



LUND UNIVERSITY

Skeptiska betraktelser

Andersson, Lars Gustaf; Lewan, Bengt; Malmgren, Gun; Sjöberg, Birthe

1999

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Andersson, L. G., Lewan, B., Malmgren, G., & Sjöberg, B. (Red.) (1999). *Skeptiska betraktelser*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 17). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:

4

General rights

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

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

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

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

Take down policy

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

LUND UNIVERSITY

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

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Skeptiska betraktelser

Redaktörer
Lars Gustaf Andersson, Bengt Lewan, Gun Malmgren,
Birthe Sjöberg

Skeptiska betraktelser

Red. Lars Gustaf Andersson, Bengt Lewan, Gun Malmgren, Birthe Sjöberg

ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Helgonabacken 12

223 62 LUND

□ Författarna och

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1999

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

Omslagsbild: Collage: Birthe Sjöberg och Lars Gustaf Andersson

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522

ISBN 91-88396-16-9

Tryck: Universitetstryckeriet

LUND 1999

Tabula gratulatoria

Kent Adelman, Hässleholm
Eli Aminoff, Helsingfors
Lars Gustaf Andersson och Carina Sjöholm, Lund
Sonja och Göran Arnman, Lund
Lena Aulin-Gråhamn, Lärarutbildningen, Malmö högskola
Eva Hættner Aurelius, Lund
Richard Bark, Lund
Gunnar Bergendal, Lund
Kerstin Bergman, Lund
Kerstin Bergöö, Lund
Louise Margareta Bjar, Malmö
Pia, Philippa och Amelie Björck, Lund
Birgitta, Bommarco, Lund
Monica och Johan von Bonsdorff, Helsingfors
Thomas Bredsdorff, København
Lars Brink, Hudiksvall
Ingela Brovik, Malmö
Maj Asplund Carlsson, Göteborg
Karin Dahl, Uppsala
Anita och Leif Dahlberg, Stockholm
Kirsten Drotner, Inst. for film og medievidenskab, København
Lena Kjersén Edman, Stockholm
Helene Ehriander, Kågeröd
Jan Einarsson, Lund
Lena Ekelund och Ulf Petersson, Lund
Carina och Bo-Erik Ekström, Helsingfors
Lars Elleström, Genarp
Johan Elmfeldt, Svalöv
Carla Enbom och Ralf Nordgren, Helsingfors
Magnus Eriksson, Hjärup
Carl Fehrman, Lund
Tomas Forser, Göteborg

Tabula gratulatoria

Camilla Frostell och Wilhelm Agrell, Genarp
Lars Fyhr, Göteborg
Kjell Grede, Tystberga
Frans Gregersen, Københavns universitet
Sverker Göransson, Göteborg
Nilla Hansson och Nikolaj Enckell, Åbo
Stina Hansson, Göteborg
Inger Haskå, Lund
Birger Hedén, Lund
Erik Hedling, Lund
Vibeke Hetmar, Institut for humanistiske fag, København
Ingvar Holm och Jeanette von Heidenstam, Simrishamn
Ann-Mari och Olle Holmberg, Lund
Claes-Göran Holmberg, Lund
Gitte Holten Ingerslev, København
Klaus Bruhn Jensen, København
Eva Johansson, Bjarred
Ulrica och Allan Johansson, Helsingfors
Stefan Jonsson, Stockholm
Birgitta Josefsson, Göteborg
Lotta Kårlind, Skolverket
Ulla-Britta och Erland Lagerroth, Lund
Lisbeth Larsson och Jan H. Pettersson, Lund
Lennart Leopold, Kristianstad
Bengt Lewan, Lund
Anna Lena och Ulf Lindberg, Lund
Margareta Lindeberg, Lund
Margareta och Bengt Linnér, Ängelholm
Inger Littberger, Lund
Per Erik Ljung, Lund
Hans Lund, Lund
Gunilla Lundström, Lomma
Peter Luthersson, Stockholm
Jan Magnusson, Göteborg
Gun Malmgren, Löddeköpinge
Bengt-Göran Martinsson, Linköping
Eva Martinsson, Södra Sandby

Birgitta Mattson, Lund
Henrik Mattson och Johanna Sjöström, Helsingfors
Merete Mazzarella, Helsingfors och Lars Gustafsson, Uppsala
Anders och Suzanne Mortensen, Lund
Ingrid Mossberg och Bengt Schüllerqvist, Gävle
Kerstin Munck, Umeå
Elsie Naumann, Lund
Ingrid Nettervik, Växjö
Barbro Nilsson, Ystad
Magnus Nilsson, Rottne
K.G. Nordström, Boden
Birgitta Odén, Lund
Anders Ohlsson, Lund
Joel Ohlsson, Lund
Bernt Olsson, Helsingborg
Sigmund Ongstad, Oslo
Ingemar Oscarsson, Lund
Anders Palm, Dalby
Karin Palmkvist, Lund
Magnus Persson, Lund
Margareta Petersson, Växjö
Gertrud Pettersson, Lund
Ib Poulsen, Hillerød
Viveka Rasmusson, Bunkeflostrand
Ulla och Gerhard Regnéll, Lund
Bertil Romberg, Lund
Beth Ann Rothermel, Westfield, USA
Göte Rudvall, Malmö
Per Rydén, Lund
Gunnar Rydström, Ekerö
Håkan Sandgren, Lund
Mona Sandqvist, Sölvesborg
Cristine Sarrimo, Lund
Maria Schottenius, Enskede
Nils Schwartz, Stockholm
Inger Selander, Lund
Birthe och Tommie Sjöberg, Helsingborg

Tabula gratulatoria

Gertrud och Jon Smidt, Trondheim
Johan Stenström, Lund
Lena Strandmark, Mölle
Per Olov Svedner, Uppsala
Jan Svensson, Lund
Ulf Teleman, Lund
Cecilia Thavenius, Lund
Eva Thavenius, Uppsala
Lars och Siv Thavenius, Estepona
Marie Thavenius och Kjell Sjöström, Lund
Mårten Thavenius, Malmö
Maria Ulfgard, Lund
Anna Maria Ursing, Lund
Kristina Wallander och Anders Pettersson, Umeå
Piet-Hein Nijmegen van de Ven, Amsterdam
Jenny Westerström, Lund
Louise Vinge, Lund
Margareta Wirmark, Uppsala
Inger och Rolf Yrlid, Lund
Ulf Zander, Lund
Erik Zillén, Lund
Patrick Zilliacus och Liisa-Maria Hakala, Helsingfors
Clas Zilliacus, Åbo
Lolo Zilliacus, Hangö
Anders Åberg, Bräkne-Hoby

Dansklærerforeningen, Inge Dalsgaard, København
Dramatiska institutet, Stockholm
Forskarutbildningsnämnden för svenska med didaktisk inriktning, Malmö
högskola/Lunds universitet
Högskolan Kristianstad
Institutionen för humaniora, Växjö universitet
Pedagogiska institutionen, Umeå universitet, Inger Andersson
Karlstad universitet, N-E Nilsson och S-O Ullström
Svenska/språkavdelningen, Lärarutbildningen, Malmö högskola
Svenskläraryforeningen
Tema kommunikation, Linköpings universitet

Innehåll

<i>Förord</i>	11
Bengt Linnér: <i>En flik</i>	15

”Kulturens svarta hål”

Bengt Lewan: <i>Herdar utan lamb och får</i> ”	21
Birger Hedén: <i>Pingis – puts väck</i>	33
Joel Ohlsson: <i>Robert Johnsons ofullbordade</i>	40
Magnus Persson: <i>Vita negrer – från avantgarde till mainstream</i>	44
Margareta Wirmark: <i>Framtidens teater. Staffan Westerberg, Lars Norén och Staffan Valdemar Holm</i>	56

”Stil och vokabulär”

Per Rydén: <i>När bokstäverna blev till siffror – historiografi i 17 656 tecken</i>	65
Bernt Olsson: <i>Skillnaden mellan poesi och prosa</i>	74

”Den motsägelsefulla bildningen”

Eva Hættner Aurelius: <i>Måste vi tillbaka till litteraturhistorien?</i>	89
Anders Palm: <i>Kontextens betydelse(r)</i>	97
Erland Lagerroth: <i>Kan man förstå vetenskapen? En betraktelse över Sven Öhman, Svindlande perspektiv. En kritik av populärvetenskapen (1993)</i>	116

”Liv och historia”

Per Erik Ljung: <i>Att dra strumpan ur ”påsen”. Walter Benjamins barnahand</i>	127
Claes-Göran Holmberg: <i>Konsten att berätta en (litteratur)historia</i>	141

”Litteratur i bruk”

- Birthe Sjöberg: *Varför arkebuseras Gustaf Drake? Sjöroveri och statskuppsförsök i Viktor Rydbergs Fribytaren på Östersjön* 153
- Jenny Westerström: *Från Lill-Jan till Rosenbad. Om Stockholms-bohemens inplacering* 167
- Johan Stenström: *Kolonialism och poesi. Ingemar Leckius’ dikt ”I öknen går de vilda fåren”* 178

”Det postlitterära samhället”

- Magnus Eriksson: *Rockvideon som fält för intertextuell kamp* 193
- Gun Malmgren: *”Jaså, du är en sådan där som läser!”
– Om att undervisa i en mediekulturtid* 201
- Anders Ohlsson: *Litteratur och läsning i mediesamhället:
Ben Eltons Popcorn* 210

Förord

I Bertolt Brechts drama *Regeln och undantaget* formuleras misstänksamhetens nödvändighet:

Även den minsta handling, skenbart enkel,
förtjänar er misstro. Undersök särskilt
om det sedvanliga är nödvändigt!
Vi ber er uttryckligen: Finn icke
det allmänt förekommande naturligt!

Dessa rader har vi sett som synnerligen lämpliga att välja som motto till de *Skeptiska betraktelser* som nu utges i form av en festskrift till Jan Thavenius. För om det är något som utmärker Jans verksamhet som forskare och lärare så är det just hans misstro mot allt som ter sig naturligt och sedvanligt, liksom hans vilja att ständigt ompröva de egna positionerna. Brecht-citatet skulle kunna vara Jans vetenskapliga och pedagogiska program.

Jan har verkat vid Litteraturvetenskapliga institutionen under en tid som varit omvälvande för såväl litteraturvetenskapen som för den högre utbildningen i stort. När han själv började sina studier kallades disciplinen ”Litteraturhistoria med poetik”. Jan började sin verksamhet vid Stockholms högskola, men flyttade till Lund och kom då till en institution som inhystes i Kungshuset i Lundagård under de legendariska dioskurena Björck och Fehrman. Sedan dess har institutionen hunnit med att flytta ett par gånger, och om några år är det dags igen, då till ett ny centrumbildning tillsammans med språkinstitutionerna. Lärostolsinnehavarna har också hunnit komma och gå; kollegiet har vuxit i antal; och framför allt har ämnet och institutionen breddats. På Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund kan man för närvarande följa sex stycken kompletta kursförlopp upp till 80-poängsnivån. Förutom kursen i Litteraturvetenskap finns här Pressvetenskap, Barns och ungdoms läsning, Filmvetenskap, Drama-teater samt Kultur och medier. Vid sidan om dessa kursförlopp har i varierande omfattning också funnits mindre kurser av mer extramural karaktär. På forskningssidan kan uppvisas en minst lika diversifierad bild, där områden som feministisk forskning, interartiell forskning, skolforskning och ungdomskulturforsk-

ning intar framskjutna positioner. I dagsläget är Litteraturvetenskapliga institutionen, trots kännbara nedskärningar i kursutbud och undervisningstimmor, en av de större institutionerna inom universitetet. Den är också en viktig samarbetspartner för lärarutbildningen i Malmö.

Denna breddning av verksamheten har Jan bevittnat från nära håll; ofta har han själv varit en drivande kraft i förändringsarbetet. Han var en gång i tiden pionjär inom databearbetning av litteratur, han kom sedan att tillsammans med Lars-Göran Malmgren driva den inom nordisk skolforskning mycket uppmärksammade Pedagogiska gruppen, och han har ständigt manat till förändringar och moderniseringar av kursutbud och pedagogik. Jan kom med idén till kursen Kultur och medier, som inneburit en fruktbar öppning mot kulturanalysen och de moderna mediastudierna, och av bara farten har han i teori och praktik arbetat för förnyade arbetsformer och utan åthävor verkat för ett mentors-system innan termen blev ett återkommande inslag i den högre retoriken. Tillsammans med kolleger har Jan försökt överskrida gamla gränser mellan ämnen och institutioner. Inte minst har han utvecklat och fördjupat det samarbete med danska systerinstitutioner som på Litteraturvetenskapliga institutionen tog sin början långt innan Öresundskonsortiet förändrade utsikten mot väster.

Under denna tid har Jan också läst och skrivit. Böcker som *Stil och vokabulär*, *Litteratur i bruk*, *Liv och historia*, *Modersmål och fadersarv*, *Kulturens svarta hål*, *Klassbildning och folkuppfostran*, *Det postlitterära samhället* och *Den motsägelsefulla bildningen* samsas med antologier, läroböcker och mängder av artiklar och uppsatser i publikationer från *Utbildning & demokrati* till *Absalon*. Att han dessutom översatt lyrik, ägnat sig åt måleri och bokillustrationer samt fördrivit sina bästa år över bordtennisbordet i sal 026 gör inte arbetsinsatsen mindre imponerande.

När kollegerna på institutionen nu samlat sig för att göra en festskrift till honom är det i ett vanmäktigt försök att i någon mån förhålla sig till denna rörlighet, denna nyfikenhet, denna bredd. Med hjälp av titlarna på Jans böcker formar sig bidragen till ett mönster. I collagets form blir en av hans många teckningar och texter en omslagsbild.

Bengt Linnér, verksam på Lärarutbildningen vid Malmö Högskola, inleder skriften. Han anger tonen genom att ur kavajärmen plocka fram en dikt som säger oss något om historien och tolkningen av denna, samtidigt som han rör sig i de medelhavsmiljöer som ligger Jan själv varmt om hjärtat.

Under den övergripande rubriken ”*Kulturens svarta hål*” finner vi mångåriga kollegan Bengt Lewan som lyfter fram det oroande i herdeskildringen genom att jämföra några av Bellmans okonventionella figurer med traditionens välartade herde. – Birger Hedén tar upp Jans favoritsport när han undersöker om ”Ett ping-pong-frieri” i *Lektyr: Illustrerad veckotidning* från 1906 håller måttet för en s.k. idrottsnovell. – Joel Ohlsson bidrar med en presentation av en blues-poet, Robert Johnson, och påminner oss om hur gränsöverskridanden inte bara sker inom vetenskapen utan också hos konstutövarna, och där på daglig basis. – Magnus Persson, en av kollegerna inom Kultur och medier, närmar sig jazzälskaren Jan genom en analys av jazzlyssnandets sociologi. – Margareta Wirmark, som avslutar första avdelningen, närmar sig ett av den gångna vårens stora debattämnen: Lars Noréns *Sju tre*, när hon resonerar kring framtidens teater.

”*Stil och vokabulär*” är en lämplig rubrik för de två följande bidragen. – Per Rydén inriktar sig på Jans stora produktion före disputationen och avhandlingen *Stil och vokabulär*. – Bernt Olsson blickar tillbaka på stilforskningen och gläntar på förlåten till den kvantitativa stilistikens hemligheter.

”*Den motsägelsefulla bildningen*” får täcka de bidrag som är litteratur- och vetenskapsteoretiskt orienterade. – Eva Hættner Aurelius diskuterar bl.a. utifrån Jorge Luis Borges, Karl Bühler och Michail Bachtin om det är möjligt att frigöra sig från historien, det vill säga från kontextualitet eller historiemedvetande. – Under rubrikerna ”Lokalisering”, ”Exemplifiering” och ”Differentiering” lägger Anders Palm fram kontextbegreppet i tre steg till presentation, analys och bestämning. Han instämmer med den italienske estetikprofessorn Renato Barilli som säger: ”Art must be seen as a question of contextuality.” – Erland Lagerroth granskar i sitt bidrag Sven Öhmans *Svindlande perspektiv En kritik av populärvetenskapen* och diskuterar samtidigt skillnaden mellan förståelsen av avancerad fackvetenskap och populärvetenskap.

Under titeln ”*Liv och historia*” finner vi Per Erik Ljungs och Claes-Göran Holmbergs bidrag. – Ljung resonerar i sin uppsats om Walter Benjamin, en författare som också återfinns på Jans bokhyllor, och inte minst i hans litteraturförteckningar. När topografin i *Barndom i Berlin* kommer på tal anknyter Ljung till egna skolupplevelser. – Holmberg gör en jämförande studie av två svenska litteraturhistorier: Schück och Warburgs *Illustrerad Svensk litteraturhistoria* och Lönnroth och Delblancs *Den svenska*

litteraturen. Han undersöker om det finns skillnader i mentalitet och litteraturpolitisk hållning samt analyserar texternas narrativa hållning.

Den jordnära titeln ”*Litteratur i bruk*” får tjäna som samlingsnamn för tre uppsatser där kontexterna har stor betydelse. – Birthe Sjöberg diskuterar närheten mellan historie- och romanskrivning. Hon visar hur historiska fakta ändras i Viktor Rydbergs *Fribytaren på Östersjön* men att man trots detta ändå hänvisar till romangestalterna i moderna uppslagsböcker när personer som Gustaf Drake och Adolf Skytte presenteras. – Jenny Westerström gör några observationer om bohemens lokaler – om platser där poesi och andra konster föds. Kända samlingsplatser som Röda rummet på Berns, Café Cosmopolite, Restaurang Pilen, Normarestaurangerna, Fürstenhof, Continental, Sancta Clara, Tennstopet, Blå Katten, W 6 och Rosenbad uppmärksammas. – Johan Stenströms uppsats har titeln ”Kolonialism och poesi”. Han analyserar Ingemar Leckius’ diktsamling *I öknen går de vilda fåren* och pekar på de starka intryck Leckius tagit av Frantz Fanons *Jordens fördömda*.

Festskriftens avslutande rubrik är ”*Det postlitterära samhället*”. – Här granskar Magnus Eriksson Madonnas video *Express Yourself* och Michael Jacksons *Black or White*. Han visar hur dessa båda populärkulturella verk skriver ut sig ur sin egen genre, samtidigt som de ansluter sig till en tradition som av hävd har uppfattats som föredömlig. – Gun Malmgren, som engagerat sig i såväl skolforskning som ungdomskulturforskning och diskussionen kring nya medier, resonerar om hur den nya generationen lärare präglas av en ny typ av mediebeläsenhet. – Anders Ohlsson förhåller sig till en liknande problematik och utför en analys av Ben Eltons roman *Popcorn* för att utröna hur den nya mediekulturen förändrar förutsättningarna för den litterära kulturen.

Vi kan ju inte veta hur Jan själv skulle ha gjort den här festskriften – det hör till genrens rätt begripliga konventioner att skriften hålls hemlig för festföremålet in i det längsta. Det enda man kan vara säker på är att han skulle gjort allting helt annorlunda...

Redaktörerna

En flik

*Blek och lätt febrig böjer stipendiaten sig över
skrifterna
söker ingången till historien
[---]
Längesen besökte han Pompeji
Vandrade i timmar med monumentala minnesmärken
i hämlarna
föll i historisk hänryckning
och skrev
på stående fot
en lätt pekoralistisk
lovsång till Historien
och en av dess uttolkare*

I

Pompeji finns
och
finns inte
är
två tusen år
Staden begravdes
jordelivs lag
osynliggjorde det levande
Så bäddades staden ner i ett lager av aska, vatten, sörja, lavasten
sex meter tjockt blev
historiens glömsketäcke
Världen hörde inte längre
Pompeji
Såg inte
den stad som sov i två tusen år

II

Historia blev Pompeji
klokskaps ögonsten och
Clios lakejer grävde
frilade fann gjorde synligt i verk och skrifter
igen
bit för bit
sten för sten
ur askan
på nytt vägar, hus, parker, thermopylae
intogs av livets ögon
som såg
och såg
och förundrades

III

Så har Pompeji burits fram
Som ord som verk
Och i den skärningspunkt där tecknen möts
blir historien
historia

IV

Nu sedd i solljus och att
vandra på Via dell' Abbondanza
korsa Via Stabia
kliva på övergångsstenars rad
känna murars tyngd stenportars lätthet
se portikons inbjudande leende och taverners
parkettsitta på Teatro Grande
tyst applådera amfiteaterns hjältar
beundra rymden i längesen raserade triumfbågar
känna doften av

nygräddat bröd utanför
Pompejis olikneliga
Pistrinum
möta historiens mest levande ögonpar
i porträttet av
Paquio Proculo och hans vackra hustru
känna gudars
liv
i
riternas måleriska skönhet

V

Vad är så detta?

Att återse människors verk?

Endast det?

Att förundras och akta
pompeijaners sinne
för ordning
skönhet
stadskonst
renhet
och domesticitet?

Bara det?

Att tolka historiens hieroglyfer
eller trängas med dess
heligheter
att förnimma suset från
historiens vingslag?

Väl aldrig bara det?

Bengt Linnér

att upptäcka
att
du själv
levande och
som historia
nu och alltid

Då hustrun kliver in i det olivska vardagsrummet finner hon maken i djup sömn, ihopsjunken över den antika Haldamaskinens tangentbord, leende och till synes tillfreds med tingens ordning. Ur hans högra hand lösgör hon ett pappersark. Läser och suckar hörbart.

Bengt Linnér

”Kulturens svarta hål”

(1987)

”Herdar utan lamb och får”

Bengt Lewan

Käre Jan!

Den här boken skulle på något sätt handla om det ifrågasättande och utmanande i diktens värld. Det är en bra idé, eftersom du själv är en ifrågasättande natur.

Och här kommer jag med herdar! Man kan väl knappt tänka sig något mindre utmanande än herdar. Jag sitter med ett fotografi framför mig av Bouchers tavla *Tänker han på druvorna?* – den som hänger på Nationalmuseum. Man ser ett lummigt landskap med gröna träd och buskar, något slags vattendrag – min bild är lite suddig – och några enkla byggnader i bakgrunden. I grönskan sitter en vacker flicka, barfota men elegant klädd och med generös urringning. Hon ser ut som om hon egentligen hörde hemma vid hovet. Kanske är hon bara på en lantlig utflykt, har just stigit ur vagnen och sparkat av sig skorna för att njuta av den behagliga parkmiljön. Bredvid henne sitter en pojke, lite rustikare klädd fast hans välondulerade lockar visar i vilken samhällsklass han hör hemma. Hon räcker honom en druva. Han tycks vara mer intresserad av hennes urringning än av den lockande frukten. Omkring dem vilar eller betar fyra får och två getter. Getterna ser som sådana brukar rätt bistra ut, men fåren är för söta! Det är en idyllisk scen med förfinad erotik. Rokoko.

Sådana situationer brukar man säga är typiska för den pastorala traditionen, som ju har sina rötter ända tillbaka i antikens diktning. Det handlar om de alltför kultiverade som tänker sig ett liv i natur och oskuld som en motsats till civilisationens förkonstling. Inte så att aristokraterna på allvar ville bli herdar. Deras fantasier om herdelivet var en tankens flykt till idyllen. Det var en helt ofarlig tankelek, eftersom diktens och bildens herdar inte hade med verkligheten att göra.

För många läsare har väl Bellmans målarlandskap blivit urtypen för herdenatur. Epistel 80, som berättar om Ulla Winblads lustresa till Första Torpet,

kallas av Bellman uttryckligen ”Pastoral”. Sång n:o 46 om Mollberg och Camilla är en ”bacchanalisk pastoral” och Epistel 25, ”Blåsen nu alla”, ”en Pastoral i Bacchanalisk smak”. Ulla själv omtalas ofta som en ”nymph”, någon gång som ”herdinna”.

Bland de säregna figurer som omger Fredman finner man herdar av mycket skilda slag. Här finns verklighetens svenska herde, sådan man kunde möta honom så snart man lämnat stadens tullar bakom sig. Och här finns den pastorala traditionens klassiske herde, han som lever i ett diktens eller fantasiens landskap med sorlande källor och gröna skuggor. Men från dessa två, som båda är äkta herdar i den meningen att de sysslar med boskap, skiljer sig markant en tredje typ: en herde som egentligen inte alls är herde utan hör till en kategori av människor som aldrig passat får eller spelat sin pipa i aftonstunden.

Man frågar sig vad dessa synbarligen så olika herdar har gemensamt. Finns det en släktskap mellan Bellmans okonventionella figurer och traditionens välartade herde? Och kan det vara så att pastoraler överhuvudtaget inte är så menlöst eskapistiska som det verkar?

Verklighetens herdar möter vi i ”*Bref til Kongl. Secret. ELIS SCHRÖDERHEIM, i anledning av Konungens resa til Ryssland, år 1777.*”, Fredmans Sång n:o 65. Diktaren står vid stranden och bevittnar den ståtliga avfärden. Men han vill inte uppehålla sig vid den saknad han känner utan ägnar sin skildring åt den leende svenska landsbygd kungen nu lämnar:

Ned i en dald et vallhjon med horn hon tutar
och boskapen vårdar,
Som på en äng långhalsiga stå, och koxa åt stugor
och gårdar.
Där skull' du se en Vallkulla täck fullmjölka sin
bonade stäfvä,
Under det kon med slingrande svans vil bromsar
och myggor förquäfvä.
Där går en vagn med dammande hjul, där rider
en Marjo allena.

Med sin uppmärksamhet på detaljerna ger Bellman en åskådlig bild av livet på den svenska landsbygden där skötseln av kreaturen spelar en viktig roll. En mycket reell herdinna tutar som pastoralens herdinnor brukar i horn när hon passar sin boskap. Men här kallas hon vallhjon eller vallkulla och flickan på hästen får heta Marjo, inte Iris eller Amaryllis. I sin skildring av

verklighetens lantliv har Bellman tydligen velat undvika de speciella associationer en anspelning på pastoralen som genre kunde föra med sig.

Verkliga herdar är alltså för Bellman inte ”herdar”. När han talar om herdar och herdinnor kan han syfta på de klassiska typfigurer, som under Celacons eller Camillas namn befolkat tusentals pastorala idyller ända från antiken.

Ett tidigt exempel är herdedramat *Det lyckliga skeppsbrottet*, som troligen uppfördes i kommissarien Anders Lissanders hem vid Götgatan år 1766. Det hör alltså till tiden före epistlarna, och Carl Fehrman pekar på dess samband med den franska opéra comique, som Bellman lärt känna genom franska truppens föreställningar på Bollhuset. Men Bellmans stycke var alltså avsett för en trängre vänkrets – kanske har han själv spelat fiskaren Ratons roll. Det handlar förstås om kärlek. De två herdarna Cleon och Thirsis tävlar om Camillas gunst. Den som vinner den sköna är Acteon, som råkat i slaveri men genom det lyckliga skeppsbrottet kastas i land på den arkadiska kusten. Pjäsen är förvisso en bagatell men den tar upp ett tema som visar sig viktigt i Bellmans pastorala diktning. Ratons hälsningsord till den skeppsbrutne talar om den fattige herdens liv som en motsats till osäkerheten i ”de högas prakt”. Det som ger herdelivet dess verkliga värde är den frihet som ett enkelt liv för med sig:

Smaka på vår ringa spis!
Frihet är vårt paradiset.

Det lyckliga skeppsbrottet utspelas i en knappt antydd idyllisk miljö bortom tid och rum. Ännu har inte Bellman skapat den omedelbara förening av den klassiska herdediktens element med nordisk samtida verklighet, som ska bli så typisk för hans pastorala diktning.

Vi möter den i ”Fiskafänget”, Fredmans Sång 31 med det uppfordrande anslaget ”Opp Amaryllis!”. Sången är så väl känd och morgonstämningen så suveränt fångad att man lätt ser bort från att det finns ett störande moment i den pastorala lyckan. Men herdars kärlek brukar inte vara utan komplikationer:

Lät oss fara til det lilla grundet,
Eller dit bort til det gröna sundet,
Där vår kärlek knutit det förbundet,
Hvaröfver Tirsis så harmade sig.

De konventionella herdenamnen och de ”Delphiner och Sirener nakna”, som ska följa det fiskande paretts lilla båt, ger klassiska associationer. Men den konkreta gäddan och löjan och uppmaningen ”Tag dina metspön, refvar och dragen” för tankarna snarare till verklighetens svenska insjömiljö än till ett obestämt Arkadia. Kanske hade också den antydda kärlekshistorien en verklighetsbakgrund. Hade Bellman en rival i sin böjelse för den 20-åriga Vilhelmina Norman, som vistades på stadsaktuarien Magnus Zetherman lantställe Follan vid Bellmans besök?

Hur Bellman tänkte sig en klassisk pastoral tillvaro kan vi se i ett par dikter där han paradoxalt nog *inte* skriver om herdar.

Den första strofen i Epistel 54, ”Vid Corporal Bomans Graf på St. Cathrina Kyrkogård” talar om en öde och dyster plats:

Aldrig en Iris på dessa bleka fält
Minsta blomma plockat
Til vällukt i sin herdes Tält,
Och dessa Lofträn vid dagens ljusa rand
Aldrig foglen lockat
Til Floras fest från Mälarns strand;
Aldrig hördes Lärkan nånsin spela
För at Turturdufvans qval fördela,
Som i ro
Midt bland dödens pilar bygt sitt bo.

Miljö och persongalleri är traditionella, visserligen förflyttade till Mälarns strand. Men temat kan inte utvecklas eftersom det rör sig om något negativt. Det återkommande ordet är ”aldrig”. Den ideala tillvaro där Iris plockar blommor till sin herdes tält under trädens gröna löv skildras inte för sin egen skull, inte ens som eftersträvansvärd utopi. Dess uppgift i dikten är att vara en kontrasterande bild. För något som kyrkogården med dess svarta kors och snyftande gråterskor *inte* är: en lycklig, behaglig värld.

En liknande funktion får den traditionella pastoralens ingredienser i Sång 58, STADSHAGEN, *Pastoral, Dedicerad til Herr Grosshandl. ERIC NOER.*”

Nej fåfängt! hvart jag ser,
Ej minsta Nymph ger ögat ro;
Om ej i grus och ler
En klacklapp af en sko.
Ej visar mig en täck Bergere
Sin fot i språnget blyg.

Stadshagen var namnet på den då obebyggda delen av Kungsholmen och tecknas här som en enslig och ovårdad plats, där man inte ser något skördefolk men möts av skator och kråkor, tallkottar, ris och barr. Här finns ingenting av herdelivets idyll:

Där Ufven grufvar sig
Vid gamla Stammars knarr.
Ej plockar Herdens trogna hand
Åt lilla sin *Jeanette*,
Ur dessa tufvors sqvalp och sand,
En enda Bröst-Bouquett.

Att stället var känt för ett hemskt mord år 1711 gjorde trakten ännu mer ohygglig. Genom att kalla sin dikt "Pastoral" och erinra om den herde och bergère som här *inte* finns kan Bellman visa att det är en plats där herdar inte hör hemma. Herdelivet är motsatsen till Stadshagen och St. Cathrina kyrkogård. Det är som i "Opp Amaryllis" förknippat med det angenäma och positiva i tillvaron.

Ändå var det något mer och viktigare än en bild för det ytligt behagliga.

Bellmans "Afton-Qvæde" med den inledande uppmaningen "Träd fram du Nattens Gud" ingår i *Fredmans sånger* 1791 som n:o 32. I diktens början befinner vi oss i ett fasans landskap, ett *locus terribilis*, med mörka griftevårdar på svarta kullar. Ormar och mårdar kryper fram under uvars gråt. Scenen förbyts till pastoralens behagliga natur, *locus amoenus*, och två herdar söker sin vila vid källans spelande vatten:

Vid källan alt är tyst, knapt rör sig minsta myra,
När mot dess klara djup Timantes i sin yra
Bespeglar månans klot.
På grenen af en alm Alexis hängt sin lyra,
Och slumrat vid des fot.

Utan övergång förflyttas vi till en markerat svensk verklighet. Vi ser fiskaren som ordnar med sin not i insjöns vatten, jägaren som vilar med hatten under örat och den "trefne Åbon" som med fylld vattenkanna pysslar med sin gröna täppa. När blommornas kalkar sluter sig i det stilla regnet hörs en ton:

Längst ut åt ängens rymd hörs sista gången tuta
Vallhjonet i sin lur.

Vitsippan skymtar i gräset, kornknarren knäpper i rågskylen, sädesärlan springer med snabba tripp och sparven sjunger sitt kip, kip, kyp, kyp. Men ännu en gång förvandlas scenen. Natten sänker sig och man anar blänket från en aldrig urna på en ättehög. Plutos skugga smyger i mörkret. Poeten uppmanar Alexis att ta upp sin luta:

Lägg bort din pipa, Pan! Alexis, tag din luta,
Och sjung i skogens hvalf!
Cycloper, Fauner, tyst! hålt, Gastar! opp at tjuta
Vid storm och jordeskalv.

Vi befinner oss åter i klassisk miljö. Med sin musik kan Alexis spela naturen till ro: bjud Neptunus sitta stilla på sitt mörka grund, låt Eolus stilla vindarnas raseri och najaden få vara i fred för tritonens eldiga närmanden. ”Apollo spelar sjelf.”

