vi”, tänker Anna. Men man skulle kunna tillägga: ”och av oss två är det jag som står lägst eftersom jag är mjölkerska”. Här liksom i den övriga berättelsen är det orättvisorna mellan familjer, mellan yrkesgrupper och mellan samhällsklasser som är viktigast. Orättvisor mellan könen behandlas inte särskilt, utan bara ur ett klassperspektiv. Hustrun till den arbetare som har lägre status än en annan arbetare får också lägre status än dennes hustru.

Ett annat perspektiv som jag i viss mån saknar i berättelsen är kärleken till barnen. Även om det var ett hårt liv som statarna levde så måste de ha tagit det mycket hårt om deras barn dog. Sorgen efter ett förlorat barn är så stark att den blir fysisk. Många brev och dagboksanteckningar från äldre tider visar att antalet barn eller barnens utsatthet för sjukdomar inte på något sätt mildrade sorgen om ett barn dog. Den förälder som har vakat över ett sjukt barn vet att ingenting kan mildra ångesten man känner.

Vid ett tillfälle i romanen tar Fridegård upp just ett barns död. Det är när Emmas och Karls fyraårige son dör. Föräldrarna och släktingarna talar inte särdeles mycket om händelsen utan vardagslivet fortsätter som vanligt. Jag har inget att invända mot hur detta beskrivs i romanen. Fåordiga människor sörjer inte mindre än andra, och inte hade statarna möjlighet att sluta arbeta på grund av sorgen. De andra barnen måste ha mat och dessutom måste arbetet enligt kontraktet utföras som vanligt. Men när deras tankar beskrivs är det svårt att bli övertygad. Som exempel kan nämnas Annas reflexioner när hon av Emmas dotter får veta att den lille brodern är död:

”Såå, de miste pojken. Ja, de har åtta kvar ändå – tre hade hon som änka, tre han från första giften och tre hade de ihop. Ungar är det aldrig brist på, men man vill ju behålla dem man en gång fött” (s. 67)

Är det rimligt att tro att en mor tänker så om sina barns lille kusin? Men värre är berättarens kommentar: "Lillpojken skulle snart vara glömd. Staterna hade varken tid eller lust att sörja och gnälla över sådant som inte kunde ändras." (s. 76) Sista delen av kommentaren verkar rimlig, men att barnet snart skulle vara glömt framstår som verklighetsfrämmande. Förlusten av ett barn bleknar möjligen med tiden, men försvinner aldrig.

Fridegårds *Lyktgubbarna* är enligt min mening ett utmärkt dokument över statarnas liv. Hans exempel med Froms familj säger så mycket om deras situation som aldrig får utrymme i någon statistik eller utredning. Litteraturens makt framstår tydligt med den här sortens romaner. Många människor som aldrig tänkt på statarna tidigare fick upp ögonen när de läste romanerna av författare som Ivar Lo-Johansson, Moa Martinson och Jan Fridegård.

Till sist vill jag återknyta till den hierarkiska ordningen bland statarna och arbetarna. Fridegårds berättelse handlar om barndomens statarliv i Uppland. Detta var sämre än det liv som statarna levde i Skåne. Här i Skåne kunde det till och med vara så att statarna hade det bättre ställt än städernas arbetare – åtminstone så sent som på slutet av trettioalet. Min far, arbetarbarn, hade en vän som var statarson på Kulla Gunnarstorp utanför Helsingborg. Min fars kommentar om besöket i kamratens hem var: "De hade det minsann inte så illa. De hade både grädde och äkta mejerismör!" Och visst, i Skåne på trettioalet fick naturligtvis statarbarnen bättre mat än arbetarbarnen under förutsättning att bonden var givmild eller att godset gick bra. Arbetarnas barn fick margarin på brödet, och grädden var en sådan lyx att det kunde man knappast tänka sig att få.¹²

Med denna lilla utvikning vill jag ha sagt att skillnaderna mellan statare och arbetare kunde skilja beroende på i vilken tid och i vilken del av Sverige man gör jämförelsen. Båda grupperna skulle i vissa fall kunna ställa sig bakom From när han säger att den dagen ska komma när statarna vänder sig mot "slavköparna". Hans motivering är:

Det kan inte vara riktigt så länge slottsherren har ett barn i femton rum, och stataren femton barn i ett rum. (s. 97)

Nej, skulle arbetaren kunna säga under trettioalet, inte kan det vara rätt att fabriksägaren har ett barn i fem rum och arbetaren fem barn i ett rum. Det är inte överraskande att statarförfattarna blev så lästa av städernas arbetare. De kände igen problemen!

Noter

1. Erik Peurell, *En författares väg. Jan Fridegård i det litterära fältet*, Hedemora, 1998, s. 175.
2. Erik Gamby, *Jan Fridegård. Introduktion till ett författarskap*, Verdandis skriftserie 5, Stockholm, 1956, 115.
3. ”Statarskolan” var inte någon skola som författarna bildat utan det var recensenterna som gav dem det namnet. Fridegård var själv ganska liknöjd inför begreppet. Se Magnus Nilssons *Arbetarlitteratur*, Lund, 2006, s. 69 f. Om Lyktgubbarnas stora framgång som ledde till att romanen beskrevs som Fridegårds comeback, se Peurell, s. 179.
4. Jan Fridegård, ”Förord”, *Lyktgubbarna* (1955), Stockholm, 1959, s. 5.
5. Ebbe Schön, *Jan Fridegård. Proletärdiktaren och folkkulturen*, Stockholm, 1978, s. 39. Se även Lars Furuland, *Statare: Statarklassens historia i ord och bild till 30-årsminnet av sista statarlasset*, Stockholm, 1975, s. 21 samt artikeln ”Statare” i *Nationalencyklopedin*.
6. Schön, s. 39.
7. Lantarbetarkåren lyckades få statsystemet avskaffat vid avtalsförhandlingarna hösten 1944 och den 12 oktober blev statarna lantarbetare. De liksom andra arbetare var nu lönearbetare. Se Gunnar Strängs inledning i Furuland, 1975, s. 10.
8. Furuland, 1975, s. 26.
9. Furuland, 1975, s. 18.
10. Furuland, 1975, s. 28.
11. Schön, s. 62 f.
12. Statarna kunde ha vissa fördelar, under förutsättning att husbonden var välvillig. Det fanns nämligen bestämmelser om att husbonden exempelvis skulle ha en viss vårdnad om sitt tjänstehjon, främst vid sjukdom. Furuland, 1975, s. 18.

Kristina Lugns folkhemiska avslöjanden

Niklas Schiöler

En stark författare träder in i en annan människa, klär sig i hennes medvetande och gör det till sitt eget, på samma sätt som läsaren tränar sin förmåga att träda ut ur sig själv och införliva en annan människa. Det är för var och en av oss en existentiell nödvändighet att inte hela tiden förbli inom våra egna befästningar och likafullt en demokratisk förpliktelse att uppöva skickligheten att förstå det som ännu ligger bortom ens egen horisont.

Det annorlunda må stundom äga främmande hudfärg eller nationalitet, stamma från annan tid eller ort, men inget väcker uppmärksamheten för mänskliga skillnader så som språket. Dess förmedlande, återgivande, dialogiserande, meningsskapande och till slut människodanande egenskaper är det som intensivast ritar våra individuella konturer.

Kristina Lugn har i grunden förstått detta och sedan några decennier poetiskt gestaltat det. Prövandet av roller, språkligt bestämda, gör hennes lyrik till ett dramatiskt och dynamiskt röstgalleri. När dessa stämmor möts, som i *Döda honom!* (1978), skaver det ibland smärtsamt.

Först svalde jag tvåtusen vesparax
sen skar jag av mig halspulsådern
sen satte jag eld på håret
sen kastade jag mej huvudstupa
från mitt fönster på åttonde våningen
sen vaknade jag hemma i blommiga
sängkammaren och Kurt
satt vid min sida
och log fåraktigt
och berättade för mej
att allt kommer att kännas mycket bättre
när det blir sommar
och vi får riktigt rå om varann
i Las Palmas

Här förtvivlar ett jag över ett liv i spillror, slår välriktade knytnävsfraser rakt in i sin egen existens. Den inledande serien av ångestfyllda utspel – är det en mardröm, tvångstankar eller latent hot? – tystas emellertid tvärt och effektivt av den förment värnande röst som inträder i diktens andra halva. Kontrasten kunde knappast bli större än den mellan desperationens uttryck och uppvaknandet på den innerliga samvarons språkliga arena, i sängkammaren, med en välvillig man som dessutom tror sig ha medicin att besegra frustrationen. Till synes tillgivet föreslår mannen en semesterresa till Kanarieöarna, som om det resmålet vore den självklara orten för mental rekreation.

Väggarna i sovrummet pryds pastoralt med blommiga tapeter. Men idyllen är söndersmulad. Och det är språket som är stenkrossen. Kvinnans kroppsligt såriga idiom som tryfferats med hyperboliska vändningar – mängden lugnande medel hade dödat en blåval – avlöses av mannens ord, om än indirekt anförda. Han skickar iväg några ihoprafsade första hjälpenklichéer, ”att allt kommer att kännas mycket bättre” bara de får ”riktigt rå om varann”, varpå han trycker till med den okänsliga schablonens slutkläm: ”i Las Palmas”. Resebyråernas guldfyndort kan knappast överbrygga den psykosociala ljusårsklyftan, utan fungerar blott som en soligare språkvariant av den trygghet som just sängen och parförhållandet i sig borde bjuda. Kvinnan kan förvisso bita ifrån – det är ju hon som har ordet: ringaktande nämner hon hans fåraktiga leende.

I en existentiellt prekär situation uppfångar läsaren sålunda en dialog bortom allt tillfrisknande. Språket vittnar klarögt. Den groteska kedjan av utsatthetens bilder skvallrar om en kollapsad relation. Hur hon än tar i hör han inget. Mannens utslitna omvårdnadsfraser avslöjar att han ingenting begriper, att hans tömda ord tecknar en värld där han på intet sätt förmår att gå henne till mötes. Hans språk röjer en bristfällig känslighet. Brist på kärlek. De sitter i samma rum – och de talar från skilda kontinenter.

Lugn har avlyssnat, skruvat upp volymen, funnit uttryck som trots sin nästan humoristiskt karikerande utformning blir desto mer realistiskt träffande. Och svarta. Kommunikationen är dödfödd.

Kärlek är möte, möte är språk, språk kan förstås.

Inte här.

*

Putte är så underbar.

Ibland måste jag dunka huvet mot kylskåpsdörren och ibland måste jag klippa sönder bröstvårtorna med svärmors manikyrsax och ibland måste jag kasta mej handlöst in i torktummlaren mitt på blanka eftermiddan.

Men han vill inte ha samlag med mej i alla fall.

Inte under några omständigheter.

Varken oralt, genitalt eller analt.

Absolut inte så länge jag har det här uttrycket i ansiktet.

Han har aldrig samlag med kvinnor som tror att dom kan börja ett nytt liv efter menopausen.

Det bär honom emot, säger han.

Såväl intellektuellt som emotionellt.

Det är en principalsak, säger han.

Den här dikten (från *Bekantskap önskas med äldre bildad herre*, 1983) förtydligar den förra. Lugn trycker den galghumoristiska gasen i botten. Ironin har tillspetsats och de motbjudande formuleringarna i en trasig vardagstillvaro återkommer. Namnet Kurt har här blivit det mer infantiliserande Putte.

Likt dikten om Kurt rattas abrupt en ny språkfrekvens in efter några rader. Där den förra dikten återgav mannens repliker via jaget, ”berättade för mej”, tjuvlyssnar vi här till mannens mer rättframma tal. Kvinnans längtan efter förståelse och sensuellt umgänge bemöts med mannens stereotyper, övertagna fraser som skär likt glas mot hennes hud. ”Inte under några omständigheter” vill han älska. ”Varken oralt, genitalt eller analt.” På hennes fysiska begär svarar han med kliniska termer. Han tycks förstå att det är fina ord, som om han med dessa abstrakter ville mästra henne, mäta ut ett betryggande avstånd genom encyklopedisk vokabulär.

Sedan anfaller han än mer oförblommerat. Något närmande är inte aktuellt så länge kvinnan ”har det där uttrycket i ansiktet”. Via hennes halvt direkta citat späder han på med att samlag är uteslutet ”med kvinnor som tror att dom kan börja / ett nytt liv efter menopausen”. Det är själva kvinnligheten som får utstå detta förödande slag. Fertiliteten är på upphällningen och kvinnan syns honom uttjänt och fåfängt utrustad med en tro på ett liv andra sidan övergångsåldern. Mannen tar ytterligare ett steg in i föraktets domarum: ”Det bär honom emot, säger han”, och han kryddar sin beska anrättning – eller språkliga avrättning – med fler iskallt fjärmande begrepp; han

tål inte hennes vädjan om närhet vare sig ”intellektuellt” eller ”emotio-
nellt”, som om *han* vore den förfördelade.

Och slutradens avgörande knock stavas ”principsak”. Mannen handlar efter principer, styrs av förnuft och en organiserad världsbild. Det värdesystem han hoppas representera krockar egentligen inte ens med hennes; med sina språkliga svingar viftar han helt enkelt bort hennes vilja som en irriterande fluga.

Men med tanke på den maskätna retoriken är det ett värdesystem han inte behärskar. Han vill vara intellektuell (och det är sannerligen fel läge att försöka visa det), men han är det inte. Han slänger ur sig okänsligheter, trubbiga ord, som han tror är överlägsna vapen i en strid som skall blotta hennes underläge och befästa hans värdighet. I stället stelnar vi av hans kyliga inlägg, medan hennes varigt konkreta språk inflammerar hela hennes tillvaro. Hans språk är makt, omänsklig makt.

Och likafullt är det det kvinnliga jaget som formulerar situationen, återger hans yttranden, varför det i någon mening är hon som har makten, språkets makt, språkets makt att sänka hans språk och därmed honom ner i föraktet.

Oavsett maktförhållandets natur är förhållandet omöjligt. Han talar svenska, hon talar svenska – och ändå talar de så olika att ingen berör den andra, att ingen rör den andra.

Vem som vinner? Båda förlorar. ”Putte är så underbar”, börjar dikten. Det är han naturligtvis inte. Än mindre är han underbar i bemärkelsen naken på underkroppen. Han är snarast barskrapad på under. Han ser inte henne, och hon gör språklig slarvsylta, först metaforiskt av sin egen kropp, men sedan reellt av hans språk, av hans oförståelse.

Lugns diktning är egenartad lyrisk relationsanalys och likafullt en estetiskt svartsynt skrattspegling av samtiden.¹ Vissa författare har nämligen förmågan att vara sin tid, prägla den, i efterhand rentav skapa föreställningen om den. Erik Lindegrens *mannen utan väg* (1942) gav, åtminstone för en del, det mest skakande uttrycket för krigsårens hart när utsägliga ångest och Ingmar Bergman har därefter med sina filmer försett oss med en konstnärligt outplånlig motbild till efterkrigstidens folkhemsbygge. Bakom tillväxt, miljonprogram, progressiva reformer och bilden av Sverige som modellland pyrde helt andra frågor av existentiell, religiös och äktenskaplig art.

De nybyggda villorna i mexitegel och flerfamiljshusens ljusa yttre dolde en mörkare insida.

Kristina Lugns författarskap kan sägas vara ett annat slags motbild, från kvinnans perspektiv företrädesvis, från en position där hushållsapparater, IKEA-möbler och charterresor inte är tillräckliga för den enskilda individens välbefinnande. Hennes språk blottar det skenbart goda samhällets undanstopgade våndor, hon låter krackelera, hon låter rämna. Vi vet nu, med hennes bitande språk, hur det kan vara innanför fasaden, bortom socialkontorens optimistiska kolumner, på andra sidan den förljugna idyllen. Hennes diktning tecknar andra konturer till en svensk efterkrigsvärld än de sociala ingenjörernas snörräta planritningar.

I det slutande 1900-talets folkhemiska Sverige kan alltså jämlikhetssträvande paragrafer, äktenskapslöften, kärleksbetygelser och inställsamma välfärdsmiljöer likafullt vara värda intet. Människor brukar förvrängda eller devalverade språk. Den som till slut, och möjligen, har den språkliga makten att konstnärligt visa det är endast en: poeten själv.

Noter

1. En sådan översiktlig utsaga frångår på intet sätt vad som tidigare skrivits om Lugn. Se exempelvis Lars Elleströms ”Tryggare kan ingen vara. Om Kristina Lugn”, *Samtida. Essäer om svenska författarskap*, red. L. Elleström och C. Hansson, Stockholm, 1990, s. 82–106, och densammes *En ironisk historia. Från Lenngren till Lugn*, Stockholm, 2005, s. 192–223. Jämför också med Åsa Beckmans *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Stockholm, 2002, s. 43–57.

Middagsbjudning hos Ranelid

Litteraturvetenskap och Performance Studies

Torbjörn Forslid & Anders Ohlsson

Att läsa har under 1800- och 1900-talen i det närmaste varit synonymt med den tysta och ensamma läsningen på kammaren eller i sommarens hängmatta. Ändå har uppläsning av litteratur – samt givetvis lyssnandet till sådana uppläsningar – fortsatt att spela en betydelsefull roll i skilda sammanhang och offentligheter. Selma Lagerlöf som inspirerad högläsare hos ”Kvindelig læseforening” i Köpenhamn, Björn Ranelid på Bokens dag i Malmö – det är exempel på kulturella praktiker där författare läser högt ur egna verk och samtidigt iscensätter sig själva i ett semiotiserat framträdande – en performance – som inbegriper bland annat röst, gester, utseende och klädsel. Författaren interagerar direkt med publiken i ett här och nu.

Sådana författarframträdanden är – som framgår av Selma Lagerlöf-exemplet – sedan länge viktiga inslag i etablerandet av en författares varumärke. Dagens litterära offentlighet erbjuder en mängd möjligheter för den som vill marknadsföra eller manifesteras sitt författarskap på detta sätt, oavsett om mötet med publiken sker öga mot öga eller medieras via radio eller TV. Ett samtida tydligt exempel är den ovan nämnde Ranelid. På sin hemsida presenterar han sig inte bara som ”författare och krönikör” utan också som ”estrador”. Där har han också förtecknat de närmare 100 framträdanden han gjort under 2007 i de mest skiftande sammanhang: i skolor och bibliotek, i kyrkor och på kryssningar.¹ Det är en turnéplan värdig en rockstjärna.

Ett av dessa många framträdanden var hans medverkan i programmet ”Go’kväll” i SVT2 hösten 2007.² Programmet, som sänds tisdag till fredag 18.15–19.00, har karaktären av livsstilsmagasin riktat till en publik i övre medelåldern och uppåt. Inslagen berör bland annat mode, mat, kultur och livsfrågor. En stående programpunkt i fredagens sändning är att en medialt välkänd person får agera värd för en imaginär middagsbjudning – ett inslag som vanligen omfattar cirka tio minuter. Middagsvärden slår sig tillsam-

mans med programledaren ned vid ett pryddigt dukat bord där fyra platser är tomma. De två småpratar sedan om såväl meny och dukning som de fyra frånvarande – men imaginärt närvarande – gästerna. Detta samtal om vilken mat som bjuds, var middagen äger rum samt inte minst valet av middagsgäster fungerar som en performance, där värden iscensätter sin egen person och roll i offentligheten.

Ranelid valde att bjuda in två män och två kvinnor till sin middag, vilka placerades som två par vid bordets långsidor. Ranelid och programledaren satt mittemot varandra vid kortsidorna. De inbjudna männen är båda världsberömda: den sydafrikanske biskopen Desmond Tutu samt den amerikanske presidenten George W. Bush. De två kvinnorna är däremot okända för den större allmänheten: Elisabeth B. Lindgren, ordförande i Örebro läns nykterhetsförbund samt Inga Pagréus, diakonissa i Sankta Klara församling i Stockholm.

Studiet av en sådan här författarperformance är intressant i sig. Men föreställningen styr även synen på och receptionen av författarens litterära texter. Ranelids uppträdande var också, som vi ska se, intimt förbundet med hans aktuella höstbok: *Öppet brev till George W Bush: Paradisets nycklar hänger i helvetet* (2007).

Författaren och hans performance

I denna artikel presenterar vi metodiska och analytiska tekniker för studiet av författarframträdanden och vi illustrerar dem med hjälp av Ranelids middagsbjudning. De metodiska greppen är hämtade från den amerikanska Performance Studies-traditionen. Denna kan lite grovt delas in i två dominerande riktningar eller skolor. Den ena har sin bas i teatervetenskapen vid New York University, vilken breddats så att forskarna inte endast analyserar föreställningar på scen utan performances överhuvudtaget. Den andra riktningen, utvecklad vid Northwestern University, utgår ifrån ett kommunikationsperspektiv med fokus på muntligt framförande och retorik.

Vad är då en performance? Richard Schechner, det ledande namnet i New York-skolan, skiljer i *Performance Studies. An Introduction* (2006) mellan begreppen ”being”, ”doing”, ”showing doing” och ”explaining showing doing”. ”Being” betecknar existensen i sig, ”doing” står för all form av aktivitet. ”Showing doing” avser just en performance, där den handling

eller aktivitet som utförs samtidigt markeras, betonas eller ramas in med olika medel. ”Explaining showing doing” slutligen är det Performance Studies ägnar sig åt.³ Schechner definierar performance mycket brett, som ett kontinuum av mänskliga aktiviteter som ingår i så skilda företeelser som ”play–games–sports–pop entertainment–performing arts–daily life–identity constructions–ritual” (s. 50). Nyckelkategorierna är ritual och lek, vilka enligt Schechner, i olika grad finns med i all performance.

Både ritualen och leken skapar en ”sekundär verklighet”, som avskiljer dem från det dagliga livet. Med olika, mer eller mindre konventionella, medel skapas en scen där ritualen och leken äger rum. När det gäller Ranelids middagsbjudning i ”Go’kväll” skapas denna sekundära verklighet bland annat i förhållande till TV-studion – den fiktiva bjudningen fungerar som en scen i scenen. Att det är dags för middagsinslaget markeras av att programledaren reser sig, lämnar sina övriga bokpratande gäster och säger: ”nu känner jag doften av mat”. Den lekande dimensionen är här tydlig: vi ska alla föreställa oss att vi känner lukten av mat. Han vandrar därpå över studiogolvet fram till ett sobert dukat bord: vit duk, glas på hög fot, porslin för en flerrätters meny, brutna servetter i rött och levande ljus. Det hela konnoterar borgerlig middagsbjudning. Där sitter redan den brunbrände värden Ranelid, klädd i svart kavaj och vit skjorta, som är uppknäppt långt ned på bröstet. Skjortkragarna har han brett ut över kavajslagen som en klassisk Schillerkrage. I kavajfickan har han en röd näsduk, matchande bordets servetter.

Den illusionsskapande tekniken i ”Go’kväll”, där scenen för framförandet smälter samman med den fiktiva scenen i berättelsen, har av Lars Lönnroth benämnts ”den dubbla scenen”.⁴ Programledaren försöker med olika medel förhindra att den första scenen – TV-studion – ska avsätta några spår i den andra scenen, själva middagsbjudningen. Strategin är som framgått att *leka* middagsbjudning. Programledarens konstaterande att ”det van-
kas middag” – trots att mat och dryck under hela inslaget lyser med sin frånvaro – fyller samma funktion som leksugna barns öppningsreplik ”ska vi leka?”. Och på frågan var middagsbjudningen äger rum svarar Ranelid: ”intill äppellunden i Kivik, som lägger kinden mot Östersjön, och som spänner bågen mot illasinnade sjöfarare, och där du kan hålla Klaräpplena i handen och se när ljuset faller så att George Bush, Irak, Iran, Afghanistan

ligger som fröhus därinuti. För det är alltså begynnelsen på all världens bok, nämligen frukten och fruktträdgården”.

Scenen i leken – ett hus intill äppellunden – är som vi fått veta tidigare i programmet ett av Ranelids hem, och den beskrivs här i högstämmda och poetiska ordalag som det anstår en författare som med sin klädsel inte bara markerar närhet till Schiller utan också till en romantiker som Lord Byron.

Som redan framgått kan man urskilja fler än två nivåer i den iscensatta middagsbjudningen i ”Go’kväll”. Vi har snarare att göra med en mångfald eller ett lager av scener. Förutom själva TV-studion och den däri befintliga middagsbordsscenen frammanas genom Ranelids målade beskrivning av ”äppellunden i Kivik” en ny scen. Till denna tredje sceniska nivå förflyttas vi också när korta filminslag knutna till de inbjudna middagsgästerna spelas upp och vi exempelvis får se klipp från Desmond Tutus framträdande på Bokmässan i Göteborg några veckor tidigare eller från ett av Bushs TV-tal.

Om man dessutom tar i beaktande åskådarna till denna imaginära middagsbjudning – alla de som tittar på ”Go’kväll” i sina hem eller någon annanstans – uppkommer en fjärde nivå. Närheten mellan denna åskådarnivå och själva scenen för leken är uppenbar och förmodligen avsedd som en del i programmets retoriska strategi med syftet att engagera och involvera tittarna. Det är säkert mer än en TV-tittare som samma kväll, oavsett om det händer före, samtidigt med eller efter Ranelids middagsbjudning, själv bjuder spännande gäster till bords – eller önskar att man skulle kunna göra det. Men tittarna inbjuds också att i fantasin för en stund slå sig ner vid det högtidligt dukade bordet i det Ranelidska hemmet i en av de mest chicka sommarorterna i landet, Kivik på Österlen. Detta understryks av de stolar som i enlighet med lekens logik förblir tomma under inslaget. Här finns bokstavligen tomma platser för tittarnas identifikation.

Ritual och lek

Ritualer består, skriver Schechner, av ”collective memories encoded into actions” (s. 52). De hjälper människor att förhålla sig till svåra omkastningar och övergångar i samhället eller privatlivet, att relatera till hierarkier av olika slag samt till tabuarterade eller riskfyllda händelser som inte kan komma till uttryck i det dagliga livet. Ritualens föreställningar handlar om

gränser och upplevelsen av grän fenomenen och gränsövergångar (liminal performances). Ritualen kan även skapa gemenskap och en kollektiv upplevelse. I leken kan människan på liknande sätt under kontrollerade former uppleva och närma sig det som annars är oroande, tabubelagt eller riskfyllt.

Förutom att skapa en ”sekundär verklighet” har ritualen och leken därtill, förmågan att förändra (transform) människor – tillfälligt eller permanent. Ritualen används ofta för att manifesteras en permanent övergång eller ett skifte, till exempel bröllopet eller begravningen. Leken är vanligen inriktad på tillfällig förändring. När leken är slut återgår livet till det vanliga. Som framgått ingår dock element från både ritual och lek i så gott som alla performances. Många associerar ritualen till den religiösa sfären. Men ritualer är lika vanliga i det sekulära livet, i samband med myndighetsutövning eller i sportens värld. Därtill *kombinerar* många ritualer ett religiöst och sekulärt inslag.

Teaterföreställningen är närmast definitionen av en fantasilek. I forskningen har teaterns ursprung ofta härletts till äldre religiösa ritualer. Men detta resonemang är felaktigt, menar Schechner. I själva verket befinner sig all performance i spänningsfältet mellan verkan/funktion och underhållning. Människan har sedan urminnes tider uppträtt, dansat och sjungit. Alla ritualer innehåller element av underhållning och omvänt lånar underhållning (teater, sport etc.) ofta element från ritualen.

Vad som mer precist ska kategoriseras som *lek* är ibland svårt att avgöra. Det kan handla om en stämning, en aktivitet eller ett spontant infall. Ibland är leken regelstyrd, ibland helt fri. Västerländsk tradition har generellt varit misstänksam mot leken. Från upplysningen och framåt finns det en stark önskan att kontrollera leken, att styra över denna till spel och tävlingar av olika slag förlagda till weekenden, dvs. utanför arbetstiden. Under 1900-talet återvände emellertid leken som ”a category of creative thought and action” (89). Det finns idag en mängd teori om lek att tillgå, alltifrån Nietzsche och Huizingas klassiska studie *Homo ludens* (1938) till Derrida. Exempelvis skiljer Roger Caillois i *Man, Play, and Games* (1958) mellan fyra olika lekkategorier, vilka dock ofta kombineras i den enskilda leken: kamp/konkurrens (agon), slump (alea), imitation samt yrhet (ilinx) (s. 93 f.).

Ett mer systematiskt studium av ritualen och leken kan utgå ifrån kategorier som

- *struktur*: hur är ritualen/leken uppbyggd, konstruerad etc.
- *process*: hur förändras ritualen/leken över tid; såväl historiskt som inom ramen för den enskilda föreställningen
- *upplevelse*: deltagarnas och åskådarnas upplevelse av ritualen/leken
- *funktion*: ritualens/lekens syfte, hur påverkar den individen och gemenskapen vad gäller lärande, växande, aggressivitet etc.
- *ideologi*: vilka värden och värderingar framhålls medvetet/omedvetet i ritualen/leken
- *ram*: hur vet deltagare att ritualen/leken har börjat, slutat, tagit paus etc.

Borgerlighetens sekulariserade altare: middagsbordet

Att dessa kategorier går att applicera på Ranelids middagsbjudning i "Go'-kväll" är uppenbart. Hela programkonceptet är som vi redan nämnt uppbyggt kring en av det sekulariserade privatlivets heligaste ritualer: den borgerliga middagsbjudningen med alla dess underförstådda koder och regler. Därtill utgör den imaginära middagsbjudningen en viktig och återkommande ritual i själva programmet. Den är en av de hörnstenar kring vilken "Go'-kväll" centreras. Att denna middagsbjudning förläggs just till fredagen är följdriktigt. Tittarna befinner sig då i gränslandet mellan arbete och fritid. Den efterlängtdade weekenden har just inletts med dess möjligheter till och inslag av lek och spel.

Likaså är det tydligt att Ranelids middagsbjudning, här betraktad som ritual och fantasilek, kombinerar den sekulära middagsritualen med en mer uttalad religiös tematik. Hela TV-inslaget formar sig i själva verket till ett slags förkunnelse med Ranelid i rollen som profet och Kristusgestalt. Åtminstone tre av de inbjudna är troende, såväl de "goda" gästerna Tutu och Pagréus som den "onde" Bush. Och middagsvärderna själv vittnar om sin starka tro alltsedan han

följde mamma och pappa till Elim-kyrkan i Malmö. Och jag har ju dessutom funnit, att alla de mysterier som finns i världen idag, alla mirakler som finns i världen idag de är immuna mot alla naturvetenskapliga och teknologiska förklaringar. Det finns ju inte en enda Nobelpristagare i fysik eller kemi som kan förklara skrattet, sinnligheten och erotikerna och skönhetsen på jorden, det finns ingen som kan förklara det.

Ranelids språk lånar därtill ofta uttryck och vändningar från den religiösa sfären: ”jag har dömt mig själv till att aldrig håna och kränka en annan människa”. Ur detta perspektiv är det inte heller en tillfällighet att Ranelid bjuder sina gäster på just *lammgryta*. Kopplingen till Guds lamm, Kristus, är en tydlig undertext i programmet: ”Lammen ser jag bland annat i Haväng när dom springer med små bjällror runt halsen från Ravlunda kyrka som har krympt sin storklocka till små bjällror runt halsen på lammen som faktiskt betar bly och järnskrot från Ravlunda skjutfält, som inte ligger så långt ifrån där vi bor.”

Middagsbjudningen i ”Go’kväll” kombinerar alltså det religiösa och sekulära. På liknande sätt befinner den sig i spänningsfältet mellan verkan/funktion och underhållning. Detta är ju själva programidén för ”Go’kväll”: en trevlig och underhållande inledning på weekenden som likväl kan ha existentiellt tänkvärda och seriösa inslag. Och Ranelids förkunnelse är ju i hög grad allvarlig. Det är den kristna kärlekstanken han predikar från sin sekulära predikstol.

Att middagsbjudningen som fiktiv lek har ett kampinriktat inslag (agon) är likaså tydligt. Ranelid är långt ifrån den konciliante, borgerlige middagsvärden som gör allt för att gästerna ska trivas. Den amerikanske presidenten har tvärtom inbjudits för att ställas till svar för sitt pågående krig mot terrorismen. Presidenten är, menar Ranelid, ”på något sätt ansvarig för allt detta, tillsammans med sin administration, för hade han valt något annat än hämnd, och hat och vendetta, och gjort som Desmond Tutu eller en Nelson Mandela så hade det blivit annorlunda”. I denna konfrontation tar middagsvärden också hjälp av de övriga gästerna:

Nu tror jag att Desmond reser sig upp och säger några ord till George Bush och de orden kommer att bränna som en laserstråle rakt igenom den mannen, och sen säger jag till George Bush att nu ska du ta upp din blanka kniv, och sen ska du spegla ditt eget ansikte där för det får plats där i det smala knivbladet, och när du betraktat ditt ansikte tillräckligt länge så ser du att din största fiende är du själv. Sen kommer Elisabeth att prata med George Bush om knarkhandeln på jorden, och Inga Pagnérus kommer att lära George Bush någonting om sanningen, om hans gudstro och säga att du kan aldrig föra ut Gud på det sättet och Jesus, i kriget som du tror.

Ranelid intar rollen som den dömande profeten som omgiven av sina goda och lojala lärjungar förmanar och tillrättavisar den syndande lärjunge som inte förstått hur Guds vilja bäst ska tjänas.

Ranelid som Homeros

Den andra amerikanska Performance Studies-skolan är, som framgått, inriktad mot muntlig framställning och retorik. Stort inflytande har här Walter J. Ong haft med sin analys av relationen mellan tal och skrift i *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet* (1982). Ong utgår från Milman Parrys nyskapande upptäckt – att särdragen i de homeriska eposen är en följd av den muntliga kompositionsmetoden – som senare vidareutvecklades av Alfred B. Lord i *The Singer of Tales* (1960).⁵

Centralt är Ongs beskrivning av ”den sekundära talspråkligheten”, alltså renässansen för det talade ordet inom skriftspråkligt präglade samhällen och bruket där av nya elektroniska och digitala tekniker: från telefon och radio till television och dagens mp3-spelare. Det är självfallet mycket som skiljer denna nya form av talspråklighet från de villkor för ord och kommunikationen, tänkande och vetande som rådde i ”primärt talspråkliga kulturer”. Sekundär talspråklighet är enligt Ong ”mer överlagd och självmedveten” (s. 157). Ändå återfinns flera av kännetecknen för den primära talspråklighetens psykodynamik också i muntliga sammanhang inom skriftspråkliga kulturer. Därmed blir det fruktbart att använda Ongs beskrivning av det ”utsagda ordet som makt och handling” (s. 44) inom primärt talspråkliga kulturer för en analys också av samtida litteratur-performances av olika slag. Detta metodiska grepp antyder Ong själv i förbigående då han påpekar att en roman av den afrikanske författaren Chinua Achebe speglar tankemönster från en primärt talspråklig kultur (s. 48).

Grundläggande är enligt Ong den ”formelartade stilen”. Det rör sig om ”starkt rytmiska, väl avvägda mönster, i upprepningar och antiteser, i alliterationer och assonanser, i epitetiska och andra formelartade uttryck, i standardiserade teman” (s. 47) som stöd för minnet. Ranelids middagsperformance erbjuder åtskilliga exempel. När han deklarerar sitt etiska förhållningssätt – ”jag har dömt mig själv att aldrig håna och kränka en annan människa” – faller han följande ord: ”Jag har ju sagt att man simmar från stranden jag, till stranden du i havet vi. Det där havet har vi alla inom

oss”. Med en liten gest – han böjer snabbt huvudet åt höger – understryker Ranelid det rytmiska och riktningen bort från jaget mot duet. Det rör sig om ett sådant formelartat uttryck med flera av de kännetecken Ong lyfter fram. Denna formel använde estradören Ranelid också i andra sammanhang under hösten och vintern 2007. Ett exempel: i nätupplagan av *Dagens Nyheter* framförde han dagligen, från första advent till julafton, en dryga minuten lång filmad monolog över skiftande ämnen i serien ”Julkalender 2007”. I ett av dessa inslag – ”Om självklarheter” – inskräper Ranelid vikten av tolerans och medmänsklighet över etniska gränser. Intressant nog är också här scenen en gemensam måltid: ”Nu sitter svarta, bruna, färgade människor till bords och delar brödet med en kniv tillsammans med dig och mig. Vi simmar från stranden jag till stranden du i havet vi. Det finns inte en enda vit människa på jorden.”⁶ Också huvudgesten finns med.

Det finns enligt Ong ett rad kännetecken för tanken och uttrycket i primärt talspråkliga kulturer, vilka alltså kan användas som analytiska kategorier av ett muntligt framträdande som Ranelids.⁷ Ett av dem är *dess bundenhet till en speciell situation*, eftersom begrepp i muntliga kulturer tenderar att användas just i bestämda situationer, nära *den mänskliga livsvärlden*. Så är det genomgående konkreta situationer – inte sällan självupplevda – som bildar utgångspunkt för Ranelids etiska förkunnelse under hans middagsperformance.

Vidare möts tittaren av *redundans och ordrikedom*, något som är ett resultat av att flyktigheten i det muntligt sagda tvingar tanken att röra sig långsammare. Ranelids tidvis långa och expansiva repliker i samtalet med programledaren innehåller information som i förstone kan te sig överflödigt eller ovidkommande. En av gästerna presenteras så här: ”Där sitter Elisabeth B. Lindgren, som jag lärde känna och träffade för första gången i februari månad 2006 i Skövde när jag höll tal under temat socialt arbete.” På motsvarande sätt introduceras Bush med upplysningar vars relevans för sammanhanget långt ifrån är given:

mannen som är nummer 64 inalles av amerikanska presidenter, mannen som är en av tre som har en pappa som har föregått honom i ämbetet [---] denna människa som är pappa till tvillingar, han är den ende amerikanske president någonsin som är pappa till tvillingar, han hade en syster som hette Robin, som dog av leukemi, när hon var tre år gammal, och han är född 1946, han har alltså själv inte deltagit i Vietnamkriget, han är utbildad pilot vid Texas Air Force.

Den här typen av encyklopediskt vetande kan möjligen förstärka talarens auktoritet, men det handlar också om förmedling av ren minneskunskap som ger honom tid för planeringen av det fortsatta talet. I *Öppet brev till George W Bush* finns en likartad vändning: ”Minns vad jag nu skrivit till dig, ty du är pappa till tvillingflickorna Jenna och Barbara. Du är den förste amerikanske presidenten som är pappa till tvillingar”.⁸ Estradören Ranelid lånar av författaren med samma namn, och vice versa.

Talets *agonistiska eller kampinriktade karaktär* – som ursprungligen var ett resultat av att vetandet inte kunde lagras på någon neutral plats, utan bara existera i mellanmänniska sammanhang och då lätt blev föremål för ”strid” och ”fysiskt uppträdande” – är som framgått också tydligt i Ranelids middagsperformance med den verbala attacken mot Bushs krig mot terrorismen som det främsta exemplet. Men samtidigt som ordet i primärt talspråkliga kulturer utmärks av kamp och konfrontation karaktäriseras det av *empati och deltagande* – snarare än av objektiv distansering. Det beror på att förvärvande av kunskap i en sådan kultur förutsätter en nära relation till den person som redan kan och så att säga är ett med sin kunskap. Förutom den kampinriktade appellen mot Bush pläderar således Ranelid för ett etiskt förhållningssätt med sig själv och sina gäster som goda exempel. Tillsammans med en av sina middagsgäster, Inga Pagraeus, delar han ibland ut mat till prostituerade och husvillor, narkomaner och alkoholister: ”Och då gör jag Sergels torg till Guds hand, och där vi skulle pumpa in syrerikt blod, ser vi till att få in hepatit-C, HIV och aids, och på Sergels torg, som är Sveriges aorta, låter vi människor dö med tungan i en kissfläck.”

Andra kännetecken för ordet i primärt talspråkliga kulturer är *den additiva stilen, sammanställning istället för analys* och dess *konservatism* eller *traditionsbevarande karaktär* – upprepning är enda sättet att bevara förvärvade kunskaper.

I likhet med den primära talspråkligheten har den sekundära en förmåga att skapa *gruppkänsla*. Denna strategi är tydlig i TV-programmet ”Go'-kväll”, som med olika medel försöker involvera tittarna i programmet. I samhällen präglade av den sekundära muntligheten kan denna tendens till och med vara starkare, eftersom det potentiella antalet medlemmarna i en grupp är betydligt större.⁹ Som Alberto Manguel understryker i *En historia om läsning* (1996) kan denna strävan efter gruppkänsla innebära att den individuella läsaren får ge upp något av den frihet som är förenad med tyst

läsning. En hierarki upprättas, där den som läser högt kommer att inta en överordnad position.¹⁰

*

I artikeln har vi visat på det fruktbara i att analysera en författares muntliga framträdande – författarens agerande på scen – med hjälp av analytiska begrepp och tekniker hämtade från Performance Studies-traditionen. Åskådarnas upplevelse av och reaktioner på en performance som denna är naturligtvis också ett stort och intressant ämne, som vi ämnar återkomma till. Här är dock inte platsen för en analys av den komplexa och mångbottnade synen på och mottagandet av Ranelids författarskap och hans många performances i skilda sammanhang. Ranelid har gått från rollen som hyllad framtidsman – den nye Lars Ahlin – till en position där han å ena sidan har ett brett folkligt stöd, å andra sidan betraktas med överseende löje av det kulturella etablissemanget. Tidvis framstår Ranelid som något av en medial pajas eller driftkucku.

Även i tittarreaktionerna på middagsbjudningen i ”Go’kväll” framkommer denna kluvenhet. Vår egen initiala reaktion, liksom de kollegers vi har låtit titta på programmet, är ett roat småleende. Såväl Ranelids utseende och klädsel som språk är överdrivet och uppförstorat, ”larger than life”. Det rör sig ju inte heller om en realistisk middagsbjudning utan om en iscensatt performance. Samtidigt är Ranelids etiska förkunnelse svår att i längden negligera. Efter ett par minuter, när den initiala förvåningen lagt sig, fångas man av budskapets och ordens kraft. Man känner vanmakt när författaren pratar om de utslagna på Sergels torg, vilket han metaforiskt ser som Sveriges pulsåder. Ranelids performance provocerar och berör.

Noter

1. <http://www.bjornranelid.se/> (2007-11-28)
2. ”Go’kväll”, Sveriges Television, kanal 2, 2007-10-19. Citaten från detta program, liksom från andra muntliga framföranden av Ranelid, bygger på våra egna, normaliserade, transkriptioner.
3. Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, 2nd edition, New York & London, 2006, s. 28. Hänvisningarna direkt i texten avser, om inget annat anges, denna bok.
4. Lars Lönnroth, *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba*, Stockholm, 1978.