Diktens musikaliska uppbyggnad A-B-A parallellställer två världar. Herden Alexis med sin lyra – vallhjonet med sin lur; de antika gudomligheterna – fiskaren, den trötte jägaren och den trivsamme bonden; pastoralens *locus amoenus* med dess källa – den gröna trädgårdstäppan och åkern med dess rågs kyl. En sådan ”dubbelexponering” av scenbilden är inte ovanlig i *Fredmans epistlar* – Lars Lönnroth har visat på teknikens ursprung i texterna för Bacchi Orden. I ”Afton-Qvåde” markerar diktaren ingen motsättning mellan det klassiskt pastorala och det nordiskt vardagliga. De går oförmedlat över i varandra, det är samma värld sedd ur olika synvinklar. Den gamla urnan kunde, om den inte bevakats av Pluto, ha kunnat stå på en kyrkogård vid Mälarens strand. Sädesärlan, ”den skogens nippertippan”, befinner sig på samma plan som najaden och tritonen. Herdarnas och de mytologiska figureernas rike är inte här, som man ser t.ex. hos Creutz och Nordenflycht, ett diktens överkliga Arkadien. Det är, förstår vi, lika mycket här och nu som den svenske vallpojkenes fält och ängar.

De klassiska och pastorala elementen i dikten kan inte avvisas som bara en dekoration eller en retorisk bild, ett sätt att ge glans åt skildringen. Det handlar om en genomträngande upptäckt: den värld som pastoralerna talar om *finns* här, i vår vanliga svenska verklighet. Det är inte bara fråga om något allmänt behagligt och angenämt, här finns också något annat, farligt och fruktansvärt. Det poeten ser och som pastoralernas skildringar hjälpt honom att se, är det fantastiska, otroliga, enorma i livet. ”Apollo spelar

sjelf”, det gudomliga finns i vår vardag, för den som förstår att se det. Och hur skulle det kunna skildras mer expressivt än genom detta ekande möte mellan vallhjonets lur och herdens klassiska sång?

En sådan syn på pastoralernas fantastiska värld kan tyckas svår att förena med den miljö och den kategori av människor som Bellman vanligen förknippade med det pastorala. För i allmänhet hör hans Celadoner och Camillor inte alls hemma i den traditionelle herdens landskap med skuggande träd och kristallklara källor. Inte heller ägnar de sig åt det som borde vara herdars huvudsysselsättning: att vakta djur. När Bellman talar om herdor, herdinnor och nympher och ger dem namn ur pastoralens rika förråd, syftar han ofta på en annan och mer problematisk social miljö.

I Epistel 37 står Mollberg på post vid grinden till Kungsträdgården, på den tiden en omtyckt promenadplats för Stockholms förnäma värld. Pastoralens miljö är ju traditionellt den fria naturen i markerad motsättning till staden. Men här befinner vi oss alltså mitt i huvudstaden, och den tuktade parken med dess fontäner och buxbomhäckar bär barockens prägel av civilisationens kontroll. En post vid parkens ingång kunde vara motiverad eftersom de lägre klasserna inte hade tillträde. Nils Afzelius citerar reglementet från 1776: ”Intet gement folk af *laqueyer* och drängar, pigor och tilväxte barn, som utan uppsigt kunna gå omkring och göra skada, samt förderwa hwad *planterat* är, böra insläppas, utan skola *Domestiquer*, tå theras Herrskaper nyttja *promenaden*, qwarstadna wid portarne.” Men är publiken så helt igenom aristokratisk? Visst ser man bland blompottor och stoder artiga bugningar och nigningar, men man hör också mer vulgära ”löjen och skrål”.

Stolt här och där med dyrbara släp
Mötas och trängas Herdinnor, Grefvinnor;
Nedslagna Män, högmagade Quinnor
Sitta på säten bland krukor och skräp.

Man undrar över dessa ”herdinnor” som trängs med grevinnorna. Något ”enklare damer”, antar Afzelius. Några rader längre fram i dikten låter oss förstå att herdinnorna bara eufemistiskt kan beskrivas som enklare damer:

Se där på bänken med mandom och hull
Sätter sig en kämpe, Iris han klappar,

Den Iris som vänslas med soldaten hör knappast till aristokratiens eller borgerlighetens nedre skikt. Snarare är herdinnan en av de lättfotade flickor som kan ha släppts in till de förnämas förnöjelse. Misstanken styrks när man läser om det blandade sällskapet i Epistel 29. Dikten har rubriken ”Til de förnäma” och Standardupplagans kommentar kan berätta att den skildrar en av de picknicker som brukade arrangeras på offentliga lokaler i Stockholm, ”ett mycket omtyckt societetsnöje, som gynnades av den högsta aristokratien”. Återigen befinner vi oss alltså i fin miljö, det talas franska, man ser ”sköna i silke och flor” och herrarna spatserar i salen i vita strumpor och knarrande skor. Men –

Grefven med guld på råcken och blixtrande hatt
Hoppar nu främst i Polskan och gör Nymphen spratt.
Så charmant
Och galant
Gör han en herdinna
Til en sort grefvinna
Uppå en natt.

Här finns ingenting av pastoral miljö och inga av den klassiska pastoralens herdar – platsen är en balsalong. ”Herdinna” och ”nymph” är bara en benämning på den som lever i samhällets marginaler, den lättillgängliga flicka som kan göras till ”en sort grefvinna” för en natt. Man noterar att det bara är glädjeflickan som kallas herdinna, inte de fina damerna.

Den bullrande, oregerliga skara som Bellman kunde associera med herdelivet släpps fram i full frihet i ”BACCHI FEST sjetten gången firad 1771, den 4 October.” Stycket har dramatisk form med fördelade repliker och inlagda sånger. Det ingår som n:o 15 bland de texter som kan förknippas med Bacchi Orden. Egentligen var det alls inte något ordenssällskap. Bellman underhöll sin vänkrets med parodier på de seriösa ordnarnas ceremoniel med parentationer och riddardubbningar. Vid framförandet har han som Lönnroth visat troligen haft hjälp av vännerna, men den ledande aktören var diktaren själv.

Nöjet i denna sällskapslek har väl ökat av att flera av de figurerande var lätt igenkännliga storstadsoriginal. I ”Bacchi fest” uppträder Ulla Winblad som ”Bacchi Prästinna”. Här finns också en magister Gåse – troligen identisk med den Eric Achatii Gåse, som uteslöts ur Roslags nation i Uppsala

p.g.a. ”obeskedlighet”. Rollistans Collin var en tid stadsfiskal i Linköping men misskötte sig tydligen. Han dog i bröstfeber 1774.

Spelet öppnas med ett dundrande åskväder där man ser Collin med en butelj. Snart får han sällskap av Ulla Winblad. Collin super men Ulla vill älska – hon slumrar in under en ek och ser en vacker syn:

Herdinnor, lamm och får jag där i vällust ser
Kring strödda altaren, där Ceres man tillber

Det är svårt att följa med i handlingen – Bellman och hans vänner har naturligtvis gjort det åskådligare vid framförandet – men säkert är att figurerna sällan skiljer sig från flaskan och att de erotiska anspelningarna knappast är tvetydiga. Ulla ligger naken i gräset och betraktas vällustigt av Gåse. Det hela mynnar ut i något som väl bäst beskrivs som en orgie:

Pukor, trompeter --
Flora, bred dina gröna tapeter!
Fröija, bjud all din skara
 Sig para
Med sång och dans!

Lennart Breitholtz har i dessa oregerliga gestalter känt igen den antika bacchuskultens menader och satyrer. Men de är också – på sitt speciella sätt! – herdinnor och herdar. Magister Gåse, som springer omkring i gräset naken ”båd bak och frammanför”, låter oss associera till pastoralernas värld, när han beskriver ordenssällskapets fylleri och erotik. Så kan man alltså tänka sig herdelivet:

Oxar och herdinnor,
Herdar och koor,
 Gudinnor,
 Prestinnor,
Här dansar er bror!
 Prestinnor
Hos Bacchus, upp, sjungen i chor!
Vår högtid blir härlig och stor.
 Pindi tjänarinnor,
 Nakna med flor:
 På er, mina qvinnor,
 Mitt öga det glör

I den eleganta pastoralen – såsom i den samtida gustavianska dramatiken – uppträder till herdar maskerade aristokrater i en fantasiens värld. Bellmans åhörare och läsare kände i stället igen samhällets utslagna i hans herdar, herdinnor och prästinnor. Mot dessa bohemer står borgarnas, militärernas och de förnämjas värld. Det är de plikttrogna, de nyktra och nyttiga.

Men varför gör Bellman sina urspårade existenser till ”herdar”? Alf Kjellén vill förklara maskeradens med att Bellman parodierar erkända diktarter som elegi och pastoral. Bo Nordstrand invänder att man knappast finner spår av litterär polemik i epistlarna. Vad Bellman vill är i stället ”att skapa komisk festivitas kring Ulla och han gör det genom att begagna konventioner från stabila diktarter som alla kände till.”

Man kan kanske gå längre.

Epistel 25, ”Blåsen nu alla”, som Bellman själv har kallat ”*et försök til en Pastoral i Bacchanalisk smak*”, visar med vilken fantasi och frihet han kunde använda herdediktens möjligheter. Platsen är Djurgården, som på den tiden naturligtvis var mer utpräglad lantlig än nu:

Dån hörs från logen,
Och säden fullmogen
Blixtrar nu;
Göken gal i skogen
Så matt Kuku;

Den så realistiskt skildrade Djurgården är också en gudarnas värld. Det är ”Paphos ö”, där den klassiska mytologiens Venus naturligt hör hemma, där Pan blåser gällt i sin pipa och Neptunus styr sina undersåtar:

En Triton med Solhatt stor
Nu ror.

Hit går alltså färden för Ulla Winblad och hennes vänner. Hon är elegant klädd i engageanter (spetsgarneringar), diadem och chignon (hårpung) men hennes förnämitet ligger inte i moralen:

Sjung här om Jungfru-mord,
Om hur en Brud blir gjord,
Hur under Valdthorn hon kämpar och spritter på et bord.

Dessa ”herdar” som festar i Djurgårdens krog vet ingenting om hjordar på bete:

Djurgårds Herdinna snäll!
Här är Palemons Tjäll!
Här ser du herdar, som ragla båd morgon, middag, qväll,
Herdar utan lamb och får.
Gutår!

Det är bilder från tre olika världar. Dånnet av slagan från logen berättar om nuets lantliga vardag. Ulla och hennes vänner är på tillfällig flykt från stadsmisären. Inledningsstrofens ”Blåsen nu alla” målar upp de klassiska myternas storartade gudaprakt. Det är något som förenar dem alla.

Bellmans herdar saknar lamm och får. Ändå har de något gemensamt med den tröskande lantmannen. När de har möjlighet söker de sig ut från stadsgatorna, till Djurgårdens grönska eller Mälarens öar och uddar. Här kan de supa och här kan de älska utan att paltarna lägger sig i deras förehavanden. Det är ett liv utan tvång och konventioner.

Det är om frihet och natur det handlar. Redan i *Det lyckliga skeppsbrottet* sjöng Raton om friheten som herdelivets grund. Den klassiska pastorallens diktare har funnit den i ett diktat Arkadia. Det gör också Bellman, men han finner den också hos de människor som existerar i samhällets marginaler. Liksom fantasiens herdar och liksom verklighetens bonde lever de avgränsade från civilisationens städade samhällsmedlemmar. Och – när allt tillfälligt skalats bort – det vilar ett gudarnas skimmer över deras fria liv. De häpnadsväckande associationerna från de utslagnas trasiga tillvaro till den klassiska mytologiens rike är inte bara ett pittoreskt grepp eller ren dekoration. Mytens gestalter uppenbarar sig för krogkunderna, och Ulla Winblad *är* verkligheten Venus själv när hon med sitt följe stiger in i Palemons tjäll:

Du är vår Venus, Mamseller, Gesäller gör din ståt;
Stig i land på Paphos ö,
Min mö.

Kurt Johannesson har i en essä om Bellmans parodier på ordensväsendets högtidliga ceremonier visat hur diktarens teknik låter oss se människan bakom ytan. När vi möter de förfallna suputarna i den sublimes formens värld, börjar vi ”plötsligt söka bakom smutsiga paltor och rödbrusiga an-

sikten efter dygder, känslor, filosofier och livsöden, allt detta som tillkom människan i tragediens och eposets värld.” En liknande funktion har de burleska pastorala inslagen i Bellmans diktning. Han skriver inte bara om Timantes källa och Amaryllis insjönatur, han skriver om de existenser som befolkar stadens krogar och bordeller. Hans herdeliv är som herdeliv brukar vara, musik och dans och sång, det är också fylleri och öppen erotik. Den föga konventionelle Bellman förstod dessa figurer och deras livsstil. Han kunde få sina åhörare att skratta åt deras bedrägliga apparitioner. Men bakom ynkligheten fann han något naturligare och mänskligare än den aristokratiska och borgerliga inskränktheten.

Ja, Jan – du ifrågasätter naturligtvis mitt resonemang. Som du brukar! Men är det inte om detta som pastoralen egentligen handlar? Ulla Winblads och hennes vänners bohemiska liv är stötande för den rättänkande medborgaren. I den traditionella pastorala diktningen möter man sällan så utsvävande herdar. Men Bellmans bohemer och de klassiska herdarna och herdinnorna har mycket gemensamt. De står naturen nära och de lever i en värld som är avskild från det ordnade samhället. Det är om inte geografiskt så socialt ett långt steg från epistlarnas krogar och jungfruhus till salongernas Stockholm – på rokokons pastorala målningar ser man ofta en stad eller bro i fonden som markerar kontrasten mellan civilisationen och den idylliska herdescenen i tavlans förgrund. Egentligen har det alltid funnits något oroande i herdeskildringen. Man har inte alltid varit medveten om det. När Versailles damer lekte herdinnor i slottsparken tänkte de säkert inte på det som en protest mot hovlivet. Men drömmen om herdelivet är inte oskyldig, den visar på ett alternativ till det organiserade samhället. Den låter oss se livet i frihet, livet som det borde och kanske kunde vara. Som kulturmäniskor kan vi blunda för pastoralernas bilder av det sant naturliga livet, men de finns där alltid som en utmaning.

Pingis – puts väck

Birger Hedén

Den 2 april 1942 diskuterade Gunnar Ollén, Strindbergsforskare och framstående bordtennisspelare, i en artikel i *Dagens Nyheter* skönlitterära idrottsskildringar under rubriken ”Var är sportens diktare?” en fråga som han inte gav något särskilt uttömmande svar på, även om han räknade upp en och annan författare och titel. Frågan har alltså diskuterats förvånansvärt lite i Sverige, med tanke på den stora roll idrotten har spelat som folk rörelse och som massmediafenomen. I dag finns däremot en ganska omfattande internationell forskning, av blandad karaktär, alltifrån relativt utförliga bibliografier över vilka idrotter som behandlas i vilka verk, till historiskt inriktade studier som exempelvis Michael Oriards *Dreaming of Heroes. American Sports Fiction, 1868–1980* (Chicago 1982) eller redovisningar från symposier, t.ex. *Sport und Literatur*, redigerad av Nanda Fischer (Clausthal-Zellerfeld 1986).

Beroende på vilka kriterier man ställer upp för att kalla något en idrottsdikt, -novell eller -roman, kan man antingen finna de tidigaste exemplen redan i antiken, eller kanske hellre under 1800-talet, när ett organiserat tävlingsväsen inom såväl friidrott som cykel, simning, fotboll och boxning tar form.

Skönlitteraturen har å sin sida faktiskt spelat en roll inom den moderna idrottsrörelsen; vid ett antal olympiska spel till och med 1936 utdelades nämligen medaljer för bästa litterära prestation!

Idrottsskildringen, däribland idrottsromanen, utgör förstås en mindre, men ändå intressant del av skönlitteraturen. En tidig finlandssvensk kommentator finner vi i Artur Eklund som diskuterar ”Idrottens inflytande på litteraturen” i ett kapitel i sin bok *Idrottens filosofi. En samling uppsatser* (1917). Där konstaterar han att det särskilt är ”fotbollen och boxningen som erbjudit tacksamma motiv”.¹ Några år senare uttryckte Erik Lindorm i ”Idrotten och dikten” i julnumret av *Idrottsliv* 1924 sin motvilja mot tanken på sär-

skilda idrottsromaner och sade sig ”med en rysning av fasa motse en invasion av fotbollsromaner, boxarnoveller och häcklöpningsdikter”. Lindorm som annars var positiv till *idrottsutövning* (han hade skrivit en del om det i *Naggen*) menade att en skildring som gör ”prestationen till självändamål eller levebröd, kan aldrig bli diktens rätta klangbotten”. För övrigt kunde han inte tänka sig att den idrottsintresserade ungdomen skulle ha något till övers för ”romantiserade skildringar av fotbollsspelare eller löpare”.² I det avseendet fick han ju fel: idrottsromaner för ungdom har varit en framgångsrik genre under de senaste 50–60 åren. Jag erinrar här bara om de tidiga idrottsböckerna på 40-talet om löpare, simmare, orienterare osv. eller en sentida författare som Max Lundgren med böckerna om fotbollsklubben Åshöjdens BK, de friidrottande ungdomarna i IFK Trumslagaren eller Benny boxaren.

Som en kuriositet i sammanhanget kan nämnas att på nyårsdagen 1929 skrev Elin Lundevall, medlem av den s.k. Sagakommittén, med viss framsynthet till Amanda Hammarlund och föreslog att man i Barnbiblioteket Saga borde utge inte bara skildringar för flick- och pojkscouter utan också ”några idrottsböcker”.³ Den enda idrottsboken i Saga kom dock ut först tio år senare, skriven av journalisten vid *Östgöta Correspondenten* Börje Nordström: *Idrottsföreningen ”De tre falkarna”*.⁴ Där hinner huvudpersonerna och deras kamrater med att tävla i bland annat fotboll, skidåkning och friidrott.

De oftast omskrivna sporterna när det gäller idrottsskildringar allmänt sett är utan konkurrens fotboll och boxning. Amerikanska idrottsskildringar handlar dessutom mycket ofta om baseball och i England finner man förstås åtskilligt om cricket och rugby (inte minst i ungdomsböcker och då redan från 1850-talet). Men det är inga större svårigheter att också leta fram romaner och noveller, svenska såväl som utländska, där ett större eller mindre utrymme ägnas exempelvis golf, cykling (bancykling och landsvägslopp), ishockey, friidrott, skidor, bandy, tennis, motorsport, brottning, handboll och simning.

Att idrotten förekommer relativt tidigt också i den svenska skönlitteraturen kan exemplifieras med Hjalmar Bergmans *Flickan i frack* (1925). Inte så att Bergman ägnade utrymme åt någon *skildring* av idrottsutövning. Men kanske av hänsyn till förmodade intressen hos en yngre läsekrets

nämner han i alla fall vid ett par tillfällen att den unge Ludwig von Battwhyl är en mycket skicklig fotbollsspelare.

Idrotten har också spelat en större eller mindre roll i många detektivromaner. Den norske författaren Stein Riverton avslutar *Dödshoppet i Holmenkollbacken* (sv övers 1916) med att den kostymklädde (!) boven gör ett succéartat framträdande i en backhoppningstävling. Ett svenskt exempel är Vic Sunesons *Mördaren har matchboll* (1950) där det handlar om tennis.⁵

Ju närmare vi kommer vår egen tid, desto fler idrottsskildringar finner vi givetvis. Att en sport som boxning under mer än hundra år ägnats så mycket litterärt intresse kan bland annat förklaras med att det rör sig om individuell kamp som dessutom kan vara dramatisk att skildra. Ett tidigt exempel är George Bernard Shaws *Cashel Byron's profession* från 1886 som översattes till svenska 1920, och gavs ut på nytt 1926 när Shaw hade erhållit Nobelpriset. Andra, huvudsakligen individuella idrotter som också funnit sina skildrare är som nämnts tennis, golf, skidlöpning och friidrott. Kollektivt utövade idrotter som lämpar sig för en dramatisk skildring av vad som utspelas på arenan är exempelvis fotboll och ishockey. Däremot kan det gissningsvis vara svårare att skapa dramatik av boule, bowling eller bågskytte.

Men – vart tog bordtennis vägen i sammanhanget? Det torde i vart fall inte vara omöjligare eller mindre lämpligt att skildra bordtennis än tennis. Gunnar Ollén, var som nämnts ovan själv en god bordtennisspelare, och hade säkert inte försummat att ge ett exempel på pingis i litterär form om han känt till något.⁶

Vad vet vi då om själva spelet och dess utveckling? Bordtennis i sin äldsta form beskrivs i allmänhet som ett nöjsamt tidsfördriv som började utövas mot slutet av 1800-talet i den engelska överklassen, t.ex. på matsalsbordet och med bollar av kork eller gummi. Näst improviserade man i form av handdukar eller böcker. I början av 1900-talet blev ping-pong sedan en fluga i breda samhällslager i både England och USA; någon gång på 1890-talet hade då engelsmannen James Gibbs infört celluloidbollen – beteckningen ping-pong uppkom sedan som ett försök att härma ljudet av bollens träff mot bord och racket. År 1902 kom en annan britt, E.C. Goode, på att förse träracketarna med nabbgummi.

Av olika anledningar kom spelet emellertid sedan ur modet, tills Ivor Montagu, student i Cambridge, året 1922 beslöt sig för att skapa enhetliga

regler; han återinförde bland annat den nu gällande servern med dubbelstuds. Fyra år senare bildades så ett internationellt bordtennisförbund av representanter för England, Ungern, Tyskland, Österrike och Sverige vid ett möte i Berlin. Montagu blev förbundets första ordförande, och den som hittills suttit längst på posten (1926–1967). Samma år hölls det första världsmästerskapet i London. Alltsedan dess har spelets popularitet varit i stigande och i dag ingår i förbundet fler än 170 medlemsstater.⁷

Men bordtennis tycks alltså vara en av författarna mycket bortglömd gren.⁸ Efter att ha sökt åtskilligt i bibliografier och bland litterära titlar har jag endast funnit en liten novell, av en anonym författare, med den i sammanhanget visserligen lovande titeln ”Ett ping-pong-frieri” i ett nummer av *Lektyr: Illustrerad veckotidning* från 1906.⁹ Låt oss därför skärskåda detta opus som sannolikt är en översättning även om det uppges vara skrivet ”för Lektyr”. Det senare påståendet är nämligen en återkommande upplysning om noveller i snart sagt varje nummer och ska nog inte tas så allvarligt.

Så här lyder upptakten:

Familjen Smith åt frukost. Johannes Smith, en liten rödkindad, fryntlig herre på fyrtiofem år, grubblade öfver några finesser i det spel som uppväckt hela hans passion. Fröken Elisabet, hans ogifta syster, högväxt och ståtlig, sysslade med kaffet. Fröken Lilly, hans brorsdotter, ännu under tjugo, satt och såg upp i taket, med ett allvar som stred mot hennes täcka, muntra ansikte.

– Johannes, sade fröken Elisabet plötsligt, det är på tiden, att flickan gifter sig.

Fröken Lilly log och böjde skälmskt på hufvudet.

– Jag har ingen brådska att öfvergifva min gamla, kära tant, sade hon gäckande. Johannes grymtade något.

– Men, fortsatte den unga flickan i samma ton, jag skulle inte finna det alldeles otroligt, att kära tant kunde få i sitt hufvud att så där oförmodadt ge sig af och lämna sin köttslige broder och sin stackars brorsdotter i sticket.

Fröken Elisabet studsade.

Härmed är förutsättningarna klara för det lilla missförstånd som uppstår när ett par brev anländer vari två herrar, Samuel Rost respektive Gegerstolpe (hans förnamn omtalas aldrig) båda ber om Johannes Smiths tillstånd att få gifta sig med fröken Smith. Samuel Rost brukar komma varje kväll och spela bordtennis med herr Smith men Lilly har fullständigt klart för sig att hans ärende egentligen är att uppvakta fastern. Hon inser också omedelbart att unge Gegerstolpe givetvis vill anhålla om hennes egen hand, men när

nu farbror Johannes missförstår situationen ser hon ”ingressen till ett litet lustspel och hon beslöt att spela med i det”. Sedan missförståndet ytterligare befästs inger hon därför farbrodern idén att låta ”dem som forntidens rid-dare täfla om den huldas hand. Båda äro skickliga ping-pong-spelare. Den som segrar hemför den sköna som byte.”

När friarna in spe anländer på kvällen föreslår alltså den ivrige bordten-nisspelaren Smith att de båda ska tävla om den utvalda. ”Den, som segrar i två täflingar af tre, har vunnit priset, som – här tillät sig Johannes Smith ett leende – med rätta betraktas som hederspris.”

Efter en ganska upprörd diskussion antas förslaget.

Därmed kommer författaren äntligen till saken. Men som Povel Ramel har uttryckt det, ”underbart är kort”:

Det blef en spännande match, under hvilken Johannes gång på gång måste gifva uttryck åt sin beundran öfver den unge mannens [Gegerstolpe] geniala trics. Då spelet var slut, hade denne satt ett rekord.

Missförståndet klaras upp. Och läsaren – som sedan länge insett att Gegerstolpe naturligtvis kommer att kämpa som en tiger i tron att den betydligt äldre mannen, om denne vinner, annars blir fröken Lillys tillkommande – kan le åt Johannes Smiths förvirring. Han finner sig dock snabbt (minns att han inledningsvis karakteriseras som fryntlig) och den lilla berättelsen avrundas:

– Jag var en åsna, sade han, men – det var i alla fall en intressant match. Lisbet, är bordet dukadt?

Middagen blef, som man väl kan förstå, mycket animerad, men Sam glömmer aldrig den intressanta matchen.

Slutet gott, allting gott, således.

Men är nu detta en idrottsnovell? Nej, inte i någon rimlig mening. Vi får inte följa en enda slagväxling mellan de båda. Ingenting skildras heller av spelarnas skiftande vånda, förhoppningar, förtvivlan och lycka under spelets gång.

Och vari består Gegerstolpes ”geniala trics”? Stoppbollar? Nätrullare? Utstuderade kantbollar? Fenomenala servar? Fantastiska undanläggningar?

Det får vi aldrig veta.

Vad rekordet gäller omtalas inte heller. Har Gegerstolpe vunnit i två raka set (vilket torde vara vad som avses med att vinna två tävlingar av tre)? Eller har han på ett mirakulöst sätt vänt ett hopplöst underläge i det avgörande setet?

Om allt detta tiger författaren.

Men – invänder kanske någon – det spelas trots allt ping-pong och det är fråga om en tävling. I så måtto kunde alltså berättelsen till nöds falla inom ramarna för en definition som utgår från att tävlingsmomentets betydelse måste betonas. Ett ytterligare och högst rimligt krav som ska uppfyllas för att en litterär text ska kallas idrottsroman eller idrottsnovell är dock att idrottsinslaget är *nödvändigt* i sammanhanget.¹⁰ Man ska inte kunna tänka bort det utan att novellen eller romanens innehåll spolieras. Men med tanke på att vinnaren här lika gärna hade kunnat utses med ett parti poker eller en omgång luffarschack eller rentav med en tävlan om att skriva den bästa kärleksdikten, så måste vi underkänna den lilla berättelsen om friarna hos familjen Smith som idrottsnovell.

Så problemet kvarstår ”Pingis – puts väck?”

Noter

1. Artur Eklund, *Idrottens filosofi. En samling uppsatser*, Helsingfors 1917, s 125. Uppsatserna hade varit publicerade i *Finskt idrottsblad* åren 1913–1917.
2. Erik Lindorm, ”Idrotten och dikten”, *Idrottsliv*, nr 5–6 1924, s 20.
3. Lundevals brev återfinns på Svenska Barnboksinstitutet i Saga-Arkivet I. E I: Brev 19.
4. Börje Nordström, *Idrottsföreningen ”De tre falkarna”* (Sagabiblioteket 188), Stockholm 1939. Det enda inslag av idrott i Sagas utgivning jag annars funnit är konstsgagan ”Råttornas fotbollsmatch” av Erik Leijonancker i *Pelle Glader och andra sagor och verser* (Saga 213), Stockholm 1946, s 154–161.
5. Bland tennisromaner finns fö o också en liten underavdelning som kan kallas ”Wimbledonromaner”, t.ex. Arthur Marx, *The Ordeal of Willie Brown*, New York 1951 eller Russel Braddon, *The Finalists*, New York 1977. Titlarna är hämtade ur Suzanne Wise, *Sports Fiction for Adults. An Annotated Bibliography of Novels, Plays, Short Stories, and Poetry with Sporting Settings*, New York 1986.
6. Ollén gjorde det heller inte i det av honom författade avsnittet ”Sport i skönlitteratur”, *Nordisk familjeboks sportlexikon*, del 6, Stockholm 1946, s 504–512.
7. Uppgifterna hämtade ur Tim Boggan, ”Tennis, Table”, *Encyclopedia of World Sport: from Ancient Times to the Present* (ed David Levinson and Karen Christenson), Santa Barbara 1996, Vol. III, s 1033ff och Jonas Dagson–Martin Ek, *Sport för sport*, u o 1996, s 48f.

8. Också i moderna antologier, t.ex. Bruce Emra, *Sports in Literature*, Lincolnwood (Chicago) 1996 (1991), *Sport ist Mord. Texte zur Abwehr körperlicher Betätigung* (hrsg Volker Caysa), Leipzig 1996 eller *The Picador Book of Sports Writing* (ed Nick Coleman & Nick Hornby), London 1996, letar man förgäves efter bordtennis.
9. *Lektyr: Illustrerad veckotidning* utkom åren 1903–1907 med säte i Göteborg. Man utlovade både äventyr och bilder från idrottsvärlden i varje nummer förutom noveller och aktualiteter. Den första årgången inleddes med en följetong av den i samtiden så förkättrade Nicholas [i allmänhet Nick] Carter som gick fr o m nr 1 t.o.m. nr 24. I ett av de allra sista numren våren 1907 hyllades Selma Lagerlöf och hennes då aktuella läsebok om Nils Holgersson. När tidningen av ekonomiska skäl lades ner i maj föreslog man att lösnummerköpare i fortsättningen skulle övergå till *Idun* som man ansåg låg närmast de egna veckotidningsidealerna, samtidigt som man dessutom sett till så att prenumeranterna skulle erhålla *Idun* som ersättning för återstoden av den betalda prenumerationsstiden.
10. Jag följer här Michael Oriard, som menar att en idrottsroman är en bok ”in which no substitutes for sport would be possible without radically changing the book”. I *Arete* 1,1 (Fall 1983):14, här citerad efter Don Johnson, ”Sport in Imaginative Literature”, *Encyclopedia of World Sport: from Ancient Times to the Present* (ed David Levinson and Karen Christenson), Santa Barbara 1996, Vol. II, s 584.

Robert Johnsons ofullbordade

Joel Ohlsson

Det var som vanligt stökigt och trångt på den lilla sylta som hette ”Three Forks” och som låg en bit utanför staden Greenwood i Mississippi, i den trakt som brukar kallas för Deltat eller deltaområdet, ett fattigt landskap som flödade över av smutsigt flodvatten, billig whisky och storartad bluesmusik.

Just den här kvällen, lördagen den trettonde augusti 1938, spelade de i området populära Sonny Boy Williamson och Robert Johnson, två bluesmusiker vars rykte så småningom skulle spridas långt utanför Mississippideltat.

Robert Johnsons ovanliga skicklighet som gitarrspelare gav redan under hans livstid upphov till rykten om att han hade sålt sin själ till djävulen, en handel som ju en del av de stora spelemännen, också de i Sverige, lär har ägnat sig åt. Så mycket är dock klart, att han i femtonårsåldern varje kväll kom för att lyssna till de båda bluesångarna Son House och Willie Brown, och att han, till synes utan någon vidare framgång, försökte härma deras sätt att spela gitarr.

Så, plötsligt, försvann han ett halvår. När han kom tillbaka fanns det ingen bättre gitarrist i Mississippideltat. När Son House ett tag senare hörde en blues som Johnson skrivit och gärna framförde, ”Me and the Devil Blues”, stod det helt klart för honom hur den mirakulösa förvandlingen hade gått till:

Early this mornin'
when you knocked upon my door
Early this mornin'
when you knocked upon my door
And I said: ”Hello Satan,
I believe it’s time to go.

Den här lördagskvällen i augusti 38 hade Robert Johnson, sin vana trogen, börjat stöta på en av de kvinnor som fanns tillgängliga i lokalen. Vad han

inte visste var att hon var gift med den man som inte bara ägde "Three Forks" utan också var patologiskt svartsjuk.

I den första pausen erbjöd någon Robert Johnson en öppnad kvarting whisky. Sonny Boy Williamson som hade varit med förut och visste riskerna med att vara en omsvärmad bluesmusiker slog flaskan ur handen på Johnson.

Han blev naturligtvis ytterst härsken och godtog inte Williamsons förklaringar om faran av att dricka ur bortskänkta och redan öppnade flaskor.

I nästa paus fick han en ny flaska. Också den var öppnad och spetsad med en rejäl dos stryknin. Ur den flaskan drack han utan att bli hindrad. Det dröjde inte länge förrän förgiftningssymptomerna satte in. Mitt i en låt blev Johnson tvungen att rusa ut för att kräkas. Han kom inte tillbaka.

Tre dagar senare var han död.