5. Walter J. Ong, *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet* (1982), 2. uppl., översättning Lars Fyhr, Göteborg, 1996, s. 34 ff.
6. Björn Ranelid, ”Om självklarheter”, *Julkalender 2007* i *Dagens Nyheter*s webbtidning. <http://www.dagensnyheter.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=3102&a=720249> (2007-12-05)
7. Den följande beskrivningen är en sammanfattning av Ong, 1996, s. 50–73.
8. Björn Ranelid, *Öppet brev till George W Bush: Paradisets nycklar hänger i helvetet*, Stockholm, 2007, s. 30.
9. Ong, 1996, s. 157 f.
10. Alberto Manguel, *En historia om läsning* (1996), översättning Margareta Eklöf, Stockholm, 1999, s. 123.

Samtiden i en skrattspegel: några betraktelser över chick lit

Mariah Larsson

Sommaren 2007 publicerades en artikel av Göran Greider på *Aftonbladets* kultursida om vad han genom hela artikeln benämnde ”chic lit”.¹ Han hade ägnat några sommarveckor åt att läsa en rad titlar ur det hastigt ökande flödet av den nya kvinnogenren och tycktes åtminstone ha gjort ett tappert försök att förstå. Missförståndet med genrens beteckning – att chick lit blev chic lit – kan inte ha underlättat läsningen. ”Chick” i sammanhanget är gammal slang för tjej, brud, flicka, kvinna och kan härledas ur det i sammanhanget nedsättande ordet ”chicken”, det vill säga höna. Även om ordets ursprung kanske numera har lämnat ordets innebörd, är dess användning i genrerubriceringen talande på ett flertal sätt. Dels anknyter det till ”chick flick”, också det ett från början nedsättande epitet på filmer med kvinnliga huvudpersoner, främst tänkta att tilltala en kvinnlig publik. Under denna rubrik återfinns filmer som *Beaches* med Bette Midler från 1988, *Steel Magnolias* med Dolly Parton och Shirley MacLaine 1989, *Pretty Woman* 1990, *Fried Green Tomatoes* 1991, eller, för att ta ett senare exempel, *Princess Diaries* från 2001.

Chick lit är en betydligt smalare beteckning. Den är också betydligt nyare. Begreppet myntades i mitten på nittioalet, men dess användning etablerades först senare.² Till exempel beskrevs en av Marian Keyes romaner i en recension i *Financial Times* 1997 som ”the smart gossip-with-girlfriends genre which is transforming 1990’s women’s fiction”, snarare än som en chick lit-roman.³

Beteckningen chick lit speglar vidare den ambitionsnivå som kritiker uppfattar att genren har. Detta, säger beteckningen, är inte på allvar. Det riktas till dig som tjej, du skall ha roligt en stund, skratta ett (helst stort) antal igenkännande skratt, du skall inspireras och entusiasmeras och sedan kan du glömma alltihop. De vill underhålla en stund men de har inga politiska ambitioner, de siktar inte på att höja sin kulturella status och de vill

inte revolutionera språket eller förnya några berättarstrukturer. Som Helen Fielding sade i en intervju om sin skapelse Bridget Jones: "The truth is that the intention behind Bridget Jones was nothing more than to earn me some cash and make people laugh."⁴

Beteckningen chick lit är på en gång både befriande ärlig och samtidigt försåtligt ironisk. Bara den homonyma betydelseglidningen som Greider snubblade över – att chick låter som chic när man säger det på engelska – är en dubbeltydighet som genren faktiskt bär. Den är självvironiskt upptagen vid yta, konsumtion, lyxprylar, kläder och mode. Den pladdrar och skvallrar och fnittrar men gör det hela tiden självmedvetet och med glimten i ögat. Den är, som så många populärkulturella produkter, komplex och ideologiskt motsägelsefull och inte så lite hal och undanglidande när man försöker tolka den.

Men vad beteckningen framför allt konnoterar, vad den tydligt och högljutt signalerar är att den är populärkultur och i synnerhet, kvinnlig populärkultur. Som Marian Keyes säger om genrebeteckningen: "It's definitely meant to be a put-down."⁵ Av alla populärkulturella produkter är de som handlar om kvinnor och riktar sig till kvinnor längst ner på den kulturella rangskalan, möjligen undantaget den visuella pornografiska genren, som trots sin bredd ändå får ses som en i huvudsak manlig genre.⁶ På åttiotalet talades det föraktfullt om "tantsnusk" – romaner som *Lace* (Shirley Conran, 1982), *Scruples* (Judith Krantz, 1978), *Flowers in the Attic* (Virginia Andrews, 1979), *The Clan of the Cave Bear* (Jean M. Auel, 1980) och så vidare.⁷ Ulla Lundqvist behandlade en del av dessa romaner i *Sagor om sex och skräck* som var en reviderad utgåva av *Bland grottbjörnar, törnfåglar och monster: en analys av ungdomars läsning*.⁸ Lisbeth Larsson skrev om veckopress och kvinnors läsning i sin avhandling *En annan historia* och nyligen visade Birgitta Theander i sin doktorsavhandling *Älskad och förnekad: Flickboken i Sverige 1945–1965* att flickbokgenrens låga status har resulterat i att en rad fördomar om den har vidmakthållits genom litteraturhistorieskrivningen.⁹

I den här essän kommer jag att ta upp några kännetecknande drag för chick lit-böckerna och säga något tentativt om genrens popularitet. Jag utgår huvudsakligen från brittiska Helen Fieldings vid det här laget klassiska Bridget Jones-böcker, irländska Marian Keyes så gott som samlade författarskap samt ett par exempel ur Sophie Kinsellas Shopaholic-serie. Till

skillnad från hur Theander undersökte flickboken har jag alltså inte gjort någon metodisk undersökning av genren utan bara läst en del av böckerna av den rena glädjen att läsa. Måhända är detta ingen brist, utan tvärtom en utgångspunkt som passar sig ovanligt väl för studium av en typ av litteratur där lusten och glädjen att läsa är en så viktig del av genrens värde.

Populärkultur

Chick lit-genren har, många kritikers nedlåtande respons till trots, haft stora kommersiella framgångar. Dessa kommersiella framgångar har i någon mån ytterligare bidragit till den nedlåtande responsen. Som till exempel när Greider skriver: ”Chic lit-romanen utger sig för att vara ett snäpp bättre än Vita Serien och är det också. Här finns ironi, kvickheter, humor mitt i den grundläggande förstockningen. Gemensamt hos all sådan litteratur är ändå att den är eskapistisk.”¹⁰

Att ha en stor publik som målgrupp kan emellertid vara en viktig beståndsdel i en kulturprodukts konstnärliga värde. Utan att göra några andra jämförelser, var det med hjälp av en parallell till Shakespeare och det elisabethanska dramat som den brittiska litteraturvetaren och filmkritikern Robin Wood lyfte fram och uppvärderade filmregissören Alfred Hitchcock.¹¹ Den franske filmkritikern och tidskriftsredaktören André Bazin utnämnde själva drömfabrikens löpande band-produktion i Hollywood till ”systemets genialitet”.¹² En annan filmvetare, amerikanen David Bordwell, har också argumenterat för att marknadens krav kan ha en mycket positiv inverkan på en filmindustris konstnärliga potential, i det här fallet på Hongkongfilmen under vad Bordwell betraktar som dess guldålder, den senare hälften av åttiotalet och det tidiga nittiotalet.¹³ Att betrakta det populära i motsättning till det konstnärliga kan vara en gravt missvisande utgångspunkt.

Trots detta är inte syftet med den här essän att argumentera för genrens konstnärliga kvaliteter, utan snarare att försöka resonera kring dess popularitet. Ett skäl uppfattar jag har att göra med att den är ett svar på ett behov som uppstod i vad många väljer att kalla ”postfeminismen”. Chick lit-romanerna löser inte frågan om den postfeministiska kvinnliga identiteten men de är mycket tydligt produkter av en besvikelse eller ett ouppfyllt löfte. Varken sjuttioalets kvinnorörelse eller åttiotalets konsumtionsindividualism erbjöd några lösningar. Som författaren Marian Keyes säger:

From around 1994, there were several women writing about young, urban, single, working women – women who were not being paid as much as men, women who were not going to be promoted to the heights of men – despite that we'd been told that the battles of feminism had been won – women who were at war with our bodies, at war with food, at war with exercise, women who worried about fertility, how they were going to combine children and a career. [---] We were told that the world was our oyster and that we were equal to men. But on the ground we knew that we weren't.¹⁴

Vad chick lit-böckerna erbjuder är ett slags medelväg eller kompromiss, eller, med ett bättre och i populärkulturstudier mer vedertaget ord, en förhandling om den kvinnliga identiteten. Chick lit-genren är alltså inte en produkt av en "backlash" för feminismen, inte ett i den bemärkelsen post-feministiskt förnekande av behovet av kvinnlig frigörelse eller jämställdhet mellan könen. Men den tar upp de problem som föds i mötet mellan yrkesidentitet och heterosexuell identitet, mellan självständighet och romantik och i förlängningen familj. Eftersom den är ett populärkulturellt fenomen är den, som jag nämnde tidigare, ideologiskt motsägelsefull eftersom den måste kunna tilltala olika kvinnliga läsare.

Det mest förljugna?

"Detta är en djupt förljugen litteratur, javisst, men det mest förljugna speglar ibland sanningen och vem är för övrigt jag att döma denna underhållningslitteratur? I de actionfilmer jag själv frossar i rymmer varje krossad glasruta och exploderande bil en hemlig uppmaning att köpa mera prylar för att återställa den rubbade ordningen", skriver Greider i *Aftonbladet*.¹⁵ Förutom att han skriver in sig i den kulturella rangordningen – actionfilmen är en åtminstone förment manlig genre och det skulle inte förvåna mig om Greider läser deckare också emellanåt – vill jag inte skriva under på påståendet att genren skulle vara speciellt förljugen. Nej, det är väl klart att det inte handlar om verkligheten. Men i så fall är så gott som all litteratur förljugen och försöken att göra litteraturen mer lik verkligheten – dokumentärromanen, rapportboken – har lett till insikten att kulturella produkter egentligen bara kan mediera en verklighet, representera den, presentera den på skilda sätt. Chick lit-böckerna kommer inte att lösa världssvälten, de kommer inte heller att förhindra trafficking eller lösa några av de väpnade

konflikter som pågår runt om i världen. Att läsa chick lit handlar i allra högsta grad om läsandets rena njutning, lust och glädje.

Ett avgörande element för läsandets njutning och glädje i de här romanerna är igenkänningsfaktorn. Eftersom romanerna riktar sig till kvinnor i åldrarna tjugofem till fyrtiofem är karaktärer och situationer konstruerade för att höja igenkänningsfaktorn för just denna målgrupp. Därmed inte sagt att en man inte skulle kunna läsa, förstå eller få någon njutning av dem, det är bara det att böckerna inte är direkt riktade till en manlig läsare. De är trots allt populärkulturella produkter och riktar därmed in sig på en köpstark och läshungrig målgrupp. Den manlige läsaren är alltså inte nödvändig för att en chick lit-bok skall sälja.

En stor skillnad mellan chick lit-böckerna och de böcker som tidigare föraktfullt kallades "tantsnusk" är att chick lit-böckerna skulle kunna handla om vilken vanlig tjej som helst. Möjligen med lite mer pengar, lite roligare vänner, lite mer pikanta äventyr men i grund och botten är chick lit-hjältinnan en helt vanlig kvinna.

Igenkänningen är alltså ett viktigt drag i chick lit-genren. Den måste innehålla karaktärer och situationer som läsaren åtminstone delvis kan känna igen sig i. Ett annat utmärkande, för att inte säga avgörande, drag är humorn. En chick lit-roman som läses utan ett och annat skratt är ingen lyckad chick lit-roman. Många av skratten föds ur den grundläggande premissen i böckerna som handlar om en konflikt eller en krock mellan hur huvudpersonen uppfattar verkligheten och hur vi som läsare förstår att verkligheten är, alternativt som vi under läsningen blir varse att verkligheten är (det vill säga, fiktionens verklighet). Det är alltså frågan om hur myt-verklighet eller självbild-verklighet visar sig vara oförenliga. Den felaktiga eller missvisande uppfattningen kommer nästan uteslutande ur mediernas värld, ur en föreställning om vad det innebär att vara kvinna i det moderna samhället. De kvinnliga huvudpersonerna i böckerna är vanligtvis högst litterata – inte i världslitteraturen utan i populärkulturen. Deras kunskaper rör kändisar, TV-serier, filmer, veckotidningar, mode, heminredning, mat och bantning men också populariserad psykologisk, ibland marxistisk och ofta feministisk jargong. Samtidigt kan de inte se sig själva i ett klart ljus. Naturligtvis bäddar denna utgångspunkt för komiska situationer.

Några exempel: Shopaholic-serien av Sophie Kinsella handlar om Rebecca Bloomwood. Rebecca är shopaholic, det vill säga hon är konsumtionsmissbrukare. Övertrasserade konton, spärrade kreditkort, utmätningar följer hennes shoppingrundor i spåren och som läsare vrider man sig i gensnans emellanåt inför hennes ursäkter och lögnen för att reda ut sina härvor. Samtidigt skriver hon, i seriens inledande bok *The Secret Dreamworld of a Shopaholic* (2000), en ekonomisk rådgivningsspalt.¹⁶

I Helen Fieldings *Bridget Jones' Diary* (1996) och *Bridget Jones: The Age of Reason* (1999) är kontrasten mellan hur Bridget föreställer sig att något skall bli och hur det egentligen blir ett återkommande knep för att locka fram skratt eller leenden hos läsaren.¹⁷ Bridget planerar middag för sina vänner och har läst en fantastisk kokbok om hur matlagning i grunden handlar om att ha den rätta fonden. Som man naturligtvis kokar själv. Eftersom Bridget saknar koksnöre, knyter hon ihop kycklingskrovet med en blå tråd inför fondkoket och den planerade middagen slutar med blå soppa. Vid ett annat tillfälle når Bridget äntligen sin drömvikt, vilket får alla att påpeka att hon ser mager och sliten ut, fast hon tror att hon är jättesnygg.

Marian Keyes romaner har ofta huvudpersoner som börjar i något slags livskris eller depression som de måste ta sig ur. I *Rachel's Holiday* (1997) får konflikten mellan självbild och verklighet ett mycket konkret uttryck i kvinnan som hamnar på ett behandlingshem för alkoholister och måste inse att hon har ett alkohol- och drogproblem. Men "förnekelse" är inte ett tillstånd reserverat för alkoholister i Keyes värld. I *The Other Side of the Story* (2004) har tre olika kvinnliga huvudpersoner tre olika problem som de måste komma tillrätta med innan de kan gå vidare med sina liv. I *Angels* (2004) visar sig den lyckade dottern med man och jobb vara kanske inte så lyckad och i *Anybody Out There?* (2006) är förnekelsen driven så långt att det dröjer halva boken innan den kvinnliga huvudpersonen inser att hennes bortgångne make faktiskt är död.¹⁸

Så "det mest förljugna" är något som de kvinnliga huvudpersonerna inom chick lit-genren är väl bekanta med eftersom böckerna (ofta) handlar om kontrasten mellan livslögn och realitet. Lögnerna är konstruerade av en medieomvärld, av missriktat omtänksamma eller hopplöst självupptagna mödrar, av självhjälpsböcker, av feministiska väninnor och av egna fördomar och föreställningar om hur saker och ting skall vara. Att den första Bridget Jones-romanen hade Jane Austens *Pride and Prejudice* (1813) som

intertextuell förebild är ingen tillfällighet och inte heller ett uttryck för prentioner på litterär kanonstatus. I stället är det en skicklig återanknytning till ett äldre litterärt exempel på hur föreställningen om hur något är eller skall vara hindrar en från att se verkligheten som den faktiskt är.

Ett kvinnlig begärssubjekt

Vad som gav böcker som *Hollywood Wives* (Jackie Collins, 1983) och *Clan of the Cave Bear* epitetet tantsnusk, var de ofta förekommande, ganska långa och utförligt beskrivna sexscenerna som i någon mån bidrog till genrens popularitet.¹⁹ Dessa sexscener kunde skildra såväl romantiska sexuella möten som övergrepp av olika slag. Även övergreppen skildrades också emellanåt med en erotisk slagsida. Fokus i sexscenerna låg i hög grad på kvinnans sexuella attraktionskraft även om också mannen skildrades som snygg, läcker eller sexig.

I chick lit-litteraturen är kvinnans eventuella sexighet oftast nedtonad och eftersom romanerna så konsekvent skildras ur ett kvinnligt perspektiv, är beskrivningarna av de kvinnliga huvudpersonerna ofta präglade av deras egna dåliga självförtroende. Man får läsa mellan raderna för att förstå att Bridget Jones egentligen har något tilldragande över sig, eftersom hon själv som skriver dagboken som vi läser, tycker att hon är fet, dallrig, cellulitspäckad och ful. (Det är ytterligare ett exempel på en situation där självbild krockar med verklighet.) Men att Bridget inte själv tycker att hon är attraktiv, betyder inte att hon fränkänner sig själv rätten att tycka att män är attraktiva. Den intertextuella kopplingen till *Pride and Prejudice* ligger inte enbart på det narrativa planet – att kärleksförhållandet mellan Bridget och Mark Darcy hela tiden skjuts upp på grund av missförstånd mellan dem – utan det finns också en anknytning till BBC:s TV-serie genom att Bridget hela tiden tittar på den. Huvudattraktionen i TV-serien är Colin Firths Mr. Darcy (som också spelar Mark Darcy i filmerna baserade på böckerna). I *Bridget Jones: The Edge of Reason*, den andra boken i serien, får Bridget en möjlighet att intervjua Colin Firth.

Eftersom Bridget inte lyckas skriva sitt reportage, publiceras intervjun som en direkt transkribering från bandspelaren och det blir tydligt att intervjun inte alls gick vidare bra. Bridget vill bara prata om *Pride and Prejudice* och inte alls om Firths kommande film (*Fever Pitch*), som var förevänd-

ningen för att göra intervjun. Framför allt vill hon prata om den scen där Mr. Darcy dyker ner i en sjö för att rädda Miss Elizabeth Bennet och kommer upp ur vattnet med en våt skjorta. När Firth nämner att det på ett ställe i manus stod att han skulle föreställa sig att Mr. Darcy hade erektion, märks det i texten att Bridget tappar fattningen:

CF: [...] I think it was very important to Andrew Davies [manusförfattaren] that Mr Darcy had the most enormous sex drive.

BJ: (*Gasps*)

CF: And, um...

BJ: I think that came across really, really well with the acting. I really think it did.

CF: Thank you. At one point Andrew even wrote as a stage direction: 'Imagine that Darcy has an erection.'

(*V. large crashing noise*)

[---]

BJ: Was that a difficult bit to act?

CF: You mean the erection?

BJ: (*Awed whisper*) Yes.

(*Bridget Jones: The Edge of Reason*, s. 176–177)

Intervjun avslutas strax därpå med följande:

BJ: You look exactly like him [Mr Darcy], and I, oh, oh....

(*Protracted crashing noises followed by sounds of struggle*) (s. 178)

Men det är inte bara i Bridget Jones-böckerna som mannen som objekt för det kvinnliga begäret får utrymme. Helen Fielding är dessutom ganska kysk i sina beskrivningar av *hur* sexet går till. En inte oviktig del av Marian Keyes författarskap (och, för den delen, möjligen hennes framgångar), däremot, har att göra med att hon inte drar sig för explicita sexskildringar. Man skulle inte kunna läsa hennes böcker som erotisk litteratur för sexskildringarna är ganska få, men där det är befogat beskriver hon sexuella möten tämligen ingående.

I *Rachel's Holiday* berättar Rachel om hur hon mötte sin pojkvän, Luke. Beskrivningarna av Luke och hans vänner är intressanta, därför att här sker på en gång en dekonstruktion av och en hyllning till ett maskulinitetsideal som anknyter till en traditionell manlighet och samtidigt pekar mot något nytt. Rachel och hennes väninna har gjort sig lustiga över en grupp killar som de kallar "the 'Real Men'": de är långhåriga, har jeans och lyssnar på rockmusik. "None of them would have looked out of place in any of the

rock bands that would have been fashionable in the early seventies. The type that played huge stadiums and drove Ferraris into swimming pools and were photographed with a string of interchangeable skinny blonde girls.” (*Rachel’s Holiday*, s. 33)

Trots detta börjar Rachel och hennes väninna en festkväll att prata med dem. De dricker och skämtar men när Luke plötsligt frågar Rachel varför hon och väninnan alltid skrattar när de ser dem, förbyts stämningen. Först uppfattar hon honom som aggressiv och skäms en aning. Hon sänker blicken: ”I dropped my eyes and found that I was looking at his midriff. His white T-shirt had worked its way free of his waistband and I could see his flat, toned stomach and the line of black hair that led down to his....” (s. 56–57) De känslor som väller upp inom henne och som leder till ett intensivt hånglande i taxin på väg till hans lägenhet och därefter ett explosivt samlag hemma hos honom, kommer sig dels av att hon lägger märke till hans kropp men också av det som hon uppfattar som aggressivitet, att han helt plötsligt verkar som en annan person, en som är ”worthy of respect”. (s. 56)

En del av den terapi Rachel genomgår på behandlingshemmet handlar om att hon måste komma till insikt om att hon är oförmögen att stå för sin kärlek till Luke – genom sin ”Real Man”-status är han lite pinsam och inte tillräckligt trendigt ironiskt blasé och modemedveten. Men han är uppenbarligen inte bara en ”Real Man” utan också faktiskt en real man, en riktig man, som har humor och är omtänksam men också tuff, maskulin och respektingivande.

”The concerns and confusions of postfeminist women”²⁰

Chick lit-böckerna kan kritiseras ur ett feministiskt perspektiv för att den heterosexuella kärleken och parbildandet fyller en så viktig funktion som slutmål för berättelserna. Samtidigt är moderskapet ett återkommande skräckscenari. I *Edge of Reason* ringer Bridgets gifta hemmafruväninna Magda upp. Det faktum att hon har småbarn hemma som gör telefonsamtal i det närmaste omöjliga uttrycks i att samtalet inleds med: ”Bridget, hi! I was just ringing to say in the potty! In the potty! Do it in the potty!” (s. 11)²¹ Att den heterosexuella kärleken egentligen är inledningen på en ny fas i tillvaron med barn och hem, ligger som ett bakomliggande hot om en

mycket främmande och obehaglig men samtidigt lockande värld. Chick lit-världens hjältinnor må vara singelkvinnor på jakt efter kärleken, men allt som oftast finns det en gift kvinna med barn någonstans i bakgrunden som inte heller är lycklig. Alternativen i den världen ter sig inte så inbjudande. Antingen kan man bli hemmafru på heltid och avsäga sig jobbet och det barnlösa livets frihet och självständighet, eller kan man försöka kombinera yrkesliv och barn i ett vansinneslopp som bara kan sluta med kraschlandning, vilket sker med Kate Reddy i *I don't know how she does it* (Alison Pearson, 2003), en roman som egentligen hör till en av chick lits undergenerer, mom lit.²²

Chick lit-genren är alltså inte så aningslös som det kan framstå vid en första anblick. Eller som den verkar när Göran Greider tolkar den i *Aftonbladet*. Tvärtom är den – i sina bästa stunder – i allra högsta grad medveten om vår tids komplexa förhållande till kön, sexualitet, kärlek, yrkesliv och familjebildning.

Noter

1. Göran Greider, "Det mest förljugna", *Aftonbladet*, 6/8 2007.
2. Enligt Melissa Gjellstad myntades begreppet med en novellantologi från 1996: *Chick lit: Postfeminist Fiction*, redigerad av Cris Mazza och Jeffrey DeShell.
3. Jackie Wullschlager, recension av *Lucy Sullivan Is Getting Married*, *Financial Times* (UK), 28/12/1996. Citatet hämtat från Marian Keyes hemsida: <http://www.mariankeyes.com/books/lucySullivanIsGettingMarried/reviews/financialTimes.html> (07-10-15).
4. Alison Boshoff: "Is Helen Fielding about to bump off Bridget Jones?", *The Daily Mail*, 1/6 2006, hämtat från http://www.dailymail.co.uk/pages/live/femail/article.html?in_article_id=388553&in_page_id=1879 (08-01-03).
5. Marcia Klein, "Spinning Yarns in a Post-feminist World", *The Times (South Africa)*, 27/11 2007, hämtad från <http://www.thetimes.co.za/SpecialReports/BookAwards/Article.aspx?id=482782> (08-01-03).
6. Klein, 2007.
7. Böckerna gavs ut i Sverige under titlarna *Lace* (1983) *Skrupler* (1979), *Vindsträdgården* (1986) och *Grottbjörnens folk* (1981).
8. Ulla Lundkvist, *Bland grottbjörnar, törnfåglar och monster: en analys av ungdomars läsning*, Lund, 1988 och *Sagor om sex och skräck: populärromanen än en gång*, Lund, 1991.
9. Lisbeth Larsson, *En annan historia: om kvinnors läsning och svensk veckopress*, Diss., Stockholm/Stehag, 1989 och Birgitta Theander, *Älskad och förnekad: flickboken i Sverige 1945–65*, Diss., Lund, 2006.
10. Greider, 2007.

11. Robin Wood, *Hitchcock's Films*, South Brunswick, New York, London, 1977, s. 29ff. Första utgåvan publicerad 1965.
12. André Bazin, "On the politiques des auteurs", *Cahiers du cinéma: the 1950s. Neo-Realism*, Hollywood, New Wave, red. Jim Hillier, Cambridge, 1985, s. 248–259, s. 258.
13. David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge, Mass., 2000, s. 5 ff.
14. Klein, 2007.
15. Greider, 2007.
16. Utgiven på svenska under titeln *En shopaholics bekännelser* (2006).
17. Svenska titlar: *Bridget Jones Dagbok* (1998) och *På spaning med Bridget Jones* (2000).
18. Svenska titlar: *En oväntad semester* (1999), *Å andra sidan* (2004), *Änglar* (2003) och *Är det någon där?* (2007).
19. Svensk titel: *Hollywoodfruar* (1985).
20. Klein, 2007.
21. Även om också Bridget Jones blir gravid så småningom, tio år efter första boken. Se <http://bridgetarchive.altervista.org/index2005.htm> (08-01-03).
22. Svensk titel: *28 timmar på ett dygn: en karriärmammas dagbok* (2003).

Ingmar Bergman och "dom svarta": några nedslag i jazzmusikens betydelser

Erik Hedling

I uppsatsen "The job is open?": Ett litet försvar för anekdoten" problematiserar Per Erik Ljung jazzmusikens inplacering bredvid filmen på tidningarnas nöjessidor,¹ alltså i ett sammanhang som implicerade att jazzen precis som filmen inte var del av "kulturen". En som åtminstone delvis delade de dåvarande tidningsredaktionernas behov av estetisk stratifiering och medial hierarkisering var Ingmar Bergman, i detta fall ironiskt nog just i förhållande till jazzen, ett hos den tidige Bergman då och då återkommande konstnärligt inslag; jag diskuterar här Bergmans filmer före det internationella genombrottet med *Sommarnattens leende* (1955) i termer av den "tidige". Om vi hör jazz i Bergmans tidiga filmer finns det nämligen all anledning att misstänka fara å färde för de inblandade.

Ett exempel kan vara en av de mest berömda av alla Bergmans bilder: Harriet Anderssons uppnosiga blick in i kameran i *Sommaren med Monika* (1953). Redan trött på sitt familjeliv med Harry (Lars Ekborg) och deras gemensamma lilla flicka ser vi Monika (Harriet Andersson) på ett café tillsammans med en annan karl. Kameran fokuserar hennes ansikte, hon vridder blicken och tittar rakt in i kameranlinsen. Hela hennes fräcka uppsyn antyder subtilt den annalkande otroheten. Därefter följer ett montage av dekadenta stadsbilder: den våta asfalten, de stressande bilarna med ljusen påslagna, neonskyltar som signalerar danshaken, Sfinx, Virveln, Maxim, allt varvat med skyltar som bara anger dans. Allt tyder på att Monika är fast i det modernitetsträsk som den tidige Bergman ofta skildrade.

Särskilt musiken är anslående. Scenen börjar med att Monikas sällskap lägger i pengar i en jukebox. Det är "Ragtime", framförd av jazzpianisten Reinhold Svensson, en av medlemmarna i Parisorkestern, de Swedish Jazz All Stars som segrade i "Paris International Festival of Jazz" 1949. Musiken är påträngande, lite i otakt med kamerans fixering av Monika, och den övergår i ett slags atonalt crescendo till montaget av stadsbilder. I den föl-

jande scenen kommer Harry hem från en kurs på jobbet och finner Monika i säng med en annan man. Filmkritikern Ellen Liliedahl i *Svenska Dagbladet* tvekade inte att kalla Monika ”den lilla slampan”, komplett med ”lättja, ansvarslöshet och allmän hondjursmentalitet”.² Det är ingen tvekan om att jazzmusiken här är en bidragande orsak till den sociala tragedi Bergman önskar skildra.

Ett annat flagrant exempel finns i komedin *En lektion i kärlek* (1954). David Erneman (Gunnar Björnstrand) och Marianne Erneman (Eva Dahlbeck), ett ständigt tvistande par med utomäktenskapliga affärer, befinner sig på ett billigt hak i köpenhamnska Nyhavn tillsammans med Mariannes före detta fästman Carl-Adam (Åke Grönberg). Det är till den uppenbarligen alkoholiserade Carl-Adam som miljön, som formligen stinker av gammal sprit, anknyts. David och Marianne dansar till det jammande jazzbandet – Fritz Fust, Mats Olsson och Gunnar Olsson – som smeker fram ”Meaning Blues”. Konflikten mellan makarna fördjupas gradvis. Men det är när den vid detta lag rejält berusade David dansar med en förment lättsinnig danska till den hetsiga ”Nyhamns Boogie” som det kokar över för Marianne, utom sig av svartsjuka. Hela scenen utmynnar i slagsmål och polisingripande, en upplösning som miljön så att säga bett om i form av sin excess i alkohol och jazzmusik. Hjälden och hjältinnan, äktenskapskontrahenterna, finner emellertid varandra och tar in på ett betydligt mer sobert hotell där de under civiliserade former dricker champagne. Slutet är så att säga raka motsatsen till Bergmans senare *Scener ur ett äktenskap*, där Liv Ullmanns Marianne i slutet av konflikten framstår som den starkare parten. Här får Eva Dahlbecks Marianne stryka på foten för det patriarkala primatet. Det viktiga är emellertid hur jazzmusiken utnyttjas för att framkalla en känsla av det främmande, okontrollerade och sexuellt hotfulla, det senare framförallt avseende kvinnor. *Dagens Nyheter*s Carl Björkman framhöll till och med scenen som ”en orgie i sadistisk exhibitionism”.³ På samma sätt som här skulle jazzen komma till uttryck i andra Bergman-filmer som exempelvis *Kvinnodröm* (1955) och *Tystnaden* (1963). Den konstnärliga arketyper etablerades emellertid redan i Bergmans debutfilm *Kris* (1946), som jag här skall studera lite närmare. Först dock några spridda anteckningar om jazzmusiken i dåtidens Sverige.

Jazzens sociologi

I den omfattande studien *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen* redogör Johan Fornäs ingående för sociala och kulturella processer i samband med jazzmusikens gradvisa etablering i svenskt nöjesliv från 1920-talet och framåt.⁴ Jazzen var både hatad och älskad. Den växte fram i ett spänningsfält mellan det gamla och det nya, mellan vad som uppfattades som högt och lågt, både avseende klasstillhörighet och estetiska preferenser, mellan det svenska och det främmande, mellan den manliga sexualiteten och det Andra.⁵

I en del radikala kretsar tog man till sig den nya musiken, till en början som uttryck för ett slags primitiv urkraft som kunde balansera modernitetens – till exempel urbaniseringens och industrialiseringens – krafter. En kulturpersonlighet som ofta återkommer i samband med vurmandet för jazzen är skalden Artur Lundqvist, exempelvis i prosadikten "Jazzband" ur samlingen *Jordisk prosa* (1930): "Sex svarta män som spelar jazz i en danssalong. / De vaggar, vaggar i jazzens rytm, deras ögon glänser".⁶ För vissa av de mer konservativa utgjorde jazzen en fara, ett främmande och hotfullt inslag som hotade den höga, rena kulturen. Ibland utnyttjade sig denna senare enklav av en uttalat rasistisk retorik som hänvisade till jazzens ursprung bland afroamerikaner i New Orleans; rasismen var dessutom kombinerad med ett starkt antiamerikanskt sentiment. Ett anslående exempel, återberättat hos Fornäs, är det som kommer till uttryck i en hatisk dikt i Sten Selanders samling *Vår herres hage* (1923): "sju svartingar sin kraft förslösa / [...] / som man av slarv på oss släppt lösa / från något negerhospital." ⁷

Angreppen mot jazzen var talrika och skulle kunna påstås ha kulminerat med läroverkslektorn och nazisten Erik Valles bok *Jazzen anfaller* från 1940-talets senare hälft. Här menar dock Fornäs att en gräns hade uppnåtts:

Erik Valles publicerade 1946 den rasistiska pamfletten *Jazzen anfaller*, men då var det sedan länge för sent att dämna upp strömmen av afro-amerikansk populärkultur, som efter krigsslutet åter kunde röra sig fritt över gränserna. Jazzen hade börjat utveckla så många seriösa former att moralväktarnas angrepp knappt längre togs på fullt allvar.⁸

I såväl enskilda filmer som litterära verk skulle emellertid jazzens tveksamma status och dess förmåga att skapa känsla av främlingskap, ungdomsuppror och till och med deprivering hänga med ytterligare en tid.

Krisartade jazztoner

I februari 1946, samma år som *Jazzen anfaller* publicerades, fick Ingmar Bergmans förstlingsverk som filmregissör, *Kris*, sin premiär. Genom framgången för Alf Sjöbergs *Hets* (1945), till vilken Bergman författat manuskriptet, möjliggjordes regidebuten.

Filmen anknyter i stort till det antimoderna projekt som karakteriserar de flesta av Bergmans tidiga filmer.⁹ Bergman fann senare själv filmen handfast usel: ”Den är alltigenom dålig”, berättar han exempelvis i intervjuboken *Bergman om Bergman*.¹⁰ Det håller jag i och för sig inte riktigt med om.

Berättelsen byggde på en dansk radiopjäsa, ”Moderdyret” av Leck Fischer, men Bergman lade till en karaktär som föranledde Jörn Donner att kommentera: ”I många avseenden är Kris helt konventionell, bunden till teatern. Såsmåningom blir man dock verkligen intresserad. Det beror på Jack, den person som B infört i skådespelets loja handling”.¹¹ I en *Expressen*-artikel med anledning av en cinemateksvisning av *Kris* i början av 1980-talet förtydligar Jonas Sima denna bild:

Stig Olin, vid den här tiden en av Bergmans favoritaktörer, gör frän entré som playboyen Jack. En olycklig djävulsfigur helt i den unge Bergmans anda. Hotfull och överlägsen i gangsterkostym, med kniv i fickan och tangorabatt på överläppen. [...] Han talar som en roman och säger att han en gång skulle bli präst. I själva verket är Jack en misslyckad skådespelare, som lever ett jäkla ’spökliv’.¹²

Kris handlar om den unga Nelly (Inga Landgré) som vuxit upp hos sin fostermor Ingeborg (Dagny Lind) i en landsortsköping (filmen är delvis inspelad på ort och ställe i Hedemora, med sina idylliska småstadsmiljöer). En dag kommer den hotfullt urbaniserade modern Jenny (Marianne Löfgren) på besök för att hämta hem Nelly till storstaden, där Jenny driver en skönhetsalong. I släptåg anländer Jennys älskare Jack (Stig Olin), en mondän storstadsskummis (en ”spiv” hade det samtida engelska uttrycket varit). Både Jenny och Jack har anglosaxiskt och modernt klingande namn, i bjärt kontrast till de svenskt trygga Ingeborg och den snälle Ulf (Allan Bohlin),

Nellys närmaste. Och det blir naturligtvis Jack som får introducera den oskuldsfulla Nelly i jazzens mysterier.

I den med musiksociologiska betydelser laddade scenen befinner sig Nelly på bal. Efter borgmästarens inledande tal stämmer orkestern upp till wienervals: Johann Strauss "An der schönen blauen Donau" och alla dansar. "Kan de inte spela något annat än vals", klagar Nelly efter ett slag. Så småningom bjuds hon upp av den förföriske Jack, som bjuder henne på sprit ur sin fickplunta, en blandning han kallar "Jack the Rippers aftonsång, andra delen". Medan de står och pokulerar i en trappa, annonserar borgmästaren att man skall "vila benen" till lite underhållning varefter dansen upphör. Därpå följer ett klassiskt sångnummer, där Dagmar Olsson (dubbad av en professionell sopran) framför Luigi Arditi's "Il Bacio" alltmedan publiken lyssnar andäktigt.

Jack lurar emellertid några ungdomar ut ur musikrummet och i en angränsande sal samlar han dem med visst buller och bång kring ett piano – oljudet stör tydligt borgmästarens (Arne Lindblad) och borgmästarinnans (Julia Cæsar) klassiska musikandakt.

Utrustad med en virveltrumma kryper Jack upp och sätter sig på pianot. Med en visp drar han igång en jazzrytm, samtidigt som han rör överkroppen i takt med sin egen musik. Efter några takter följer den kvinnliga pianisten med och inleder en rejält svängig boogie woogie – Charlie Normans "Jitterbug". Upphetsade av musiken börjar ungdomarna bugga, allt med den nu ordentligt berusade Nelly i centrum – hon bjuds upp av en yngling som med händerna i vädret suggestivt börjar vagga med underlivet. Kameran inramar Jack som uppnår ett slags extas med förvridna anletsdrag, himlande ögon och vidöppen, flinande mun.

Här panoreras kameran skickligt från ungdomarnas extatiska dans till den vid detta lag nu ur sin serenitet påtagligt störda åhörarskaran till "Il Bacio". Publiken står upp, även om den av sig själv uppenbarligen strängt upptagna sångerskan knappast märkt något, och borgmästaren rusar in i den angränsande salen och utbrister utanför bild: "Sluta!". Likaledes utanför bild upphör "Jitterbug", men en röst som vi kan identifiera som Nellys ropar: "Skall vi dansa, borgmästaren!". Ulf blir utom sig – "Nej, nu jävlar!". Alla rusar in i "jazzrummet". Skandalen är ett faktum. Allmänt tumult vidtar och Jack och Nelly smiter ut för sin herdestund vid vattnet i

månskenet (även om den ordentlige Ulf avbryter dem *pre coitus* och slänger Jack i sjön).

Märkligt nog är det få av Bergmans många kommentatorer som analyserat denna dubbeltydiga scen. Samtidskritiken – trots att den lade mycket stor vikt vid Stig Olins rollprestation – var inte särskilt explicit angående just jazzmusiken. *Svenska Dagbladets* Urban Stenström betonar visserligen Jacks ”exaltation under och efter småstadsbalen”.¹³ Mikael Katz i *Expressen* lyfter fram Jack som ”fränt brutal, hela tiden livsfarlig för omgivningen”.¹⁴ Och i en debatt om filmen i *Biografägaren* nämner Bengt Chambert scenen där ”Jack släppt demonerna lösa vid festen”, en scen som han något senare avfärdar som ”den kraftigt överdrivna festen på Stadshotellet”.¹⁵

Även om jazzmusiken i *Kris* åtminstone delvis utnyttjas som en positivt anstruken och uppkäftig utmaning mot vad som framställs som stela borgerliga kulturkonventioner – att lydigt sitta vid midnatt och lyssna på klassisk musik mitt under festens rus – är det hela ändå mest negativt. Stig Olins gestaltning av den intressante, men onde Jack apostroferar modernitetens baksidor: storstadens moraliska förfall, den känslomässiga tomheten och det oförställt sexuella och djuriska i jazzmusiken. Det är precis som i *Sommaren med Monika* och *En lektion i kärlek*.

Bengt Bengtsson menar i sin studie av skildringen av ungdomsproblem i svensk film, *Ungdom i fara*, rent generellt om jazzen: ”Dess funktion blir ibland dubbeltydig, eftersom den i en del filmer skildrar ungdomens självständighet, *samtidigt* som den också är ett uttryck för förfall.”¹⁶ Vidare hävdar Bengtsson:

Jazz skildras *positivt* som ett kompromisslöst, kollektivt ungdomligt uppror [...]. I balsekvensen i *Kris* tar en vild jazzsession i källaren [sic!] upp en sorts ljudduell och lyckas överrösta ett gammaldags balladframförande i högtidssalen, som en bild av kampen mot det etablerade vuxensamhället.

Men jazzen står för något uttryckligt *negativt* i de flesta uppryckningsfilmerna, där den depraverade livsstilen associeras till jazzens ansvarslöst, lättsinnigt svängande toner. [---] Gungande boogie-woogie symboliserar den sugande storstadspulsen [...].¹⁷

Även om Bengtsson endast nämner *Kris* i samband med det positiva, passar den helhetsbild som han drar upp riktlinjerna för Bergmans film som hand i handske. För det är ju just jazzincidenten och dess konsekvenser –

till exempel Ulfs avståndstagande – som så småningom driver Nelly i händerna på Jenny och får henne att lämna den lite förstockade, men gammaldags trygga hemmiljön för den moderna, men depraverade storstadstillvaron. Även om hon i slutet av filmen – i enlighet med filmens tematiska logik – vänder tillbaka till landet.

För i jazzscenen är Stig Olins tydligt stiliserade skådespeleri vagt modellerat på tidens mest stereotypa föreställningar kring framförandet av jazz. Johan Fornäs redogör till exempel ingående för mottagandet av Louis Armstrongs konsertturné i Sverige i oktober 1933. I Sten Bromans recension i *Sydsvenskan* stod att läsa: "Vågar man säga, att han ibland hade något aplikt över sig och ibland även påminde om en enligt våra begrepp sinnesrubbad person, när han trutade med munnen eller spärrade upp den på vidaste gavlar och vrålade som ett hest djur från urskogen?".¹⁸ Trots de rasistiska tillmälena, vanligt förekommande i det svenska bemötandet av Armstrong, hade Broman, precis som Bergman i *Kris*, också något positivt att säga om musiken som han menade gav uttryck för en "sann friskhet".¹⁹

När jag ändå är inne på Fornäs är det dessutom intressant att konstatera att Bergman låter jazzpianisten vara en kvinna (även om det är Charlie Norman som spelar på ljudremsan). Fornäs apostroferar nämligen just avsaknaden av kvinnor bland jazzens svenska spelmän: "Bland dåtidens svenska jazzutövare har mina källor inte funnit någon enda kvinnlig instrumentalist värd att nämna. Troligen var de också i praktiken mycket sällsynna, även om exempelvis en och annan kafé eller biografpianist antagligen kan ha varit kvinna."²⁰ Likaledes konstaterar han angående filmerna: "Det var alltid männen som komponerade och spelade instrumenten medan kvinnorna dansade och sjöng, i varenda film och sång från den tiden. Någon gång kunde kvinnor få synas vid pianot, som genom sin mellanställning mellan hem, skola och nöjesliv var ett 'tillåtet' instrument för dem".²¹ Det senare skulle förvisso kunna förklara den kvinnliga jazzpianisten i *Kris*, även om hennes vilda framfart på pianotangenterna knappast har något av "hem" över sig. Precis som i *Sommaren med Monika* och *En lektion i kärlek* handlar det emellertid här snarare om att anknyta jazzen till filmens genomgående tema kring ett för konstnären problematiskt kvinnligt självförverkligande, särskilt i sexuellt avseende, ett tema som skulle följa Ingmar Bergman ännu under flera år.