You may bury my body
down by the highway side
You may bury my body
down by the highway side
So my old evil spirit
can get a Greyhound bus and ride

Han hann bli tjugosju år gammal och spela in 29 bluesnummer, många av dem i två versioner. Allt som allt blev det 41 skivsidor inom det omfång som en normal 78-varvare rymde. Som livsverk blev det i hög grad ofullbordat men räckte till att med tiden lyfta upp Robert Johnson som en av de största, stilskapande bluesartisterna. Själv stod han i skärningspunkten mellan den lantliga bluesen, som han behärskade till fulländning, och den mer hårdsvängande och elektrifierade storstadsbluesen, det svarta ghetto-proletariatets egen musik.

Många av de ledande Chicago-musikerna tog starka intryck av Johnsons sätt att spela gitarr och att sjunga blues. Muddy Waters, Elmore James och Sunnyland Slim är några som uttalat sin tacksamhet till läromästaren. Paul Oliver konstaterar, i "The Story of the Blues" att Robert Johnson var den sångare som hade ett avgörande inflytande på musiken under mer än ett decennium.

I sin bok om bluesmusik kommer Ludvig Rasmusson med ett intressant påpekande. Efter att ha visat upp Johnsons självdestruktivitet och ångest-

fyllda personlighet, ”en mörk och ensam värld, med hemliga skräckor, maniska idéer och onda drömmar. Han drivs av besattheter, allt är kaos och absurdism”, så konstaterar Rasmusson att också William Faulkner bodde alldeles utanför Deltat på Johnsons tid.

Är det en tillfällighet, frågar Ludvig Rasmusson, att det finns så många likheter mellan dem. Det mörka, uppgivna och svårbegripliga har de gemensamt. ”Båda levde ju i det Mississippi som helt märkts av isoleringen av de svarta, av våldet och av fattigdomen. Faulkners författarskap är otänkbart utan Mississippi, liksom Robert Johnsons blues”.

Johnsons bluestexter är i varje fall ett utflöde av en ovanligt vital och uttrycksfull folkskildring, där man tydligt urskiljer en bild av en jagad, olycklig människa som lever hårt och fullt och tycks bära sin egen undergång inom sig. Perioder av rastlöshet tycks ha avlöst svåra och förlamande depressioner. ”I got up this mornin’”, sjunger Johnson, ”the blues walknin’ like a man”.

I got to keep movin’
I’ve got to keep movin’
blues fallin’ down like hail
blues fallin’ down like hail
Ummm mmm mmm mmm
blues fallin’ down like hail
blues fallin’ down like hail
And the days keeps on worryin’ me
there’s a hellhound on my trail
hellhound on my trail
hellhound on my trail

Bluesen faller ner som hagel och helveteshundarna, avgrundsandarna, är honom tätt på spåren. Han tar sin tillflykt till spriten, det vanligaste bote-medlet för att lätta det förtryck och den misär de svarta levde under i USA. ”I’ve been drunk och I’ve been driven/ ever since I left my mother’s home”.

Egentligen är det inte så konstigt att hans liv och skapande klipptes av så tidigt och så abrupt.

När CBS i början av 70-talet lyckades spåra upp samtliga de bluesnummer som Robert Johnson hann spela in och gav ut dem på 2 LP-skivor, vardera med sexton titlar, gav den utgåvan upphov till en strid flod av skrivelser som med stor – och berättigad – entusiasm lovprisade Robert Johnsons bluesmannaskap.

Här kunde man nu äntligen höra originalversionerna av låtar som blivit standardnummer, bl.a. "Dust my Broom", "Ramblin' on my Mind", "Sweet Home Chicago", "Drunken Hearted Man" och "Love in Vain".

Ingen av efterföljarna hade lyckats göra dem bättre än Johnson. Hans gitarrspel lät förbluffande varierat och smidigt och hans sång hade en tät intensitet som då och då kom farligt nära hysterins utmarker. Men Robert Johnson klarade det, gång på gång.

Inte att undra på att CD-utgåvan av Robert Johnsons samlade inspelningar – med ytterligare några alternativa tagningar – har ett efterord där två av den vita bluesbaserade rockens största namn, Keith Richards och Eric Clapton, i närmast religiösa ordalag betygar hur mycket Robert Johnson betytt för dem som föredöme och inspirationskälla.

Robert Johnsons ofullbordade verk tycks ha lösgjort sig från mästaren och börjat leva vidare, på egen hand.

Vita negrer – från avantgarde till mainstream

Magnus Persson

*You've taken my blues and gone–
You sing 'em on Broadway
And you sing 'em in Hollywood Bowl
And you mixed 'em up with symphonies
And you fixed 'em
So they don't sound like me.
Yep, you done taken my blues and gone.*

Langston Hughes

Blues the healer, all over the world
John Lee Hooker

När Fredrika Bremer för snart hundrafemtio år sedan gjorde sina resor i den nya världen fick hon rikliga tillfällen att stifta bekantskap med den svarta slavkulturen, både i den amerikanska södern och på Kuba. Slaveriet som institution plågar henne och fyller många sidor i breven hem till Sverige. Fredrika nöjer sig inte med förnuftsmässiga eller principiella argument engagemanget mot slaveriet förankras i egna observationer från plantagerna och i vittnesbörder från de många slavar hon träffar och samtalar med. Helt befriade från den tidstypiska exotismen och föreställningarna om den ädle vilden är inte rapporterna och minnesanteckningarna. Men långt före den (post)moderna antropologin förstod hon att mötet med den Andre, den främmande, är otänkbart utan subjektiva investeringar och omprövningar, att den så omhuldade distansen kanske är nödvändig men också otillräcklig som kunskapsväg.

Gång på gång ser hon sig tvingad att skjuta upp avresan från Kuba, denna "förgård till paradiset". Hon har drabbats av öns natur, av klimatet och människorna. Mest av allt har hon drabbats av musiken. Brevet daterat den tjugotredje mars 1851 avbryts abrupt. "Där – den afrikanska trumman! Det är dans. Jag skyndar till dansen." Den europeiska konstmusiken är måhända mera raffinerad men den musik hon möter på Kuba, både i Havannas fina salonger och på plantagerna, är någonting annat. Rytmnerna, melodierna, sensualismen och hänförelsen bryter igenom också i den mera städade

kubanska kontradansen men får fullt utlopp i slavarnas danser som hon tar varje tillfälle att besöka. Det enkla, nakna och primitiva i den afrikanska musiken både lockar och skrämmer, väcker beundran men ibland också avsmak.

Här såg jag hela skaror av kvinnor röra sig i en slags dans liksom galvaniserade grodor, blott saktare. Kroppen och alla leder böjer och ormar sig utan någon mening eller syfte, som jag kunde upptäcka. Det syntes vara ett uttryck för ett visst djuriskt välbefinnande. Det såg också ut som om de sökte något i mörkret. Och de stackars folk, som lever i natten, kan sägas ännu söka sitt verkliga liv, sitt liv över naturen.

I breven berättar hon utförligt om dessa danser. Koreografin och dramaturgin beskrivs ingående och välinformerat. Men i ett av breven kollapsar plötsligt den annars så lyckade balansgången mellan närhet och distans. Entusiasmen blir övermäktig och Fredrika utbrister, utan några reservationer: ”Ingen är utesluten, ingen behöver klä väggarna, ingen vara likgiltig eller ha ledsamt. Leve den afrikanska dansen!”

Fredrika Bremers fascination för svart kultur låg i tiden men pekar samtidigt utöver den, genom sin etnografiska skärpa och självreflekterande ambivalens. Hon skiljer sig också från en efterföljande tradition av ”vita negrer”, starkt romantiserande och uteslutande manlig till sin karaktär

*

Afroamerikansk kultur, och då i synnerhet musik, har under hela nittonhundratalet utgjort en rik fontän att ösa ur för vita fantasier om gemenskap och utanförskap, ursprung och modernitet. Komplicerade och motsägelsefulla identifikationer har avlöst varandra men det slående är kanske ändå den kontinuitet som finns i den vita fascinationen – från jazzens dragningskraft på både amerikanska och europeiska intellektuella från och med tjugotalet till rap- och hip hop-musikens segertåg över den vita medelklassungdomen under åttio- och nittiotalen. Fantasierna handlar naturligtvis om att konstruera alternativa kulturella identiteter, i mer eller mindre explicit och radikal polemik mot ett borgerligt samhälle som predikar valfrihet men levererar konformism och trångsynthet. Det handlar om föreställda gemenskaper, *imagined communities*, för att låna Benedict Andersons karakterisering av våra vanligaste föreställningar om nationell tillhörighet.

Fantasierna handlar också om – men kan inte reduceras till – kulturellt kapital. Anknytningen till, ja åberopandet av den svarta kulturen har varit en effektiv strategi att förmera sitt kulturella kapital. Intressant i sammanhanget är att denna strategi trotsar traditionella smakhierarkier och kulturella gränsdragningar. Den förekommer inom högkulturen likaväl som inom populärkulturen. Både det höga och det låga eller subkulturella avantgardet har anammat och omfunktionerat svarta kulturformer eller explicit identifierat sig med erfarenheter som är ”svarta” – outsiderskap, marginalisering, kulturell och ekonomisk underordning. Till skaran av beaktade vita negrer kan vi alltså räkna både Artur Lundkvist och jazzklarinettisten Mezz Mezzrow, Norman Mailer och rockgruppen Stockholms Negrer, den östtyske dramatikern Heiner Müller och hip hop-kollektivet Young Black Teenagers (som varken är svarta eller tonåringar).

*

För den unge Artur Lundkvist erbjöd hot-jazzen ett förebildligt modernt och nervigt formspråk helt i paritet med den modernistiska lyriken. Lundkvists avdelning i antologin *Fem unga* som gavs ut 1929 inleds med fyra jazzdikter, däribland dikten ”Saxofonstycke”. I de två första stroforna ställs en trött europeisk finkultur mot den nya svarta jazzmusiken:

Vi är trötta, vi har blött ur djupa sår, vi är arma och
förtvillade, vi är leda vid livet, vi behöver ett gift som
skänker glömska –

Vad är symfonier, sonater, Beethoven, Schubert –?
Men en neger med saxofon!
Men en jazz som lindrar smärtor och hugsvalar hjärtan!

Diktjaget uppmanar negern att blåsa bort allt gammalt med sin saxofon och gjuta nytt liv i kulturen. I tredje strofens inledning förlänas jazzmusikern messiansk status och diktjaget skriver samtidigt in sig själv i en svart gemenskap: ”Spela neger, svarte broder!// Du nye Kristus, fräls oss med din blanka saxofon!”

Bo Everling diskuterar i sin avhandling om svensk jazzlyrik Lundkvists jazzdikter i ett kapitel. Everling utreder på ett förtjänstfullt sätt utvecklingen i Lundkvists jazzdiktning och klarlägger i dialog med tidigare forskning

dess musikaliska, litterära och filosofiska influenser. Everling visar hur jazzen i "Saxofonstycke" trängs med ekon från Nietzsche, Sherwood Anderson och Carl Sandburg. I jazzdikterna dominerar ett slags "negerromantik" med kraftigt idealiserade bilder av svartas erfarenheter. Saxofonen lyfts fram som en nyckelsymbol för "det rörliga och dynamiska i hans modernistiska stilideal", en symbol som dock till slut både hade frikopplats från sitt ursprung i jazzen och var uttömd. "Saxofonen i hans diktning får till slut symbolisera förnyelsen till den grad att jazzen själv försvinner."

Själv fastnar jag särskilt för med vilken suverän lätthet "Saxofonstudie" vänder upp och ned på de förhärskande musikaliska och kulturella hierarkierna: vitt/svart, klassisk musik/jazzmusik, europeiskt/amerikanskt. Samtidigt som jazzen på detta för sin samtid provokativa sätt uppvärderas riskerar gamla rasstereotyper och föreställningar om svart manlig sexualitet att befästas. Jazzen och negern förknippas med energi, extas och utlevelse. Negern är i första hand kropp eller ren otyglad natur. "Kvinnorna – sviker de, flyr de undan oss:/ å, sätt efter dem, fånga dem, böj dem ner, tvinga dem –!" Den svarte saxofonisten uppmanas av diktjaget att visa den expressiva spännvidden hos sitt instrument och i sin konst. Han uppmanas att skratta, klaga, tjuta, smeka men också, tre verser från slutet: "rasa! bit! mörda!"

Kanske bör man vara försiktig med en alltför mimetisk läsning. Ulf Olsson har i en essä visat hur Lundkvist övertog klichémässiga och starkt negativa bestämningar av jazzen och "negern" som redan cirkulerade i den samtida borgerliga offentligheten – vild, hetsig, larmande osv. – men gav dem en ny och positiv laddning. Olsson framhäver "jazzdikternas" abstrakta karaktär och menar att "jazz" och "neger" i dessa dikter "tömts på varje referentiellt innehåll" och enbart fungerar som retoriska figurer och symboler för det moderna.

Hur det än förhåller sig med detta så skulle den metaforiska och indirekta kopplingen mellan svart maskulinitet, jazz och aggressivitet göras bokstavig och ges – garanterat ironiska – positiva värderingar trettio år senare av Norman Mailer i den famösa essän "The White Negro" (1957).

*

Med "The White Negro" försökte Mailer i en egenartad blandning av kulturanalys och reichianskt färgad kollektivpsykoanalys analysera den svarte

mannens själ. Bakgrunden är det amerikanska femtiotalets konformism, det kalla kriget och hotet om nukleär världsutplåning. I detta kristillstånd vänder sig Mailer till den urbana "negern" som en av få möjliga rollförebilder för framtiden. Mera specifikt handlar det om den svarte hipstern och hans vita imitatorer, beatniks. Hipstern är en amerikansk "existentialist" som valt utanförskapets och det snabba självförbrännandets väg. Hipstern kan vara jazzmusiker, lierad med undre världen, hallick. Utmärkande för hipstern är först och främst att han uppmuntrar psykopaten i sig själv. Amerika är fullt av psykopater – lågt räknat tio miljoner, skriver Mailer – men det är bara en liten minoritet av dessa som är medvetna och bekännande hipsters. Dessa är för Mailer vad proletariatet var för marxismen, en upplyst elit och ett avantgarde.

Avantgardet har ett eget språk, en egen sociolekt, Hip, som varken kan läras ut eller förstås av den oinvigde. Cool, crazy, dig, beat, swing, hip, square är några av grundbultarna i denna underjordiska semantik. Hipsterns credo är den radikala individualismen och ringas in av en hänsynslös och allt uppslukande livsaptit, bejakandet och praktiserandet av total sexuell frihet, jakten på den ultimata orgasmen. Mailer sammanfattar hipsterns etik i en gyllene regel (som i mitt tycke doftar inte så lite av den förhatliga och snusförnuftiga liberalism han egentligen vill distansera sig ifrån):

The only Hip morality (but of course it is an ever present morality) is to do what one feels whenever and wherever it is possible, and – this is how the war of the Hip and the Square begins – to be engaged in one primal battle: to open the limits of the possible for oneself, for oneself alone, because that is one's need. Yet in widening the arena of the possible, one widens it reciprocally for others as well, so that the nihilistic fulfillment of each man's desire contains its antithesis of human co-operation.

Hur denna dialektik går ihop med betraktelsen av också den yttersta våldshandlingen, mordet, som ett autentiskt uttryck för hipsterns själ är inte alldeles enkelt att se. Mailer övertar rasismens urgamla koppling mellan svart manlighet och inneboende våldsamhet och skriver ekvationen på nytt, i ett försonande ljus och med andra värdeladdningar: "The psychopath murders – if he has the courage – out of the necessity to purge his violence, for if he cannot empty his hatred then he cannot love, his being is frozen with incapable self-hatred for his cowardice."

Mailer försöker rita en ny karta över kulturen, med andra gränser och ett nytt förhållande mellan centrum och periferi. Det är det marginaliserade och bortträngda, förtryckta och utnyttjade som rycker i täten, som vitaliserar och förnyar. Dess färg är svart. Riktigare är kanske att med en omkastning av Franz Fanons berömda boktitel tala om "vit hud, svarta masker". Vita fantasier om svarta erfarenheter, legitima men urspårade drömmar om en ny kulturell identitet och gemenskap.

*

En av alla tiders största hipsters måste vara den judiske jazzklarinetisten Milton "Mezz" Mezzrow. Han rörde sig i de rätta miljöerna och kretsarna, umgicks med människor som senare skulle få se sig förevigande som prominenta romanfigurer av beatförfattarna: spelare, hallickar, knarkare, prostituerade, gangsters, jazzmusiker. Hans självbiografi *Really the Blues* från 1946 är det närmaste ett lexikon i hip man komma och ett skolboksexempel på den vite negerns föredragna bildningsgång. Bokens första rader går rakt på sak: "Musiklektioner? Larva er inte. Jag lärde mej spela sax på Pontiacs uppfostringsanstalt." Det skulle bli gatans universitet som gällde för Mezz, gatan och jazzklubbarna. Han kom nämligen till insikt om en viktig sak på ungdomsfängelset, eller "Plugget" som det kallades, han skulle bli neger.

När jag kom hem, visste jag med mej att jag hela mitt återstående liv skulle hålla mig i närheten av negrer. De var människor av min sort. Och jag skulle lära mej deras musik och spela den i alla dagar. Jag skulle bli musiker, negermusiker, och spela blues för hela världen som endast negrer kan. Hur i helsike det skulle gå till hade jag ingen aning om, det måste bara bli så.

De flesta av mina problem löstes i "Plugget". Jag var grön när jag kom dit men chokladbrun när jag åkte därifrån.

Den svarta musiken innebär för Mezzrow frihet, personlig och konstnärlig. Hand i hand med outsider-romantiken och den totala identifikationen med den svarte mannen går ett lika intensivt avståndstagande från allt som är för vitt. Hit hör den klassiska musiken:

Det var en sak med symfonimusik som fick oss att helt anspråkslöst garva ihjäl oss, och det var när den där pompösa dirigenten intar position framför bandet med nån sorts strumpsticka i handen, lika ryckig och stötig som en metronom som fått

en släng av epilepsi [...] Kan en musiker verkligen stå upp och få fram det han vill, verkligen demonstrera vad han har inom sig, när han ska sitta med ena ögat fastlimmat vid noterna och försöka få det andra att följa med den där darrålen [...] Skriven musik är som handklovar, och det är den frackklädde metronomen uppe på dirigentpulpeten också. Symfoni är detsamma som slaveri i alla jazzmusikers lexikon. Jazz och frihet är synonyma.

Mezzrows resonemang är ett typexempel på en *invertering* av kulturella värdehierarkier. Högt blir lågt och lågt blir högt. Jazzen är allt det den klassiska musiken inte kan vara: fri, äkta, spontan och personlig. Högkulturen berövas en av sina viktigaste traditionella bestämmningar, att den uttrycker en personlig vision. Konstnären som skapar med sitt inre som råmaterial och enda estetiska sanningskriterium är istället en jazzmusiker. Högkulturen angrips även som ”stil” och institution, här symboliserad av dirigenten som skoningslöst detroniseras med de två garanterat ohippa och allt annat än coola attributen ”pompös” och ”frackklädd”.

Kulturforskaren Andrew Ross har i en intressant uppsats analyserat den svarte och vite hipsterfigurens förvandlingar. Hipstern och hans teoretiker står ofta i ett problematiskt förhållande till masskulturen, skriver Ross. Masskulturen hotar hela tiden att kapa förankringen till rötterna, ursprunget. Utslätning och ”sell-out”, ett inlemmande i mainstream, har varit hipsterns konstanta rädsla. Hip handlar både som språk och livsfilosofi nämligen om *illegitim* kunskap för invigda aficionados. För hipstern är det därför nödvändigt att veta vad som händer i mainstream och den populära smaken, men lika nödvändigt är att uppfinna strategier att förneka, förtränga eller på andra sätt distansera sig från det ”allmänt” populära. Hipstern bevakar hela tiden gränserna mellan ”hip” och ”square”, mellan det autentiskt populära och det masskulturella – och positionerar sig själv på rätt sida.

Hip is a mobile taste formation that closely registers shifts in respect/disrespect towards popular taste. For the lower-class hipster, this is manifest in being *overinformed* about popular taste – he knows all about it, even as he keeps his distance. For the middle-class, hip intellectual, whether Beat or, later, countercultural, it assumes the appearance of being ill-informed or *underinformed* – he doesn't want to appear to know anything about it. For the former, hip can also be a defensive, symbolic expression of his capacity to ward off persecution and exploitation, while for the latter, hip can be a way of appearing to engage directly with the ”truth” of popular behavior, as opposed to its phoney representations in the pages, sounds and images of ”mass culture”.

Ross sätter fingret på en helt central punkt. Gränsdragningar, smakdistinktioner, kanonbildningar – fenomen som länge troddes äga rum enbart i högkulturen – är avgörande också inom populärkulturen. Och direkt livsavgörande för vissa delar av den. Hipstern gör onekligen smakdistinktioner som kan förefalla vanvördiga. Det är också på denna punkt som Mailers essä om den vite negern angrips av Ned Polsky. Den amerikanske hipstern och beatniken kan enligt Polsky aldrig mäta sig med sina europeiska motsvarigheter, ”ärkehipsters” som Celine och Genet. Hans kulturella diet är därtill alltför utspädd och felaktigt sammansatt, en blandning av ”Sartre and science fiction, jazz magazines and jerkoff magazines”.

*

Om svart kultur varit betydelsefull för det litterära avantgardet så har den naturligtvis varit än viktigare för efterkrigstidens ungdomskultur och dess olika subkulturer. Sociologen Ove Sernhede redogör i boken *Ungdomskulturen och de Andra* (1996) för hur olika vita ungdomsgrupper fascinerats av och lånat element från afroamerikansk kultur: ”musik, dans, klädstilar, språkliga jargonger och umgängesformer”. Känslan av utanförskap, erfarenheterna av förtryck och de mer eller mindre explicita uppmaningarna till social revolt ligger djupt inbäddade i den afroamerikanska musiken och korresponderar enligt Sernhede väl med behov och erfarenheter som finns också hos vit ungdom. De erfarenheter av moderniteten som kommer till symboliskt uttryck i den svarta musiken upplevs som långt giltigare än någon inhemsk form av folkmusik.

Jazzen dominerade länge som främsta fascinationsobjekt för unga vita. På sextiotalet blir bluesen allt viktigare, på sjuttiotalet reggaen och från och med åttiotalet är rap-musiken ett kraftcentrum i mötet mellan svart musik och vit ungdom. ”Att som vit vara hip jazzdiggare eller bluesfreak innebar en estetisk elitism och en bohemisk rebellism”, skriver Sernhede. Med rap och hip hop har den vite negern tagit ett stort kliv närmare mainstream.

I den vita ungdomskulturen har det alltid odlats exotistiska och primitivistiska föreställningar om svart kultur som ”friare, sensuellare och mer spännande”. I delar av hip hop-kulturen har dessutom de svarta musikerna själva blåst nytt liv i gamla rasstereotyper om den svarte vilden: hård, våldsam, misogyn och med obegränsade libidinösa energier. Detta gäller i för-

sta hand den så kallade gangster-rappen, förknippad med namn som Ice T och N.W.A (Niggas With Attitude). Sernhede redogör för vad som måste vara ett av de mest bisarra och motbjudande exemplen på en vit neger som står att finna. På omslaget till Ice T-skivan *Home Invasion* avbildas hur ett gäng svarta män bryter sig i en vit medelklassfamiljs hem, dödar fadern och våldtar modern. I bildens centrum sitter sonen som oberörd iakttagare, med freestylelurar på huvudet och en uppslagen bok. Musiken han lyssnar på är gangster-rap och boken han läser är Malcolm X' självbiografi. På skivomslaget kan man läsa följande text av Ice T: "The injection of black rage into America's white youth is the last stage of preparation for the revolution."

Våldsförhärlikande och djupt sexistiskt kryddade skildringar av livet i det svarta ghyttot utövar enligt Sernhede en betydande dragningskraft på unga vita män, en fascination som kanske kan tolkas som "ett uttryck för att deras eget liv är för reglerat, tomt och spänningslöst". Men det finns andra, hoppfullare tendenser inom rap-musiken. Budskap som är radikala utan att vara våldsfetischistiska, som förespråkar synkretism och kulturblandning snarare är separatism och omvänd rasism. Exempel på sådana artister är A Tribe Called Quest och den kvinnliga rapparen Queen Latifah. Ett annat exempel är de "vita negrerna" i gruppen Young Black Teenagers.

Denna helvita grupp problematiserar begreppen "ras" och "etnicitet" genom sin starka identifikation med svart befrielse och genom sitt insisterande på att de själva faktiskt är "svarta". Omgivningen ser dem också som svarta men är oförstående, en av deras låtar heter följdriktigt "Daddy Kalled Me Niga Cause I Likeded to Rhyme". Kategorin "ras" frikopplas från biologi och betraktas i stället som "a state of mind", en kulturell konstruktion utan någon kärna eller essens. Så här går resonemanget i låten "Proud to Be Black":

So to whom it may concern here's a fact
That the minute you hear a rap you think black...
The truth is sharp and proven that
It ain't where you're from it's where you're at...
New styles, new rules, new facts
That's why we're proud to be black.

Medie- och kommunikationsforskaren Gregory Stephens har intresserat sig mycket för rap-musiken som en arena för utväxlingar av olika föreställningar om ras och etnicitet. Han ser en stor konstruktiv potential i den dialog om kulturell identitet som uppstår i takt med hip hop-musikens etniskt alltmer differentierade karaktär. Både formens artister och dess publik är radikalt heterogen och mångkulturell. Young Black Teenagers är bara ett av många band Stephens lyfter fram som exempel på hur vita och latinos går in i en svart – men samtidigt från början på olika sätt hybridiserad – kulturell form och skapar nya kontaktytor mellan ”svart” och ”vitt”.

Men historien om det vita övertagandet av svart kultur är också en historia kantad av rasism och ekonomisk exploatering. Primitivism och exotism har på många sätt präglat den vite negerns föreställningsvärld. Den svarta kulturteoretikern bell hooks har fäst uppmärksamheten på hur den etniske Andre blivit allt synligare i dagens populärkultur. Reklamens bilder vimlar av svarta och asiatiska skönheter. Kärleksförhållanden mellan människor av olika raser är ett populärt motiv i hollywoodfilmen. Det går inte att ge någon entydig förklaring till dessa fenomen, som inte heller i sig själva är entydiga eller homogena. Men hooks befarar ändå att det nya intresset för den Andre i slutändan är samma gamla rasism och exotism fast i nya kläder. ”Den allt överskuggande rädslan är att kulturella, etniska och rasmässiga olikheter hela tiden kommer att kommersialiseras och erbjudas som nya rätter i syfte att förhöja vitas smak – att den Andre kommer att ätas, konsumeras och sedan glömmas.”

Men hooks nämner också flera exempel på hur kulturell uppskattning inte sammanfaller med kulturell exploatering eller nyrasism. Det finns kulturella texter där identifikationen med svart kultur inte sker enligt primitivismens logik, där ett genuint värdesättande av och en respekt för svart kultur går hand i hand med en ny förståelse av både ”den Andre” och sig själv.

Till dessa texter skulle jag vilja foga Alan Parkers underbara film från 1991, *The Commitments* (efter irländaren Roddy Doyle's roman). Filmen handlar om ett gäng killar och tjejer från Dublins arbetarklass som bildar ett rockband med enbart gammal svart soulmusik i sin repertoar. Genom hela filmen strömmar en genuin kärlek till den afroamerikanska musiken och även om bandets manager är en bekännande vit neger så är det en beaktelse som inte grundar sig i några mailerska fantasier om otyglad man-

lig sexualitet och aggressivitet, eller i essentialistiska föreställningar om atavistisk annanhet. När managern skall förklara konceptet för det nybildade bandet visar han en konsertupptagning med "the Godfather of Soul", James Brown, i full aktion. Men, undrar en av killarna, är vi inte lite för vita för sånt? Svaret lyder: "Do you not get it lads? The Irish are the blacks of Europe. And Dubliners are the blacks of Ireland. And the Northside Dubliners are the blacks of Dublin. So say it once and say it loud, I'm black and I'm proud." Filmen kan kritiserars för att Dublins svarta osynliggörs när ras som här blir metafor för klass. Men att det rör sig om ett genuint värdesättande av svart kultur går knappast att ifrågasätta.

Med denna film har den vite negern i ännu högre utsträckning än vad gäller hip hop-musiken placerat sig i centrum av mainstream. *The Commitments* är ingen hip film (kärleksförklaringen till svart musik gällde inte en tillräckligt exklusiv genre och framför allt blev filmen en alldeles för stor publikframgång). Men filmen är ett ovanligt välfunnet exempel på att den vita fascinationen för svart kultur inte *bara* är en fråga om status, värdehierarkier och kulturellt kapital. Någonstans på vägen riskerar man då att glömma objektet för fascinationen, den svarta musiken – skönheten, kraften, den outtömliga rikedom hos en konstform som erövrat hela världen. Eller som Gregory Stephens uttrycker det:

"Svart" musik betar sig som "vågen" vid större sportevenemang: när vågen väl börjar rulla kan man inte be vissa människor att inte ställa sig upp. När anrop- och-svarprocessen är igång kan man inte välja vem som kommer att svara. Mig förefaller det som om att vi istället för att försöka dra upp gränser baserade på färg runt vår musik bör vara tillfreds med att svart groove utgör basstämman i en ny mångkulturell sång.

Afroamerikansk musik har genom hela sin historia, en historia genomkorsad av rasism och exploatering, trots allt och mer än kanske någon annan av det modernas kulturformer, visat att klyftan mellan föreställda gemenskaper och verkliga gemenskaper inte behöver vara oöverstiglig.

Leve den "svarta" musiken!

Litteratur

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities* (1983), rev. upplaga, London & New York 1991.
- Bremer, Fredrika, *Hemmen i den nya världen*, del III, A (1853-4), Solna 1983.
- Everling, Bo, *Blå toner och svarta motiv. Svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding*, Stockholm/Stehag 1993.
- hooks, bell, "Att äta den Andre. Begär och motstånd" (1992), sv. övers. Bo Gustavsson i *Samtidskultur. Karaoke, karnevaler och kulturella koder* (red) Thomas Johansson, Ove Sernhede & Mats Trondman, Nora 1999.
- Lundkvist, Artur, "Saxofonstycke", i *5 unga, Unglitterär antologi*, Stockholm 1929.
- Mailer, Norman, "The White Negro" (1957), i förf:s *Advertisements for Myself*, New York 1959.
- Mezzrow, Milton, "Mezz" & Bernard Wolfe, *Dans till svart pipa [Really the Blues]* (1946), sv. övers. Carl-Erik Lindgren, Gustaf-Adolf Mannberg & Per Rådström, Stockholm 1982.
- Müller, Heiner, *Jag är en neger*, Stockholm/Stehag 1988.
- Olsson, Ulf, "Jaz-zen! Anteckningar om Artur Lundkvists tidiga författarskap", i *Poesi och vetande* (red) Urpu-Liisa Karahka & Anders Olsson, Stockholm 1990.
- Polsky, Ned, "Reflections on Hip" (1957), i Norman Mailer, *Advertisements for Myself*, New York 1959.
- Ross, Andrew, "Hip and the Long Front of Color", i förf:s *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*, New York 1989.
- Sernhede, Ove, *Ungdomskulturen och de Andra*, Göteborg 1996.
- Stephens, Gregory, "Rap och interkulturell dialog. Anrop och svar på ett mångkulturellt språk" (1992), sv. övers. Hans Dalén i *Samtidskultur. Karaoke, karnevaler och kulturella koder* (red) Thomas Johansson, Ove Sernhede & Mats Trondman, Nora 1999.

Framtidens teater

Staffan Westerberg, Lars Norén och Staffan Valdemar Holm

Margareta Wirmark

Morgondagens teater, vad vet vi om den? – Förnyelsen inom svensk teater går måhända att urskilja redan under sent nittiotal. En och annan gör försök att ifrågasätta teaterkonstens fundament, försök som kan komma att blomma ut under nästa sekel.

Olika typer av försök görs att styra utvecklingen. Under sent nittiotal har man bytt chef vid snart sagt varje teater och nästan alltid anförtros uppdraget åt en man. Malmö dramatiska teater har letts av Staffan Valdemar Holm medan man på Riksteatern-Drama gjort Lars Norén till chef. I Göteborg har uppdraget att föra teatern in i tjugohundratalet gått till en invandrare, Jasenco Selimovic, medan Ingrid Dahlberg, en kvinna med merparten av sin teatererfarenhet från TV-mediet leder Dramaten.

För att en teaterföreställning ska komma till stånd behövs dock ingen teaterchef. För att teater ska skapas krävs summa tre personer:

- en skådespelare
- någon som tittar på
- och så en roll

Skådespelaren och åskådaren är fysiska personer med namn och gatuadress. Rollen däremot är av helt annat slag: rollen är en fiktiv person som skapats av en dramatiker och som bara finns till under de timmar den gestaltas på scenen av en skådespelare. På andra tider vilar den som skiss i ett manus.

Teater är en gestaltande konst där skådespelaren står i centrum. Det är fråga om en sorts lek. Skådespelaren går med på att låna ut sin kropp till en annan, till en fiktiv person. Skådespelaren sluter en pakt med publiken som accepterar låtsasleken. På scenen framför oss står inte Kenneth Milldoff utan Jeppe på berget. Eller rättare: bägge två, någon som är *både* Jeppe och Kenneth Milldoff.