Tysk jazzsommars

Det är onekligen intressant att konstatera att Bergman enligt egen utsago själv kom att introduceras i jazzens mysterier i en av alkohol och (möjligen ofullbordad) sexualitet genompyrd miljö som erinrar påtagligt om den som han skildrat i sina filmer. I självbiografin *Laterna Magica* berättar han om sitt besök i Tyskland sommaren 1934 och sitt deltagande i festligheterna kring nationalsocialisternas firande av partidagen i Weimar. Efter att under extatiska former ha lyssnat till Hitlers tal skall han på kvällen besöka en familj med en svensktalande husmor. Han bedåras emellertid mest av husets dotter, Clärchen, enligt hans måleriska beskrivning en kvinna med ”nästan svarta ögon och blek, fyllig mun. Hon var en smula vindögad, något som på ett oförklarligt sätt ökade hennes behag”; vidare understryker han att ”hon bar högklackade skor [...], en dunkelröd hemmaklänning och hade löst sitt hår som vällde ner över skulderna”.²² Tillsammans med Clärchen och hennes bröder hamnar han i ett tornrum där de röker, super och lyssnar på musik: ”Jag slurpade konjak, rökte turkiskt och mådde lite illa”.²³ Man lyssnar extatiskt till Kurt Weills och Bertolt Brechts *Tolvskillingsoperan* och Bergman är nära bristningsgränsen av upphetsning. ”Ögonblicket brister som en tunn hinna och jag glider motståndslöst mot nästa ögonblick [...]”.²⁴ Han avrundar sin berättelse:

Konserten fortsatte med Louis Armstrong, Fats Waller och Duke Ellington. Jag somnade av upphetsning och konjak men vaknade efter några ögonblick. Då låg jag i min stora säng, en svag gryning stod utanför fönstren och Clärchen satt vid fotändan insvept i en veckrik nattkappa, håret hade hon satt upp på papiljotter. Hon betraktade mig oavvänt och nyfiket. Då hon såg att jag vaknat, nickade hon leende och försvann ljudlöst.²⁵

Bergmans berättande är här tvetydigt, en tvetydighet som också senare skulle präglade hans relation till jazzmusiken. Denna musikform skulle fortsätta att kopplas till sexualiteten, främst den kvinnliga. Men Bergman var i sina tidiga filmer betydligt mer kritiskt distanserad till denna sexualitet, en distans som då och då kom till uttryck genom den i sammanhanget faktiskt helt oskyldiga jazzmusiken.

Noter

1. Per Erik Ljung, "'The job is open?': Ett litet försvar för anekdoten", *Skriva om jazz – skriva som jazz*, red. Walter Baumgartner, Per Erik Ljung och Frithjof Strauss, Lund, 2001, s. 197.
2. Lill [Ellen Liliedahl], "Sommaren med Monika", *Svenska Dagbladet*, 10/2 1953.
3. Carl Björkman, "Filmkomedi av Ingmar Bergman", *Dagens Nyheter*, 5/10 1954.
4. Johan Fornäs, *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen*, Stockholm, 2004.
5. För snabb överblick, se "Abstract" i Fornäs, 2004, s. 467.
6. Se Rolf Yrlid, "Två jazzdikter? Anteckningar kring Artur Lundqvists 'Jazzband' och Claes Anderssons 'Etude för sommarvind'", *Skriva om jazz – skriva som jazz*, 2001, s. 157.
7. Fornäs, 2004, s. 50
8. Fornäs, 2004, s. 29
9. Jfr. mitt resonemang i "Ingmar Bergman, moderniteten och välfärdsstaten: Några kontextuella betraktelser", *Möten: Festskrift till Anders Palm*, red. Karin Nykvist et al., Lund, 2007, s. 395–404.
10. Stig Björkman, Torsten Manns och Jonas Sima, *Bergman om Bergman*, Stockholm, 1970, s. 23.
11. Jörn Donner, *Djävulens ansikte: Ingmar Bergmans filmer*, Stockholm, 1962, s. 20.
12. Jonas Sima, "Lovande filmdebut: Ingmar Bergman", *Expressen*, 12/9 1983.
13. U. Sm [Urban Stenström], recension av *Kris*, *Svenska Dagbladet*, 26/2 1946.
14. Mikael Katz, recension av *Kris*, *Expressen*, 26/2 1946.
15. Bengt Chambert, "Debatt om 'Kris': Tre inlägg för och emot", *Biografägaren*, sommar, 1946, s. 116, 118. De övriga debattinläggen författades av Gerd Osten (under pseudonymen Pavane) och Gösta Werner.
16. Bengt Bengtsson, *Ungdom i fara – ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–62*. Diss., Stockholm, 1998, s. 162.
17. Bengtsson, 1998, s. 162.
18. Sten Broman i *Sydsvenska Dagbladet*, 6/11 1933. Citerad av Fornäs, 2004, s. 213. Det finns antydningar till uttalad rasism också i *Kris*, om än möjligen av mig sedd i allt för hög grad med dagens måttstock. När Ingeborg senare i filmen har en mar-dröm på tåget tröstas hon av en av kvinnorna (Mona Geijer-Falkner) med vilken hon delar sovkupé med orden: "Jag brukar alltid drömma att en stor nigger biter tårna av mig."
19. Fornäs, 2004, s. 213.
20. Fornäs, 2004, s. 297.
21. Fornäs, 2004, s. 298
22. Ingmar Bergman, *Laterna Magica*, Stockholm, 1987, s. 149.
23. Bergman, 1987, s. 150.
24. Bergman, 1987, s. 151.
25. Bergman, 1987, s. 151.

Train Kept a Rollin'

– Antonioni, *Blow Up* och den brittiska bluesvågen

Olof Hedling

Mot slutet av italienaren Michelangelo Antonionis (1912–2007) första engelskspråkiga film *Blow Up* (*Blow up – förstoringen*, 1966) – fritt efter argentinaren Julio Cortázers novell ”Las babas del diablo” (1959) – kommer filmens huvudfigur, fotografen Thomas (David Hemmings), åkande i en öppen svart Rolls Royce längs Regent Street i centrala London. För ett ögonblick tycker han sig se den gåtfulla fotomodellen Jane (Vanessa Redgrave) i trottoarvimlet.¹ Thomas parkerar. Han går ur bilen men inser att han tappat kvinnan ur sikte. Desperat söker han efter henne i en mörk sidogränd. Gradvis hörs feedback från en elektrisk gitarr tona upp på filmens ljudspår. Thomas gläntar på en dörr. Efter några steg genom en korridor finner han sig mitt i en klubbspelning med rockgruppen The Yardbirds.

Snart slås åskådaren av att den månghövdade publiken av ungdomar är så påtagligt blasé, för att inte säga kollektivt autistisk i sitt uppträdande. Här antyds en modernitetskritik med lätt konservativa övertoner, något som bekräftas av en kommentar från regissören i samband med inspelningen: ”De unga människor bland vilka min film utspelar sig saknar mål. De drivs inte av annat än jakten på ett slags meningslös frihet. För dem innebär denna frihet möjligheter att kunna röka marijuana, att ägna sig åt sexuella perversioner...”²

Men bakom avståndstagandet döljer sig också en tvetydighet. Filmen och scenen ifråga tycks nämligen också röja en påtaglig fascination för den moderna staden och för den framväxande ungdomskulturen i tidens London.

I skarp kontrast till publikens likgiltighet är vitaliteten nämligen märkbar på klubbens scen. Antonionis kamera dröjer länge och nära på den uppträdande gruppen. Intensivt, brötigt och i en stil som förebådar 1970- och 80-talets hårdrock framför Yardbirds låten ”Stroll On”. Det är en lätt bearbetad version av ”The Train Kept a Rollin'”, ursprungligen skriven och

framförd av den svarte sångaren och bandleadaren Tiny Bradshaw 1951 som ett rhythm 'n' bluesstycke i arrangemang för orkester.

Den tydliga förlagan till Yardbirds version är emellertid den med Elvis Presley samtida Memphisgruppen Johnny Burnette & The Rock and Roll Trios inspelning från 1956 där inte minst gitarristen Paul Burlisons spel ofta lyfts fram.³ Tillsammans med den amerikanske pianisten Herbie Hancock's filmmusik – knapp, samtida, cool och lyrisk jazz – bekräftar inslaget med Yardbirds, naturligtvis tillsammans med andra element, hur regissören ändå tycks känna valfrändskap med vad den amerikanske narratologen och filmhistorikern Seymour Chatman beskrivit som "the English scene and that special combination of high civilization and decadence that London shares with Rome".⁴

Såväl bakom gruppen – stora vita bokstäver på en svart vägg – som på en väggskylt utanför, vilken först blir synlig då Thomas lämnar lokalen, kan man ana stället namn, Ricky Tick. Vid mitten av 1960-talet förekom namnet på en kedja klubbar runt London som drevs av två unga musiken-treprenörer. Intressant nog låg dock ingen av dessa ställen centralt i London. Tvärtom fanns den mest berömda och den som förefaller ha utgjort förlagan för lokalen i *Blow Up* i Clewer Manor i Windsor, mer än tre mil västerut från Regent Street. Antonioni lät alltså rekonstruera lokalen i studio, komplett med oregelbundna, mattsvarta väggar, här och var smyckade med groteska vita ansikten och löst hängande, uppenbarligen provisoriska elinstallationer. Tillsammans med trängseln och modet – inte minst minikjolarna – hjälper den sorgfälligt återskapade lokalen till att förmedla en starkt tidsbunden bild av lite uttråkad och dekadent "hipness".

Att Antonioni lade avsevärda mödor och utgifter på att reproducera miljön, att han mot gage lät boka in Yardbirds för tre dagars filmning samt att sekvensen i det färdiga verket tillåts uppta tre och en halv minuts speltid antyder återigen hur filmskaparen lät sig attraheras. Atmosfärens, musikens och tidsuttryckens tjuskraft var uppenbarligen avsevärd. Liksom filmens övriga miljöer, fotoateljéer, stilenligt inredda hus och våningar, parker med älskande par framhålls klubben helt enkelt som en arketypisk del av det *Swinging London* filmen blivit berömd för att ha fångat.⁵

Från ett rockhistoriskt perspektiv har scenen blivit ryktbar för att den fångar Yardbirds under den korta, mytomspunna sommaren 1966 då gruppens gitarrister hette Jeff Beck och Jimmy Page. Båda kom naturligtvis se-

nare att åtnjuta enormt framgångsrika karriärer. Efter att han sparkats från Yardbirds i oktober 1966 utvecklades Beck till en alltmer beundrad, jazzorienterad instrumentalmusiker. Pages kändisskap blev än större. Han grundade samt var ledare och huvudkompositör för ett av de mest framgångsrika rockband som någonsin existerat, Led Zeppelin.

Men också det dramatiska förloppet utmärker sig. Antonioni hade sett Yardbirds samtida The Who och förundrats över deras och inte minst gitaristen Pete Townshends sceniska utspel. Inspirerad av det lät regissören sekvensen kulminera med att Beck slår sönder en mankerande gitarr. Kalaalik uppstår. Plötsligt vaknar den tidigare apatiska publikens engagemang varefter Thomas lyckas tillskansa sig gitarrhalsen. Med scenens antydning om våld, okontrollerat upplopp och att människor kan ta skada befästs åter ungdomarnas ”perverse” jakt på sensationer och att nå bortom vardagen.

Men samtidigt som modernitetskritiken från scenens inledning följs upp kan man alltså tala om en stark lyhördhet eller attraktion i förhållande till det skildrade. I själva verket torde den innevarande scenen i *Blow Up* också vara unik i att den fångar ett specifikt moment under en av de mest kreativt rika perioderna i den brittiska efterkrigskulturen. Det är kort sagt inte bara Yardbirds, Beck och Page eller den sönderslagna gitarren som står på spel.

År 1963 hade The Beatles på allvar etablerat sig på topplistorerna i hemlandet. Den nionde februari 1964 framträdde man på The Ed Sullivan Show i New York. ”The British Invasion” var ett faktum. Det är ett av ytterst få tillfällen när amerikansk populärkulturs hegemoniska position i västvärlden utmanats på hemmaplan. I första ledet stod en rad grupper, huvudsakligen från Liverpool och Manchester i norra England, ofta samlade under beteckningen Merseybeat. Snabbt gjordes filmer där gruppernas popularitet exploaterades. Till dessa hör Richard Lesters *A Hard Day's Night* (*Yeah! Yeah! Yeah!*, 1964), *Help! (Hjälp!*, 1965) samt John Boormans *Catch Us If You Can (Ta oss om ni kan*, 1965).

Redan 1965 började fenomenet svalna, Beatles undantagna. Alltmer flyttades det musikaliska initiativet söderut, mot London. Med denna förskjutning ändrades delvis musikens karaktär. För bland en hel rad av vad som skulle bli förgrundsfigurerna på Londonscenen lät man sig inte bara inspireras av tidigare rock ’n’ roll, av rhythm ’n’ blues eller den mer inhemska skiffletraditionen. Man var också oerhört entusiastisk inför ett råare, hårda-

re och ifråga om lyriken emellanåt metaforiskt och mer sexuellt frispråkigt svart amerikanskt musikidiom, blues.

När européer på allvar började intressera sig för amerikansk musik under efterkrigsåren var bluesen, som musikkritikern Magnus Eriksson påpekade "en gökunge i jazzboet".⁶ I början av 60-talet ändrades det, åtminstone i Storbritannien, och bluesfantaster bildade egna grupper. Unga entusiaster som Eric Clapton, Brian Jones – i början uppträdande under den vagt afroamerikanskt klingande pseudonymen Elmo Lewis – och Keith Richards, Peter Green och den något äldre John Mayall, född 1933, var med om att starta band som just Yardbirds, The Rolling Stones, Fleetwood Mac och John Mayall's Bluesbreakers.

Delvis hade denna utveckling historiska orsaker. Det ökande välståndet kom ungdomen till del. Man fick råd att köpa skivor och instrument, även importerade dylika. Samtidigt tilltog handelsutbytet och för första gången var det möjligt att ta del av den svarta amerikanska populärmusik som precis höll på att ta steget ut ur segregationens, fördomarnas och diskriminerings värsta inhemska skuggor. Som en följd av krigsalliansen och det kalla kriget fanns i England dessutom en avsevärd kontingent av stationerade amerikanska soldater, varav många svarta, som påskyndade kulturutbytet, inte minst genom radiostationen American Forces Network, vilken visserligen sände från Frankfurt men som var hörbar också på andra sidan den engelska kanalen. Under 1950-talet och än mer mot slutet av decenniet turnerade sedan svarta amerikanska artister bortom jazzsfären som Big Bill Broonzy, Muddy Waters, Little Richard och Sam Cooke för första gången i Storbritannien och Europa.

Nu var det inte bara blues brittena beundrade. Många i denna generation förefaller ha upplevt amerikanska artister som Ray Charles, Jerry Lee Lewis, så småningom Motown och den rika soultraditionen, med just Sam Cooke som vägröjare till den vita publiken, som en uppenbarelse i förhållande till den inhemska musik man vuxit upp med.⁷ Gary Brooker, sångare i Procol Harum och tillika kompositör till en av 1960-talets mest enastående och mest spelade låtar, "A Whiter Shade of Pale", vittnar förmodligen för många när han beskriver den egna tonårserfarenheten: "I was listening to all that stuff all of a sudden. Ray Charles' 'What'd I Say', all these raw sounds that you never ever heard before, never had on the planet anyway...the first time you heard 'Great Balls Of Fire', believe me, you sat up

and listened.”⁸ Men den breda inspirationen från amerikansk musik till trots så var det kanske just den lite begränsade bluesformen som mest blev föremål för direkt vitalisering av de unga britterna.

Muddy Waters levnadstecknare Robert Gordon har skämtsamt spekulerat över varför tidiga bluessinglar som ursprungligen getts ut i begränsade upplagor som ”race music” plötsligt blev en framgång och inspirationskälla då de kring 1960 återlanserades. Nu på nya marknader, för nya etniska grupper och generationer med hjälp av det då färska formatet LP-skivan. Om exemplet *The Best of Muddy Waters*, utgiven 1958, gissar Gordon: ”The songs were immediately attractive to the budding Love Generation: song one, side one was ’I Just Want to Make Love to You’.”⁹ Och med tanke på Rolling Stones tidiga framgång med kompositionen har Gordon naturligtvis rätt.

Den brittiska bluesvågen – ”The British Blues Boom” – initierades av pionjärer som Chris Barber, Cyril Davies och Alexis Korner under tidigt 1960-tal. Den befästes via Rolling Stones engagemang som husband på Crawdaddy Club i Richmond 1963 – klubben lades sedan ner redan 1965 – vilket snart åtföljdes av deras genombrott. Mellan 1965 och 1969 kulminerade strömningen genom rader av ytterligare band som Bluesbreakers, Yardbirds, Cream, Fleetwood Mac och Free. Till dags dato har perioden mest blivit omskriven i de med tiden alltfler biografier och intervjuböcker som ägnats de musiker som deltog då det begav sig.¹⁰

Här förmedlas naturligtvis massor. Men att perioden ändå fortsatt locka, både dem som hade förmånen att direkt ta del av fenomenet och de som kommit att tjusas i efterhand indikeras via två färska bokhändelser. Hösten 2007 publicerade en av periodens absoluta portalfigurer, Eric Clapton – för övrigt Pages och Becks berömda föregångare i just Yardbirds – sin självbiografi. En smula oväntat gick boken omedelbart upp på andraplatsen på New York Times bästsäljarlista.

I jämförelse med Antonioni är det ett mer romantiskt och odelat positivt porträtt Clapton förmedlar av 1960-talets London:

London in 1967 was buzzing. It was an extraordinary melting pot of fashion, music, art and intellect, a movement of young people all concerned in some way or another with the evolution of their art. There was an underground too, where you could get these seminal influences suddenly showing up out of nowhere, like they had come out of the woodwork.¹¹

Främst uppehåller sig dock gitarristen vid musiken och de musikerkretsar där man får intrycket att han tycks känna alla och att han har ett slags förmåga att ständigt vara med då det händer.

På ett typiskt sätt för en efterkrigseuropisk konstnär eller intellektuell är Clapton oerhört engagerad av USA. Korta fragment från TV och film samt upplevelsen av brottstycken av amerikansk kultur och amerikanska ikoner medför att en mytisk bild odlas. Amerika omfamnas med enorma förväntningar. Innan han åker över Atlanten för första gången i mars 1967, för några dagars arbete med ett TV-framträdande, har gitarristen följaktligen gjort en lång lista på saker att köpa och uppleva som han drömt om sedan barnsben. Tidigt börjar han också eftertrakta amerikanska gitarrer. När han i slutet av maj 1965 inskaffar en Gibson Les Paul Standard så är det mest för att han sett sin amerikanske favoritgitarrist Freddie King posera med en liknande på skivan *Let's Dance Away and Hide Away with Freddy King* från 1962. Det kan låta som enkel imitation. Till saken hör dock att det ljud Clapton lyckas utvinna ur instrumentet med hjälp av sin engelska Marshallförstärkare – snarare än hur King låter med sin Les Paul – dramatiskt flyttade fram gitarrens plats i rockmusik och plötsligt bidrog till att bluesen från en starkt marginaliserad tillvaro blev något bekant för en enorm publik.

Det är också något de ursprungliga amerikanska bluesmännen är de första att bekänna och som de inte varit sena att tacka de unga britten för, eller som självaste Muddy Waters uttryckt saken: "They said who did it first and how they came by knowin' it. I tip my hat to 'em. It took the people from England to hip my people – my white people – that a black man's music is not a crime to bring in the house."¹² B.B. King, intervjuad så sent som 2002, är inne på något liknande: "If it wasn't for the British musicians, a lot of us, black musicians in America, would still be catching the hell we caught long before."¹³

Men det är inte bara blues som gäller för Clapton. Precis som Gary Brooker är han oerhört tagen av i det närmaste alla amerikanska svarta artister på ett sätt som gör att man nästan kan tala om ett slags omvänd rasism. Inte minst blir detta tydligt när man märker hur han tämligen konsekvent uttalar sig förklenande om i princip alla amerikanska vita band som var aktuella i samband med hans eget genombrott.

Vid sidan av den tidiga amerikanska upptagenheten låter Clapton också antyda några av orsakerna till att musiken och musikerna utvecklades så hastigt som de gjorde under bluesvågen. Lyssnar man exempelvis på två spår som "Little Girl" och "Hideaway" som spelades in för BBC den 12 februari 1966 och som sedan, i början av maj, återinspelades för att i snarlika arrangemang ingå på det epokgörande genombrottet *John Mayall's Bluesbreakers with Eric Clapton* så är det noterbart hur en högst avgörande förkovran skett. Följaktligen berättar Clapton hur han, efter att som 19-åring med Yardbirds ha gjort mer än 200 spelningar under 1964, fick en smärre chock då han anslöt till John Mayall: "I joined a working schedule the likes of which I had never experienced. If there had been eight nights, we'd have played them, as well as two shows on a Sunday."¹⁴ Kort sagt man fick möjlighet att "spela sig bra". Att man kunde göra det tycks ha berott på att en alldeles speciell musikinfrastuktur existerade. Således fanns många hundratal klubbbar runt om Storbritannien – precis som den i *Blow Up* – som ständigt efterfrågade livemusik. Banden var alltså sällan på regelrätta turnéer. Man bodde inte på hotell eller tog några uppehåll för att komponera ny musik eller för skivinspelningar. Istället var man inne i ett slags ändlöst förlopp. Åtminstone om man inte var Beatles eller Rolling Stones. Med utgångspunkt i London åkte man till ett eller två spelställen var dag, packade upp sakerna, spelade och drog sedan vidare. Under så lång tid som en månad kunde man upprätthålla detta och ändå hålla sig inom tio mils radie från London, så tätt låg lokalerna. Peter Green, Claptons efterträdare i Bluesbreakers, och hans band Fleetwood Mac, spelade fortfarande konstant i denna klubbvärld kring 1969-1970 trots att man året innan sålt fler skivor i Europa än både Beatles och Stones samt haft två topp-tre listplaceringar med de båda låtarna "Albatross" och "Man of the World".¹⁵

Som ett komplement till Claptons subjektiva upplevelse av denna unika period i brittiskt musikliv kom passande nog den norske rockhistorikern Christopher Hjorts *Strange Brew. Eric Clapton & The British Blues Boom 1965-70* ungefär samtidigt med självbiografin. Med ojämförbar detaljrikedom visar denna volym också hur oerhört intensivt banden fick arbeta och hur expansiv denna musikklubbvärld var under några år. Som dokumentation betraktad har Mikael van Reis beskrivit Hjorts verk som "förstummande".¹⁶ Det är en korrekt iakttagelse. Men det går att hävda att, tillsammans med exempelvis Peter Guralnicks fjortonhundrasidiga Elvisbiografi, rör

det sig också om ett av de mer imponerande arbeten över huvud taget som ägnats rockmusiken och dess artister.¹⁷

Hjorts disposition är kronologins. Hans syfte har varit att i princip dag för dag mellan den första januari 1965 och den 31 december 1970 beskriva vad som händer med Clapton, John Mayall's Bluesbreakers, Fleetwood Mac, Cream, Blind Faith, Derek & The Dominos och allt som rör den tidigare Mayallmusikern Mick Taylors första år som gitarrist i Rolling Stones.

Var uppträder man, tillsammans med vem, vilka nummer bestod repertoaren av, när och var spelar man in och vilka mastertagningar väljs för utgivning på skiva är bara några av de utsägliga mängder fakta som presenteras. Här tillhandahålls också noggranna uppgifter om var de engelska klubbarna låg, när de las ner och vem som drev dem. I en del fall har uppgifter om honorarens storlek till och med grävts fram. För den än mer inbitne finns också speciella appendix om gitarrerna och instrumenten man spelade på, när och var de köptes samt uppgifter om alla olika inspelningar man gjorde och vilka ställen man överhuvudtaget spelade på i varje land man någonsin besökte.

För att bara ta ett exempel med lokal anknytning får vi reda på att den elfte mars 1968 ska John Mayalls band med Mick Taylor spela på Akademiska Föreningen i Lund. Man släpps dock inte in i Sverige från basen i Köpenhamn. Musikerförbundet vill inte ge tillåtelse till uppträdandet. Några beundrare organiserar därför en protestlista, som efter att snabbt ha lockat till sig mer än 600 underskrifter, däribland en av ingen mindre än Mayallentusiasten Östen Warnerbring, antyder opinionsläget. Musikerförbundet ändrar sig varefter konserten programenligt kan gå av stapeln med översvallande recension i *Sydsvenskan* dagen efter.¹⁸

Under några månader hösten 2007 utgjorde Hjorts bok kär sänglektyr. Av någon anledning, jag kan inte riktigt förklara vilken, tenderade då de knappt fyra minuterna från *Blow Up* att återkommande vevas i medvetandet. På något sätt rörde det sig om den självfallna filmiska referensen till de miljöer, de människor och den musik boksidorna vittnade om. Kanhända för att jag inte kan minnas någon annan av tidens filmer som skildrar samma sak? Men också för att en parallell till de filmer som exploaterade Merseybeatbanden inte riktigt har någon motsvarighet ifråga om bluesvågen.¹⁹

I vilket fall, när han bestämde sig för att ha med scenen i *Blow Up*, när han engagerade Yardbirds, när han nogsamt rekonstruerade Ricky Tick och

när han instruerade både band och publikstatister anade nog den gode Michelangelo Antonioni att han var något väsentligt på spåren. Och det är klart att han var, trots att han som sagt själv förefaller ha varit en smula ambivalent till det hela.

Noter

1. Från ett svenskt perspektiv kan det vara intressant att veta att Evabritt Strandberg i det längsta tycks ha varit aktuell för rollen som Jane. Antonioni hade sett skådespelerskan i Bo Widerbergs *Kärlek 65* (1965). Han flög henne till London och erbjöd henne därpå rollen. Då några av direktörerna på distributionsbolaget MGM sett Strandberg bestämde man sig dock för att hon hade en alltför "big nose", för stor näsa, varpå uppgiften istället tillföll Redgrave.
2. Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, London, 1971, s. 18.
3. Bearbetningen tycks ha varit resultatet av upphovsrättsliga bekymmer, alternativt att gruppen nu kunde sätta sig själva som kompositörer och därmed tjäna en ytterligare hacka. Burnettes version tillsammans med Yardbirds utgör i sin tur förlagan för en ytterligare tolkning av låten med den amerikanska Bostonbaserade gruppen Aerosmith från 1974. Här rör man sig väldigt nära Yardbirds.
4. Seymour Chatman, *Antonioni or, The Surface of the World*, Los Angeles, 1985, s. 158.
5. Se Ian Cameron & Robin Wood, *Antonioni*, London, 1968, s. 125.
6. Magnus Eriksson, "Clapton gick i spetsen för brittisk blues", *Svenska Dagbladet*, 2007-11-08
7. Cooke var bland de absolut första svarta artisterna som vägrade följa praxis i den amerikanska södern och uppträda inför en strängt segregerad publik. Detta var naturligtvis en följd av att han var populär nog att ha råd att bojkotta en sådan väletablerad praktik. Se Peter Guralnick, *Dream Boogie: The Triumph of Sam Cooke*, New York, 2005, s 368–371.
8. Steve Tusci, "A Conversation with Gary Brooker of Procol Harum", *Classicrockpage.com* 14 (November 2000) <http://www.classicrockpage.com/newslet/issues/nov14.htm> (2007-12-17).
9. Robert Gordon, *I Can't Be Satisfied. The Life and Times of Muddy Waters*, Boston, New York, London, 2002, s. 164.
10. För bara några exempel, se bland annat Martin Celmins, *Peter Green. Founder of Fleetwood Mac*, Chessington, 1995, Alan Clayson, *Keith Richards*, London, 2004 eller Ray Coleman, *Survivor. The Authorized Biography of Eric Clapton*, London, 1985.
11. Eric Clapton, *The Autobiography*, London, 2007, s. 87 f.
12. Gordon, 2002, s. 189–90.
13. B.B. King intervjuad i Mike Figgis dokumentärfilm *Red, White & Blues* (2003). Filmen är en av sex delar av Martin Scorseses dokumentärfilmssvit "The Blues".
14. Clapton, 2007, s. 62.

15. Uppgiften om försäljningssiffror kommer från Fleetwood Macs trumslagare Mick Fleetwood vilken citeras i Christopher Hjort, *Strange Brew. Eric Clapton & The British Blues Boom 1965–70*, London, 2007, s. 286.
16. Mikael van Reis, ”Eric Clapton: *The autobiography*, Christopher Hjort: *Strange brew – Eric Clapton & The british blues boom 1965–1970*”, *Göteborgs-Posten*, 2007-12-09.
17. Se Peter Guralnick, *Last Train to Memphis. The Rise of Elvis Presley*, Boston, 1994 och Peter Guralnick, *Careless Love. The Unmaking of Elvis Presley*, London, 1999.
18. Hjort, 2007, s. 166.
19. Mick Jagger spelade visserligen huvudrollen i Nicholas Roegs och Donald Cammels *Performance* (1970) samt i Tony Richardsons *Ned Kelly* (1970). Rolling Stones var också föremål för nära observation i Jean-Luc Godards *Sympathy for the Devil* (1968). Under arbetet med denna uppsats fick jag också reda på att Cream, det vill säga Clapton, Jack Bruce och Ginger Baker i februari 1968, engagerades av det danska produktionsbolaget Nordisk Film för att medverka i några scener av den folkkäre regissören Erik Ballings film *Det var en lördag aften* (1968) efter manuskript av Balling och författaren Klaus Rifbjerg. Ingen av dessa filmer, utom möjligen Ballings, har dock den karaktär av att exploatera ett fenomen som utmärker filmerna om ”The Merseybeat”.

Stevensons utmarker

Anders Mortensen

I uppförsbacken västerut från Grassmarket i Edinburgh ligger ett antikvariat rikt på atmosfär och begärliga böcker. Jag minns inte längre dess namn, men jag gick dit ganska ofta under våren 2004 och lämnade alltid butiken med en eller flera böcker av eller om Robert Louis Stevenson. Särskilt var det hyllan med Tusitala-utgåvan i olika upplagor och förslitning som styrde mina steg dit. Varje volym har intressanta förord av Stevensons änka Fanny eller styvsonen Lloyd Osbourne. De är fina att läsa, dessa tåliga och typografiskt eleganta blå böcker med guldtrycket av de tre palmerna på ryggen, ja rentav vackra. Det gäller även namnet, det som samoanerna gav Stevenson: Tusitala, Sagoberättaren. Bosatt på ön Upolo under sitt korta livs sista fem år producerade han emellertid inte bara sällsamma sagor i ett febrilt tempo. Han värnade också sina samoanska vänners rättigheter mot den franska kolonialmakten i ord och handling – några gånger med blanka vapen. De gav honom en hövdingens begravning. Sådant tänker man på ibland när Tusitalaeditionens guldpalmer glimmar i bokhyllan. Och på det här antikvariatet fanns alltså närmast en skog av dem.

Ett viktigt bidrag till antikvariatets speciella stämning stod ägarens hund för, som omedelbart innanför dörren hälsade en välkommen med en tennisboll i gapet. En, två, fem, nio gånger släppte han ner bollen framför ens fötter, och när man inte accepterade inviten och genast började kasta apport eller kicka boll mellan bokhyllorna, övergick hunden till att med en väl inövad knyck på nacken pricksäkert *kasta* bollen mot ens högersko. Effekten var sedelärande. När så tennisbollen studsade mot skon och in bland boktravarna, upphävde han ett upprymt tjut, i lycka över att jag nu äntligen var med på noterna och lirade, och apporterade i svindlande hastighet för att kunna *komma med fart*, som sportkommentatorerna brukar säga, i nästa kast – med ett än lyckligare skall som följd, eftersom projektilen nu med hög hastighet försvann ner i källaren. Jag hörde hunden ramla och rulla

nerför trappan till ljudet av tunga föremål som vältes, varpå först tystnad följde, därefter ett stilla ylande. Hunden kom inte mera upp.

”Quite remarkable, isn’t he”, sa ägaren melankoliskt. Jag instämde gärna. Vilken karikatyr av den mänskliga inbilskheten! Som om folk inte gemenligen är likgiltiga för ens förhoppningar. Till skydd mot världens deprimerande brist på entusiasm hade antikvariatsjycken skapat en ritual, i vilken hågade lekkamrater provocerades fram eller helt simulerades. I enlighet med denna *mauvaise foi* förstod han och mottog varje ny besökare. Hans inbilskhet fick nu sitt straff. Scenen utspelade sig ironiskt nog under hyllan med Stevensons skrifter, där man kan lära mer än på de flesta håll om det värdefulla i att lämna de uppfyllda förväntningarnas rutiner och utsetta sig för det okändas friska kastvindar. Om hunden bara hade kunnat läsa.

*

Nu tänker jag åter på hunden, eftersom jag är igång med att läsa Charlotte Hjukströms nyöversättning av *Dr Jekyll och Mr Hyde*. Jag erkänner gärna att det är omslaget som lockat mig att skriva till det eminenta förlaget Bakhåll och utbe mig om ett exemplar. Omslaget är, kort sagt, mystiskt, och ett utslag av Bakhålls förkärlek för outgrundliga infall och sammanträffanden – ett intresse som väl också visar sig i deras omistliga Kafkautgivning. Bilden som pryder framsidan är ett collage bestående av tre element: två porträtt, som jag snart återkommer till, och som bakgrund ett dovt, gammalt foto av en gatumiljö som är typisk för Edinburghs äldsta kvarter. Ett glädjande val. Visserligen utspelar sig *Dr Jekyll och Mr Hyde* i London, men som varje rättrogen litteraturintresserad skotte vet, är det bara en fråga om litterärt camouflage. Romanens verkliga spelplats är Edinburgh, det har jag hört från både stadsvandringsguider, taxichaufförer och en skomakare på Dundas Street.

Hur så, frågar den metodiske skeptikern? Skulle exempelvis en litteraturkartografisk analys à la Franco Moretti visa att romanens stadslandskap är organiserat mer likt Skottlands huvudstad än Englands? Well, kanske det – det finns detaljer i berättelsen som kunde ge belöning åt en sådan tes. Men skottarna bygger snarare sitt lokalchauvinistiska påstående på det slag av författarbiografiskt resonemang som brukar avhånas på våra grundkur-

ser i litteraturvetenskap: Stevensons berättelser är inte bara allmänt präglade av hans uppväxt i Edinburgh, utan historien om Dr Jekylls dubbelnatur utgår direkt från en verklig evergreen i stadens kriminalkrönika, den om Deacon William Brodie.

Brodie hade i mitten av 1700-talet snabbt avancerat från skicklig hantverkare till en av stadens mest betydelsefulla och respekterade styresmän. Men om nätterna täckte han sina förluster på tärningsspel och hor med brutala rån och inbrott. Hans depraverade livsföring kom till sitt slut i galgen, närmare bestämt en som han själv hade snickrat under sin glans dagar. Idag återstår bara två möbler av Brodies hand. Den ena finns att beskåda på Writers Museum i Edinburgh, och detta mahognyskåp motiverar sin placering genom att det en gång stod i Robert Louis Stevensons barnkammare på Heriot Row 17 och eggade hans fantasi. Redan under tonåren, 1865 enligt Frank McLynns utmärkta biografi, började Stevenson skriva på en pjäs om Brodie. Det var dock först i samarbetet med författarkollegan William Ernest Henley som dramat blev fullbordat och uppfört 1882, varefter det under några år spelades sporadiskt utan större framgångar i Storbritannien och USA. I ett av de första utkasterna till *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* sker den blide läkarens förvandling till den vidrige Mr Hyde inte genom inmundigandet av rykande kemikalier, utan – i ett skåp.

Det som förbluffar med omslaget till den nya svenska översättningen är förstas inte den edinburghska gatubilden, utan de båda fotografiska porträtt som lagts däröver. Det ena är en känd bild av Stevenson där han vänder sin intensiva fjärranblick snett bort från betraktaren. Den andra är ett i Storbritannien lika bekant foto av den store ingenjören Izambard Kingdom Brunel, som gjorde sydvästra England modernt vid mitten av 1800-talet. När hans 200-årsdag firades i Bristol under våren 2006 med utställningar och seminarier fanns det åtskilliga storverk att uppmärksamma: järnvägslinjen västerut från London, Great Western Railroad, och gjutjärnskatedralerna till stationer utmed banan, världens första atlantgående propellerfartyg, HMS Great Britain, som nu ligger museum i stadens hamnbassäng, och den mirakulösa hängbron över Avonklyftan, the Suspension Bridge, som på Brunels själva födelsedag återinvigdes med fyrverkerier och konserter inför en halv miljon festdeltagare.

Vad har Stevenson och Brunel med varandra att göra? För min egen del är svaret enkelt, eftersom jag varit bosatt i Edinburgh och Bristol, och

starkt förknippar dessa vistelser med just Stevenson respektive Brunel. Det mysteriösa omslaget till *Dr Jekyll och Mr Hyde* för därför tankarna till det slag av meningsdiga sammanträffanden som är vanliga i drömmen, i litteraturen och i dårars verklighetsuppfattning men i verkliga livet saknar avsikt – och ändå kan bli givande. Engelsmännen har ett utmärkt ord för dessa tillfälligheter som leder fram till lösningar och idéer: *serendipity*. En sådan slump är det som nu leder in på Stevenson och hans intresse för det oväntade.

Dr Jekyll och Mr Hyde tillhör de klassiker vars grundläggande handling blivit så allmänt bekant att det förefaller svårt att träffas med full kraft av det oerhörda i berättelsen, åtminstone på samma vis som för romanens första läsarskara 1886. Vi känner redan Dr Jekylls hemlighet. Å andra sidan kan det inte bero på någonting annat än att Stevensons berättelse ändå har behållit sin makt över läsarna. Romanens överraskningseffekter spelar alltså en mindre betydelsefull roll än man kunde tänka sig. Låt oss istället ta fasta på Borges påpekande att varje mening hos Stevenson är intressant. Den djupt kusliga kraften hos *Dr Jekyll och Mr Hyde* grundläggs, liksom hos all stor litteratur, på formuleringens nivå – och på förmågan att då blott antyda vad läsaren själv får ge sammanhang åt genom sin fantasi.

Stevensons suggestionskonst visar sig i följande passage några sidor in i romanen. Advokaten Utterson har beslutat sig för att konfrontera Hyde, som gjort sig känd som en motbudande och brutal person men förfärande nog är arvinge i det testamente som Utterson nyligen upprättat för sin gode vän Dr Jekylls räkning. Inte minst är det advokatens bävande ovisshet om hur Hyde ser ut som föranleder honom att vänta i gränden:

När Utterson hade stått på sin post några minuter, hörde han besynnerligt lätta fotsteg. Under sina nattliga patrulleringar hade han sedan länge vant sig vid det märkliga fenomenet att ljudet av en ensam persons steg, medan han ännu är långt borta, plötsligt lösgör sig och tydligt kan urskiljas bland stadens alla bakgrundsljud. Men aldrig förut hade hans uppmärksamhet fångats så abrupt och totalt, och det var med en stark, vidskeplig känsla av att hans önskan var på väg att gå i uppfyllelse som han drog sig tillbaka in på gården.

Den intressanta iakttagelsen om hur ljud och steg från en person kan göra sig påmind i gatubruset och fånga hela ens uppmärksamhet, förenas med Uttersons inre förvissning om att stegen som närmar sig faktiskt tillhör den han söker. Därmed är det också sagt att den som väntas är en extraordinär

varelse. De ”besynnerligt lätta” stegen ger associationer till en djurartad, kanske apliknande gång. Men den instinkts psykologi som Uttersons reaktioner följer är inte mindre djurisk. Perceptionen som beskrivs visar på en förmåga att varsna fara. Det lätt mardrömsartade i scenen bygger också på att stegen gör sig närvarande inom den som lyssnar, på samma vis som romanen underförstår att en Mr Hyde kan göra sig påtagligt närvarande inom långt fler individer än Dr Jekyll. Som framgår, fungerar Hjukströms översättning utmärkt.

Romanens kuslighet förstärks inte bara genom att Stevenson dröjer till slutet med att bekräfta Jekylls sällsamma hemlighet. I själva verket är denna fördröjning en förutsättning för berättelsen, för kommen till upplösningen har läsaren beredvilligt investerat ett sådant övermått av *willing suspension of disbelief* att han begärligt tar till sig den spektakulära lösningen – som i själva verket vore helt oacceptabel om det inte vore för Stevensons illusionistiska färdigheter. Att personligheten kan vara kluven var sannerligen ingen nyhet när romanen kom ut, men att den multipla personligheten bokstavligen framträder i två fysiska skepnader som inte är det minsta lika varandra men utgör samma kropp... en sådan konstruktion tillhör förstås fantastiken och har sin givna plats inom andra litterära genrer än den som *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* tycks tillhöra.

Redan genom sin titel anknyter ju romanen till naturalismens *case studies*, och särskilt då dess litterära rapporter om själens nattsidor som vid den här tidpunkten var högsta litterära mode. Berättelsens saklighet, ständiga anknytningar till naturvetenskapliga omständigheter och återkommande inslag av rapport och redogörelse omger skeendet med en aura av fakticitet. Mr Hyde blir därigenom desto mer fasaväckande. Han är inte av denna världen – och ändå uppenbarar han sig här. Hemmahörande i mardrömmen, sagan, demonologin eller myten, som en ond djinn eller folklorens gestaltskiftande monster, görs han verklig och skräckinjagande genom en rad trovärdighetsförstärkande manövrar – inte minst inom fiktionen, vilket också får konsekvenser för läsningens realitetsupplevelse. Så här kan det låta när Utterson och hans vän Richard Enfield konverserar:

”Jag tror nämligen på din berättelse, Richard. Om den inte har varit helt exakt, är det bäst att du rättar till det.”

”Du kunde ha varnat mig”, sa Enfield en aning tjurigt. ”Men jag har varit pedantiskt exakt, som du kallar det.”