Samarbetet mellan skådespelaren och hans roll är grundläggande i allt film- och teaterarbete och kan studeras på teaterscenen likaväl som på bio-duken. I en av 90-talets sena filmer, de Niros *Looking for Richard*, beskrivs kärleksfullt och med tekniskt briljans en skådespelares arbete med en Shakespeares-roll.

Filmen har i alla tider lånat friskt från teatern. Att teatern lånar stoff från filmen är inte lika vanligt men sker allt flitigare i vår tid. P.O. Enquist beskriver i *Bildmakarna* tillblivelsen av en film. Filmregissör Victor Sjöström är på plats, dramatikern Selma Lagerlöf likaså och här finns också en skådespelerska, Tora Teje, som inte fått någon roll i filmen. Sjöström visar just några provrullar ur *Körkarlen* för Selma Lagerlöf och Tora Teje. Enquist lyckas dock inte säga något väsentligt om triangelförhållandet mellan roll, skådespelare och publik. Han är mest intresserad av den biografiska bakgrunden och hans pjäs påminner faktiskt om Ibsens.

En dramatiker som länge experimenterat kring teaterns fundament är Staffan Westerberg; framför allt utforskar han förhållandet mellan roll och skådespelare. Westerberg förfogar ej över någon egen scen utan skapar tillfälliga scenrum på de teatrar som bjuder in honom att gästspela. Westerberg samlar två av teaterns huvudroller i sin hand: skådespelaren och rollen. Hans pjäser utgår i regel från biografiskt stoff: huvudperson kan vara Strindberg, Einstein eller kanske Chaplin. Den rollen är alltid avsedd för honom själv ty han framträder också som skådespelare.

Se på *Chaplins farsa* som framfördes på Stockholms stadsteater 1996. Ett syskonpar står i centrum: en bror och en syster. De är övergivna av sin pappa som emigrerat till USA för många år sedan för att bli filmstjärna. Honom har barnen inte sett sedan han for. Han är borta. I deras fantasi har han förvandlats till vilda västernhjärte, en man som rider fram över prärien i full galopp. Nu har tiden gått och barnen är vuxna. Eller förvuxna: de har fyllt femtio eller sextio, man vet inte så noga. De bor alltjämt kvar i arvet, i pappas biosalong. Där inne drömmer de om sin försvunna pappa och om alla stjärnor de sett på bio. Amerikanska stjärnor först och främst, som Charlie Chaplin och Rita Hayworth. Drömmar de återberättar, drömmar de själva gestaltar.

Brodern – alias Staffan Westerberg – framträder då och då som Chaplin, en schabbig Chaplin med käpp och hatt och säckig kostym. En hopplöst överårig Chaplin. Systemen har helt andra drömmar; hon vill helst likna Rita

Hayworth. En svensk Rita Hajvårt med svenskt efternamn. Så värst lik Rita Hayworth är hon nu inte: systemen är alldeles för tunn och spinkig och tycks lida av anorexia. Oftast sitter hon i biljettluckan eller också sköter hon filmprojektorn åt sin bror. Systemen är den eviga hjälpredan, hon som finns till hands. Brodern har en helt annan roll. Han är den avsigkomne konstnären, han som sprider sina drömmar vitt omkring. Än står han på scenen i hatt och käpp, än uppträder han på filmduken.

Det är ett märkligt rum Westerberg skapat, en teatersalong som är en biosalong. Här inne är det brodern som sätter villkoren och de växlar beständigt. Ja, inte bara hans syster utan också publiken får åka med i hans väldiga slänggunga. I broderns biosalong förvandlas också teaterpubliken till skådespelare. Teaterpubliken får agera biopublik men förblir samtidigt teaterpublik i Westerbergs sällsamma dubbelföreställning.

Vi minns vad det är som konstituerar teatern som konst: på teatern – och bara där – befinner sig skådespelare och publik i samma rum. På bio är det tvärtom: skådespelare och publik är skilda från varann av tid och rum. I Westerbergs pjäs möter vi en blandform: ett både och.

I Westerbergs pjäs uppträder Chaplin i flera olika varianter. Dels är han skådespelare, dels framträder han som roll. Skådespelaren Staffan Westerberg spelar Brodern och Brodern axlar rollen som Chaplin. Men vi möter också den riktiga Chaplin, stumfilms-skådespelaren Chaplin i all sin ömtåliga värdighet. Mitt i pjäsen kommer ett filminslag, ett direktcitrat ur *Emigranten*. Systemen sätter igång projektorn och där står han på filmduken, Emigranten, spelad av den riktige Chaplin med sin lätt svajande gestalt.

Nu sker något oväntat: de två Chaplinfigurerna blandar identitet. Staffan Westerberg – alias Brodern som även han är klädd i Chaplinkostym – tar över kommandot. Publiken som sitter i salongen kan följa hur Emigranten kliver omkring på filmduken med värdiga steg. Den rollen är som vi minns stum. Nu får vi bevittna hur stumfilmen förses med tal, Staffan Westerbergs tal. Westerberg i Chaplindräkt står fullt synlig mitt i biosalongen och sätter ljud till tjugotals-Emigranten. Ja, faktiskt: Chaplin talar svenska.

Två olika roller blandar identitet i den här föreställningen; stumfilmens Emigrant på bioduken, spelad av Chaplin själv, och det sena 90-talets Chaplin, så som Brodern, dvs. Staffan Westerberg framställer honom. Ja, också publiken får en blandad identitet: teaterpubliken tilldelas rollen som biopublik i denna uråldriga biograf som bror och syster har ärvt av sin pappa.

Tidsplanen blandas och förblandas. 90-talspubliken försätts tillbaka till tjugotalet och en och annan i publiken lär nog också återuppleva sin barnoms biobesök med den klassiske Chaplin i centrum.

Att äldre pjäser ofta inrymmer teaterinslag vet vi. Gycklarna i *Hamlet* är ett exempel. I *Chaplins farsa* liksom i *Bildmakarna* möter vi en annan blandform: film i teatern, en blandform med hemmahörighet i det sena nitioalet.

Och det är inte enda gången Westerberg blandar film och teater i pjäsen. Vi ser också en präktig cowboy rida fram över filmduken i en nyinspelning, Chaplins farsa i egen hög person, cowboyhjälten från pojkens drömmar. En cowboyfilm spelas upp på duken och i den filmen framträder Staffan Westerberg – alias brodern – i rollen som sin egen far. Han kommer inridande på en eldig springare, på en låtsashäst av tyg med två personer inuti. I den här filmsekvensen får en medelålders man gestalta sin egen önskedröm. Det är ett drömspel vi bevittnar, ett drömspel i Strindbergs efterföljd, och därtill en godmodig parodi på en mycket speciell filmgenre: vilda västerngenren.

Staffan Westerberg har betytt mycket för svensk teater och hans nydanande insats har ägt rum inom ramen för en ganska udda genre: inom barn-teatern. I just den här pjäsen gör han tre landvinningar:

A) Han integrerar film och teater. Han klipper in filmsekvenser i teater-skeendet och skapar därmed en alldeles ny väv.

B) Som skådespelare excellerar han i komplicerade rollspel. Han spelar Brodern som spelar Chaplin som spelar sin egen far. Ett dubbelt, ja, ett tredubbelt rolltagande.

C) Och vi ska inte glömma leken med rummet, teatersalongen som också är biosalong. En gammaldags biosalong med filmprojektor, biljettlucka och bioduk utgör startpunkt för leken.

Leker med rummet med stor framgång gör man också i Malmö. Under Holmepoken har rollerna nästan alltid vistats i abstrakta rum med golv, tak och väggar och just ingenting mer, designade av Bente Lykke Møller. Holms version av Holbergs pjäs om Jeppe lokaliserar ej till någon stinkande gödselhög med kacklande ankor utan till ett ödsligt och kallt fängelse-rum, avgränsat åt sidorna av gallergrindar, var och en försedd med tre gånger tre öppna gluggar. Nio gluggar till höger och nio gluggar till vänster medan fondväggen däremellan är slutet. Teaterscenen som fängelse.

När ridån går upp för *Jeppes 96* konfronteras publiken med ett ännu mindre fängelserum, en väntkur i plåt som nätt och jämt tillåter Jeppe att ligga hoprullad på golvet och sova. En mycket liten man i sjaskig gråvit undertröja och slitna träningsoverallbyxor ligger hoprullad i fosterställning med händerna om huvudet som sökte han skydd mot omvärlden, som längtade han efter en gnutta ro undan den påträngande verkligheten.

På honom sitter Nille, hans hustru, ovanpå. Tronade i en hängmatta, en kvinna vars kroppshydda överträffar Jeppes många gånger om. En beige-melerad kvinna med munsår och hängbröst och en gigantisk uppåtpekande mage. Vilken tyngd att bära på.

Jeppes 96 bjuds inte minsta svängrum; hans fängelsestraff är ovillkorligt. Rummet saknar utgång, i varje fall för fången. Andra än Jeppe tar sig lätt och behändigt ut och in genom de nio plus nio gluggarna. Alla utom han. Han blir kvar nere på golvet, som en egendomlig insekt, kvar på golvet fram till sista akten. Bara en gång går han till väders, lyft mot höjden av en galge, och då svävar han i livsfara. Häng honom bara! Ögonblicket därpå återbördas han dock till sin gamla plats nere på jorden.

Holm gör också upp med teaterhistorien, med allehanda schabloner om hur klassiska roller egentligen bör tolkas. Se på Jeppe på berget, denne före detta löjliga figur, som Holm återger en sorts värdighet. Den publik som väntar sig en Jeppe att skratta åt blir givetvis konfunderad.

Holm tillämpar konsekvent en abstrakt koreograferad spelstil ty här har man brutit med realismen som konstform. De experiment som företas i Malmö rör bara indirekt teatertriangeln; här är det spelstilar och rollkonventioner som ifrågasätts. Skådespelar- och rollfunktion hålls däremot intakta.

Den som mest envetet provat hållfastheten i teaterns grundläggande triangel är nog Lars Norén. Denne dramatiker som nu också tagit rollen som regissör och teaterchef har under årtionden hållit sig till ett konventionellt sätt att skriva pjäser: fyra fem roller och en handling som alla deltar i på lika villkor. Norén brukar på egen hand utforma samtliga roller och överlåter sedan åt aktörerna att skapa en enhet av skådespelare- och rollfunktion.

Så ej på sistone. I Noréns nyskrivna pjäser som t.ex. *Sju tre* ifrågasätts rollfiktionen. Nu hämtar han stoff från namngivna personer, personer i samhällets utkanter, missbrukare och folk som sitter i fängelse. Hans nya roller har växt fram i samarbete med personer som låtit sig intervjuas av

Norén och som samtyckt till att lämna eget livsmaterial till rollen. I *Sju tre* har de också fått godkänna rollen som Norén har skrivit, kanske efter att ha kommit med tillägg eller strykningar. Författaren Lars Norén har överlåtit en del av sin roll till någon annan: vid hans sida står en uppgiftslämnare.

Vi får också veta namnet på uppgiftslämnaren: precis samma namn bär nämligen rollen. Tre olika uppgiftslämnare har givit upphov till var sin roll, roller som alla bär uppgiftslämnarnas namn. Härtill rymmer pjäsen ytterligare en roll, Författaren. Han tycks delvis företräda Lars Norén och fungerar först och främst som utfrågare av de andra tre. Två typer av roller samsas i pjäsen: samtliga går att relatera till bestämda individer som lämnat stoff till rollen.

I *Sju tre* introduceras också en ny typ av skådespelare. De tre uppgiftslämnarna återkommer nämligen också i denna funktion. Det uppdras åt tre fångar på permission från fängelset att framföra de roller de nyss varit med om att skapa. Vid fångarnas sida ställer Norén en fjärde person, en skådespelare som får i uppgift att spela Författaren. Tre skådespelare av en alldeles ny sort samverkar med en fjärde som är mer traditionell.

Våren 1999 framfördes *Sju tre* av Riksteatern och pjäsen väckte ytterligt starka reaktioner. Först och främst reagerade man mot innehållet. Pjäsen ger ju tre fångar med olika former av fascistiska åsikter möjlighet att utan att bli motsagda framföra sina åsikter från scenen. Den debatt som fördes i dagspressen gällde inledningsvis yttrandefrihetens gränser: åtnjuter denna pjäs med roller som för fram klart nazistiska åsikter – åsikter som bevisligen bygger på fångarnas egna utsagor och som framförs av samma individer från en scen – åtnjuter också denna pjäs grundlagens skydd för yttrandefrihet? Spelar det i sammanhanget någon roll att skådespelarna/fångarna framför åsikter som på pricken liknar deras egna och att de kanske också applåderas av en liten grupp nazister i salongen?

Noréns pjäs ifrågasätter också det traditionella teaterbegreppet. Låt oss återvända till rollbegreppet med dess klara gränsdragning mellan fiktion och verklighet. I den här pjäsen inför Norén en blandform: han låter rollens fiktionella identitet flyta samman med vissa namngivna individers. Därtill presenterar han ett vidgat skådespelarbegrepp: de fångar som ställs på scenen är en ny typ av skådespelare som framträder i roller som bär deras egna namn. Och de åsikter dessa roller för till torgs liknar på pricken deras egna. – I den här föreställningen uppstår ett sorts flimmer. Vem är det egentligen

som står på scenen: är det fången si och så publiken ser framför sig eller är det rollen si och så, framförd av en individ som bär precis samma namn?

Varken roll- eller skådespelarbegrepp går riktigt att känna igen i Noréns pjäs. Detsamma gäller om publiken. Kanske är det publikrollen som förändrats mest och åtskilliga har blivit provocerade av den här föreställningen. Vad brukar vanligen krävas av en teaterpublik? – Att den köper biljett till föreställningen, att den därefter uppträder lagom tyst och belevat i salongen och att den till sist belönar skådespelarna med en rejäl applåd.

När *Sju tre* har spelats färdigt finner sig publiken sitta där och applådera roller/individer som i skydd av teaterns fikcionalitet framfört åsikter som i varje annat sammanhang skulle leda fram till åtal. Nu om inte förr måste ju publiken fråga sig om det gamla invanda beteendemönstret är adekvat. Är det verkligen på sin plats att applådera dessa tre skådespelare?

Noréns föreställning skapar tydlig förvirring hos publiken. Ty publiken hamnar ofta i trångmål när dramatikern ruckar på teatertriangeln och tänjer på dess gränser. – Kanske var det just denna publika förvirring Norén syftade till när han vidgade teatertriangeln. Precis som Brecht tycks han vara ute efter att provocera: teaterns viktigaste uppgift tycks i hans ögon vara att förmå publiken att ifrågasätta sina egna värderingar och attityder.

I det sena nittiotalets uppsättningar har triangelförhållandet skådespelare – roll – publik gång på gång kommenterats. Dock har debatten mera sällan gällt begrepp numro tre: publikens roll och publikens ansvar. Ändå är det nog publikens villkor som på sistone förändrats mest. Publiken tillerkänns i dag en ökande del i teaterskapandet. När konstverket inte längre kan uppvisa en enhetlig, för alltid given form och ett innehåll som går att känna igen från gång till gång ifrågasätts givna konventioner och publikens tolkningsutrymme växer. I dag får publiken i långt högre grad än tidigare själv konstruera sitt konstverk. Se på Westerbergs pjäs med dess kast mellan skilda läsarter: publiken kan minsann inte vara säker på att skådespelaren håller sig till en enda roll hela tiden. Och se på den Jeppe Staffan Valdemar Holm ställer ut i Malmö: denne bonde tycks snarare vara förtjänt av publikens medlidande än av dess förakt. Och se på Lars Norén som mest envetet tänjer i teaterns alla tampar. Kanske är det just från honom vi i morgon kan förvänta oss de mest egensinniga ställningstagandena.

”Stil och vokabulär”

(1972)

När bokstäverna blev till siffror

– historiografi i 17 656 tecken

Per Rydén

Jan Thavenius och jag sammanställde en gång tillsammans med Anders Pettersson ett häfte som hette *Litteraturen i siffror*. Då var det 1970. Förordet är dagtecknat i juni det året: ”Vi har ställt samman dessa hårda data inte därför att vi misstror mjuka utan därför att hårddata på ett relativt konkret sätt kan ge kunskaper om litteraturens ställning i samhället. Att de inte säger hela sanningen är klart. Men det är inte någon anledning till att avstå från de insikter de kan ge oss.”¹

I form av okommenterade tabeller och diagram kunde man på totalt 76 sidor få information om antalet kulturarbetare 1965–66, medianinkomsten för författare och översättare 1966, bokprisernas utveckling 1954–68, översättningar från mest översatta språk, mest lånade författare i svenska folkbibliotek 1969, den svenska populärpressens upplaga 1968 och 1969, svensk televisions programinnehåll 1968/69, statens kulturutgifter och åtskilligt annat. En del är starkt tidspräglad. Lenin ligger ännu före Simenon, Blyton och Shakespeare bland världens mest översatta författare. En del kan fortfarande gälla: Astrid Lindgren är den mest lånade författaren i svenska folkbibliotek.

Mycket annat är också tidspräglad. Ämnet hade nyss bytt namn från Litteraturhistoria med poetik till Litteraturvetenskap. Året innan hade institutionen i Lund liksom sina systerinstitutioner varit inbegripen i ett livligt kursplanearbete. I samband med det uppstod ett behov av att skapa nya läromedel. *Litteraturen i siffror* var ett av dem och i flera avseenden hade det den kortaste omsättningstiden. Ett supplement såg också dagens ljus redan året därpå.

De tre sammanställarna av vilka den som av alfabetiska skäl hamnade sist på titelbladet var den förste när det gällde att komma med initiativ, skulle själva distansera sig och syssla med helt andra saker. 29 år efteråt framstår det hela som så passerat att det kan överblickas. Men nog finns det

någon utstickande garnända. Jag tar tag i den och nystar i den för att påminna om insatser som deras upphov sannolikt städat undan. De har sitt ämneshistoriska intresse.

Mycket började på 1960-talet. Det försöker man numera säga också till dem som då ännu inte var födda. Litteraturen engagerar sig då på ett sätt som i efterhandsperspektiv kan te sig på en gång välgörande och naivt. Språkkritiska och konkretistiska experiment sopas undan i korsdraget från öppnade fönster. Det blir viktigt att hamna på rätt sida i Vietnamfrågan och att tala om det. Både åsikter och verklighet troddes må väl av att tillhandahållas utan förpackning. Det kunde både leda till en stark tilltro och en djup misstro till litteraturen. Vreden var dock ganska glad och samförstående var många, eftersom fienderna var väl definierade.

Det var en prövning för alla litteraturmänniskor. Det gällde att ta ställning, och det gällde inte minst att ta ställning till om man skulle sitta kvar på sin kammare eller välja en ny verksamhet eller om man möjligen kunde organisera om sin kammare på ett sådant sätt att man gjorde en insats utanför denna kammare.

Det fanns i praktiken bara ett par vägar att gå, en som förde djupare in i vetenskapligheten, en annan som sökte en ny förståelse i tecknet av dagens övertygelser. Allt annat förde bort till helt andra sysslor. Efter en tid fanns till synes ingen återvändo, och man måste i varje fall se till att göra fåran färdig först, löpa loppet till mål. Först när man är där, kan man börja tänka om och försöka klara ut sin orientering framöver.

Den överordnade frågan var då som nu om vi som humanister ska uppfatta oss som eftersläntrare eller föregångare. Är den som sysslar med utforskningen av litteraturen en av de senfärdiga när det gäller att vetenskapliggöra sin syssla eller är det tvärtom så att litteraturen kräver speciella färdigheter som inte är helt olika de som diktaren eller siaren besitter och att han därmed genom sin textutläggning har en förmåga att tillhandahålla en sanning som går utanpå andra och andras?

Vårt val varierar. Möjligen är det så att våra pretentioner för det vi åstadkommer står i motsättning till den ställning som utmätts åt oss.

För Jan Thavenius var andra hälften av 1960-talet och början av 1970-talet anmärkningsvärt produktiva. Även om han redan då rörde sig från en syss-

la till en annan och från en position till en annan med avundsvärd fart, tycks man kunna hålla samman dessa sysslor. Men visst är bredden imponerande. Samtidigt är det i inte ringa utsträckning fråga om att lägga ut för andra, att göra basarbete som kunde vara andra till gagn. Så gäller i utpräg- lad grad för den bibliografiska förteckningen *Diktens bildspråk* (1966). Konkordanserna över Gustaviansk lyrik (1968) och Gullbergs lyrik (1971) kan liksom *Ordindex till Tegnér's lyrik* (1970) i och för sig ses som biprodukter av hans avhandlingsarbete, men de serverar också mängder av material för fortsatt forskning.

Det var också olika världar som möttes i hans. Med rörelse återfann den som skattade 1700-talets ordsfatt även diktare av mindre dignitet som Engzell och Granberg, Horn och Hummel. Men de som kände sig bekanta med dem kände sig mera främmande för att få dem betraktade som sampel framtagna med stickprovsteknik. Det var inte bara de vackert patinerade poesivolymerna som plockades fram utan också en slumpvalstabell. Men det är en annan nymodighet som på håll ter sig som den minst klassiska, nålkortet: "Det kort som använts vid excerperingen är Sorto 111. Kortet är av format A 5, linjerat och försett med 100 numrerade hål." Bara den som var med kan förstå vad det handlar om, och ingen annan kan ana vad dato- rerna onödiggjort.

Litteraturvetenskap. Nya mål och metoder hette en debattbok som kom ut 1966. Jan hade där sällskap av Peter Hallberg, Gunnar Hansson, Karl Erik Rosengren och Göran Hermerén. De hade skilda infallsvinklar och deras vägar skulle efter hand föra dem ytterligare isär. Det som höll dem samman var att de ville erbjuda ett alternativ till den traditionella litteraturhistorien, och det var därför naturligt för dem att ta till den nya etiketten på ämnet. De talade om "empiriska och i viss mån även kvantitativa metoder", och deras gemensamma förord var betydligt mera rundfilat än en del av de enskilda bidragen.

Jan gav i detta sällskap program för "Kvantitativa metoder i stilistiken". Han får naturligtvis anledning att konstatera att stilforskningen av tradition använt sig av kvantitativa metoder. Jämfört med den inspiration att ta till siffror som kom från samhällsvetenskaperna får ju också språkvetarnas hantering gälla som mera beprövad och därmed också mindre kontroversiell. Men det hade naturligtvis varit Jan främmande att traska i gamla fot-

spår och att syssla med en forskning som inte kunde harma omgivningen. Han tyckte nu att det var dags att lämna ett "trivialt stadium" där man bara sysslar med "enkel statistik". Den kvantitativa lingvistik som han vill introducera är närmare besett inte alls "ett gammalt och väl inarbetat forskningsområde". Det mesta av det som hittills gjorts får betraktas som "materialsamlingar".²

Det var ett uppfriskande anslag, och i den fortsatta diskussionen kunde uppsatsförfattaren i dessa upprörda tider medge att det fanns invändningar, kanske framför allt när det gällde allt sånt som hänförde sig till enskilda diktverk. Men han kan efter Pierre Guiraud visa hur stora skillnaderna är mellan Rimbauds och Valéry's användning av språket.³

Även om åtskilligt ännu är oprövat är han fylld av tillförsikt, inte minst om man kan ta till "kombinationer av olika kvantitativa metoder, lingvistiska såväl som psykologiska".⁴

Det hände mycket under dessa år: i samhället, i litteraturen, i forskningen. Hur Jan levde med i det får han väl berätta lite närmare om vid tillfälle. Under de sista åren av 1960-talet tog sig strömkantringen allt oftare det uttrycket att samhället och litteraturen och forskningen blev en gemensam allmänning. Passet för att passera gränserna bestods av de på nytt lanserade marxistiska synsätten. Uppsatser i ämnet började dyka upp under det magiska 1968. Den andra reviderade upplagan av *Svenskt litteraturllexikon* kom just det viktiga gränsåret 1970. Den som skrev om marxistisk litteraturkritik där var en av dem som hunnit fram till traditionen redan på 30-talet, Harald Elovson. Signaturen J. TH. återfanns i stället under artikeln om "kvantitativ litteraturforskning": "Med sin rigorösare hållning i metodfrågor har företrädare för kvantitativa metoder avvisat värderingar och intuitiva eller impressionistiska moment i själva forskningsprocessen [...]".

Om han själv var bland dessa företrädare vågar man inte längre veta. Att han för att markera sin roll som opponert gick rätt långt när det gällde att tala för empiri och kvantitet fann jag antagligt. Pendeln skulle slå långt ut i ett scientistiskt ytterläge, innan det lite flott gick att avfärda det som varit som utslag av positivistiska förlöpningar.

Allt detta skedde för, före framläggandet av doktorsavhandlingen.

Det var alltså en produktion av närmast danska dimensioner som Jan hade presterat före sin disputation. Hans avhandling, *Stil och vokabulär. En undersökning av formord i lyrik och prosa*, dröjde till 1972 och hade en

stillsammare framtoning än man kanske väntat sig. Huvudtanken var att man genom att undersöka formorden skulle kunna få viktiga signaler om den syntaktiska uppbyggnaden i olika typer av texter. Det var fortfarande en kvantitativ undersökning, en undersökning som syftade till att ge generella besked. En god del av materialet hade han själv tagit fram. Det var till den ändan som han bearbetat gustavianerna, Tegnér och Gullberg. I fråga om prosamaterialet var han mera hänvisad till andra, både Carita Hassler Göranssons mödosamt hopbragta och det av Sture Allén och datorerna framtagna tidningsmaterialet. Den vänlige opponenter Bernt Olsson hade invändningar både mot urvalet och mot underlåtenheten att gå ner på något så när konkret nivå.⁵ Att det var en pionjärgärning det handlade om, slog han också fast, och det inte alltför vanliga inträffade att respondent och opponenter bytte bana. I allt väsentligt slutade Jan med undersökningar av den här sorten och det fanns en del i hans försvar som tydde på att han hunnit överge det arbete han var inne i innan det var färdigt och försvarat. Också där presenterade han sig som person.

Flera av Jans tidiga böcker tillkom liksom *Litteraturen i siffror* i samarbete med andra. En humanist som inte var ensamvarg? Också det var ganska nytt. Här fanns en man som ville vara med andra – samarbeta med andra och få ett stycke av beundran från oss andra.

Den flitigaste samarbetspartnern var Karl Erik Rosengren, en av de drivande och mest övertygade också i uppsatsantologin. Tillsammans producerade de två också antologierna *20 romaner bedömda* (1967) och *Litteratursociologi* (1970).

Rosengren blev den som envisast fortsatte det som Jan hade varit med om i begynnelsen. Och om man vill ha en bild av vad Jan kunde ha gjort om han fortsatt i invanda banor så ligger det nära till hands att teckna just denne partners utveckling.

Karl Erik Rosengren började som litteraturhistoriker. Han skrev en fortfarande läsvärd bok om Victoria Benedictsson (1965). Hur Sverige blev modernt var en av de frågor han ville ge svar på. Det förde honom närmast över till efterkrigstidens litteratur. För sin avhandling valde han att studera två tidsavsnitt, 1876–92 och 1953–65. Hans radikalism bestod i att han bytte ämne. Revolutionsåret 1968 lade han i ämnet sociologi fram sin avhandling *Sociological Aspects of the Literary System*. I denna i stora styck-

en metodologiska studie menar sig Rosengren ha visat att hans metod dög för att åstadkomma ”quantitative, reliable and valid knowledge about the literary situation in a country during a given period”.⁶ Den som tvivlade på litteraturen kunde här få mängder av siffror och diagram som tycktes ge oerhört exakta besked om den. Den som aldrig nått fram till någon barn-domstro på litteraturen, kunde här med hjälp av avancerad statistik få ordkonsten placerad i de exakta vetenskapernas krets.

Rosengren hade påfallande lite att säga om de litterära texterna. För sina undersökningar av det litterära systemet nöjde han sig med att vid sidan av information om böckernas tal och recensionernas numerär gå in i de senare för att se vilka namn som nämndes där vid sidan av den författare som recenserades. Han talade om omnämmanden, *mentions*.

Som sociolog kom Rosengren efter hand att specialisera sig på studiet av masskommunikation. Hans professurer, först i Göteborg, senare i Lund, hade den inriktningen. Han blev en också internationellt uppmärksammas forskare. Han höll sin linje från 60-talet och kom inte minst att medverka till att den kvantitativa innehållsanalysen bevarade sin plats inom den svenska mediaforskningen. Han försvarade sin och andras position i flera sammanhang, däribland i *Advances in Content Analysis* (1981). Han praktiserade den, gärna tillsammans med en allmänt mediakritisk hållning i fallstudier som *Diffusion of news: the case of Sweden and Apollo 13* (1971) och i *Katastrofen i Barsebäck: en fingerad nyhetssändning och dess följder* (1974).

Femton år efter det att han framlagt sin avhandling skulle Rosengren återkomma till ämnet, fullborda undersökningen och sätta in den i en större ram. Kulturindikatorer är det som Rosengren med anslutning till studier som startades av George Gerbner på 1960-talet föreslår för studiet av samhällsliga fenomen. Rosengren har den frestande föreställningen att man genom studiet av de enkla element, som kulturindikatorerna utgör, ska kunna skapa sig en helhetsuppfattning av tillståndet i nationen. Han inspirerade också andra att klara ut den svenska symbolmiljön efter kriget. Eva Block studerade värden och värderingar i ledare i svenska storstadstidningar under perioden 1945–75 och räknade ord som frihet, demokrati och miljö. Det leder till konstateranden av den här typen: ”The most important finding for the late 60’, however, is the rising interest in equality, from about 14% to 29% (1969).⁷ Per Block ville på motsvarande sätt skaffa sig mått på se-

kulariseringen av det svenska samhället genom att se hur ofta som religiösa, främst kristna begrepp figurerade på familje-, ledar- och kultursidorna, och han menar sig utan tvekan ge precisa mått på vad som hände. ”Neither the postwar secularization trend nor the changes of the 60’s are unknown. But there are not many indicators that allow us to follow both these phenomena year by year with any precision at all.”⁸ Gunnar Andrén och Kjell Nowak undersökte märkesvaruannonser och såg till att räkna hur många du och ni som fanns där och trodde sig därmed kunna säga något om en ökande jämlikhet. För att kunna ge exakta besked också om kärleken tvingades de två forskarna införa stipulationer vad gäller de centrala begrepp som de vill räkna:

All erotiskt inriktad aktivitet antas vara exempel på *förälskelse/kärlek*. Att kramas, att kyssas, att smekas, att gå eller springa hand i hand, att hålla armen runt någons midja eller axlar – allt detta skall noteras här, såvida det inte finns någonting i annonsen som klart antyder att det inte är fråga om någon erotisk relation (t.ex. om en person ger sin baby en godnattpuss eller någon leder en blind över gatan).⁹

Rosengren var den sammanhållande kraften i detta långtgående försök att skriva de folkhemskes historia med hjälp av sådana formaliserade indikatorer. Själv är han i första hand upptagen av att ge den överordnade teorin för detta företag, men naturligtvis måste han också ha funnit det bestickande att det recensionsmaterial, som han arbetat med redan under 1960-talet kunde placeras i centrum.

Studien av den litterära referensramen i Sverige från det kalla krigets till återkomsternas tid, *The Climate of Literature* (1983), har som ett av flera syften att försöka fastställa i vad mån just den ofta omtalade strömkantringen inom litteraturen satte några så eftertryckliga spår. Man kan rentav se hela det av en rad olika forskare besatta projektet med inriktning på svensk symbolmiljö under efterkrigstiden som ett försök att mäta vänstervågens kraft.¹⁰ Intrycket är mycket eftertryckligt och beskrivs i Rosengrens kvantitativa termer så här:

The outcome of all this was that in 1968 the core group covered something like 4 or 5% of the literary frame of reference. Suppose – for the sake of argument – that by the widening of the circle we would be able to double that figure – certainly an exaggerated assumption – and arrive at the guess that in 1968 about 10% of the literary frame of reference had a Marxist tinge. Even so, that would be a far cry from the general impression of total dominance for the Marxist perspectives.¹¹

Rosengrens vetenskapssyn resulterar ofta i att han känner behov av att åskådliggöra sina resultat i form av modeller. I avhandlingen finns figurer som påminner om atommodeller. I en symposierapport från 1984 resulterade det i ”The Great Wheel of Culture in Society”. Han vill också ge intrycket av att en lång rad klassiska studier på ett avgörande sätt kan förenas med indikatorstudier och avancerad statistisk bearbetning av dessa: ”The last few years have seen the introduction of advanced statistical techniques necessary to connect classical theory with the empirical data collected by means of the new instruments. The stage seems to be set for a take-off.”¹²

Jan Thavenius är inte Karl Erik Rosengren. Jan Thavenius är dessbättre Jan Thavenius.

Han är läraren som springer ifrån sina elever.

Någon gång har han efterlämnat rekryter och beundrare som med lite snopen trohet och tröghet fortsatt det han begynte.