I det man konstaterar att Mr Hydes litterära ursprung är sagan, inser man samtidigt hur uppfinningsrikt denne gestaltskiftare har inrättats för fallstudiets litterära sammanhang. Flera av de klassiska demoniska dragen finns där förvisso, men är underordnade det slag av naturvetenskaplig spekulatio- n som utmärker den tidiga science fiction-litteraturen. För Hydes ondska är inte av satanisk art. Hans grymma, liderliga och hänsynslösa karaktär är framför allt primitiv. Det starka obehag han inger alla iakttagare får också en förklaring genom de återkommande bemärkningarna om hans aplika be- teende. I bakgrunden mer än anas tidens föreställningar om atavistiska ni- våer i personligheten, alltså att människan rymmer tidigare utvecklings- stadier inom sig. En primitiv förfader i hans inre, en hämningslös apmän- niska, väcks ur sin dvala när Dr Jekyll sveper sin rykande mixtur.

Romanen ger intressanta perspektiv på både rousseauansk och mer mo- dern primitivism, som särskilt under 1900-talet har omfattat likartade tan- kar med betydande entusiasm. Det förtjänstfulla i att släppa loss de primitiva drifterna, skaka av sig kulturens vantrivsel och bejaka sin inre vildman får ett bistert korrektiv i Stevensons roman. Men jag tror också att de litterära framgångarna för den primitivistiska traditionen har inverkat på förståelsen av *Dr Jekyll och Mr Hyde*. Exempelvis har jag flera gånger i Stevensonlitteraturen sett händelsen då Hyde klottrar en av Jekylls religiö- sa skrifter full av hädelser kommenteras som rätt och slätt ett åskådlig- görande av att doktorn är skenhelig. Det har förstås sin riktighet, men framför allt präglas denna förståelse av 1900-talets hämningsbefriade män- niskoideal. Det är även den onde Mr Hydes synpunkt – alltså den för vilken medmänsklighet och omtanke är blott nonsens. Dr Jekyll må vara en hyck- lare, men en tragisk sådan med dyrköpta erfarenheter. Hans litet ynkliga törst efter uppbyggelse är samtidigt ett försök att finna en väg ut ur den ni- hilism som fört honom till katastrofen.

Den kärva insikt som talar ur Stevensons berättelse är snarast att våra förhoppningar om godhet inte grundas på hurudana vi är, utan på vilka medborgerliga förpliktelser vi måste inse och agera efter. Romanens mörka vision om en latent primitiv ondska inom människan, mäktig – som vi nu vet – att organisera 1900-talets dödsläger, framstår som ett motgift mot varje ursprunglighetsromantisk hänförelse. Det är betecknande att Steven- son omedelbart efter *Dr Jekyll och Mr Hyde* gick igång med att skriva *Kid- nappad*. I den romanen sätter huvudperson David Balfour hellre sitt liv på

spel än viker undan för de gemena krafter som har makten. Han är, kort sagt, en gentleman, och i synnerhet när det ter sig utsiktslöst och oegennyttigt. Därmed utgör han en direkt motpol till den karaktärssvage Dr Jekyll, vars olycka bottnar i att han ger efter för allehanda frestelser: den vetenskapliga ärans, njutningens, den ansvarslösa frihetens.

Jag inser att den här beskrivningen av David Balfours kurage kan inge förstämning hos mer sofistikerade läsare i Sverige, där den framkomligaste vägen till kanons centrum länge gått längs ångestens och de trasiga karaktärernas autostrada. Till skillnad från i övriga världen uppfattas Stevenson heller inte som någon betydande författare hos oss. Men hans litterära instinkt är stark även i utformningen av David Balfour, vars rättskaffens karaktär på ett fascinerande sätt är på vippen att övergå i sin särskilda skotska karikatyr, den presbyterianska halsstarrigheten. Man ska aldrig underskatta Stevenson. I det skenbart enkla eller överdrivna uträttar han originella saker som först efterhand går upp för oss.

Det gäller i hög grad för *Dr Jekyll och Mr Hyde*. Samtidigt som romanen införlivar sagans element i en pseudo-naturalistisk diskurs, pekar den fram mot 1900-talets expressionistiska och absurda prosa. Stevensons skickligt iscensatta möten mellan abnorma psykiska realiteter och sakernas bekanta tillstånd inger en överklighetsupplevelse som tvingar läsaren till tolkning. Särskilt stark blir förstås denna upplevelse inför de företeelser i texten där fiktionen borde rämna – men istället förstärks. Så fungerar också paradoxerna hos Kafka och hans efterföljare. En avgörande detalj i *Dr Jekyll och Mr Hyde* är det särskilda salt – eller som doktorn slutligen tror, en ”orenhet” i detta salt – som ombesörjer den kroppsliga förvandlingen från reslig kulturvarelse till undersäsigt monster. Orimligheten i detta får bestämda konsekvenser. När Stevenson ger saklig fakticitet åt denna omständighet, sker något som vi känner igen från Kafka: saken utgör både ett faktum och handlar om någonting annat, vars betydelse undflyr oss.

Frågan om denna suggestivt allegoriserande funktion har två sidor. Den ena gäller Stevensons metod. Flera av hans kritiker och vänner, som Henry James, invände mot berättelsens mindre rimliga inslag, exempelvis det förvandlande pulvret. Som man kan inhämta hos Frank McLynn, redogör Stevenson för sitt starka förtroende för drömmens kreativa impulser i essän ”A Chapter on Dreams”. Dessa omedvetna inspirationskällor kallar han sina ”Brownies”, ett underjordiskt småfolk som utviner uppslag och berättel-

ser ur hans hjärnas bergmassiv ungefär som Niebelungendvärgarna utvann guld ur sitt urberg. Dessa medhjälpare har försett honom med hans bästa litterära idéer, och han tänker inte prisge dem nu när kritiken rackar ner på ett av deras fynd, det förvandlande pulvret. Med andra ord: Stevenson står fast vid sin subjektiva infallsetetik och sin bekännelse till inspirationens kraft. Han gör sig mottaglig för impulserna från sin erfarenhets utmarker.

Detta får naturligtvis följder för berättelsens suggestionskraft, vilket Stevenson är intensivt medveten om och slår litterärt mynt av. Det finns en uppsjö av ”läsningar” av *Dr Jekyll och Mr Hyde*, i vilka dess allegoriska potential utvecklas i olika riktningar. Givetvis är berättelsen en symbolisk gestaltning av okontrollerat sprit- och drogmisbruk. I en nyligen utkommen queerteoretisk genomlysning av författarskapet, Oliver S. Bucktons *Cruising with Robert Louis Stevenson*, betonas den omständigheten att Dr Jekylls omgivning länge tror att han utsätts för utpressning av Mr Hyde – vilket för 1880-talets viktorianska läsare underförstått innebar ett hot om homosexuell skandal. Enligt Buckton ska några av Stevensons homosexuella bekanta också ha uppfattat inslaget så. Nu föreligger det betydande svårigheter med att läsa *Dr Jekyll och Mr Hyde* som en allegori om att komma ut. Till att börja med är ju misstanken om utpressning felaktig och ett villospår både för doktors vänner och bokens läsare; med tanke på den varelse som faktiskt kommer ut, vore det i så fall rimligare att tolka berättelsen som en allegori om homofobi. En viss besvikelse över Bucktons bok, så länge den energiskt söker sin teoris alltför önskade svar, förbyts dock i uppmärksam läsning när han utvecklar sin övergripande idé om Stevensons *cruising*. I sina resor, reseberättelser, sjöromaner och vistelser allt längre bort utvinner Stevenson energier ur det oväntade och okända, ur omständigheterna som inte låter sig kontrolleras och ur företeelserna som ännu inte gjorts helt begripliga. Detta aktiva uppsökande av tillvarons och erfarenhetens utmarker blir civilisationskritisk i en yttersta mening; uppmärksamheten gäller ju allt värdefullt som ingenstans passar eller låter sig kategoriseras i den moderna, koloniala civilisationen.

Så sant. Friskare prosa än Stevensons sjöromaner eller reseberättelser kan knappast uppbringas. Frågan gäller vid närmare eftertanke litteraturens grundläggande uppgift att vidga människornas *möjlighetssinne* – tillämpad som en *resandets livskonst*. Carl Jonas Love Almqvist sade det vackert i avslutningen till *Varför reser du?*:

Herr Hugo, det faller mig något in! Om man skulle taga sig före att betrakta hela sitt och sin nästas liv *som en resa blott*, en resa över jorden, så tror jag man alltid skulle vara angenäm, alltid billig; och dessutom själv ha roligt, som ej vore det minsta.

Man skulle kunna giva råd, som toges väl, och följdes, vilket ej vore litet. Alla boningar skulle betraktas som *reskvarter* –

Går det an?

I sin kritik av Marcel Proust, som omvänt försökt tämja tillvarons ovisshet genom den estetiska erinringens katedralbygge, sade Albert Camus det kanske än vackrare. Passagen är hämtad ur hans anteckningsbok från 1942:

Motsatsen till Prousts känsla: att för varje stad, varje ny bostad, varje människa, varje ros och varje kärlek förundras över det nya hos dem och samtidigt tänka på vad vanan kommer att göra med dem – att söka det ”välbekanta” hos dem i framtiden, att bege sig på spaning efter den tid som ännu inte kommit.

Exempel:

Ensamma ankomster om natten till okända städer – känslan av att kvävas, att överflyglas av en tusen gånger mer sammansatt organism. Bara man lokaliserar huvudgatan nästa dag ordnas allt i förhållande till den, och man finner sig till rätta. Samla på nattliga ankomster till främmande städer, leva av kraften i okända hotellrum.

Litteratur

Almqvist, Carl Jonas Love, *Samlade verk. 21. Det går an; Varför reser du?*, Stockholm, 1993.

Buckton, Oliver S., *Cruising with Robert Louis Stevenson. Travel, Narrative, and the Colonial Body*, Athens, Ohio, 2007.

Camus, Albert, *Anteckningar 1942–1951*, Stockholm, 1992.

McLynn, Frank, *Robert Louis Stevenson. A Biography*, London, 1993.

Stevenson, Robert Louis, *Dr Jekyll och Mr Hyde*, översättning Charlotte Hjukström, Lund, 2007.

Stevenson, Robert Louis, *Kidnapped*, London, 1924/Tusitala Edition VI.

Stevenson, Robert Louis, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London, 1927/Tusitala Edition V.

Lars Gustaf Andersson är docent i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier vid Lunds universitet. Han är för närvarande verksam inom det nationella forskningsprojektet ”Svensk experimentfilm” och har där publicerat uppsatser i antologierna *Konst som rörlig bild* (red. Astrid Söderbergh Widding, 2006) och *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* (red. Erik Hedling och Mats Jönsson, 2008). Senast utgav han tillsammans med Per Svenson *Ritten över Bodensjön: Studier i Lars Gustafssons lyrik* (2008).

Kerstin Bergman är forskarassistent i litteraturvetenskap och verksam vid Lunds universitet. Hon arbetar för närvarande med ett projekt om vetenskapens roll och funktion inom dagens kriminalfiktions, är författare till *En möjlig värld* (2002), och aktuell med artikeln ”Exploring the Void” i antologin *Literature and Science* (2007, red. S. Kaul).

Per Bäckström arbetar som försteamanuensis vid Institutt for Kultur og Litteratur, Universitetet i Tromsø. Hans senaste bok är *Le grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux. Qui cache son fou, meurt sans voix* (L'Harmattan 2007), och han forskar för närvarande på Öyvind Fahlströms tvärestetiska konstnärskap.

Jonas Ellerström är förläggare, författare och översättare. Han efterträdde Per Erik Ljung som ordförande i Vilhelm Ekelundsamfundet och har redigerat och kommenterat Ekelunds *Samlade dikter* i två band för Svenska Akademiens klassikerserie (2004).

Torbjörn Forslid är docent i litteraturvetenskap vid Malmö högskola. Han har senast utgivit *Varför män? Om manlighet i litteraturen* (2006) samt *Hamlet eller Hamilton? Litteraturvetenskapens problem och möjligheter* (2007) (tills. m. Anders Ohlsson). Han arbetar f.n. med projektet ”Författaren på scen 1890–2008: från Selma Lagerlöf till Björn Ranelid” (tills. m. Ohlsson).

Birger Hedén är lektor emeritus i litteraturvetenskap. Bedriver forskning om idrottsskildringen i svensk roman före 1960. Undervisat om bl.a. barnlitteratur som han också skrivit en hel del om.

Erik Hedling är professor i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier vid Lunds universitet. Han är senast aktuell med antologin *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* (tillsammans med Mats Jönsson, 2008) och uppsatsen ”Ingmar Bergman’s Vietnam War” i *Nordicom Review* (2008).

Olof Hedling är universitetslektor/forskare i filmvetenskap vid Lunds och Växjö universitet. Han har under senare tid medverkat med uppsatser om samtida skandinavisk film i ett flertal antologier och tidskrifter både nationellt och internationellt. För närvarande är han dels sysselsatt med arbetet med en ny masterutbildning i film- och medieproduktion, dels arbetar han med forskningsprojektet ”Europeisk, skandinavisk och regional film och filmproduktion”.

Bo Holmberg är professor i semitiska språk vid Lunds universitet. Han deltog tillsammans med Per Erik Ljung i Vetenskapsrådets projekt ”Litteraturen i världsperspektiv” och är senast aktuell med ett urval dikter av den syriske poeten Nizar Qabbani tolkade från arabiska till svenska tillsammans med poeten Cecilia Persson under titeln *Från nostalgisk kärlekspoet till diktare med orden som vapen* (Bokförlaget Tranan, 2008).

Claes-Göran Holmberg är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Han är senast aktuell med boken *Världens äldsta: Post- och inrikes tidningar under 1600-, 1700-, 1800-, 1900- och 2000-talen* (red. Karl Erik Gustafsson och Per Rydén), Stockholm: Atlantis, 2005 och uppsatsen ”Kommunikationer och press” i *Signums svenska kulturhistoria 3. Stormaktstiden*, Atlantis, 2005

Bibi Jonsson är docent i litteraturvetenskap och arbetar som lärare och forskare vid Lunds universitet. Hon är senast aktuell med boken *Blod och jord i trettiotalet. Kvinnorna och den antimoderna strömningen* (2008). För närvarande arbetar hon med projektet ”Kvinnorna och nazismen” som handlar om svenska kvinnliga nazisters trettiotalslitteratur.

Mats Jönsson är forskarassistent i filmvetenskap vid Lunds universitet. Han är senast aktuell med antologin *Välfärdsbilder: svensk film utanför biografen* (tillsammans med Erik Hedling, 2008) samt antologin *Medier*

och politik: om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet (tillsammans med Pelle Snickars, 2007).

Mariah Larsson är doktor i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier. För närvarande undervisar hon i filmvetenskap vid Lunds universitet och Växjö universitet. Hon är senast aktuell med uppsatsen ”Det förbjudnas cinéma vérité: amatörpornografi på Internet” i antologin *Välfärdsbilder* (2008).

Anders Mortensen är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och f.d. redaktör för *Res Publica*. Han slutför för närvarande en monografi och en antologi om litteraturens värdefrågor sedan 1700-talet och har senast utgivit *Bertil Malmberg. Diktaren i sitt sekel* (2006, tills. med Peter Luthersson) och artikeln ”Romantic Critics of Political Economy” i antologin *Money and Culture* (2007, red. Fiona Cox m.fl.).

Daniel Möller är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, och skriver på en avhandling om svenska djurgravdikter från 1600- och 1700-talet. Han är aktuell med ett kommenterat urval av barockpoeten Olof Wexionius poesi i *Melancholie och andra dikter* (2008). Styrelseledamot i Gunnar Ekelöf-sällskapet.

Anders Nilsson är forskarstuderande i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, vikarierande lektor vid Syddanskt universitet och gymnasielärare i svenska och filosofi vid Osbeckgymnasiet i Laholm. Han arbetar på en avhandling om Gunnar Björling och staden – och är senast aktuell med en uppsats om staden i Gunnar Björlings och Tomas Tranströmers poesi i den kommande antologin *Stedet*.

Helena Nilsson är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och skriver på en avhandling om Gustaf-Otto Adelborg, med arbetstiteln ”En avsidets litteraturhistoria”. Hon är styrelseledamot och f.d. kassaförvaltare i Vilhelm Ekelundsamfundet. Hon har tillsammans med Per Erik Ljung varit redaktör för *Den största lyckan. En bok till Vilhelm Ekelund*, till vilken ca 25% av samfundets medlemmar lämnat bidrag.

Karin Nykvist forskar och undervisar i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hon disputerade 2002 på avhandlingen *Poesi som poetik. Idéer om dikt Konst i Jesper Svenbros lyrik* och arbetar för närvarande med projektet ”Barn blir till”, där hon undersöker hur barn och barndom konstrueras och skildras i svensk litteratur från romantiken och framåt.

Anders Ohlsson är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Han är senast aktuell med debattboken *Hamlet eller Hamilton? Litteraturvetenskapens problem och möjligheter* (tills. m. Torbjörn Forslid, 2007) och artikeln ”När Gunder Hägg blev ’Gunder Hägg’. Anteckningar till en mediebiografi” i tidskriften *Moving Bodies*, nr 1/2008.”

Bernt Olsson är professor emeritus i litteraturvetenskap. Bland hans arbeten kan nämnas *Vid språkets gränser*, där ett kapitel ägnas åt Vilhelm Ekelund.

Anders Palm är professor emeritus i litteraturvetenskap och 2008 knuten till Medicinska fakulteten vid LU som adjungerad professor i Medical Humanities. Som litteraturvetare har han bl.a. publicerat arbeten om möten mellan olika konstarter, senast ”Poeten på estraden – Jacques Werup” i *Fredagsbarnen gnistan, sången och syskonskaran* (2007).

Astrid Regnell är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hon är i slutfasen av sitt avhandlingsarbete om alkemistiska och religiösa tankemönster i Strindbergs *En blå bok*.

Per Rydén, professor emeritus i litteraturvetenskap, som senast skrev *Verner & Oscar, en kärlekshistoria* (2006) och kommenterade Oscar Levertins *Kritisk prosa* (2007).

Niklas Schiöler är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och författare. Hans senaste böcker är *Avig eller rätt. En vänsterhänt betraktelse* (2007) och *Begränsningens möjligheter. Svensk kortdikt från Heidenstam till Jäderlund* (2008).

Rikard Schönström är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Han har på senare tid publicerat en bok och en uppsats om Bertolt Brecht samt artiklar om August Strindberg och Pär Lagerkvist.

Birthe Sjöberg är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hon har gett ut monografin *Den historiska romanen som vapen. Viktor Rydbergs Fribytaren på Östersjön och hans ungdomsjournalistik* (2005). Just nu slutför hon en textkritisk utgåva av Viktor Rydbergs journalistik i tidskriften *Tomtebissen* samt symposieantologin ”Kulturhjälten Viktor Rydberg”. Hon är ordförande i Viktor Rydberg-sällskapet.

Ann Steiner undervisar och forskar i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och Malmö högskola. För närvarande arbetar hon med ett projekt om folkböcker under efterkrigstiden.

Johan Stenström är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. I sin forskning har han återkommande behandlat litteratur och intermedialitet. Han disputerade på en avhandling om Aniaras väg från versepos till opera och har senare publicerat studier om bland annat Ingemar Leckius (2002), Tove Ditlevsen och H.C. Andersen. Han har redigerat och kommenterat E.A. Karlfeldts *Samlade skrifter* (2001) och medverkat i *Ny svensk teaterhistoria* (2007).

Paul Tenggar är lärare i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Han disputerade 2002 med en avhandling om Metamorfospoeten Paul Anderson och arbetar nu med en bok om de författare som en gång var tongivande i den nyromantiska Grupp Metamorfos. I övrigt har han i olika sammanhang publicerat texter om relationen mellan poesi och musik. Pauls första lärare i litteraturvetenskap var Per Erik Ljung.

Louise Vinge, professor emeritus i litteraturvetenskap, har bland annat skrivit *The Narcissus Theme in Western European Literature* (1967), *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition* (1975) och *Morgonrodnadens stridsmän* (1978), som handlar om den svenska romantikens genombrottsår. Hon har varit redaktör för *Svenskt litteraturllexikon* (1964–1970) och *Skånes litteraturhistoria*, 1–2, Malmö 1996–97.

Jimmy Vulovic är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Avhandlingen behandlar hur ensamhet och gemenskap gestaltas i Eyvind Johnsons och Rudolf Värnlunds mellankrigsromaner. Dessutom har han, tillsammans med Birthe Sjöberg och Rikard Loman, skrivit läroboken *Kulturjournalistikens grunder* (2007).

Ann-Charlotte Weimarck är universitetslektor i konstvetenskap vid Lunds universitet. Huvudinriktningen är samtida konst med pågående forskning om den tyske konstnären Joseph Beuys. En annan inriktning gäller keramik, senaste publikationen är *Lergodset från Höganäsbolaget 1832–1926* (tillsammans med Torsten Weimarck), 2005.

Torsten Weimarck är professor i konstvetenskap vid Lunds universitet. Har senast publicerat bl.a. ”Kroppen, och den anatomiska kroppen”, i *Kroppen. Konst och vetenskap*. Stockholm: Nationalmuseum 2005, och ”Vardagstingens visuella brus: mediala aspekter på teknologi- och designhistoria”, i *Mediernas kulturhistoria* (under utgivning 2008).

Jenny Westerström är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hon har senast gett ut *Klara var inte Paris. Bohemliv under två sekler* (2006) och antologin *Klara texter* (2006).