Någon gång kommer han i närheten av det han en gång sysslade med ungefär som den som dunkar sig själv i ryggen. I skolans värld har siffror och modeller sin pedagogiska potential. I debatten om läsningen tar argumenten inte sällan siffrornas form. I de stora linjernas perspektiv finns det data som vill bli betraktade som konkretionens tjänare. I sysslandet med kultur och medier blir informationsexplosionen eftertryckligast representerad av de stora talen.

Någon gång.

Den mest föråldrade av de skrifter som Jan var med om att initiera under sina tidiga år är kanske trots allt inte *Litteraturen i siffror*. Det får anses styrkt av att det numera åtminstone vartannat år utkommer en publikation som heter *MedieSverige* med vidhängande årgångsbeteckning. Den spelar sin roll också för beslutsfattare.

Nej, den mest föråldrade skriften är i stället den tillsammans med Sture Allén utgivna uppsatssamlingen om *Språklig databehandling*. Året var 1970, och jag minns det som en av de påtänkta bidragsgivarna som inte hann bli färdig med min uppsats.

”Så småningom har datamaskinerna blivit allt vanligare även inom samhällsvetenskaplig och humanistisk forskning”, konstaterade Jan i den första av sina två egna uppsatser, ”men utvecklingen på dessa områden har inte

haft samma explosionsartade förlopp som på många andra.”¹³ Han gav smakprov och han preciserade i sitt andra bidrag hur arbetet med konkordanserna över Tegnér och Gullberg gick till. Det var främst i hanteringen av stora material som han såg nya möjligheter. ”Den framtida utvecklingen bestäms dock i hög grad av yttre faktorer. Den tekniska utvecklingen och utarbetandet av nya och enklare programmeringsspråk kommer att spela stor roll. Över huvud taget är kommunikationen mellan människa och maskin möjlig att förbättra och förenkla genom exempelvis utbildning och bättre service.”¹⁴

Det låter sig fortfarande säga, även om allt har hänt sedan den första boken i ämnet kom. Men Jan är bara sig lik i sin föränderlighet.

Noter

1. Anders Pettersson, Per Rydén & Jan Thavenius, *Litteraturen i siffror. En sammanställning*, Lund 1970, s 5.
2. Jan Thavenius, ”Kvantitativa metoder i stilistiken”, i *Litteraturvetenskap. Nya mål och metoder*, Sthlm 1966, s 37 f.
3. Thavenius (1966), s 45, 47, 49 f.
4. Thavenius (1966), s 59.
5. Jfr Bernt Olssons recension i *Samlaren*, 1973, s 221 f.
6. Karl Erik Rosengren, *Sociological Aspects of the Literary System*, Sthlm 1968, s 144.
7. Eva Block, ”Freedom, equality, et cetera: values and valuations in the Swedish domestic political debate, 1945–1975”, *Cultural indicators*, s 171.
8. Per Block, ”Newspaper content as a Seculization Indicator”, *Cultural Indicators*, s 193).
9. Kjell Nowak & Gunnar Andrén, *Reklam och samhällsförändring. Variation och konstans i svenska populärpressannonser 1950–1975*, Lund 1981, s 170.
10. Karl Erik Rosengren, *The Climate of Literature. Sweden's Literary Frame of Reference, 1953–1976*, Lund 1983, s 7 ff.
11. Rosengren (1983), s 151.
12. Karl Erik Rosengren, ”Cultural indicators for the comparative study of culture”, i *Cultural Indicators*, s 32.
13. Jan Thavenius, ”Litteraturvetenskaplig databehandling”, i Sture Allén & Jan Thavenius, red., *Spåklig databehandling. Datamaskinen i språk- och litteraturforskning*, Lund 1970, s 171.
14. Thavenius (1970), s 181 f.

Skillnaden mellan poesi och prosa

Bernt Olsson

Fjärran 60-tal. Jag gick i Lund och grubblade över barockproblemet. Tyska stilforskare hade pekat på stilelement, som de påstod utmärkte barocken. Men jag hade många gånger sett att samma element förekom med hög frekvens också i texter, som man förde till renässansen. Vad var sant? Kunde man överhuvudtaget skilja mellan en epoks stil och en annan?

Till mitt närmaste umgänge hörde Jan. Jag berättade om mina grubblerier för honom. Han invigde mig i den kvantitativa stilforskning som han just då utvecklade. Jag insåg att här fanns en metod som kunde användas för att lösa barockproblemet.

Det blev 70-tal. Jan disputerade och vände hågen åt andra håll. Men jag arbetade vidare med den metod Jan utvecklat. Jag använde hans mått och konstruerade själv många andra. Jag fann till sist också, att det i svensk poesi vid två tillfällen skedde generella förändringar av stilen, en omkring år 1670–80 och en omkring 1730–40. Jag menade att dessa förändringar visade renässansens övergång till barocken, och barockens till klassicismen.

Jag ska inte gå djupare in på detta här. I stället ska jag – med användning av Jans och mina mått – ta upp en av de frågor som Jan ställde, nämligen om det finns generella skillnader mellan poesi och prosa. Jag håller mig vid det tidsavsnitt som jag arbetat med i min stilhistoriska undersökning, alltså 1600–1760. En svaghet med Jans undersökning låg i materialvalet. Han arbetade med fyra grupper av material: äldre lyrik, som bestod av *Fredmans epistlar*, stickprov från 14 gustavianska författare samt Tegnér's poesi fram till 1824, yngre lyrik, som bara representerades av Hjalmar Gullbergs dikter, äldre prosa, som utgjordes av olika slags texter från tiden 1920 till 1935 samt från 1950-talet, och yngre prosa, som bestod av stickprov från olika genrer inom tidningsprosan från 1965. Det råder som synes en betydande diskrepans både mellan de båda grupperna inom respektive lyrik och prosa och mellan lyrik och prosa. Inte minst är det otillfredsställande, att medan äldre lyrik härrör från slutet av 1700-talet och början av 1800-talet, är all

äldre prosa från 1900-talet. Förklaringen är att Jan var tvungen att utnyttja det material som fanns.

Jag har hämtat hela mitt material från ett och samma långa tidsavsnitt och kan jämföra poesi och prosa från samma tid. (Jag föredrar att kalla det poetiska materialet ”poesi”, eftersom det bara i mindre utsträckning består av vad vi brukar kalla ”lyrik.”)

Mitt material består av cirka 500 stickprov om 2000 löpord, dragna ur olika genrer. I den här uppsatsen väljer jag att bara arbeta med tre tjugooårsperioder: 1641–1660, 1681–1700 och 1741–60. Från vardera perioden hämtar jag de texter poesi och prosa som jag har undersökt. Vid valet har jag sett till att få så stor spridning på genrer och författare som möjligt. Inom poesin finns således både kärlekspoesi, satirer, didaktiska dikter, bröllops- och gravdikter, kunglig panegyrik, psalm och andlig epik, inom prosan fiktionsprosa som romaner, fabler och anekdoter, privatprosa som brev och levernesbeskrivningar, lagtexter, moraliserande litteratur, oeconomiaböcker, uppbyggelselitteratur, böner och vetenskaplig litteratur inom genrererna filosofi, historia, geografi, reseskildringar och fysik.

Inom stilforskningen har man fäst stor vikt vid begreppen ”nominalstil” och ”verbalstil”. Vissa genrer har man menat kännetecknas av en böjelse till nominalstil. Man kan anta att nominalstil snarast skall utmärka prosan, medan poesin kan tänkas ha mer verbalstil.

Jag har mätt förhållandet i mitt material och för ändamålet använt en kategori ”nominaler”, bestående av substantiv, egennamn och substantiverade adjektiv, och en kategori ”verb”. För att vi ska få en riktig bild måste vi emellertid ta hänsyn till att stilen undergår allmänna förändringar från början av 1600-talet till 1760. Tabell 1 visar förhållandena inom poesin.

Tab. 1. Nominaler och verb, samordning och underordning samt personliga och possessiva pronomen i poesi 1641–60, 1681–1700 samt 1741–60

Period	Nom.	Verb	Sam.	Under.	Pr. 1a	Pr. 1b
1641–60	446,3	391,2	112,8	72,6	135,7	49,8
1681–1700	421,5	401,7	99,0	92,1	99,0	92,7
1741–60	506,0	377,0	98,7	90,6	124,0	65,0

Som synes minskar antalet nominaler från den första perioden till den andra för att sedan öka ännu kraftigare under den tredje. Samtidigt ökar anta-

let verb från första perioden till den andra för att sedan minska. Förhållandena har lett till att jag vill mena att den första och den tredje perioden utmärks av nominalstil, mellanperioden av verbalstil. Förändringarna mellan andra och tredje perioderna är signifikanta. Eftersom den första perioden är den tid då renässansen når Sverige, tiden 1681–1700 är högbarockens tid och tiden 1741–60 präglas av klassicism, anser jag att renässans och klassicism har nominalstil, medan barocken har verbalstil.

Så är det i poesin. Inom prosan är förändringarna mellan perioderna inte alls så stora (tab. 2).

Tab. 2. Nominaler och verb, samordning och underordning samt personliga och possessiva pronomen i prosa 1641–60, 1681–1700 samt 1741–60

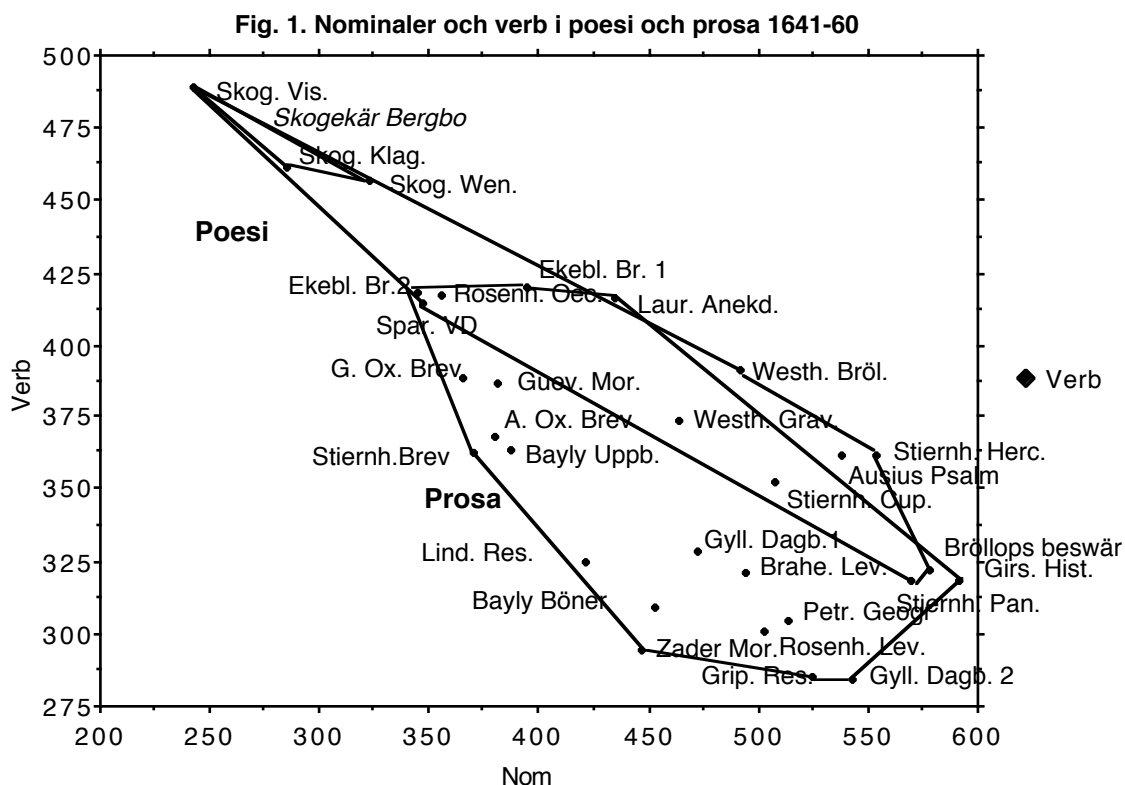
Period	Nom.	Verb	Sam.	Under	Pr. 1a	Pr. 1b
1641–60	440,5	347,7	120,5	97,8	52,2	27,6
1681–1700	421,2	360,7	124,0	107,2	67,8	38,9
1741–60	440,3	349,4	108,5	102,7	102,9	30,7

Antalet nominaler minskar visserligen också här för att sedan öka, och verben ökar för att åter minska, men skillnaderna är små.

Jämför vi så värdena för poesi och prosa, ser vi att under första perioden är skillnaden mycket liten, 446,3 mot 440,5. Den skillnaden är inte signifikant. Skillnaden beträffande verb är större, 391,2 mot 347,7, och är signifikant (fg 28). Under andra perioden är skillnaden beträffande nominaler helt försumbar, men skillnaden beträffande verb stor och signifikant (fg 63). Under tredje perioden har vi ett helt annat förhållande. Poesin har här väldigt mycket fler nominaler, 506,0 mot 440,3 och fortfarande även fler verb, 377,0 mot 349,4, en signifikant skillnad (fg 70). Slutsatsen skulle alltså bli att poesi alltid har signifikant fler verb än prosa, medan förhållandet beträffande nominaler kan växla starkt.

Nu ska man inte tolka det så att alla genrer inom poesin har fler verb än alla genrer inom prosa. När jag delat upp materialet efter genrer har jag funnit att inom poesin skiftar medelvärdena för verb mellan 425,8 i satiren och 336,3 i den kungliga panegyriken. Inom prosan är spännvidden också stor: ett par genrer berättande prosa, fabler och anekdoter, har så höga värden som 401,9 resp. 408,0, medan geografi har bara 296,3 och historia 315,7. Det betyder, att flera genrer prosa har fler verb än vissa genrer poesi.

Vi ska illustrera förhållandet med en figur (fig. 1). Jag nöjer mig med att visa hur det förhåller sig under perioden 1641–60. Under de båda andra perioderna har vi så många texter att en bild blir ett gytter av punkter.



Vi ser att fälten i stort sett täcker varandra. Men vi finner också att det är tre poesitexter som ligger utanför prosans fält genom sina många verb och få nominaler. Alla texterna är av Skogekär Bergbo: *The Swenska språkets Klagemål*, *Wenerid* och *Fyratijo små Wijisor*. Av prosatexterna har de flesta färre verb än vad poesitexterna har.

Frågan om nominalstil och verbalstil har Jan inte berört. Däremot undersökte han samordning kontra underordning. Samordning mätte han för enkelhetens skull med kategorien 2c, som bestod bara av ordet *och*, och underordning med 2f, som han kallar "Underordning" och som utgörs av relativa pronomen, ordet *att* och underordnande konjunktioner. Jag har behållit kategorien 2f men använder för samordning en kategori 2b, till vilken jag för ordet *samt*, som är frekvent under den undersökta perioden och helt synonymt med *och*.

Vi går tillbaka till tabell 1. Tredje och fjärde kolumnerna visar värdena för respektive 2b och 2f i poesin under de tre perioderna. Samordningen minskar påtagligt från första perioden till den andra, medan underordningen i stället ökar. Förändringen beträffande underordning är signifikant (fg 28). Mellan andra och tredje perioden är skillnaderna små. I prosan är förhållandet delvis ett annat, som vi ser av tabell 2. Samordningen ökar bara något från första perioden till den andra men minskar sedan signifikant till tredje perioden. Underordningen ökar från första perioden till andra, men inte alls så mycket som i poesin.

Jämför vi så poesi och prosa, finner vi att prosan under alla perioderna har mer samordning än poesin och betydligt mer underordning. Ingen av skillnaderna vad beträffar samordning är signifikant. Det kan alltså inte sägas, att prosa generellt har mer samordning än poesi. Däremot är skillnaderna vad gäller underordning signifikanta under alla tre perioderna. Prosa har alltså mer underordning än poesi. Det är också intressant att se, att när underordning ökar i poesi, ökar den också i prosa och när den minskar i poesi minskar den i prosa. Fluktuationerna är dock större i poesi.

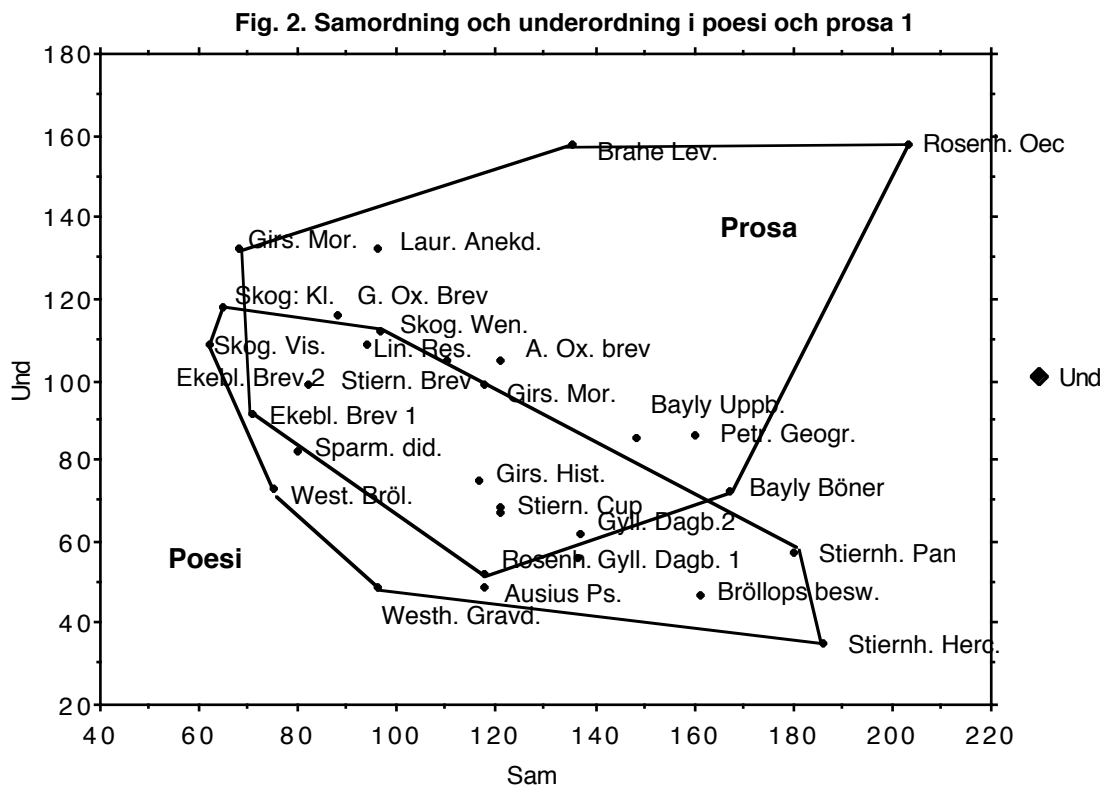
Vi kan jämföra med de resultat Jan fick. I hans material har både äldre och yngre prosa mer underordning än äldre lyrik och yngre lyrik. Skillnaderna beträffande samordning är små. Dock har äldre lyrik något mer samordning än yngre (se fig 9.4.1 i Thavenius s. 190). Min undersökning kan sägas bekräfta Jans resultat vad gäller skillnaden mellan mängden underordning i poesi och prosa.

En skillnad mellan Jans och min undersökning är att Jan anger mängder i procent av texten, medan jag, som en följd av att jag använder stickprov på 2000 ord, anger mängden i antal per 2000 ord. För en jämförelse bör mina värden räknas om i procent. Min andra och tredje period har 4,9% samordning, samma värde som äldre lyrik i Jans undersökning. Intressant är att i Jans material har *Fredmans epistlar* så högt värde som 5,9, alltså något högre än vad min första period har. Men det är ett undantag. Allmänt sett kan det sägas att mängden underordning har förblivit konstant från slutet av 1600-talet och några decennier in på 1800-talet. Beträffande prosan är förhållandet ett annat. Både äldre men i synnerhet yngre prosa i Jans material har betydligt mindre samordning än vad mina tre perioder har. Den minskning av samordning som kan konstateras i mitt material har alltså fortsatt. Vi bör emellertid akta oss för att dra några slutsatser, eftersom det

mellan mitt yngsta material och Jans äldsta ligger 150 år, som vi inte vet något om.

Underordningen är mycket mindre i Jans bägge lyrikkategorier än vad mina tre perioder uppvisar. Jan får ett medelvärde för äldre lyrik på 2,9, medan värdet för min tredje period är 4,5. Ingen av de textkategorier som Jan har undersökt har så högt värde. Värdena för prosan är mer jämförliga. Jan har för äldre prosa 4,1, medan min tredje period har 5,6. Det förefaller dock som om underordningen i prosan minskat efter 1760.

Figur 2 visar texternas position beträffande samordning och underordning under perioden 1641–60.



Vi ser att de allra flesta prosatexterna har mer underordning än vad poesiexterna har. Minst av bägge slagen har Samuel Westhius' bröllopsdikter och gravdikter, medan Stiernhielms texter och "Bröllops beswärs Ihugkommelse" har mycket samordning men litet underordning. När Stiernhielm skriver brev har han mindre samordning men mer underordning.

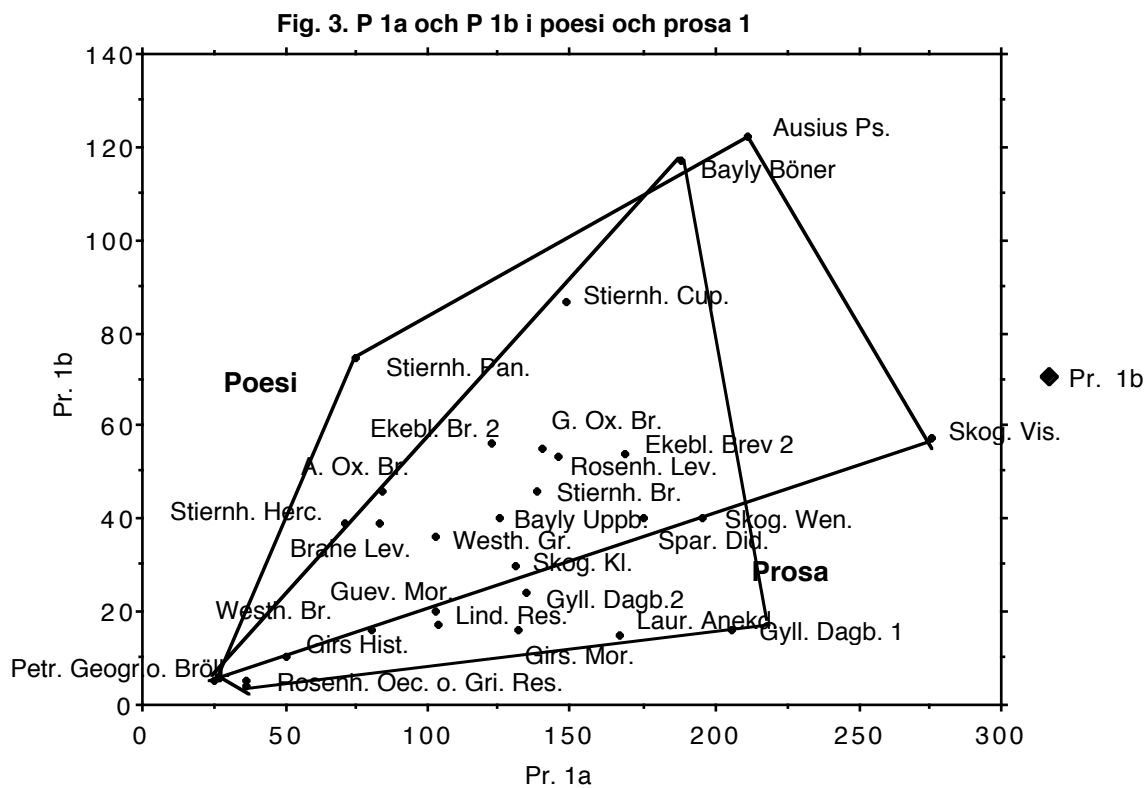
Jan fann ett annat mått som diskriminerade mellan poesi och prosa, nämligen halten av possessiva pronomen. Det visade sig att poesi, både äldre och yngre, hade avsevärt mer av possessiva pronomen än vad prosan hade

(se fig. 7.3.1. i Thavenius s. 125). Hur det förhåller sig i mitt poesimaterial under de tre perioderna kan vi avläsa i kolumn fem och sex i tab. 1.

Personliga pronomen minskar starkt från första till andra perioden för att sedan öka nästan lika mycket. Förändringarna är signifikanta (fg 43 resp. 56). Med possessiva pronomen förhåller det sig tvärtom. De minskar starkt från första perioden till andra och ökar sedan. Även här är förändringarna signifikanta.

I tab. 2 ser vi hur det förhåller sig med prosan. Här ökar personliga pronomen kontinuerligt men särskilt från andra till tredje perioden. Den senare förändringen är signifikant (fg 77). Possessiva pronomen ökar också från första till andra perioden men minskar sedan.

Jämför vi så poesi med prosa under de tre perioderna, ser vi att poesi under första perioden har 135,7 personliga pronomen, medan prosan bara har 115,1. Skillnaden är alltså stor, men den är inte signifikant. Vi skall strax se varför. Även av possessiva pronomen har poesin betydligt mer, 49.8 mot 33,6. Men inte heller denna skillnad är signifikant. Förklaringen får vi, när vi tittar på figur 3.



Vi ser att poesi i allmänhet har mer av possessiva pronomen än vad prosan har. Men en prosagenre skiljer sig från de andra, Baylys böner. Bönerna är alltigenom tilltal till Gud, och där är possessiva pronomen vanliga. Genren ligger nära den poetiska genren psalm. Å andra sidan finns det poesi som har föga av både personliga pronomen och possessiva pronomen; ”Bröllops beswärs ihugkommelse” är härvidlag extrem.

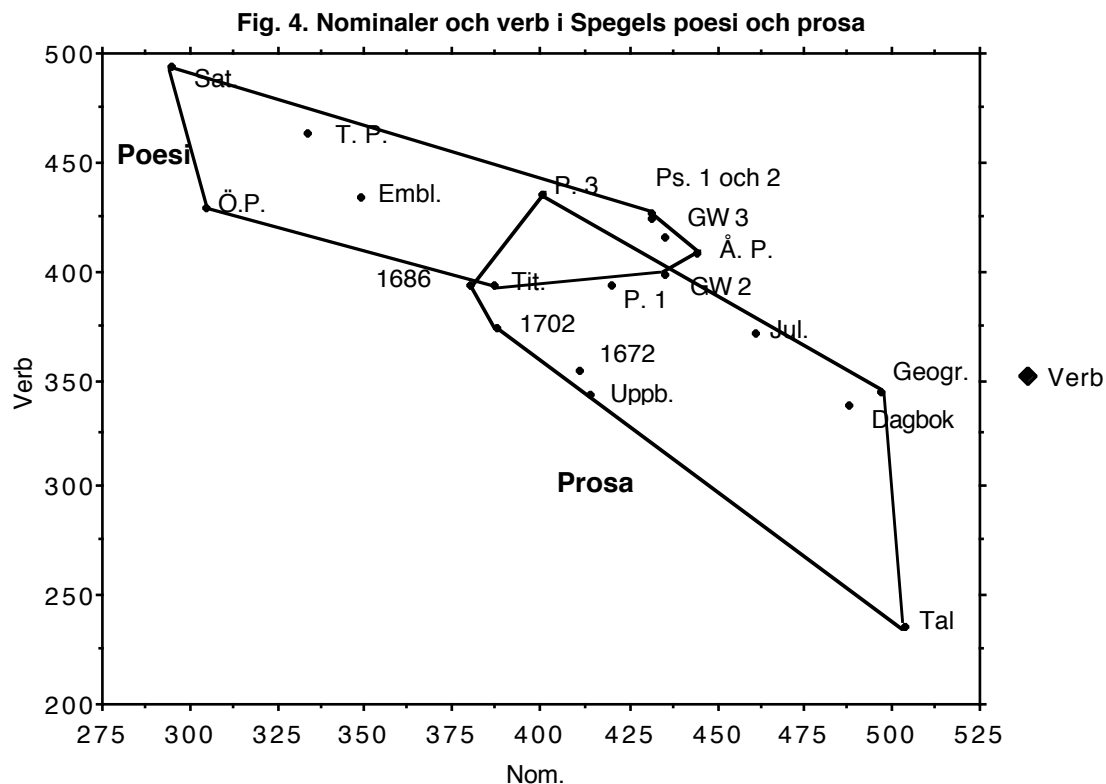
Under perioden 1681–1700, när possessiva pronomen ökat så starkt i poesin, får vi andra förhållanden. Skillnaden är liten beträffande personliga pronomen, 99,1 i poesin, 97,4 i prosan. Men skillnaden beträffande possessiva pronomen är stor, 92,7 i poesin, bara 35,5 i prosan. Denna skillnad är signifikant. Förhållandet är likartat under perioden 1741–60, även om antalet possessiva pronomen har minskat betydligt. Poesin har 65,0 och prosan 30,7. Skillnaden är signifikant. Vi kan alltså säga, att poesi har fler possessiva pronomen än prosa.

Det finns prosatexter under bägge de senare perioderna som har många possessiva pronomen. Det rör sig liksom under den första perioden om bönelitteratur, i något fall om brev. Man bör därför kanske tillägga, att man bör exkludera bönelitteratur från prosan, när man diskuterar possessiva pronomen.

Vi har hittills rört oss med en mängd texter inom poesi och prosa av skilda författare. Man kan vänta, att bilden skall bli tydligare om vi håller oss till en och samme författare. Av de författare jag undersökt hör Haquin Spegel och Olof von Dalin till dem som har en stor produktion i olika genrer inom både poesi och prosa. Spegel har inom poesin inte bara skrivit psalmer, bibelparafraser och kristen emblemantik utan också ett par satiriska dikter, en från 1670-talet och en från 1711. Inom prosan har han skrivit likpredikningar av olika slag. Men han har också på 1670-talet skrivit en dagbok och en uppbyggelsebok och på 1680-talet en bok om Gotland, alltså en bok i geografi. Dalin har inom poesi skrivit psalmer, kärlekslyrik, reflexionspoesi, sällskapslyrik, satirer, bröllopsdikter och gravdikter, kunglig panegyrik och ett epos. Inom prosan har han skrivit artiklar i *Argus*, *Sagan om hästen*, andra sagor, fabler, tal, uppsatser i kritik samt historieskrivning.

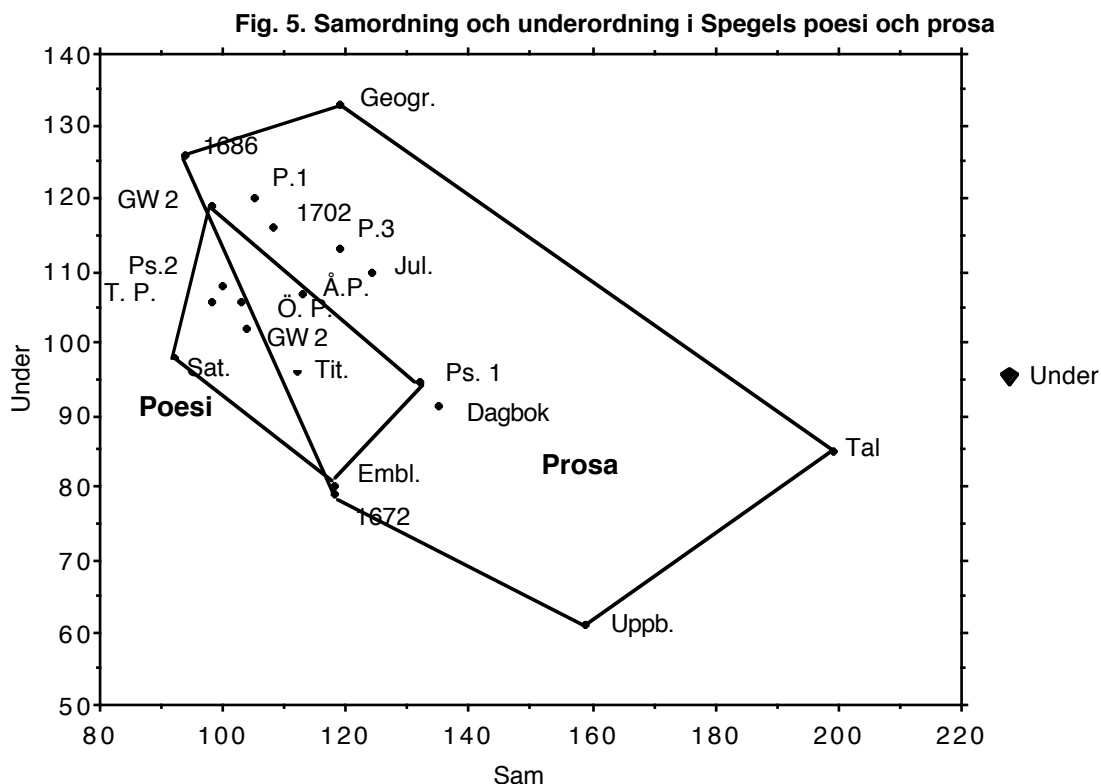
Ur Spegels författarskap drog jag tio stickprov ur de olika genrerna poesi och tio ur de olika genrerna prosa.

Prosan visade sig ha signifikant mycket fler nominaler än poesin och signifikant färre verb (fg 18). Figur 4 visar stickprovets positioner.



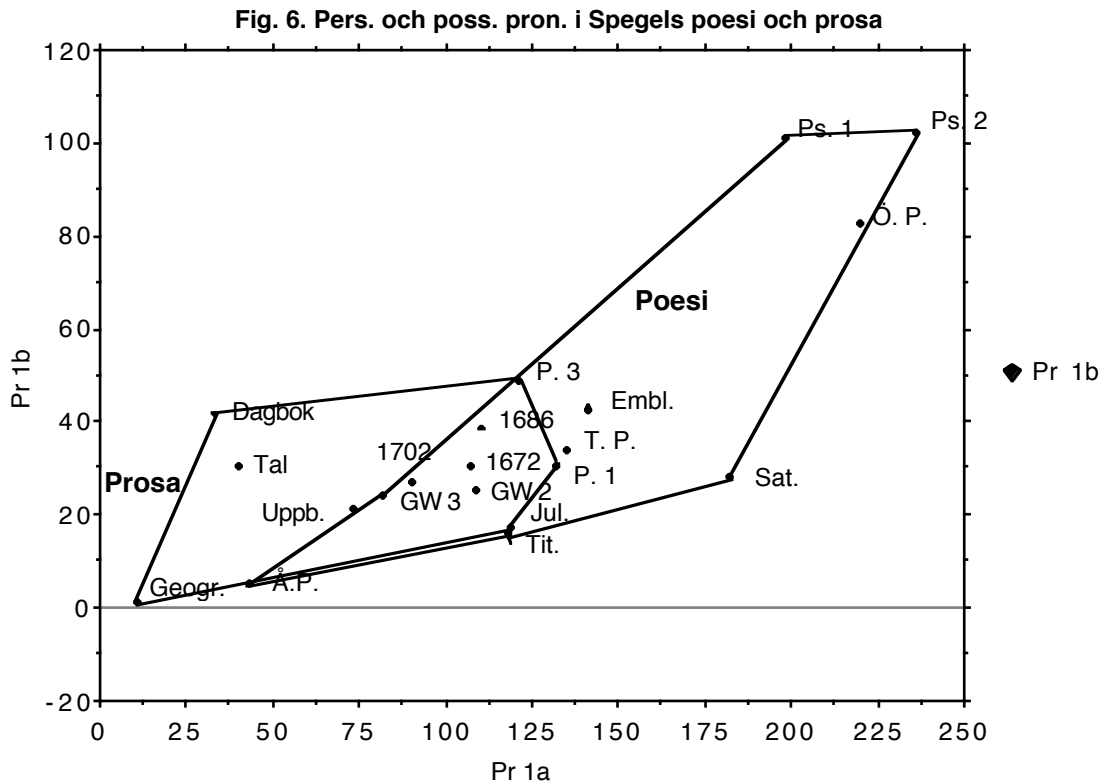
De båda fälten överlappar varandra obetydligt. En enda predikan, *Passions-Andacht* 3, ligger inom poesins fält, och bara två stickprov från poetiska texter, det från den tidiga satiren och det ena från *Guds Werk och Hwila* ligger inom prosans fält.

Prosan har mer samordning än poesin, 128 mot 107, men skillnaden är inte signifikant. Skillnaden beträffande underordning är obetydlig. Här bekräftas alltså inte hypotesen att prosa skulle ha mer underordning än poesi. Figur 5 visar förhållandet.



Det mest påfallande är att poesins fält är så litet jämfört med prosans. Det är uppbyggelselitteraturen och särskilt talen som med sina höga värden för underordning vidgar fältet.

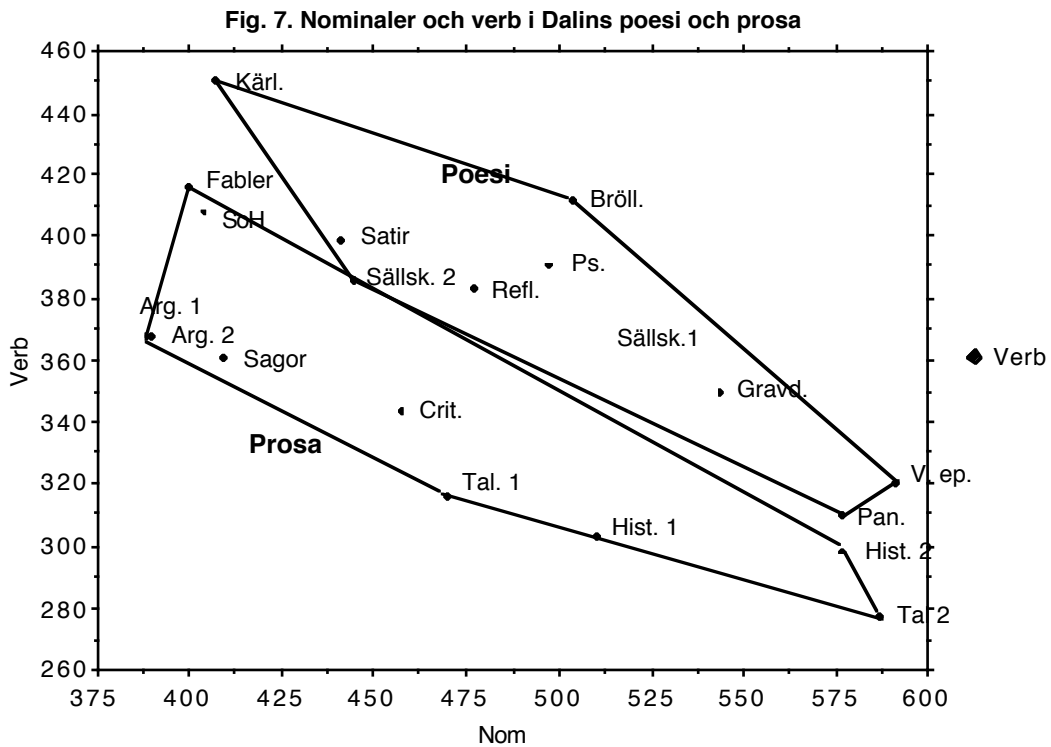
Till sist har vi personliga och possessiva pronomen. Det finns signifikant fler personliga pronomen i poesin än i prosan (fg 18). Även av possessiva pronomen har poesin mer, men den skillnaden är inte signifikant. Vi ser positionerna i figur 6.



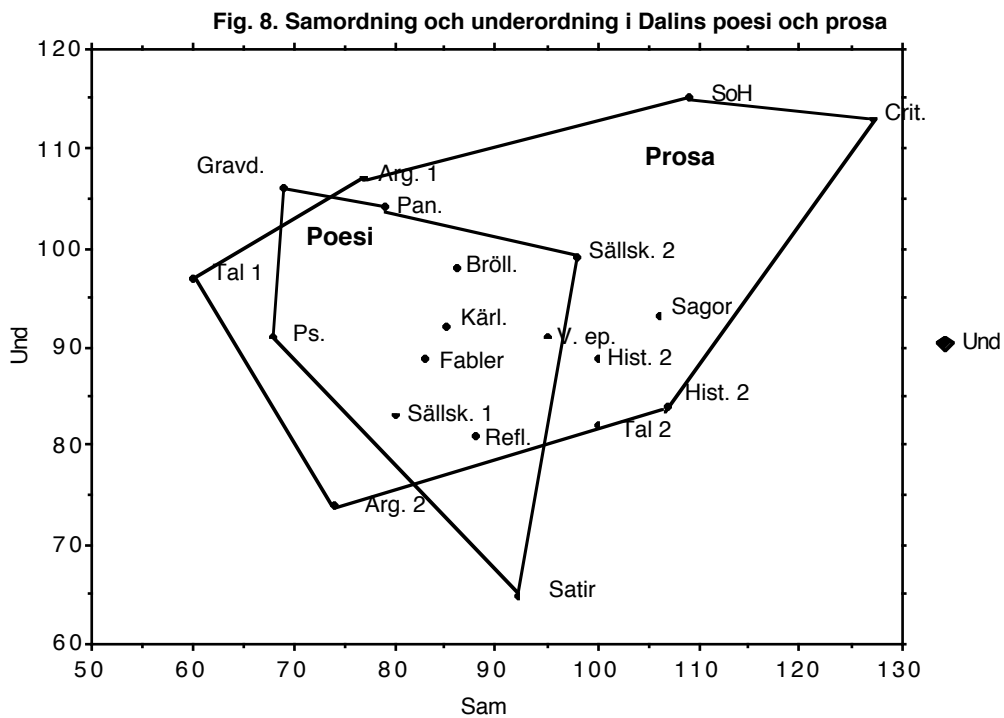
Här är det psalmen (två stickprov) och Thet Öpna Paradis med höga värden för båda slagen pronomen som avviker.

Vi går nu över till Dalin. När det gäller nominaler och verb skiljer Dalins sig fundamentalt från Spegel. Han har i poesin så mycket som 500,2 nominaler, medan Spegel bara har 384,6. I gengäld har Dalin bara 345,8 verb, medan Spegel har 436,5. Förhållandet bör förklaras med att Dalins stil är klassicistisk, medan Spegels är barock. I prosan är skillnaderna inte alls så stora. Hur det ska förklaras kan jag inte gå in på här.

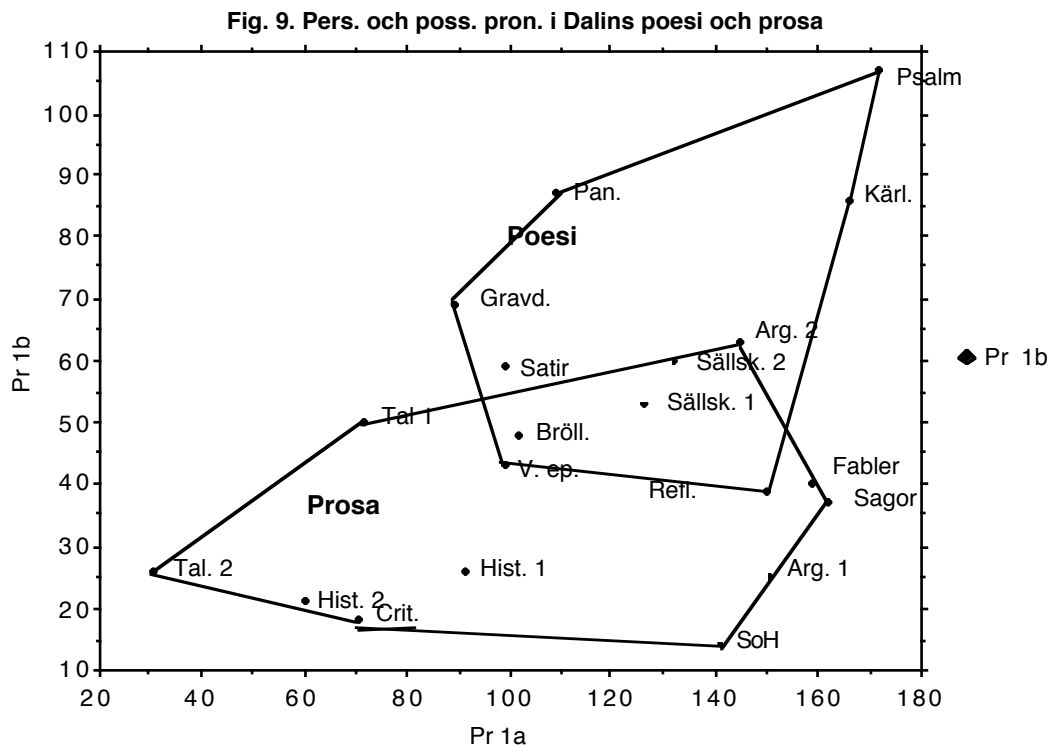
Det nämnda förhållandet gör att vi får en helt annan bild (se figur 7) än den vi fick för Spegel. Liksom hos Spegel ligger poesin med sina fler verb "ovanför" prosan. Men utsträckningen vad gäller nominaler är ungefär densamma. Vi kan lägga märke till att det inom poesin är panegyriken och epiken som har så många nominaler, medan kärlekspoesin har få. Inom prosan är det talen och historieskrivningen som har många, medan texterna ur Argus, fablerna, Sagan om hästen och de andra sagorna har få. Både vad gäller poesi och prosa kan skillnaderna ses som tecken på det svalg mellan "höga" och "låga" genrer som kännetecknar klassicismen.



Prosan har hos Dalin mer av både samordning och underordning än poesin, men skillnaderna är små och inte signifikanta. Se figur 8.



Till sist ska vi se på personliga och possessiva pronomen. Dalin har betydligt fler personliga pronomen i poesin än i prosan, men skillnaden är inte signifikant. Vad beträffar possessiva pronomen är skillnaden mycket stor. Poesin har – liksom vi såg för hela perioden 1741–60 – dubbelt så många possessiva pronomen som prosan, 65,1 mot 32. Figur 9 visar förhållandet.



Bara ett stickprov prosa, det ena ur Argus, ligger inom poesins fält.

Studiet av dessa båda författare visar att inget av de föreslagna måtten kan sägas utan vidare diskriminera mellan poesi och prosa. Det beror delvis på att det inom prosan finns genrer som alltid närmar sig poesin, böner framför allt. Men det beror också på att periodstilarna avtecknar sig så mycket tydligare inom poesi än inom prosa. Förhållandet blir ett helt annat, när man mäter klassicistiska texter, som utmärkes av tydlig segregation mellan ”höga” och ”låga” genrer, än när man mäter barocka, där genrererna har närmat sig varandra.

”Den motsägelsefulla bildningen”

(1995)

Måste vi tillbaka till litteraturhistorien?

Eva Hættner Aurelius

Titeln på denna uppsats kunde läsas ”*Måste vi tillbaka till litteraturhistorien?*” – det vill säga *måste* vi tillbaka till epoker och kanon? Men jag väljer att läsa titelns fråga på ett annat sätt och svarar med en motfråga: *har* vi frigjort oss från historien och *kan* vi frigöra oss från historien. Jag förstår då termen historia inte som form, alltså inte som berättelse, fiktion eller konstruktion, inte som det som ger oss, modernitetens barn, vad vi saknar efter Guds död, nämligen sammanhang och mening, utan jag förstår termen historia för det första som historiens innehåll, nämligen primärt som den kontext som omger texten och för det andra som historiemedvetande, det vill säga en hörnsten i själva moderniteten, nämligen föreställningen om det andra, det annorlunda, det främmande. Min synpunkt på frågan om vi skall tillbaka till historien är helt enkelt den att vi nog aldrig kan frigöra oss ifrån den, antingen vi med historia menar kontextualitet eller historiemedvetande.

Jag börjar med kontextualiteten. I en novell av Jorge Luis Borges, ”Pierre Menard, författare till Don Quijote” påstås att Pierre Menard är författare till romanen *Don Quijote*. Denna roman är såsom text identisk med spanjoren Cervantes’ roman med samma namn från 1600-talet. Pierre Menard var emellertid fransman och levde på 1800-talet, var poet och intresserad av logik. Men, och det är förstås en av Borges poänger med novellen, Menards roman är en annan än Cervantes’ – vi läser dessa romaner på delvis annorlunda sätt om vi placerar dem i olika sammanhang: i franskt 1800-tal eller spanskt 1600-tal. Begreppsvärlden blir delvis en annan, parodin får andra accenter, självreflexiviteten träder i förgrunden, och osäkerheten om vilket handlingsplan som är det primära i texten blir tydlig. Varför inträffar detta? Svaret på den frågan tror jag ligger i språkets sätt att fungera, och jag skall nu ett ögonblick dröja vid några föga omstridda beskrivningar av språkets funktionssätt. Den österrikiske filosofen Karl Bühlers i *Sprachtheorie* (1934) framlagda modell hävdar tre referentiella riktningar, tre referentiella

energier i ett språkligt yttrande: för det första till det omtalade sakförhållandet, för det andra till den talande, för det tredje till den tilltalade. Yttrandet är därför på en gång "Darstellung", "Ausdruck" och "Appell". Med Roman Jakobson tillägger jag att yttrandet också refererar till sig själv, till sin kod eller sina koder, och att den fjärde referensen för detta tillfälle kunde kallas "Selbstreflexivität". Sammanfattningsvis och enklare uttryckt säger ett yttrande, en text något om alla dessa fyra saker, men oftast står ett eller ett par av referenserna i förgrunden. Betydelse eller mening är med andra ord blott andra sidan av det mynt vars första sida är referentialitet. Andra semiotiker, exempelvis C.S. Peirce har framlagt en liknande modell för språkets sätt att fungera och därmed betyda, och man kunde säga att talaktsteorin i vid mening också ansluter sig till detta synsätt: betydelse, mening hör samman med funktionen. Poängen i detta är för det första att referentialiteten, detta att visa på, peka på, är kärnan i språket, sett som funktion, och för det andra att om denna eller dessa modeller av språket är rimliga så är förståelse av ett yttrande avhängigt dessa fyra dimensioner, i sin tur konstituerade av dessa fyra referentiella energier eller riktningar.

Det vill säga att förståelse av ett språkligt kodat meddelande, en text, måste ta hänsyn till sammanhanget mellan dessa fyra dimensioner och, vilket i detta sammanhang är väl så viktigt, i dessa dimensioner ingår en extern aspekt, som innefattar faktorer som ligger utanför texten. Modellen klargör med andra ord att förståelse innefattar textexterna förhållanden. Grundorsaken till detta är enkel: inget språkligt meddelande kan, såsom språkligt fenomen, tillhandahålla all den information som är nödvändig för förståelsen.

Låt mig skissera dimensionerna och jag särskiljer alltså nu en intern och en extern aspekt av dem:

1. Vad beträffar Darstellungsfunktionen, så etablerar texten genom denna funktion en diskursiv värld. Förståelsen i sin tur av denna värld förutsätter en beskrivning av det som ett rums- och tidsmässigt system, av de element som finns i denna värld, av de egenskaper dessa element har, samt de krafter som verkar i denna värld.

Men ingen sådan diskursiv värld är helt autonom, eftersom dess gränser, element och krafter aldrig helt kan framställas, visas och därmed förstås enbart utifrån den text som etablerar den. Ingen text kan framställa alla de förutsättningar, som gör den förståelig. Därför måste texten repliera på vårt vet-

ande om den historiska livsvärld som är textens bakgrund. En intressant och avgörande fråga är graden och arten av överensstämmelse mellan textens värld och vårt vetande och våra antaganden om den historiska livsvärlden.

2. Den interna aspekten av Ausdrucksfunktionen gäller texten som medvetandeyttring, det vill säga texten uttrycker en jaguppfattning, en bild av världen, en världsåskådning vilka är bestämda av en subjektiv upplevelse som i sin tur präglats av känslor, av ångest, extas, fasor och hopp.

Eftersom förståelsen av denna dimension vilar på psykologiska antaganden överskrider – återigen – denna förståelse textens autonomi och pekar mot dess subjekt, det vill säga ytterst mot dess författare. Visserligen innebär inte detta att texten omedelbart kan uppfattas som ett uttryck för den faktiske författaren och texten, men det finns ingen anledning att inte koppla texten till författaren – det gäller bara man att man tar hänsyn till komplexiteten i relationen mellan författare och text, liksom i komplexiteten i det psyke som producerat texten.

3. Den interna aspekten av Appellfunktionen, alltså vad man också kunde kalla textens riktadhet eller dess retoriska aspekt betyder att den alltid söker att övertyga mottagaren om det viktiga och riktiga i vad den säger, att den alltid söker att uppnå en någotsånär bestämd effekt på sin tilltänkta mottagare. Som retorik eller språkhandling använder den sig av olika grepp och verkningsmedel för att uppnå denna effekt.

Denna dialogicitet eller riktadhet kan man alltså avläsa i texten, men också denna funktion överskrider textens autonomi, eftersom texten har framlagts inom ramen för en samhällelig institution, den är en samhällelig eller social handling som kan förbindas med reella individer och grupper som mottagare. Dessa potentiella mottagare kan spela en oerhörd roll för textens utformning – jag kan hänvisa till Bachtins begrepp ”det ännu icke sagda” som bestämmande för texten, alltså det fenomenet att texten svarar på ännu icke formulerade, men möjliga invändningar mot påståenden i texten, och jag kan hänvisa till talaktsteorin – återigen i vid mening – som lägger stor vikt vid avsändarens kunskaper om sina mottagare, om den situation i vilken budskapet produceras.

4. För det fjärde och sista, textens referens till sig själv såsom kod, såsom konstituerad av tecken och grammatik. Från en intern synpunkt kan texten uppvisa systematiska drag, likheter och skillnader som kombineras, förvandlas och negeras.

Mer intressant är kanske den externa aspekten av självreflexivitetfunktionen, den som pekar utöver texten på bland annat koder av semantisk art, enklare uttryckt begreppssystemen. Andra koder som texten pekar på är till exempel genrekonventioner. Också här överskrids textens autonomi, och förbindelse etableras till de språkliga och litterära system som är rådande vid tiden för textens avfattning. Tydliga exempel på detta är genrer och stil. Också här går historiciteten i dagen: de inom ett språkområde synkront fattade systemen är inte identiska från tid till annan.

Sammanfattningsvis: varje dimension har beskrivits utifrån en intern och en extern aspekt, de interna manifesteras i texten, de externa anger ett förhållande till en kontext. Denna kontext är av olika slag: en livsvärld, ett subjekt, en dialogisk kommunikationssituation och till sist allmänna semiotiska system. Externt och internt är emellertid inte oberoende av varandra, de definierar så att säga ömsesidigt varandra. Jag kan inte tala om vad som är externt utan att klarlägga det interna och vice versa. Ett exempel: jag talade ovan om hur Darstellungsfunktionen etablerade en textens värld, en värld som måste fattas som existerande endast internt inom texten. Men den kan inte etableras utan att vi mobiliserar vårt vetande om den omgivande världen, det vill säga ett textexternt förhållande. Lika litet kan jag uppfatta textens interna subjektivitet uteslutande med hjälp av textinterna faktorer. Jag måste suppleras med externa faktorer, vilkas art och omfång bestäms av vad texten själv framställer. Den i texten implicite mottagaren har formats av den faktiske eller potentiellt faktiske mottagaren. Förståelsen av en text är med andra ord beroende av sin historiska ort, det vill i sin tur säga att texten är knuten till en specifik kulturell och historisk kontext. Detta innebär att texten måste förstås i förhållande till en komplicerad och motsägelsefull historisk situation, som inte är begränsad till den litterära institutionen, utan också innefattar den idémässiga och sociala historiska situationen. Med få ord: utifrån en syn på språket som referentiellt i fyra riktningar, i sin tur möjliga att fatta under en textintern och textextern aspekt vilka är beroende av varandra, och som varierar alltefter tid och plats, kan man se att en förståelse av en text med nödvändighet medför aktualiseringar av textexterna faktorer, en kontext.

Det här låter sig lätt sägas, men i praktiken är modellen komplicerad, ibland problematisk: de fyra dimensionerna är till exempel inte oberoende av varandra: som talaktsteorin och Bachtin har lärt oss så är textens riktadhet,

dess förankring i en kommunikationssituation ett viktigt moment i formuleringen av subjektiviteten, liksom det litterära språkets koder ganska mycket bestämmer vad som kan sägas, det vill säga Darstellung. Går man vidare och funderar på hur modellen fungerar när den appliceras på äldre tiders texter eller andra kulturers texter så finner man att den milt sagt är problematisk: hur skall man skilja texttexternt och textinternt, det vill säga vad texten explicit meddelar och vad texten så att säga förutsätter när man själv inte är en del av det språkliga, kulturella och sociala sammanhang texten hör hemma i? Vad kan jag se ligga i Shakespeares texter, och vad ligger därför *utanför* men *förutsatt* i dem? Men – givet att uppgiften är att förstå i den elementära mening jag har utlagt här – finns det ingen ”vej ude-nom” denna förståelse – i varje fall ingen som jag kan se. Vi måste söka konstruera eller rekonstruera de kontexter texten förutsätter, och saken blir inte enklare av att vi *dessutom* långt ifrån alltid vet eller kan göra oss en rimlig gissning om var gränserna går för vad som är förutsatt, det vill säga vad som *är* kontext eller inte. Kontextens gränser – särskilt vad gäller äldre litteratur – är i praktiken oerhört flytande, och är därför – kan det tyckas – underkastade våra nycker och okunnigheter.

Jag har nu enbart talat om förståelse i dess mest elementära mening, förståelsen av *sensus litteralis*, vad som sker på textens yta. Litterära texter har ju emellertid den egenskapen att de är mångtydiga och polyfona, det vill säga att de dels inviterar till allegoriska, symboliska eller vad man vill kalla det, meningar, dels etablerar flera sanningar där ingen överordnas de andra sanningarna. Det typiska för litterära texter är alltså att de gör motstånd på olika sätt mot en enkel beskrivning av mening. De innehåller element som kräver ytterligare analys, och att analysera den analysen här, skulle ledigt spränga alla ramar för denna uppsats. Vad jag i detta sammanhang skulle vilja påpeka och fasthålla är för det första att det sannolikt skulle vara ödeläggande för den mera djupborrande tolkningen att gå emot textens *sensus litteralis*: vandraren Dante möter en panter i skogen, Don Quijote anfaller väderkvarnar, inte jättar, Alice spelar krocket med flamingoar, liksom det också skulle vara ödeläggande att söka bringa en polyfon text på en formel: allusioner, parodier, citat måste respekteras som andra röster om verkligheten och världen än den omgivande textens röst och för det andra att hypoteser om andra underliggande meningar måste utgå från en hypotes om vad dessa grepp, dessa motstånd refererar till, och söka koordinera den läsning

som kontextualiseringen av dessa referenser producerar med de läsningar som de övriga referenserna frambringar.

Så till historien i den andra betydelsen, historien som historiemedvetandet, det vill säga det att vi menar oss vara i väsentliga avseenden annorlunda än låt säga den förmoderna människan. Denna uppfattning låg på sätt och vis till grund för utvecklandet av den här ovan anförda språkteoretiska argumentationen, nämligen på så sätt att jag där hävdade att kontexterna, de texttexterna aspekter som var knutna till de fyra olika dimensionerna, i kraft av sin bundenhet till en bestämd tidpunkt och en bestämd plats var de knutna till en specifik historisk och kulturell kontext. Och i ordet specifik ligger och låg det – nämligen att språket, tänkandet och samhället varierar över tid, och epoker, perioder, samhällen har sin historicitet, sin särart. Vi kan datera denna upptäckt eller konstruktion av det specifika, av den andre, till någon gång på 1600- eller 1700-talet, det är ointressant här. Vad vi kan konstatera är att vi har förlorat vår oskuld – vi kan troligen inte i vårt tänkande återvända till en förmodern ahistoricitet. Drottning Kristina kunde läsa de stoiska filosoferna såsom vore de samtida, utan förankring i sin tid, medan vi har bringat dem på avstånd från oss; förståelse av dem förutsätter exeges, översättning, rekonstruktion av kontexter. Och detta att de är främmande har gått oss i blodet – kan vi, hur vi än anstränger oss, vrida oss ur denna vår tids fixering vid avståndet? Kan vi upprätta i vårt tänkande, i vårt kännande föreställningen att vi är i grunden och väsentligen samma människor som låt oss säga medeltidens människor? Vår väg har snarare varit den motsatta: föreställningen om den andre, den främmande har nuförtiden drivits så långt att översättningen, förståelsen anses vara principiellt omöjlig. Den har till och med drivits så långt att det generella både i språk och människa försvunnit. Kvar står det unika, det enskilda. Sapir-Whorfhypotesen, den språkteoretiska tes som i en radikal tolkning utsäger att språkets gränser är tänkandets och världens gränser, har nästan blivit dogm. Och då har historiciteten drivits till oförståelighetens gräns. Då har man hamnat i den paradoxala situationen att historiciteten, alltså föreställningen om epokenas, kulturernas, samhällenas radikala annorlundahet har fört till oförståelighet. Gadammers lösning på dilemmat var att etablera receptionen genom kulturen och historien som något slags brygga fram till nuet, som möjliggjorde dialog och horisontsammansmältning. Men Gadammers kultur är – såvitt jag förstår – begränsad till en västerländsk kultur, det vill säga

till en kultur med lückenlose Traditionsvermittlung och utesluter principiellt allt som ligger utanför den, det vill säga att hans lösning gör oss till fångar i kulturen istället för i språket. Vad kan man då anföra för skäl för ett historiemedvetande som både erkänner avståndet, det främmande *och* möjligheten till översättning? Vad kan man anföra för skäl för att företaget att förstå, att kontextualisera visserligen är en komplicerad och svår praktik, men inte principiellt omöjlig. Det finns en hel del teorier om språket, samhället och människan som skulle kunna andragas här – exempelvis Bachtins dialogism, den som hävdar att språket till sin natur är interaktionistiskt, det vill säga att språket är den grundläggande delen i det gemensamma konstituerandet av en gemensam värld, en livsvärld, att min föreställning om mitt jag utvecklas i interaktion, bland annat språklig interaktion, med den andre. Man skulle också kunna säga att föreställningen om subjektiviteten som en performance visar på att människan förmår i varje fall spela flera roller, inta flera subjektpositioner. Men jag väljer att återvända till språkteoretiska resonemang genom att säga något om vad man kan anföra mot den starka tolkningen av Sapir-Whorfhypotesen, alltså den tes som utsäger att vårt språks gränser är vårt tänkandes och vår verklighets gränser, och att språkens olikheter medför tänkandets och verklighetens olikhet. Vad som då i förstone måste sägas är att nästan alla språk liknar varandra i viktiga avseenden. För det första förefaller de ha samma sorters funktioner, bland annat nämligen dem som jag i anslutning till Bühler utgick från, och alla språk tycks fungera som gruppsammanhållande faktor: de som talar samma språk känner sig som en grupp. För det andra uppvisar språkens uppbyggnad på olika nivåer gemensamma drag, för det tredje genomgår barn i olika språkkulturer mycket likartade semantiska utvecklingar. Men för att gå ner på den riktigt empiriska nivån: anhängarna av Sapir-Whorfhypotesen i sin starka form brukar ofta hänvisa till att olika språk indelar färgspektrumet i olika områden, och att en språkbrukare i ett språk därför uppfattar verkligheten, färgen på ett annat sätt än vad en språkbrukare inom ett annat språk gör. Men det finns undersökningar som visar att det finns universella hierarkier för i vilken ordning och utsträckning färgbeteckningar introduceras i språk: först och främst har språk beteckningar för vit och svart, därefter i universalitet kommer det röda området och dess angränsande delar. Om språk har mer än tre färgord är de närmaste färgerna grön följd av gul eller gul följd av grön. Och så vidare. Omvänt är det så att ett språk inte

kan ha beteckning för vårt blå om det inte har de mera grundläggande färgerna i hierarkin. Det mesta tyder vidare på att det finns naturliga och universella kategoriseringsprinciper på många semantiska fält – det är till exempel naturligt att klassificera föremål i vissa formkategorier, att uppleva rummet och de olika föremålen i vissa grundläggande dimensioner upp – ner, framför – bakom, lång – kort etc. För att gå vidare i argumentationen så har man inom Sapir-Whorftraditionen dragit alltför stora växlar på formella skillnader mellan språkliga uttryck i olika språk – det är högst osäkert att en finskspråkig uppfattar ägarrelationen annorlunda än en svenskspråkig, fastän han ordagrant säger ”hos mig är en cykel” när svensken säger ”jag har en cykel”, liksom man har dragit för stora växlar på etymologier, det vill säga att man menar att ords ursprung finns med i ordbetydelse, och att de därmed färgar verklighetsuppfattningen med det ursprungliga ordets innebörd.

Det intressanta och verkligt svåra är nog var gränserna går för översättbarheten, inte om den är principiellt omöjlig eller principiellt oproblematisk. Och därmed är jag tillbaka i vår fångenskap i historiciteten: förståelse förutsätter av, som jag menar, goda språkteoretiska skäl rekonstruktion eller konstruktion av relevanta kontexter, och givet att den rekonstruktionen är metodiskt mycket problematisk är den därmed inte sagt att den är omöjlig. Förståelse av texter från andra tider, andra kulturer grundade på sådana rekonstruktioner är också på goda språkteoretiska skäl inte principiellt omöjlig, men det är sannolikt så att gränserna för den förståelsen, särskilt när det gäller litterära texter, som ofta organiserats så att de bjuder motstånd mot förståelse, är betydligt snävare än vad gäller andra texttyper.

Så vågar jag konkludera: vi kan inte frigöra oss från historien, varken som kontext eller som medvetandet om att den andre har andra horisonter än vi. Men den andres kontext, den andres horisont är inte principiellt oåtkomlig för oss – vi kan bryta oss ut ur vår egen historia för att finna den andre.

Litteratur

- Bachtin, Michail Michajlovic, *Det dialogiska ordet*, Gråbo 1991.
Borges, Jorge Luis, ”Pierre Menard, författare till Don Quijote”, *Biblioteket i Babel*, Stockholm 1998.
Bühler, Karl, *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934), Stuttgart 1982.

Kontextens betydelse(r)

Anders Palm

Litteraturvetenskapen handlar i grund och botten om vad orden betyder, vad de kan betyda, vad de får betyda, vad de kan fås att betyda. Det gäller primärt de litterära texter vi utforskar. Det gäller också de vetenskapliga texter vi själva skriver. Grunden för all vår verksamhet är ordens möjligheter att betyda olika. Språket står till författarens förfogande – och till forskarens. För båda är språket den enda möjligheten. Författaren söker visionen. Forskaren söker precisionen. Diktkonsten frigör betydelser. Litteraturvetenskapen fångar betydelser. Språkets villkor gäller för bägge.