Personregister

Registret avser brödtexten

- Adelborg, Gustav Otto, 104–110
Afzelius, Arvid August, 33
Agamben, Giorgio, 174
Ahlin, Lars, 291, 325
Al-Bustani, Sulayman, 67
Alkhalil, Muhamed, 76, 77, 78
Al-Latif Sharara, Abd, 69
Almquist, Johan Axel, 214
Almqvist, Carl Jonas Love, 31, 33, 38, 103–110, 120–121, 366
Amin, Qasim, 70
Amyot, Jacques, 16
Andersen, Hans Christian, 37–38, 40
Anderson, Benedict, 210
Andersson, Carl Ingvar, 121–122
Andersson, Dan, 33
Andersson, Erik, 15
Andersson, Harriet, 339
Andrews, Virginia, 328
Antonioni, Michelangelo, 349–350, 353, 357
Anyte från Tegea, 218
Arditi, Luigi, 343
Ariosto, Ludovico, 19
Aristodikos, 218
Aristoteles, 165, 205, 215
Armstrong, Louis, 345–346
Aspenström, Werner, 95
As-Sa'dawi, Nawal, 70
As-Suli, 68
Atterbom, Per Daniel Amadeus, 30, 213
Auel, Jean M., 328
Augustinus, 113
Augustus, Julius Caesar Octavianus, 218
Ausonius, 219
Austen, Jane, 332
Austin, John Langshaw, 28
Bach, Johann Sebastian, 140–141, 143
Bachtin, Michail, 205
Badawi, M.M., 67
Balqis, 73, 77
Barber, Chris, 353
Barth, John, 96
Baudelaire, Charles, 73, 77, 124, 245
Bazin, André, 329
Beck, Jeff, 350–351, 353
Beckman, Erik, 37, 41, 146–151
Beecher Stowe, Harriet, 58
Beethoven, Ludwig van, 120–121
Belfrage, Esbjörn, 135
Bellman, Carl Michael, 13, 33, 185–186, 234, 236–239
Benedictsson, Victoria (Ernst Ahlgren) 11, 37
Bengtsson, Bengt, 344
Benjamin, Walter, 203
Bergh, Magnus, 264, 268
Bergman, Hjalmar, 150
Bergman, Ingmar, 339–340, 342, 344–346
Bergman, Sten, 294
Bergqvist, Sven O., 95
Beskow, Bernhard von, 233
Billeskov Jansen, Frederik Julius, 13, 17, 21
Birgitta (den heliga), 17
Bjerg, Anne Marie, 15
Bjurman, Gunnar, 256
Björck, Staffan, 214
Björkman, Carl, 340

- Björnstrand, Gunnar, 340
Blanchot, Maurice, 169, 173, 175
Bohlin, Allan, 342
Bonaparte, Napoleon, 66
Bonney, Yves, 176
Bonnier, Kaj, 294
Boorman, John, 351
Bordwell, David, 329
Botticelli, Sandro, 128
Boye, Karin, 267, 269
Bradshaw, Tiny, 350
Brahms, Johannes, 120
Brandes, Georg, 83
Braun, Wilhelm von, 234
Brauner, Victor, 162
Brecht, Bertolt, 346
Broberg, Gunnar, 184
Brodie, Deacon William, 361
Broman, Sten, 345
Brooker, Gary, 352, 354
Broonzy, Big Bill, 352
Brunel, Izambard Kingdom, 361–362
Bruner, Jerome, 209
Bruns, Gerald L., 167, 175
Buckton, Oliver S., 366
Budde, Jöns, 15
Bukdahl, Jørgen, 25
Bukdahl, Lars, 167
Bukowski, Charles, 100
Bunuel, Luis, 272
Burlison, Paul, 350
Burroughs, William, 100
Bush, George W., 316–318, 320, 323–324
Bürger, Peter, 270
Byron, Lord George, 19
Bååth, A.U., 83–84, 87
Böll, Heinrich, 38
Börjesson, John, 33
Böök, Fredrik, 85–86, 104–105
Cæsar, Julia, 343
Caillois, Roger, 319
Campe, Joachim Heinrich, 45
Camus, Albert, 367
Castelli, Leo, 160
Catullus, 214, 219
Cavell, Stanley, 176
Cedering, Siv, 97
Celan, Paul, 139, 176
Cellini, Benvenuto, 290
Celsius, Anders, 184
Charles, Ray, 352
Chatman, Seymour, 350
Chessman, Caryl, 294
Chevrel, Yves, 15, 16, 17
Chion, Michel, 257
Christensen, Inger, 166
Churchill, Winston, 37
Clair, René, 271
Clapton, Eric, 352–356
Claßen, Ludger, 264
Claussen, Sophus, 86
Cohen, Robert, 264, 273
Colliander, Selma, 83–84
Collinder, Björn, 21
Collins, Jackie, 333
Conradson, Ivar, 105
Conran, Shirley, 328
Cooke, Sam, 352
Cooper, James Fenimore, 19
Cortázar, Julio, 349
Critchley, Simon, 174
Da Gama, Vasco, 290
Da Vinci, Leonardo, 290
Dahlbeck, Eva, 340
Dalin, Olof von, 236
Dante Alighieri, 221
Davies, Cyril, 353
De Jong, Irene, 206
De los Reyes, Paulina, 55
Defoe, Daniel, 58

- Delacroix, Eugène, 264
 Delblanc, Sven, 17, 21, 36
 DeLillo, Don, 98
 Derrida, Jacques, 140, 319
 Dickens, Charles, 8, 38, 296
 Doctorow, Edgar Lawrence, 101
 Dostojevskij, Fjodor, 47
 Druin, René, 160
 Dumas, Alexandre, 73
 Dylan, Bob, 96
 Eggeling, Viking, 271
 Eisenstein, Sergej, 270
 Ekblom, Torsten, 95
 Ekborg, Lars, 339
 Ekelund, Vilhelm, 9–10, 103–117, 120, 122–125, 129–132, 135–136, 165, 187
 Ekelöf, Gunnar, 103
 Ekman, Kerstin, 15, 36, 38
 Eliot, Thomas Stearns, 20
 Ellington, Duke, 346
 Emerson, Ralph Waldo, 109
 Engdahl, Horace, 147, 150
 Eriksson, Elis, 163
 Eriksson, Magnus, 352
 Espmark, Kjell, 89
 Eufemia av Norge, 18
 Fehrman, Carl, 13, 131
 Ferlin, Nils, 289
 Feuerbach, Ludwig, 32
 Fielding, Helen, 328, 332
 Fielding, Henry, 45
 Fielding, Sarah, 45
 Firth, Colin, 333
 Fischer, Leck, 342
 Fisher, Caitlin, 279, 282, 284
 Flaubert, Gustave, 65
 Focault, Michel, 71
 Ford, Richard, 98, 100
 Forester, C.S., 291
 Fornäs, Johan, 341, 345
 Forsius, Sigfrid Aron, 15
 Forssberger, Annalisa, 293
 Frank, Niels, 167
 Freuchen, Peter, 291
 Freud, Sigmund, 246
 Fridegård, Jan, 299–306
 Frostenson, Katarina, 138–141, 143
 Fröding, Gustaf, 121
 Furuland, Lars, 301
 Fust, Fritz, 340
 Gaddis, William, 98–101
 Gamby, Erik, 292
 Geijer, Erik Gustaf, 25–27, 30–33
 Genette, Gérard, 279, 280
 George, Stefan, 87
 Géricault, Théodore, 264
 Gérôme, Jean-Léon, 65
 Goebbels, Joseph, 254–255, 258–261
 Goethe, Johann Wolfgang von, 20, 26, 103, 106, 116, 121
 Goodman, Edward C., 38
 Gordon, Robert, 353
 Green, Peter, 352, 355
 Greider, Göran, 327–330
 Gripenberg, Bertel, 87
 Gros, Antoine-Jean, 126
 Grundström, Helmer, 96
 Grundtvig, Nikolaj Frederik Severin, 25–30, 32–33
 Grönberg, Åke, 340
 Gullberg, Hjalmar, 37, 119–122, 125, 127, 129–132
 Gunder, Anna, 279–280, 282
 Guralnick, Peter, 355
 Gustav II Adolf, 15
 Gustafson, Alrik, 85–86
 Gyllenstierna, Kristina, 59
 Hagberg, Carl August, 15, 19, 21
 Hallberg, Anna, 146
 Hallqvist, Britt G., 20
 Hallström, Per, 186

- Hammarsköld, Lorenzo, 14, 18–19
Hancock, Herbie, 350
Hansen, Constantin, 30, 33
Hansson, Gunnar, 20
Hansson, Ola, 11, 81–90, 105
Hansson, Petter, 82
Hansson, Stina, 14, 18
Hauge, Olav, 103
Hauser, Arnold, 264
Hebbe, Wendela, 19
Hedén, Birger, 10
Hedling, Erik, 10
Hedlund, Tom, 185
Hedvig Eleonora, 215
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 32, 174–175
Heidegger, Martin, 170, 175
Heidenstam, Verner von, 40, 121
Hejll, Rikard, 104, 110
Helander, Olle, 96
Heller, Joseph, 97–98, 101
Hemingway, Ernest, 291, 296
Hemmings, David, 349
Henley, William Ernest, 361
Henningsen, Lena, 167
Henriksson, Alf, 37
Henschen, Helga, 272
Herakleitos, 106
Hermelin, Eric, 23
Herr, Michael, 97
Hessler, Ole, 185
Hierta, Lars Johan, 19
Hildebrandsson, Hildebrand, 184
Hippler, Fritz, 255
Hitchcock, Alfred, 329
Hitler, Adolf, 346
Hjelm-Milczyn, Greta, 15, 17, 19
Hjort, Christopher, 355–356
Hjukström, Charlotte, 360
Hoffmann, Kai, 86
Holmberg, Claes-Göran, 10
Holmberg, Hans, 114
Holmström, Israel, 236
Homerios, 108, 115, 204
Hugo, Victor, 73
Huizinga, Johan, 319
Husayn, Taha, 68
Huyssen, Andreas, 264, 270
Hvidfelt Madsen, Karen, 264, 269
Håkanson, Björn, 95
Ibrahim, Hafiz, 70
Ibsen, Henrik, 16, 17
Irwin, Robert, 66
Irving, John, 100
Jabès, Edmond, 139
Jac, F.P., 167
Jakobsson, Tage, 294, 296
Jensen, Bo Green, 167
Jensen, Oskar, 8
Johannesson, Kurt, 18
Johansson, Johan, 36
Johnson, Eyvind, 36, 38, 41, 291
Johnson, Mark, 156
Jones, Brian, 352
Joyce, Michael, 279–280
Juul, Pia, 167
Kafka, Franz, 22, 360, 365
Kamenetsky, Christa, 58
Karl XI, 216–217
Karl XII, 217
Karl, Fredric, 99–101
Karlfeldt, Erik Axel, 121
Katz, Mikael, 344
Kawabata, Yasunari, 16
Kenner, Hugh, 96
Kesey, Ken, 100
Keyes, Marian, 327–329, 332
Kierkegaard, Søren, 103, 105–106, 110
Kilner, Dorothy, 45, 47–48, 52
King, B.B., 354

- King, Freddie, 354
Kingston, Maxine Hong, 98
Kinsella, Sophie, 328, 332
Kis, Danilo, 37
Kleberg, Lars, 14–15
Kléen, Emil, 87
Knös, Tekla, 139
Korner, Alexis, 353
Koskimaa, Raine, 282
Krantz, Judith, 328
Kylhammar, Martin, 40
La Cour, Paul, 166
Lafontaine, Auguste, 18
Lagerkvist, Pär, 36–38, 41–43, 149, 151, 166
Lagerlöf, Erland, 20–21, 23
Lagerlöf, Selma, 15, 57, 296, 315
Lakoff, George, 156
Lamm, Staffan, 266
Landgré, Inga, 342
Larsson, Hans, 110, 190–191
Larsson, Lars-Erik, 130
Larsson, Lisbeth, 328
Lester, Richard, 351
Levertin, Oscar, 87
Levi, Primo, 38
Lévinas, Emmanuel, 143, 169
Lewis, Jerry Lee, 352
Lidforss, Bengt, 88
Lidforss, Edvard, 21
Lidman, Sara, 36, 38
Liliedahl, Ellen, 340
Lindberg, Stig, 296
Lindberger, Örjan, 36, 38–39
Lindblad, Arne, 343
Lindegren, Erik, 312
Lindgren, Astrid, 37
Lindgren, Elisabeth B., 316, 323
Linné, Carl von, 184–185
Linnell, John, 158, 159
Little Richard, 352
Ljung, Per Erik, 7–9, 23, 81, 103, 108, 110, 137–138, 145, 147, 165–166, 339
Ljunggren, Gustaf, 233
Lo-Johansson, Ivar, 295, 299, 306
London, Jack, 19
Lord, Alfred B., 322
Lucidor, Lasse, 236
Lugn, Kristina, 309
Lundberg, Johan, 86–87
Lundell, Ulf, 101
Lundh-Eriksson, Nanna, 55–56, 58–60
Lundkvist, Artur, 95, 99, 264, 291, 341
Lundqvist, Eric, 291
Luther, Martin, 18, 29
Luthersson, Peter, 87, 89
Löfgren, Marianne, 342
Lönnroth, Lars, 17, 21, 36, 317
MacLaine, Shirley, 327
Macrobius, 218
Magritte, René, 155–156, 158, 162–163
Mailer, Norman, 291
Mallarmé, Stephane, 176
Mandela, Nelson, 321
Manguel, Alberto, 324
Mann, Thomas, 37
Marinetti, Filippo Tommaso, 89
Marshall, John, 46
Martialis, 219
Martinson, Harry, 291, 296
Martinson, Moa, 299, 306
Massad, Joseph A., 66–67, 71–72
Mattsson, Christina, 232
Mayall, John, 352, 355–356
McLynn, Frank, 361, 365
Melior, Atedius, 218
Menander, 124
Mernissi, Fatima, 70
Michaels, Leonard, 98
Midler, Bette, 327

- Miller, Richard, 100
Mirbach, Magda Bergquist von, 60
Mishima, Yukio, 16
Moberg, Vilhelm, 291, 294, 296
Molière, Jean Baptiste, 73
Montaigne, Michel de, 21
Moretti, Franco, 360
Mortensen, Anders, 10
Mukherjee, Bharati, 98
Mulinari, Diana, 55
Musa, Salama, 70
Müller, Wilhelm, 33
Mörke, Eduard, 121
Naipul, V.S., 38
Nero (Claudius Caesar Augustus), 27
Nichols, Bill, 260
Nielsen, Carsten René, 167
Nietzsche, Friedrich, 103, 106, 109, 319
Nilsson, Frithiof (Piraten), 36–37
Nilsson, Helena, 10
Nordin, Torgny, 183
Nordstrand, Bo, 232, 233, 235
Norlind, Ernst, 83
Norman, Charlie, 343
Nuwas, Abu, 68–69
Nylén, Leif, 95
Obstfelder, Sigbjørn, 87
Oehlenschläger, Adam, 27
Olin, Stig, 342–343, 345
Olsson, Dagmar, 343
Olsson, Gunnar, 340
Olsson, Mats, 340
Ong, Walter J., 322–323
Oppenheim, Meret, 160
Osbourne, Lloyd, 359
Ostis, Henrik, 184
Ovidius, 22, 124, 213–217, 219–220, 222
Page, Jimmy, 350–351, 353
Pagréus, Inga, 316, 324
Palm, Anders, 165
Parton, Dolly, 327
Patai, Raphael, 71
Pearson, Alison, 336
Persson, Sven Hugo, 270
Peterson-Berger, Wilhelm, 121
Petrarca, Francesco, 221
Petri, Olaus, 18
Pilatus, Pontius, 139
Piltz, Anders, 17
Pirandello, Luigi, 89
Platon, 21, 106, 109
Plinius (den äldre), 215
Plutarchos, 16, 205
Poe, Edgar Allan, 87
Presley, Elvis, 350
Proust, Marcel, 20, 367
Pynchon, Thomas, 101
Qabbani, Nizar, 72–76, 78, 79
Racine, Jean, 72
Ranelid, Björn, 315–318, 320–325
Rasmusson, Torkel, 95
Redgrave, Vanessa, 349
Richards, Keith, 352
Richardson, Samuel, 16
Richter, Hanns, 271
Riefenstahl, Leni, 259
Rimbaud, Arthur, 87
Robbe-Grillet, Alain, 264
Rosenfelt, Werner von, 212–222
Rousseau, Jean-Jacques, 39
Runius, Johan, 236
Rydberg, Viktor, 19, 109
Rydstedt, Anna, 184
Sachs, Nelly, 139
Said, Edward, 65–66
Sandgren, Gustaf, 96
Sandin, Gunnar, 36
Sandström, Sven David, 138
Sapfo, 123–127, 132
Schechner, Richard, 316–318

- Schelling, Friedrich von, 26
 Schroderus, Erik, 15
 Schubert, Franz, 33, 121
 Schulz, Genia, 264
 Schumann, Robert, 121
 Schwitters, Kurt, 159
 Schück, Henrik, 13
 Schöier, Ingrid, 38
 Schön, Ebbe, 303
 Scott, Sir Walter, 19
 Seay, James, 100
 Selander, Sten, 86, 341
 Sewell, Anna, 45
 Shakespeare, William, 15, 19, 20–21, 192, 329
 Sibelius, Jean, 120
 Sima, Jonas, 342
 Siwertz, Sigfrid, 290
 Sjöberg, Alf, 341
 Sjöberg, Birger, 33
 Sjögren, Emil, 121
 Slatin, John, 279
 Sondén, Per Adolf, 14, 21
 Spinoza, Baruch, 103
 Statius, 213–214, 217, 221–222
 Steffens, Henrik, 26–28, 30
 Steiner, George, 97
 Stenhammar, Vilhelm, 121
 Stenström, Urban, 344
 Stevenson, Fanny, 359
 Stevenson, Robert Louis, 359–366
 Stiernhielm, Georg, 13, 213, 235
 Stiernstedt, Marika, 60
 Stjernstolpe, Johan Magnus, 234
 Stolpe, Herman, 293
 Strandberg, Carl Vilhelm August, 19, 233
 Strauss, Johann, 343
 Strindberg, August, 36, 38–40, 81, 110, 184, 186, 189–193, 195–199
 Strinning, Nils, 296
 Sture, Sten (den yngre), 59
 Su'ad, prinsessa av Kuwait, 73
 Sue, Eugène, 19
 Sundman, Per Olof, 95
 Sundström, J.R., 296
 Swedenborg, Emanuel, 103, 109
 Svedjedal, Johan, 20
 Svenbro, Jesper, 23, 124, 137, 218
 Svensson, K.A., 135
 Svensson, Reinhold, 339
 Söderberg, Hjalmar, 186, 296
 Söderblom, Staffan, 185
 Tafdrup, Pia, 15, 165–167, 170–176
 Tarschys, Bernhard, 293
 Tasso, Torquato, 19
 Taube, Evert, 33, 231–233, 235
 Taylor, Mick, 356
 Tegengren, Jacob, 87
 Tegnér, Esaias, 25, 27, 107
 Theander, Birgitta, 328–329
 Theander, Carl, 125
 Theroux, Paul, 38
 Thomander, Johan Henrik, 15
 Thompson, Hunter S., 96, 100
 Thomsen, Bjarne Torup, 38
 Thomsen, Mette Ramsgard, 277–278
 Thomsen, Søren Ulrik, 165–170, 172–176
 Tolstoj, Leo, 37, 40
 Torczyner, Harry, 155, 162
 Torgerson, Sten, 14, 20
 Tottie, Tomas, 83
 Townshend, Pete, 351
 Tranströmer, Tomas, 36, 186
 Trenter, Stieg, 291
 Tunström, Göran, 15
 Tutu, Desmond, 316, 318, 320–321
 Tyrberg, Anders, 142
 Wadman, Johan Anders, 234
 Wagner, Richard, 120
 Valdén, Nils Gösta, 135

- Valerius, Johan David, 234
Valéry, Paul, 73
Wallenström, Ulrika, 265
Waller, Fats, 346
Valles, Erik, 341
Wallin, Johan Olof, 18–19
Wallquist, Einar, 291
Vallquist, Gunnel, 20–21
Van Reis, Mikael, 37, 355
Vande Winkel, Roel, 254
Warburton, Thomas, 21
Vasa, Gustav, 18, 59
Waters, Muddy, 352–354
Weill, Kurt, 346
Weinstein, Ulrich, 100
Weiss, Peter, 263–266, 268–272, 274
Welin, Karl-Erik, 151
Vennberg, Karl, 22, 109
Vergilius, 210, 213, 218, 221–222
Werin, Algot, 20
Vertov, Dziga, 270
Whitman, Walt, 38
Williams, C.K., 243–251
Willstedt, Tomas, 150, 151
Vind, Ole, 25
Wine, Maria, 99
Vinge, Louise, 13
Witt-Brattström, Ebba, 89
Wittgenstein, Ludwig, 171, 175
Vogt, Jochen, 264
Wolf, Hugo, 121
Wolf, Tobias, 97
Wollin, Lars, 14
Vonnegut, Kurt, 101
Wood, Robin, 329
Wordsworth, William, 246–247
Väring, Astrid, 60
Youngman, Paul A., 38
Zorn, Anders, 65
Zweig, Stefan, 37
Österling, Anders, 81–90
Österling, Hans, 81

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.
25. *Theorier om verklig diktning*, red. Birger Hedén, Erik Hedling, Claes-Göran Holmberg, Anders Mortensen & Helena Nilsson, 2008.