Frågan om språkets möjligheter och begränsningar kan sättas på sin spets med ett replikskifte mellan Alice i Underlandet och Humpty Dumpty. Plötsligt blir de oense om ett ords innebörd.

- When *I* use a word, Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, it means just what I choose it to mean – neither more nor less.
- The question is, said Alice, whether you *can* make words mean different things.
- The question is, said Humpty Dumpty, which is the master – that's all.¹

Alice vill ha ordning och reda: ord skall betyda just det som man vet att de alltid har betytt. För Humpty Dumpty är ordens betydelse bara en fråga om makt: den som har makten bestämmer ordens betydelser. I vetenskapen finns det, liksom i sagans och vardagsverklighetens värld, både Humpty Dumptisar och Alicar, sådana som självsvåldligt tar makten över orden och sådana som tror sig ha orden i sin makt för gott. Båda hållningarna är lika ohållbara. Vetenskapens språk står som varje annat språk öppet för förvandling. Men det kan inte förändras med maktspråk, utan bara med forskningen själv. Det är med språket som vi söker ny kunskap. Och det är den nya kunskapen som ger oss ett nytt språk. I all synnerhet gäller detta för vad som är kärnan i allt vetenskapligt språk: terminologin.

Terminus betyder 'gräns'. Grundbetydelsen för själva termen 'term' är således ett ord som sätter gräns och har sin begränsning. En term skall defini-

era och själv vara definierbar både vad gäller användningsområde och betydelse. Så här uttrycks det i Nationalencyklopedins nya ordbok under uppslagsordet 'term': "Ord som främst används inom ett visst avgränsat användningsområde och där har en speciell och noggrant bestämd betydelse".

Så borde det kanske vara. Men vi vet att så inte är fallet, i all synnerhet inte vad beträffar de estetiska vetenskaperna. Många av de termer som vi betraktar som våra nyckelbegrepp (som t.ex. mimesis, symbol, intertextualitet) svarar i själva verket mycket dåligt mot definitionens båda huvudkriterier för att ett ord skall ha funktion av term. För det första används de inte inom "ett begränsat område". För det andra har de inte "speciell och noggrant bestämd betydelse." Snarare förhåller det sig precis tvärtom. Våra termer används mycket ofta inom flera skilda områden. Under olika tider, i olika traditioner och forskningsgemenskaper har de tillskrivits skiftande innebörder och använts på varierande sätt. De flesta av de estetiska vetenskapernas nyckeltermen har hunnit samla på sig flera olika, ofta svårbestämbara betydelser.

Likväl är det fråga om termer. Men det handlar om vad man skulle kunna kalla termer av andra graden. Det är termer som inte kännetecknas av sin begränsning till ett visst område eller disciplin utan tvärtom av sin gränsöverskridande karaktär både vad gäller ämnesområde och innebörd. Dessa termer kan bara bestämmas genom arten av sin obestämdhet. Vi kan inte föreskriva deras exakta betydelse. Istället måste vi inventera, resonera och argumentera oss fram till deras många möjliga betydelser och funktioner och stipulera en bestämd betydelse i ett visst sammanhang. Vi måste på nytt och på nytt utsätta dem för förnyad reflexion, därför att de har visat sig vara på samma gång problematiska och produktiva för nya idéer, möjliga att aktivera med nya tankar om nya eller skenbart välbekanta fenomen. Det handlar om termer som fungerar som kunskapsproducerande, heuristiska instrument vid beskrivning och tolkning av estetiska erfarenheter. En av dessa termer av andra graden – gemensam för de estetiska vetenskaperna men med växlande innebörd – skrivs 'kontext'.

"Kontextens betydelse(r)" skall förstås på två sätt. För det första: det är ett begrepp som har grundläggande betydelse i den estetiska teorin. För det andra: det är en term som har många betydelser. I det följande kommer kontextbegreppet att framläggas till presentation, analys och bestämning i tre steg under rubrikerna: Lokalisering – Exemplifiering – Differentiering.

Lokalisering

På de flesta västerländska språk används ordet 'kontext' dels på en viss nivå i allmänspråket, dvs. i bildat talspråk och skriftspråk, dels inom en rad olika vetenskaper. Lexikaliskt och ospecificerat betraktas begreppet synonymt med vad vi på svenska benämner 'sammanhang' eller 'situation'. I vetenskapligt bruk varierar användningen av termen kontext inom olika discipliner. I filologi och lingvistik är kontextbegreppet knutet till sin ursprungliga betydelsesfär för att ange omständigheter som påverkar förståelsen av text eller tal.² Men begreppet är också rikt förekommande i ämnen som etnologi, psykologi och olika grenar inom samhällsvetenskapen.³ Generellt gäller att så snart historiska och hermeneutiska aspekter aktualiseras – i vilken disciplin det vara må – gör kontextproblemet sig påmint. All tolkning är i princip baserad på forskningsobjektets relation till valda kontexter.

I de estetiska vetenskaperna har kontextbegreppet i takt med den våldsam och expanderande teoriutvecklingen under 1900-talets senare hälft alltmer kommit att problematiseras och differentieras. I särskild grad gäller detta inom litteraturvetenskapen, där vägen från New Criticism till New Historicism och Cultural Studies – från 1950-tal till 1990-tal – i teoretiskt och metodiskt hänseende skulle kunna beskrivas som ett halvsekellångt utprövande av olika kontexters möjligheter att ge litteraturen en vidare och djupare mening än den som erbjuds med en autonomiserande och exkluderande grundsyn. Litteraturvetenskapen har med texten som centrum alltmer vidgat sin teoretiska räjong och därmed sitt verksamhetsområde i en centrifugal, öppnande rörelse mot de kontextuella sambandens möjligheter att belysa litteraturens olika arter och funktioner.

Biografism, litteratursociologi, marxism, feminism, psykoanalys, receptionestetik, historicism, dekonstruktivism – den långa raden, som ju kunde göras längre, av inbördes konkurrerande och kompletterande betraktelsesätt i dagens litteraturvetenskap ger bilden av en mångfald av möjligheter och motsättningar förenade med en gemensam nämnare: alla hävdar de det kontextuella sammanhangets relevans samtidigt som de var för sig tillskriver en viss typ av kontexter större vikt än andra. I modern litteraturteori tycks kontextproblemet vara den brytpunkt där olika litteraturvetenskapliga positioner samlas för att åtskiljas. I ett försök att sammanfatta discipli-

nens framväxt och den aktuella situationen konstaterar Torsten Pettersson: "Litteraturvetenskapens utveckling under 1900-talet kan karaktäriseras som en fortgående kamp om vad som skall betraktas som den relevanta eller primära kontexten."⁴

"The most difficult and interesting problem in literary theory", hette det kategoriskt om kontextproblemet redan 1982 i en introduktion till den litterära semiotiken, utgiven av Robert Scholes.⁵ Samma år utkom Stanley Fishs uppseendeväckande *Is There a Text in This Class?*, där han från receptionestetiska utgångspunkter argumenterade för en långt driven relativism i synen på diktverkets möjligheter att betyda. Grunden för en principiellt gällande meningsrelativism fann Fish i textens bindande beroende av obundna kontexter. Varje text måste enligt Fish i princip betraktas som utlämnad att betyda i relation till det urval av mängden möjliga kontexter som den tolkande väljer att aktualisera. Med Fishs förmåga att göra sin uppfattning till sentens hette det helt kort: "A sentence is never not in a context." Vad som gäller för den enskilda satsen i språket, gäller också för vår tolkande position inför texten: "We are never not in a situation."⁶

De estetiska vetenskaperna är tolkningsvetenskaper. Som forskare tillskriver vi de konstobjekt vi studerar betydelser vilka inte är omedelbart givna utan bara låter sig formuleras och föras vidare genom tolkning. Tolkning eller interpretation är de termer vi använder för den kvalificerade mentala process där vi söker betydelse. Tolkning eller interpretation kallar vi också det i tal eller skrift framlagda resultatet av denna förståelseprocess. I vetenskapliga sammanhang betecknar således tolkning såväl en process som en produkt. Det är genom tolkningar vi som forskare och pedagoger försöker förstå konst, för att sedan kunna förmedla vår förståelse på bästa möjliga sätt.

Våra mer eller mindre professionella tolkningar av estetiska fenomen är som vi vet en högst komplicerad och variationsrik verksamhet. Ett och samma konstverk, diktverk eller musikstycke låter sig i princip alltid tolkas på skilda sätt. De divergerande möjligheterna ger upphov till tolkningsalternativ eller rentav tolkningskonflikter, där frågan om de olika tolkningsförslagens relevans och värde måste prövas och vägas mot varandra. Den grundläggande orsaken till denna mångtydighet ligger i den relativitet eller den relativiserande aktivitet som varje konstverk står öppet för i mötet med sin publik. I tolkningen kan nämligen verket aldrig förbli autonomt i me-

ningen avskilt och fristående, fixerat och opåverkbart till sin betydelse. I tolkningen är konsten aldrig ensam. Den är alltid ”tillsammans med”. Detta ”tillsammans med” finns inskrivet i begreppet ”kon”-text.

I estetisk forskning kan tolkning beskrivas som en process där konst i ett tolkande medvetande sätts i meningsproducerande samverkan med kontexter. Estetisk tolkningskompetens grundas på förmågan att aktualisera och kombinera kontexter och att upprätta meningsfulla kontextuella samband med det verk eller den estetiska företeelse man studerar. Det är med kontexters hjälp vi i tolkningsakten relativiserar och differentierar konstens betydelse, samtidigt som vi strävar efter en precisering, och därmed en begränsning, av dess meningspotential med just kontextuella argument. Med skiftande kontexter som slagruta söker forskaren möjliga och givande betydelser. Det är med kontexter som vi möter konst och konstruerar mening. Genom att aktualisera alternativa kontexter och påvisa nya möjliga kontextuella samband kan vi också komplettera, bemöta, ifrågasätta eller bryta ner, dekonstruera, vad som tidigare framlagts som tolkningsförslag.

Kontexterna gör verket relationellt och tolkningen relativiserande. Det är med kontexter vi kan relativisera och nyansera verkets betydelse i förhållande till varje annan tolkning. I princip låter sig konst alltid skrivas in i nya kontextuella sammanhang för att betyda på nytt sätt.

För litteraturvetenskapens del kan de senaste decenniernas utveckling mot en alltmer vittförgrenad pluralism i metodiskt och teoretiskt hänseende betraktas som en naturlig konsekvens av den växande insikten om samspelet mellan text och kontext och den därav följande kontextualiseringens rika möjligheter. Samtidigt har vi naturligtvis gjorts alltmer medvetna om tolkningsrelativismens vetenskapliga risker. Övertygelsen om diktverkets relativa öppenhet mot mängden av meningsproduktiva kontexter innebär att varje estetiskt kvalificerad tolkning måste presenteras med nedskruvade pretentioner, kanske bara som förslag till möjlig betydelse, som ett sätt att pröva ett bland flera synsätt, som en approximation av mening, som ett provisorium för tolkningen som inte finns.

Subjektiviteten är konstitutiv för all litteraturtolkning, även för den som presenteras med vetenskapliga anspråk. Varje tolkning måste självklart grundas på den enskilde forskarens läsning, analys, intresse och perspektiv. En tolkning baseras därmed ovillkorligen på en rad subjektiva kontextuella val, mer eller mindre medvetna. Både förståelsen som forskningsprocess

och förståelsens manifesta vetenskapliga diskurs bär i sin contextualisering det tolkande subjektets signatur.

Men varje tolkning framläggs för att få sin relevans prövad i en forsknings- och tolkningsgemenskap som hålls samman av en vetenskaplig praxis. Denna praxis är styrd och kontrollerad av ett ramverk av traditioner och konventioner för litterär språkförståelse och för konsten att tolka en text, även om dessa normer hela tiden omprövas och blir ifrågasatta från nya utgångspunkter. Den goda tolkningen vill nå fram till en förståelse som kan delas i respekt och samförstånd av dem som intresserar sig för litteraturens möjlighet att betyda. Tolkningens ofrånkomliga subjektivitet balanseras således av en önskan och av en fordran att bli delaktig av en intersubjektivitet i ett forskarsamhälle där den kan accepteras och bli betraktad som relevant och intressant av och för andra forskare.

Frågan om litteraturvetenskapliga tolkningars subjektivitet och deras intersubjektiva prövbarhet är intimt relaterad till kontextproblemet. Kontexterna är varje tolknings variabler. Valet av kontextuella samband är därför avgörande för utfallet av vår tolkningsverksamhet. Inte minst har vi genom de senaste decenniernas debatt om dekonstruktivismens konsekvenser för litteraturtolkningen blivit uppmärksammade på de kontextuella möjligheternas mångfald och relativiserande roll. Kontexterna är textens *perpetuum mobile*: så kunde en grundsats i en dekonstruktiv textteori formuleras. Kontexternas nödvändighet, omåttlighet och omätthet var också Derridas utgångspunkt i en programartikel från 1979: "This is my starting point: no meaning can be determined out of context, but no context permits saturation."⁷ För sin övertygelse om kontextberoendet och kontexternas obegränsade mängd i all tolkning fann han en träffsäker formulering: "Meaning is context-bound, context is boundless."

I dagens litteraturvetenskap är "kontextproblemet" långt mer än en terminologisk problem. Snarare handlar det om en sammanfattande beteckning för de många grundläggande frågeställningar som problematiserar interaktionen mellan texten och dess möjliga kontexter. I kontextproblemet ryms en rad principiellt väsentliga frågor av följande art: Hur skiljer man på text och kontext? Hur genereras kontexter? Vilka olika typer av kontexter kan man urskilja? Med vilka kriterier begränsar eller förmerar man en texts kontexter? Hur avgör man – och vem avgör – vilka kontextuella relationer som är mer eller mindre relevanta? Hur förhåller sig författarens

kontextualisering av sin text till forskarens? Hur skall man hantera olika forskares varierande kontextuella resurser och därmed olika tolkningar av samma text? Det är frågor som är involverade i snart sagt varje situation där litteraturforskaren står ställd inför en text med uppgift att tolka och förstå. Och en sådan situation är litteraturvetarens profession.

Om lokalisering av kontextbegreppet som ett centrum i aktuell litteraturteori kan det således inte råda någon tvekan. Som ett nyckelbegrepp i all hermeneutisk reflexion har termen sitt givna intresse också inom övriga estetiska vetenskaper. Både i musikvetenskapen och i konstvetenskapen har teoretiker på senare år, framför allt sedan begreppet text blivit allmänt vedertaget som brukbart också för bildkonst och tonkonst, riktat uppmärksamheten på den problematiska relationen text visavi kontext. I musikvetenskapen tycks intresset främst varit koncentrerat till ett kultursociologiskt och etnologiskt präglat kontextbegrepp som instrument i ifrågasättandet av renodlat formanalytiska och autonomiserande betraktelsesätt.⁸ I konstvetenskapen har man med ett begreppspar som ”context of production” visavi ”context of display” belyst den notoriskt svårlösta konflikten mellan ett historiskt kausalgenetiskt förklaringsperspektiv och ett receptionestetiskt bestämt tolkningsperspektiv.⁹

Kanske kan den följande betraktelsen av kontextproblemet från litteraturvetenskapliga utgångspunkter också ha en viss generell giltighet i estetiska sammanhang. Det förefaller sannolikt att de möjligheter och tveksamheter som är förknippade med begreppet i ett principresonemang som rör ordkonst i någon mån skulle kunna beaktas också i den forskning som rör andra konstarter, bildkonst, film, musik, teaterformer som skådespel, opera och dans.

Den terminologiska komplikationen skall nu närmast demonstreras med ett konkret litterärt exempel för att sedan övergå i en begreppsanalys där begreppet differentieras och preciseras i ett antal huvudkategorier och underkategorier.

Exemplifiering

På samma självklara sätt som ordet ’text’ bokstavligen är en del av ordet ’kontext’ förutsätter förståelsen av kontextproblemet en text. Den exemplifierande texten skall här begränsas till den välkända upptakten av Fredmans epistel 25, som har följande lydelse:

N:o 25

FREDMANS EPISTEL

Som är et försök til en Pastoral i Bacchanalisk smak,
skrifven vid Ulla Winblads öfverfart til
Djurgården.

Blåsen nu alla,
Hör böljorna svalla,
Åskan går.
Venus vil befalla,
Där Neptun rår.
Simmen Tritoner,
Och sjungen milljoner
Fröjas lof;
Svaren Postiljoner
i Neptuns hof. — — — Corno.
Se Venus i sin pragt,
Kring hånne hålla vakt
Änglar, Delphiner, Zephirer och Paphos hela magt;
Vattu-Nymphes plaska kring
I ring. — — — Corno.

Citatet ger tillräckligt underlag för att ge exempel på åtminstone tio olika sammanhang, där termen *kontext* skulle kunna figurera i en litteraturvetenskaplig diskurs som kommentar till texten. En sådan provkarta på olika sätt att kvalificera och använda kontextbegreppet skall här för översiktlighetens skull redovisas i all korthet, punkt för punkt.

1. Fredmans epistel nummer 25 består av åtta strofer. Den första strofen citeras här fristående, utbruten ur sin ursprungliga *kontext*, dvs. den estetiska helhet som episteln utgör i sin egenskap av artefakt.

2. Texten är presenterad som en strof ur en dikt. Vi vet att det i själva verket rör sig om en text som är avsedd att sjungas. Notbilden saknas och därmed den *musikaliska kontext* som skulle få strofen att framträda som inledning till en menuett att sjungas. Denna musikaliska kontext har i sin tur både en vokal dimension, sången, och en instrumental, ackompanjemanget.

3. Epistelnumret 25 anger att texten också är en del av den större helhet som är samlingen *Fredmans epistlar*. De 82 epistlarna utgör sammantagna en enhetlig fiktionvärld av miljöer och människor, handlingsmönster och föreställningar. Denna Fredmanvärld konstituerar en *fiktionskontext* i vilken både den enskilda episteln och den enskilda strofen måste sättas in.

4. Ingressen till episteln förutskickar en skildring av Ulla Winblads överfart till Djurgården. För den som lärt känna Fredmans epistlar i sin helhet står det klart att episteln utgör en pendang till epistel 50 som framställer Ulla Winblad ”vid Hännas återfart ifrån Djurgården.” Inledningsstrofen till epistel 25 är följaktligen upptakt i en *episk kontext*, en berättelse, där epistel 50 utgör fortsättning och slut.

5. I den citerade rubriken framhålls också att det är fråga om ”en Pastoral i Bacchanalisk smak”. Författaren har valt att själv bestämma epistelns särart med en indirekt hänvisning till en dubbel *genrekontext*, pastoralens och dryckesvisans tradition. Genom genrekontexten får vi syn på en bellmansk hybridgenre.

6. Lokaliseringen till Djurgården och utgivningsåret 1790 aktualiserar en *lokalhistorisk samtidskontext*. För att förankra texten i sin genuina miljö har man i Standardupplagens kommentar till episteln reproducerat en samtida akvarell med motiv från Djurgårdsviken av Elias Martin.¹⁰

7. Till epistelns verklighetsbakgrund hör också vår kunskap om dess tillkomst. Allt tyder på att den är skriven och komponerad redan i september 1770. Vår kunskap om Bellmans sociala situation och hans konstnärliga ambitioner vid tiden för epistelns tillkomst ger oss möjlighet att skriva in episteln i en *biografisk kontext*. I Bellmans eget exemplar av de tryckta epistlarna lär han ha utmärkt epistel 25 med marginalanteckningen ”Min Epistel”.

8. I den citerade strofen har Djurgården på Bellmans tid mytologiserats och iscensatts med Venus som mittfigur i ett vattensceneri av tritoner, delfiner, änglar och zefirer. Det är en bild i ord som vi inte kan visualisera utan att ha en viss kännedom om en *mytologisk och motivhistorisk kontext*.

9. Det mytologiska sceneriets utpräglat visuella karaktär har på sannolika grunder ansetts ha sin alldeles bestämda bildkonstnärliga förlaga i François Bouchers målning ”Venus triumf”. Konstverket ingick på Bellmans tid i den Tessinska samlingen på Drottningholms slott.¹¹ Vidare har det i kommentarerna påpekats att det inledande sceneriet, ackompanjerat av en musik med karaktär av triumfmarsch, påminner om den samtida operakonstens konstfulla och storslagna mytologiska dekorer.¹² Till epistelupptaktens visualitet

har i sen tid också konstnären Peter Dahl bidragit med sin illustration till just den här strofen, där han knyter an både till Bellmans text och Bouchers målning.¹³ Med konsthistoriskt och operahistoriskt material kan således den citerade inledningsstrofen skrivas in i en rikt sammansatt *interartiell kontext*.

10. Också betraktad i ett mer renodlat litterärt sammanhang visar sig epistelns inledande sceneri ha fast förankring i traditionen. I François Fénelons bildningsroman *Les aventures de Télémaque* från 1766 avslutas den fjärde boken med en mytologisk havsskildring som uppvisar sådana slående paralleller med Bellmans inramning av Venus att man har haft skäl att tala om ett direkt samband.¹⁴ Hursomhelst markerar den illustrativa komparationen en *litteraturhistorisk kontext* som knyter Bellmans epistelkonst till europeisk berättarkonst.

Kontextbegreppets tio varierande funktioner i Bellmanexemplet blyxtbelyser ett generellt terminologiskt problem som säger att det vetenskapliga kravet på en terms precision ofta motverkas av det faktiska bruket. Användbarhet predestinerar mångtydighet. Den som vill komma tillrätta med begreppet kontext tvingas, som så ofta när det gäller bestämning av termer i de estetiska vetenskaperna, att precisera genom att differentiera.

Differentiering

Det är en gammal sund regel att ta stöd i etymologin när man håller på att gå vilse i terminologin. Också i fallet 'kontext' kan en språklig härledning av ordet ge god vägledning. I själva verket delar etymologin ordet i två grundbetydelser som visar väg mot två principiellt olika och i litteraturvetenskapliga sammanhang konkurrerande kontextbegrepp.

Vid ett första påseende kan ordet 'kontext' helt enkelt avläsas som en sammansättning av prefixet 'con' och substantivet 'textum'. Betraktad som en sådan konstruktion betecknar 'kontext' något som är tillsammans med ('kon-') text. Det innebär att ordet anger att en text sätts i relation till något externt, något som ligger utanför dess egen identitet som objekt. Kontext blir ett relationsbegrepp i förhållande till – visavi – text.

Men det gives också en annan och språkhistoriskt sett korrektare etymologisk förklaring av ordets betydelse som kan leda till en rakt motsatt innebörd. Ordet 'kontext' går tillbaka på latinets 'contexere' som betyder

'sammanväva', 'fläta ihop', 'knyta ihop'. Som en avledning av verbet 'contextere' utgör 'contextum' ett verbalsubstantiv, som följaktligen betecknar 'något som har sammanvävts', något som utgör en helhet av delar. Istället för att framhäva ordet som ett relationsbegrepp visavi något externt betonar en sådan, etymologiskt och lexikaliskt, mer exakt bestämning att ordet betecknar en texts speciella interna karaktär av att vara sammansatt av enskildheter som flätats samman till en väv, till en struktur.

Dessa båda principiellt åtskilda innebörder av termen – å ena sidan som en texthelhet av internt relaterade delar / å andra sidan som något utanförhängande externt som texten sätts i relation till – illustreras bäst av den dubbla användningen av begreppet inom lingvistikens.

För det första kan kontext beteckna den större språkliga enhet i vilken en mindre enhet som t.ex. ett ord, en fras, en mening eller ett yttrande ingår. Bisatser utgör således delar av den fullständiga satsens kontext. Man talar om den omedelbara verbala kontexten. På engelska förekommer det alternativa begreppet "co-text" för denna typ av kontext.¹⁵

För det andra kan kontext i lingvistikens beteckna den icke-språkliga situation där en språkhandling äger rum, antingen det är fråga om en omedelbar kommunikationssituation som i ett samtal, en mikrokontext, eller en geografiskt och historiskt bestämd socio-kulturell miljö i vid mening, en makrokontext.¹⁶

Lingvistikens dubbla bestämning av kontextbegreppet speglar som synes de två etymologierna: i den första betydelsen utgörs kontexten av ett förhållande som är manifest i själva texten. I den andra betydelsen utgörs kontexten av fenomen eller omständigheter som ligger utanför texten.

Den distinktion mellan två principiellt olika kontextbegrepp som man arbetar med inom lingvistikens är giltig även för de estetiska vetenskaperna. Också när vi studerar dikt, bild och musik laborerar vi implicit eller explicit med dubbla kontextbegrepp, dels ett som gäller som beteckning för en estetisk helhet av internt interaktiva delar, dels ett annat som beteckning för externa faktorer som på ett relevant sätt kan belysa det estetiska objekt eller fenomen som är föremål för vårt studium. Det finns skäl att särskilja och benämna två huvudkategorier: *den interna kontexten* och *de externa kontexterna*.

Den interna kontexten kännetecknas av att den oftast är, eller kan göras, materiellt och objektivt närvarande som texthelhet. Det är fråga om en kon-

text *in praesentia*. Den utgörs i litteraturvetenskapliga sammanhang t.ex. av diktens helhet i förhållande till en enskild strof, som i vårt Bellmanexempel. Termen aktualiseras då man studerar ett visst isolerat parti av ett verk eller en större helhet och därvid gör bruk av textens övriga delar eller vissa utvalda passager för att bestämma eller ge nyanserad mening åt det utvalda partiet. När man i litterär hermeneutik karaktäriserar den hermeneutiska cirkeln eller spiralen som ett dialogiskt förhållande mellan verkets delar och helhet är det primärt interaktionen inom denna interna kontext som man avser.

Inom litteraturvetenskapen förknippas det interna kontextbegreppet i först hand med det litteraturkritiska program som med benämning efter ett verk av John Crowe Ransom (1941) kom att kallas 'The New Criticism'. Både vetenskapligt och pedagogiskt blev nykritiken som bekant en av de mest inflytelserika litteraturteorierna under 1900-talet, först och främst tack vare att man så starkt hävdade den enskilda litterära textens primat i förhållandet till utomliggande korresponderande faktorer som författaren, samhället, historien. I opposition och polemik mot dominerande historiska betraktelsesätt valde man se varje diktverk som en självständig och sluten – en som det hette autonom – estetisk enhet och helhet. Med nykritikerna och den nykritiska traditionen blev begreppet kontext en självklar del i den litteraturvetenskapliga terminologin. Men begreppet blev därmed också strikt begränsat till vad som vi här valt att särskilja som den interna kontexten. I den nykritiska vokabulären kom 'kontext' i denna begränsade och begränsande mening att inta en programmatisk särställning som terminus technicus för textens autonoma enhet, dvs. den helhet som utgjorde kontext till varje enskilt element i diktverket. Kontextfenomenet kunde därför i ett nykritiskt idiom alltid benämnas i bestämd form singularis, kontexten. Kontexten var en – och den var intern.¹⁷ Kontexten var artefakten.

Till en nykritisk förståelse av kontextbegreppet knöts en beteckningen *kontextualism* ("contextualism") för tolkningsmetoder grundade på nykritikens principer och argument för ett autonomt kontextbegrepp. Som program formulerades kontextualismen av Murray Krieger 1956 i *The New Apologist for Poetry*. Efterhand kom ordet kontextualism att användas som en sammanfattande benämning på olika former av close-reading, där både tolkningens förmenta objektivitet och dess estetiska relevans hävdades med hänvisning till att resultaten var förankrade i den interna kontext som konstituerade "verket i sig", "the poem in itself". Kontextualismens meto-

der kallades "intrinsic" till skillnad från de gängse historisk-positivistiska, som karaktäriserades som "extrinsic". Försöken att annektera kontextbegreppet för en så begränsad innebörd som den nykritiska var naturligtvis dömda att misslyckas. Både i allmänspråket och i vetenskapliga sammanhang hade kontext en vidare innebörd. I litteraturvetenskapen breddades åter både det gamla begreppet kontext och det nyfunna begreppet kontextualism. Betecknade är rubriken på en framsynt artikel av Edward Wasiolek från 1976: "Wanted: A New Contextualism".¹⁸ Kontexten var inte en utan många, inte bara den interna utan också de externa.

Den andra huvudkategorin, de externa kontexterna, skall således till skillnad från den interna kontexten alltid benämnas i pluralis, eftersom de i princip är utan gräns. De externa kontexterna är till skillnad från den interna kontexten nästan alltid frånvarande, *in absentia*. Det är fråga om kontexter som aktualiseras i ett tolkande medvetande, när läsaren, betraktaren, lyssnaren ställs inför t.ex. en text, en bild, en film, ett musikstycke. Dessa externa kontexter kan vara baserade på kunskaper och erfarenheter, på värderingar, attityder, intressen. Tillsammans utgör de en ofrånkomlig och nödvändig resurs i den mentala process som kallas den estetiska kognitionen.

Den estetiska kognitionen är i det här sammanhanget en beteckning för det mänskliga medvetandets möjlighet att i konstupplevelsen tillgodogöra sig och skapa konstnärliga insikter och värden genom inlevelse, tolkning, förståelse. Varje sådant kvalificerat möte med ett estetiskt objekt eller fenomen innebär att ett komplex av kontexter aktiveras i relation till konstverket. Kontexterna är därför den estetiska kognitionens material i lika hög grad som konstverket självt, "verket i sig". Konsten att hantera detta material genom att skapa meningsfulla och relevanta kontextuella förbindelser ställer krav både på hermeneutisk fantasi och estetisk sensibilitet. Förmågan till kontextualisering bestämmer med ett sådant synsätt den estetiska kompetensen.

Det hör till de externa kontexternas villkor och natur att de i princip är oändliga till art, till antal och kombinationsmöjligheter. Både sitt samspel med det konstverk som blir reflekterat och genom sin inbördes samverkan utvecklar kontexterna en estetisk dynamik som är omöjlig att fullt ut förutse och svår att kontrollera. Man måste hålla i minnet att det rör sig om ett mentalt fenomen som endast låter sig sekundärt observeras, dvs. som den form i vilken kontextualiseringsprocessen eventuellt kommer till uttryck och

blir manifesterad, som tal eller som skrift, som förståelsens synliga handling. Det tolkande, associerande medvetandets förknippningar av skilda kontexter sker först i mörker. Men det är alltid primärt denna kontexternas interaktion som både binder och befriar konstverkets mening i tolkningsakten. Utan kontexter, ingen mening. Utan mening, ingen konst. Det rör sig alltså om en process som är konstitutiv för den estetiska erfarenheten. Den estetiska energi som utvecklas i denna kontextualiseringsprocess kallar vi *kontextualitet*. Kontextualiteten är det som gör text till konst.

Insikten om de externa kontexternas nyckelroll i den estetiska upplevelsen och erfarenheten är naturligtvis inte ny. Men det är först under de senaste decennierna som man börjat bli uppmärksam på kontextualiseringsprincipens fundamentala betydelse på en rad av estetikens viktigaste problemområden: konstverkets ontologi, tolkning och förståelse, estetisk erfarenhet och kompetens. Fokuseringen av kontextproblemet i estetiska sammanhang kan nu också efterhand skärpas genom att bli mångsidigt belyst från en rad angränsande positioner och discipliner: hermeneutiken, kognitionsforskningen, talaktsteorin, diskursanalysen, dekonstruktionen.

Det blir allt tydligare att bedömningen av hur externa kontexter kan produceras och hanteras tillhör de estetiska vetenskapernas kardinalfrågor. Här konfronteras vi med ett fenomen som är konstens främsta potential: att ge många meningar. Och samma fenomen blir forskningens svåraste stöttesten: att konstens mening inte låter sig bestämmas. Om Derrida och många med honom har rätt i sitt dictum: "Context is boundless", följer därav vad en av dekonstruktionens främste förmedlare, Jonathan Culler, formulerar så här: "Total context is unmasterable, both in principle and in practice".¹⁹ I en sådan situation ligger det nära till hands att vetenskapligt kapitulera inför fenomenet och ge upp begreppet. "The problem of context is too difficult for philosophers or anyone to solve", konstaterar med en viss uppgivenhet en av begreppsfilosoferna på området.²⁰

Inom litteraturvetenskapen kan de senaste decenniernas återkommande diskussioner om faran för forskningsresultatens bristande validitet ofta föras tillbaka på frågan om de externa kontexternas meningsgivande roll i texttolkningen. Samtidigt som man från skilda teoretiska utgångspunkter mer eller mindre samfällt låtit sig övertygas om diktverkets relativa öppenhet, har man på olika sätt försökt hantera risken för den totala relativismen. Det har med rätta varnats för den forskningsetik som sagt upp sig själv genom

att säga "Anything goes" med hänvisning till tolkarens suveränitet i förhållande till texten och i konsekvens av en föreställning om kontexternas fria spel.

I en sådan situation skärps kraven på förmågan att överblicka de kontextuella möjligheterna, att urskilja vilka kontexter som kan anses vetenskapligt relevanta och produktiva, att avgränsa och värdera olika typer av kontexter, att söka intersubjektivt hållbara kriterier för kontextuella val, att bedöma olika kontextualiseringsstrategier. Om det gives ett obegränsat tillopp av konstens meningsmöjligheter är det de estetiska vetenskapernas uppgift att både kanalisera och hämma detta flöde. Och detta kan bara ske genom en fördjupad reflexion över kontextualitetens problem och genom en ytterligare differentiering av den typ av kontexter som här kallats de externa kontexterna. En god utgångspunkt vore att skilja mellan två huvudtyper: *produktionsestetiska kontexter* och *receptionestetiska kontexter*.

I estetisk forskning begränsas tolkningen i allmänhet av förmenta objektivitetsskäl till *de historiska kontexterna*. Dit hör *den biografiska kontexten*, som baseras på kunskaper om konstverkets skapare, dit hör den angränsande *produktionskontexten* eller *tillkomstkontexten*, som gäller omständigheter kring verkets tillblivelse, dit hör *samtidskontexten* eller *den socio-kulturella kontexten* som byggs upp av insikter om samhällsförhållanden som kan tänkas ha påverkat och eller stå i en meningsproduktiv förbindelse med det aktuella verket vid dess tillkomst och dess möte med den samtida publiken.

Alla dessa kontexttyper samlas gärna under beteckningen *bakgrundskontexter*. Deras användbarhet bygger var och en på en tilltro till tanken att kunskap om förhållanden *bakom* texten har ett förklaringsvärde som befrämjar förståelsen. Paul Ricoeur talar om den förståelse som söker sig "arrière le texte" för att finna orsaker, förutsättningar, influenser, intentioner, samband bakåt. Genom att tränga bakom texten menar man sig kunna återkalla omständigheter i det förflutna som kan fungera som meningsproducerande kontexter till verket. Det handlar primärt om att återupptäcka eller konstruera kontextuella sammanhang som förmodas kunna ha varit relevanta för författaren eller konstnären själv och för den samtida läsekretsen, publiken, kritiken. Det är så vi skriver texthistoria.

Denna för varje forskare mest välbekanta typ av kontextualisering kan beskrivas som ett slags kontextuell arkeologi, där kontexter på verkets sam-

tidsnivå grävs fram för att aktualisera, återuppliva eller rekonstruera en historisk förståelse. Det är fråga om en återkontextualisering, en *rekontextualisering*. De flesta av de externa kontexter som här tidigare aktualiserats i samband med exemplet från Fredmans epistel 25 var resultat av en sådan rekontextualiseringsstrategi.

Rekontextualiseringen är naturligt nog oftast styrd av ett kausalt och genetiskt betraktelsesätt: diktverket eller konstverket får framträda och låta sig förstås genom sina yttre förutsättningar och sin tillkomsthistoria. Mot ett sådant synsätt står ett receptionestetiskt som utgår från läsarens, betraktarens, lyssnarens perspektiv eller forskarens egen position. Ricoeur talar om en förståelse som utvecklas framför texten, "devant le texte". I sin mest radikala form försöker den receptionestetiska förståelsen befria texten från historiskt bindande och begränsande kontexter genom att *dekontextualisera* istället för att rekontextualisera, dvs. man lösgör texten från sina historiska kontexter, från dess "då-mening", för att erövra en "nu-mening" genom att upprätta nya kontextuella samband som inte kan förankras i verkets samtid men väl i ett tolkande medvetande. Denna historiska dekontextualisering löper naturligtvis stor risk att leda till en utmanande anakronistisk förståelse som är direkt oförenlig med den historiska. Samtidigt öppnar också dekontextualiseringen möjlighet för en så stark subjektivering av förståelsen att kravet på intersubjektivitet överges och gränsen mot tolkarens högst personliga och oprövbara uppfattning riskerar att bli flytande.

Termerna *rekontextualisering* och *dekontextualisering* är inte oproblematiska. I olika sammanhang ser man rekontextualiserings-termen använd med rakt motsatt innebörd än den här angivna och förordade. Istället för att – som här – beteckna en återkontextualisering, dvs. ett försök att återkalla produktionskontexter och historiska samtidskontexter, låter man begreppet rekontextualisering ange en process där man prövar nya, mer eller mindre anakronistiska kontexter ur ett sentida receptionsperspektiv, som ett förfarande "devant le texte", dvs. vad som här kallats dekontextualisering. Problemet med begreppets tvetydighet ligger naturligtvis i den lilla förargliga partikeln *re-*, som principiellt kan indikera två motsatta betydelsemönster: å ena sidan att något återupplivas, återerinnras, aktualiseras på nytt – dvs. *rekapituleras* och *rekonstrueras*, å andra sidan att något betraktas på ett radikalt annat sätt och nytt sätt, förändras och förvandlas – dvs. *revideras* och *reformas*. Så länge innebörden av termen rekontextualisering inte entydigt har

förankrats i praxis, måste således en definition stipuleras vid användningen på det ena eller det andra sättet.

Ett alldeles speciellt slag av externa kontexter, som kan vara av såväl produktionsestetisk som receptionsestetisk art, utgörs av sådana texter eller konstverk som genom sin inverkan – i interaktion med det verk vi fokuserar – producerar mening utöver den omedelbart givna. Vi kallar dessa externa kontexter för *intertexter* och den estetiska energi som utgår från dem intertextualitet. Bestämningen av intertextualitet som fenomen och begrepp har i dagens teoribildning en sådan komplexitet att den kräver sitt eget kapitel. Principiellt viktigt är emellertid att intertexter betraktas som särskilda funktioner inordnade i den bredare kategori som vi här kallat kontexter och att intertextualitet ses som ett fenomen underordnat vad vi här benämnt kontextualitet.

*

Differentieringen av kontextbegreppet i dels ett internt som beteckning för verkimmanenta sammanhang, dels ett externt som beteckning för verkets relationer till omgivande faktorer svarar mot två vitt skilda grunduppfattningar i estetikens historia: å ena sidan tilltron till konstverket som autonomt, å andra sidan övertygelsen om konstens beroenden och dess meningsskapande relationer till omgivande eller utomliggande faktorer.

Idén om konstens autonomi bär på traditioner från antiken. Med kantianska förtecken har autonomitanken under de senaste två hundra åren framträtt under en rad olika beteckningar, konstnärliga och vetenskapliga (som t.ex. l'art-pour-l'art, croceanism, formalism, strukturalism, nykritik). De alternativa synsätt, som bryter sig mot olika varianter av autonomitänkandet, har naturligtvis hela tiden varit, är alltjämt och fortsättningsvis, överblickbara och brokigt oförenliga. De låter sig nog heller inte samlas kring ett enda fixerande begrepp. Icke desto mindre är det viktigt att framhålla att det är i autonomibegreppets motsats som man har att söka den konstsyn och vetenskapssyn som vägleder de flesta som idag arbetar inom de estetiska vetenskaperna.

Mot autonomi finns det skäl att sätta heteronomi för att beteckna de många betraktelsesätt som grundas på insikten om konstens relativiserande beroenden. Denna konstens heteronomi står i korrespondens med dagens

teoretiska och metodiska mångfald, som alltsomoftast kallas kris. Det är i kraft av sina kontextuella möjligheter som konsten med nödvändighet måste manifesteras sig som heteronom. Pluralismen var konstens innan den blev vetenskapens.

Renato Barilli, estetikprofessor vid universitetet i Bologna, gav för några år sedan ut en grundbok i estetik som i sin engelska översättning *A Course on Aesthetics* nått många läsare. En av sina utgångspunkter formulerar Barilli med orden: "Art must be seen as a question of contextuality."²¹ Så är det.

Noter

1. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, New York: St Martin's Press 1966(1865; 1872), s. 220.
2. Alessandro Duranti & Charles Goodwin, *Rethinking context. Language as an interactive phenomenon*, Cambridge UP 1992.
3. Ben-Ami Sharfstein, *The Dilemma of Context*, New York UP 1989, behandlar från filosofiskt synvinkel kontextproblemet i företrädesvis antropologi och etnologi. Se även Steven G. Hayes, *Varieties of Scientific Contextualism*, Nevada Conference 1993.
4. Torsten Pettersson, "Kampen om kontexten", *TFL* 1993:2-3.
5. Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation*, Yale UP 1982, s. 23.
6. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class. The Authority of Interpretive Communities*, Harvard UP 1980, s. 284.
7. Jacques Derrida, "Living On: Border Lines", *Deconstruction and Criticism*, ed. H. Bloom, NY: Seabury 1979, s. 81.
8. John Shepherd, "Music as Cultural Text", *Companion to Contemporary Musical Thought I*, eds. J. Payner, T. Howell, R. Orton, P. Seymour, London & NY: Routledge 1992, s. 128 ff.
9. Paul Mattick, Jr., "Context", *Critical Terms for Art History*, ed. R. S. Nelson- R. Shiff, University of Chicago Press 1996, s. 70ff. samt Norman Bryson, "Art in Context", *Studies in Historical Change*, ed. R.Cohen, UP of Virginia 1992, s 18 ff.
10. C.M. Bellman, *Fredmans epistlar. Standardupplagan*, Stockholm 1927, s. XCII.
11. Nils Afzelius, *Myt och bild*, Stockholm 1945, s. 26
12. Gunnar Hillbom & James Massengale, *Fredmans epistlar. Text- och melodihistorisk utgåva...2.Musiken och kommentarer*, Stockholm 1990, s. 218 f.
13. C. M. Bellman, *Fredmans epistlar med bilder av Peter Dahl*, Faksimilutg., Stockholm 1984, s.69 ff.
14. Nils Afzelius, op. cit. s. 26 f..
15. Gillian Brown & George Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge UP 1983, s. 46ff.
16. Katie Wales, *A Dictionary of Stylistics*, London & NY: Longman 1989, s.93 f. David Crystal, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Oxford: Blackwell 1997, s.87 f.

17. Nykritikens kontextbegrepp utreds i Michael Gustavsson, *Textens väsen. En kritik av essentialistiska förutsättningar i modern litteraturteori. Exempler Cleanth Brooks, Roman Jakobson, Paul de Man*, Uppsala 1996, s. 51 ff.
18. Edward Wasiolek, "Wanted: A New Contextualism", *Critical Inquiry* 1975 no. 3, s.623 ff.
19. Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, London: Routledge and Kegan Paul 1983, s. 123.
20. Ben-Ami Scharfstein, op. cit. s.4.
21. Renato Barilli, *A Course on Aesthetics*, University of Minnesota Press 1993, s. xi.

Kan man förstå vetenskapen?

En betraktelse över Sven Öhman, *Svindlande perspektiv*
En kritik av populärvetenskapen (1993)

Erland Lagerroth

Öhmans bok är ett både ambitiöst och intressant försök att dra upp en rågång mellan (vad han kallar) vetenskap och populärvetenskap. Utgångspunkten är en artikel i *Dagens Nyheter* i augusti 1989, där Öhman argumenterar ”för vetenskapens speciella sätt att använda språket och omöjligheten att översätta detta”. Ytterst gäller det frågan om man kan förstå vetenskapen (”man” = allmänheten eller åtminstone den ”bildade” delen därav).

Tidningen hade gett artikeln rubriken ”Populärvetenskapen sysslar med fiktioner”, och den väckte en storm av protester. Öhman har i sin bok velat gå till botten med saken. För detta har han erhållit ett års tjänstledighet av språkvetenskapliga sektionen vid Uppsala universitet, och det är möjligt att hållningen i boken avspeglar en vanlig inställning bland språkvetare (Öhman är själv professor i fonetik).¹

Vetenskapens vardag och helgdag

”Vetenskap” och ”populärvetenskap” blir hos Öhman två ojämförbara storheter, och det framgår kanske bäst på ett ställe, där han vill kontrastera populärvetenskapens sätt att tala om forskningslivet – ”ungefär som en reklambroschyr för något av turistbranschens lyckomål” – med sin egen bild av vetenskaplig verksamhet:

”Vetenskapens vanliga vardag, forskarmajoritetens tillvaro, är nämligen mera gråmelerad”, förklarar han, ”dominerad av rutinsysslor, mest befolkad av rätt så ordinära människor, i allmänhet kompetenta var och en på sitt område, visserligen, men vanligtvis varken särskilt geniala, modiga eller beslutsamma. Man sköter sin undervisning och sin forskning, i allmänhet utan större åthävor” (Öhman, s. 111).

Det är nog, dessvärre, en ganska sann, om också ensidig bild, och mindre sann blir inte fortsättningen. Forskarna är yrkesmänniskor, betonas det, var och en utövar ett hantverk. ”Inför okända, revolutionerande idéer intar de därför alldeles automatiskt en skeptisk hållning. Innan man ger sig in på någonting vill man först se att det är genomförbart.”

Man frågar sig då hur dessa gråmelerade skeptiker någonsin skall kunna få se att något ”är genomförbart”. Tydligen måste någon mindre skeptisk, mer färgstark person ge sig i kast med det okända för att därmed söka vidga vetenskapens gränser. Där om säger Öhman ingenting, men han är så mycket tydligare, när det gäller hur den försiktige skall kunna avgöra, om det nya till äventyrs är värt att satsa på:

Om det å andra sidan en dag står klart att någon faktiskt har lyckats göra ett genombrott med helt nya idéer – så väl att etablerade auktoriteter börjar tala varmt om saken i uppmärksammade plenarföredrag – då kan attityderna vända. Man ser då kanske en öppning för egna framgångar [...]. Man är villig att ta chansen när risken väl kan bedömas och inte ter sig alltför stor. (s. 111)

En tydligare lojalitetsförklaring med etablissemang och auktoriteter och ett mer aningslöst accepterande av fegheten vet jag mig aldrig ha läst i en seriös framställning. Vi är nära ”Hamiltons slutsats”, sådan denna har räddats undan glömskan av Sven Lindqvist i hans bok *Hamiltons slutsats*: ”Om man tar i beaktande de avseenden, som i avseende på jordegendomen bör tagas i beaktande, så finner man att det är alldeles bäst, precis som det nu är.”² För att inte tala om John Chronsoughs världsvisa ord: ”Intet är lyckligare för en människa än att allt ifrån begynnelsen lära sig att i allt vörda och lyda sin öfverhet”.³ Man kan också tänka på hur accepterandet av en ny idé i vetenskapen ansetts gå via fyra stadier: 1) idén är helt omöjlig; 2) den är möjlig men föga intressant och verkan är liten; 3) den är viktig och verkan är starkare än vi trodde; 4) det var vi som tänkte på det först.⁴

Av ett sådant vetenskapssamhälle kan man inte vänta sig några stora nyheter och framsteg, väl däremot så mycket mer av vad som har kallats ”den intellektuella-institutionella trögheten i den akademiska verksamheten” – en hållning som gärna resulterar i leda.⁵

Det är lätt nog att se att en sådan bild av forskaren och forskningen går dåligt ihop med de rapporter från vetenskapens frontlinje, som populärve-

tenskapen naturligt nog gärna ägnar sig åt. Men varför skall trossen anses normgivande och förebildlig?

Språket är dess användning

Öhman menar sig emellertid ha bättre argument än dessa. Som språkman går han i lag med "Vetenskapens begrepps värld" på basis av en uppgörelse med "den populära uppfattningen" av "sambandet mellan ord och betydelse, mellan språk och verklighet" (kap IV och V). Närmare besett tycks denna populära uppfattning sönderfalla i tre. Dels en "mentalistisk": ordens betydelse är de föreställningar de väcker. Dels en "materialistisk": betydelsen är den företeelse i verkligheten som ordet betecknar.

Men till den "populära" uppfattningen räknas, för det tredje, något överraskande, också Saussures strukturalistiska lingvistik. Eftersom denna senare språk teori, som satte parentes om det betecknade, om "verkligheten", och helt fokuserade på språket som "autonomt", nära nog har klavbundit 1900-talets ymniga tänkande om språk, upplevs uppgörelsen på denna punkt som en befrielse.

Men befrielsen blir inte långvarig, för Öhman binder sig omedelbart med samma fanatiska ensidighet vid en annan teori, som alltså nu får samma hypnotiska kraft: Wittgensteins teori (eller tankar) om "språkspel". Att "teori" är ett (mer eller mindre tillfälligt) sätt att se på verkligheten, på det sätt som David Bohm har visat, faller inte Öhman in. Man kan jämföra med ytterligare ett fall, som Öhman själv rapporterar om. Chomskys generativa grammatik bröt på 1960 och 70-talen igenom som ett nytt paradigm, bara för att – i trossen, kan man väl tillägga – stelna till en "dogmatik", som blivit lika hindrande för fortsatta framsteg, som de dogmer det ersatte.

Wittgensteins teori om språkspel lägger vikten vid språkets användning – för det är "ändå användningarna som är språkets själva väsen", förklarar Öhman trosvist (s. 111 f, 37). Språket får betydelse först när det används, när man i en verksamhet tränas att använda ordet på visst sätt. Och det gäller inte bara ordet utan också begreppet (varom mera strax). Först den som använder ett ord/begrepp har möjlighet att förstå det.

Detta blir nu en murbräcka mot populärvetenskapen. Det är bara i den vetenskapliga praktiken: att gå på kurser, göra experiment, räkna övnings-exempel etc, som man kan lära sig förstå de vetenskapliga begreppen. Man

kan inte läsa sig till en sådan förståelse. När den populärvetenskaplige författaren söker inbilla sin läsare, att han eller hon bibringas förståelse för vetenskapens teori och praktik, är detta alltså bara en illusion, för att inte säga ett bedrägeri. En sådan förståelse är omöjlig och hela företaget – populärvetenskapen – en omöjlighet.

Detta är inte tomma ord. Det är inte lätt att läsa sig till svåra teorier om svåra begrepp. Den som enbart kan lita till ”läsefrukter” är inte väl ställd – det stannar nog vid ganska vaga föreställningar.

Men hur många läsare av populärvetenskap är så illa ställda? Öhman hänvisar till en svensk undersökning, som säger att mer än var sjunde elev lämnar grundskolan som ”funktionell analfabet” och därför får ”ett kylslaget förhållande” till att läsa och skriva. Så är det kanske, men dessa läser då heller inte populärvetenskap – såvida de inte mognar senare i livet (vilket lär inträffa).

Men de flesta har nog åtskilligt bagage med sig från sitt eget praktiska liv, där de har tränats att använda ord och begrepp, som inte behöver ligga så långt från vetenskapens. För egen del har jag glädjen att hos Öhman läsa, att de som ”lämnar gymnasiets matematisk-naturvetenskapliga linjer med höga betyg” ligger hyfsat till (s. 158, jfr 89). Även om min examen från sådan linje ligger 50 år tillbaka i tiden och alla betygen inte var höga, betyder nog erfarenheterna därifrån – i förening med fortsatt kontinuerlig läsning av populärvetenskap! – åtskilligt. Men mest betyder naturligtvis fyra decennier av praktiskt, ytterst konkret studium av romaner, av romanstudier, av litteraturvetenskap, av vetenskap, av tanke och världsbild. Om inte annat har jag i varje fall tränats att läsa texter, verk, böcker, utöver det vanliga. Också Öhmans bok.

Men jag tror inte att någon kommer tomhänt till läsning av populärvetenskap. Öhmans anatema bör därför bytas ut mot en gradering: läsare av denna litteratur förstår kanske ofta mindre än de tror (och reklamen förespeglar dem), men de går säkert inte lottlösa därifrån.

Allt eller intet

En sådan nyansering passar dock inte Öhman. För honom gäller det antingen–eller, allt eller intet. Och till bevis andrar han vad han menar är en konsekvens av Wittgensteins teori om språkspel. När jag nyss talade om

”ord och begrepp som inte behöver ligga så långt från vetenskapens”, så försyndade jag mig mot detta bevis. Öhman menar nämligen, att ”Det är rimligt att hävda att *varje särskild användning av ett ord är ett särskilt begrepp*. Ett begrepp är således en användning av ett ord”. Och inte nog med det: ”Begreppet är *förmågan att göra* det som göras skall i användning av ordet” (39) Öhman påstår dock inte, att Wittgenstein drar dessa besynnerliga slutsatser, bara att han själv gör det.

Men han gör det med besked. På sidan 39 är detta ännu bara ”rimligt”, men i resten av boken blir det en dogm, som hävdas med fanatisk konsekvens. Och vad mer är, glömsk av att han inledningsvis har deklarerat, att det just är här svårigheterna ligger vid begreppsundersökningar, kan Öhman alltid exakt avgöra, när det förekommer ”en särskild användning” av ett ord och det alltså föreligger ”ett särskilt begrepp” – som då inte på minsta sätt får blandas samman med en annan användning och därmed ett helt annat begrepp.

Det är främst med detta resonemang, som Öhman anser sig kunna välta populärvetenskapen. Den förstår nämligen, enligt honom, inte att upprätthålla dessa vattentäta skott mellan vardagsspråkets begrepp och de vetenskapliga begrepp, som betecknas med samma ord men som (enligt honom) är något helt annat. Exempel är ”universum”, ”tid”, ”rörelse”, ”rum”, ”längd”, ”kraft” och ”massa”, ”elementarpartiklar”, ”Big Bang”, ”Jaget” osv. (jfr om ”intelligens” nedan) (s. 42; 51, 61 ff, 66, 68 f, 75 ff).

Detta är den fanatiska renlevnadsmannens sätt att resonera. Men vad han säger är inte sant. Och det framgår allra bäst av Öhmans eget exempel från vardagsspråket, som blir den förledande inledningen till hela resonemang-
et. Exemplet är ordet ”ledare”. Detta kan, noterar Öhman, beteckna en opinionsbildande artikel i en tidning, en person som leder ett politiskt parti och ett material som leder elektricitet. Även andra betydelser kan tänkas (s. 39).

Men detta är ju helt olika ”saker”, förbundna bara genom ett ord, som betecknar en gemensam funktion: att leda. Inte så med vetenskapens begrepp i relation till vardagsspråkets. Här är det ju fråga om samma ”saker”, men nyanserade och specificerade på olika sätt. Att Öhman inte ser det eller inte vill se det, beror på att han binder sig vid tanken att innebörden av ord och begrepp bestäms av deras användning *med uteslutande* av ordens betydelse som föreställningar respektive som företeelser i verkligheten.

Liksom alltid hos Öhman är det fråga om antingen–eller. Han kör huvudet i väggen och därmed är loppet kört.

Något som dock inte hade varit nödvändigt, eftersom Öhman på ett ställe i upptakten visar hur de tre aspekterna kan relateras till varann: ”Ty betydelse i bemärkelse föreställning som ordet väcker eller i bemärkelsen föremål som ordet betecknar kan uppenbarligen [!] spela en viktig (till exempel förberedande) roll för användningen av ord i det praktiska livet”.

På flera ställen låter Öhman också förstå, att hans extrema uppfattning inte är den normala. ”Vanligtvis hävdar man att de nya [vetenskapliga] begreppen [...] inte alls är nya” utan ”produkter av en ’fördjupad analys’ av våra vanliga begrepp”.

Föreställningar eller matematik?

Öhman förmenar oss rentav rätten att ha något slags föreställningar om vetenskapliga begrepp, t.ex. elementarpartiklar (s. 37; 57, jfr t.ex. 63; 69, jfr 64). Och det kan ju ha visst fog för sig, när det, som här, gäller dimensioner så avvikande från den som vi framlever våra liv i. Varför skulle de begrepp som vi skapat på basis av vår egen makroskopiska värld vara adekvata för den subatomära världen? Det blir lite grand som frågan om man får avbilda Gud. Men just i detta fall har ju Bohr lärt oss att tänka åtminstone något klokare: inte våg eller partikel utan både–och enligt komplementaritetstanken. Och då blir också föreställningen helt annorlunda – hur den nu skall beskrivas.

Mer förvånande blir det, då Öhman förklarar att tidrymden tio miljarder år – universums tänkta ålder – inte bara saknar ”förankring i vår vanliga erfarenhetsvärld” utan också ”mening”. Eller hans resonemang om ett påstående, att temperaturen ”i en viss punkt i ett rum skulle vara, säg 5.00000000000000000000000009°C (alltså inte 5.0°C)”. Att ett sådant påstående ”empiriskt sett” skulle vara ”nonsens”, kan man kanske hålla med om, förutsatt att empiriskt = uppmätt. Men han frågar också, om temperaturen ändå inte kan vara just detta, om en sådan temperatur ändå inte kan ”existera”, och svarar: ”Det vore i så fall en ’metafysisk’ temperatur”, en ”’verklighet’ som överskrider det sinnligt förnimbaras värld”.

Här ser man att Öhman bundit sig vid den logiska positivismens som man trodde övervunna dogm, att allt ytterst måste grundas på ”det sinnligt

förnimbara”, liksom vid dess oskick att beteckna allt därutöver som ”metafysik” (s. 76; 104; jfr 8). Intet är mera självklart än att en sådan temperatur kan existera och gör det i varje stund på många ställen i världen. Att förneka detta är att förneka både verkligheten och våra föreställningar om den – för visst kan vi föreställa oss både tio miljarder år och denna temperatur, om också inte med sinnlig konkretion (det är väl där skon klämmer). Det är att våldföra både verkligheten och föreställningslivet att göra ett sådant sterilt dogmatiskt tänkande till det enda giltiga.

Ytterst gäller det frågan om de naturvetenskapliga teorierna bara skall ses som matematiska kalkyler eller om de också skall anses säga något om beskaffenheten av den värld vi lever i. De flesta lär anse det senare. Med Öhman har vi mött en utpräglad företrädare för det förra. Och en värtalig demonstration av vart det kan bära hän, om man hänger sig åt ”begreppsundersökningar”, styrda av ett ensidigt uppfattningssätt. (Tilläggas kan att Öhman inte bara är begreppsanalytiker utan också reduktionist: ”Fysiken kan förstås som tillämpad matematik”; ”Den moderna kemin kan ses som fysik tillämpad på kemins specifika fenomendomän”.)

Översättning

Till sist är naturligtvis förhållandet mellan vetenskap och populärvetenskap en översättningsfråga. Och det är också där Öhman börjar i sin tidningsartikel 1989. ”Här liksom annars”, skriver han, ”är översättning, djupast sett, principiellt omöjlig” (s. 42; 46; 166). Javisst, så är det. Och det i så hög grad att det är fråga om en truism, en självklarhet. Och det av den enkla anledningen att en översättning, som är helt perfekt, inte är någon översättning alls utan en kopia av originalet.

Men trots denna principiella omöjlighet umgås vi ständigt med översättningar, liksom vi ständigt umgås med kartor, fastän det är omöjligt att på en plan yta avbilda ytan av ett klot, Jorden. För att inte tala om att hela språket är en enda ofullkomlig ”översättning” av vad språket betecknar. Livet har lärt oss att vi ständigt måste leva med approximationer, närmevärden (inte minst i matematiken och astronomin!). Och det gäller ju all kunskap, därför att vi aldrig kan nå fram till kunskap om allt, och kunskap om delen då också blir ofullkomlig. I princip är det samma sak som Gödel kom fram till i sitt ofullständighetsteorem.

Men en sådan visdom är inte Öhmans. För honom gäller det allt eller inget. Vi kan därför ta hans utbrott med lugn, med den skepsis, som han själv ser som en dygd i vetenskapen. Med så låsta positioner kan resultatet inte bli annat än skevt. Men samtidigt kan vi tillgodogöra oss de tankeställare, som han också bjuder på.

Till de senare kan räknas, att han ställer sig kritisk till Stephen Hawkings *A Brief History of Time*, liksom till begreppet ”artificiell intelligens”. Men i det senare fallet är det enligt honom bara fråga om ett enkelt språkligt missförstånd. Datorforskningen har från vardagsspråket lånat ordet ”intelligens”, men gett det ”en specialiserad, teknisk användning”. Det är alltså inte fråga om ”förstånd i vanlig mening, utan om dator-förstånd, vilket i själva verket är någonting helt annat” (s. 113 f).

Med detta semantiska dekret har Öhman helt sonika definierat bort problemet. Men varför har man då lånat just ordet ”intelligens”? Och hur vet Öhman, att det verkligen rör sig om ”väsensskilda betydelser”? Det är ju det som skall bevisas, men Öhman talar bara om ord. Så enkelt kommer man inte tillrätta med problemet.

Så är Öhmans bok ett fullödigt exempel på den logiska positivism, som man trodde övervunnen, och på den (begrepps)analytiska filosofi, som gjort så mycket för att avlägsna filosofin från det centrala problemet i tänkandet: att skapa en treenighet av vetenskap-världsbild-sätt att tänka, som är adekvat för människans tillvaro och giltig för den värld hon lever i.

*

Mig tycks det alltså som om Öhman har intagit en omöjlig extremposition. Men det betyder inte att han har fel i tanken att det är stor skillnad mellan avancerad fackvetenskap och populärvetenskap. Själv har jag senast upplevt det, när jag sökte upplysning om Ilya Prigogines författarskap utöver de mest kända verken. Det visade sig att han (tillsammans med Stuart A. Rice) var redaktör för en publikation som heter *Advances in Chemical Physics* och vars tre sista årgångar (1990–92) omfattade upp till 832 sidor och kostade 185–275 dollars styck. Jag har en gång tittat i en av dessa volymer och funnit att jag förstod nästan ingenting (att jag hade fysik, kemi och specialmatematik i studenten 1944 spelade ingen roll). Här rörde det sig om

presentationer av specialundersökningar skrivna av specialister för specialister.

Men det betyder inte att det skulle vara omöjligt att förstå Prigogines grundläggande och epokgörande idéer. Det finns ett plan där det går att mötas, och på det planet rör han sig själv i böcker som *Ordning ur kaos* och *The End of Certainty* (men ofta nog också i andra verk). En mästare i att operera på det planet var Erich Jantsch: hela hans enorma *The Self-Organizing Universe*, byggd på hans egen encyklopediska lärdom och Prigogines idéer, är fullt förståelig för den som har kunskaper och insikter i vår tids vetenskap och kultur. Och som är beredd att arbeta för att förstå, att vidareutvecklas under sin läsning. Några gratisluncher ges det inte på det här området, något som ovisa intressenter bara är alltför snabba att begära. Om man skall förstå nya idéer, måste man också förnya sig själv.

Och på samma plan rör sig hela den litteratur som jag presenterar och diskuterar i mina böcker *Mot en ny vetenskap* (1986), *Världen och vetandet sjunger på nytt* (1994) och *Nya tankar, nya världar* (1999). Om detta sedan skall kallas populärvetenskap, kan man tvista om, men själv tycker jag inte det. Det är inte fråga om några förfalskande förenklingar, däremot om presentationer av avancerade idéer i dagens vetenskap utformade på pedagogiskt sätt och gjorda med ett så enkelt språkbruk som möjligt.

Noter

1. Sven Öhman, *Svindlande perspektiv En kritik av populärvetenskapen*, Stockholm 1993, s. 18 f, 171.
2. Sven Lindqvist, *Hamiltons slutsats*, Stockholm 1980, s. 7, 92.
3. August Bondeson, *Skollärare John Chronsoughs memoarer från upväksttiden och seminarieåren*, Stockholm 1897, s. 89.
4. Dean Radin, *The Conscious Universe*, San Francisco 1998, s. 1
5. Nicholas Maxwell, *From Knowledge to Wisdom* (1984), Oxford 1987, s. 1 not 1; jfr 59, 71, 122–151, 153.

”Liv och historia”

(1983)

Att dra strumpan ur ”påsen”

Walter Benjamins barnahand

Per Erik Ljung

I *Barndom i Berlin kring 1900* kan man läsa följande lilla stycke.

För sen ankomst

Det var min skuld att klockan på skolgården såg trasig ut. Den stod på ”för sent”. Och i korridoren trängde mumlandet från en hemlig rådplägning ut från klassrumsdörrarna som jag strök förbi. Lärare och elever därinne var vänner. Eller så var allt tyst, som om de väntade på en. Ljudlöst tryckte jag ner dörrhandtaget. Solen dränkte den fläck där jag stod. Då bet jag huvudet av skammen och steg in. Ingen tycktes känna igen eller se mig. Som djävulen tog Peter Schlemils skugga, hade läraren lagt beslag på mitt namn i början av skoltimmen. Det skulle aldrig mer bli min tur. Stilla följde jag med tills det ringde ut. Men det kom inte som en välsignelse.¹

Texten har inte förlorat så mycket i översättning. ”Så vendte jeg min grønne dag ryggen for at træde ind”, står det i den danska versionen. Det ligger möjligen närmare det tyska originalets ”schändete ich meinen grünen Tag, um einzutreten” än det svenska ”bet jag huvudet av skammen och steg in”. Men den svenska översättningen är ändå bättre. Ett egenartat tyskt uttryck har fått en suggestiv och gåtfull svensk ekvivalent – ”skammen” och ”schänden” är uppdragna ur samma etymologiska säck.

Man läser med fördel stycket högt. Det är nämligen en *poetisk* text vi har framför oss. Prosalyrik kallas det, i en tradition som går tillbaka till Baudelaires berömda inledning till *Le Spleen de Paris. Petites poèmes en prose* (1869), där drömmen, om en ”prosa, poetisk, musikalisk, utan rytm och utan rim, lagom mjuk och lagom motspänstig för att forma sig efter själens lyriska strömdrag, drömmens vågrörelser, medvetandets ryckvisa språng”, ventilerades för första gången.² Benjamin var djupt förtrogen med den traditionen, som i tiden löper framåt mot författare som Max Jacob, Francis Ponge och Henri Michaux; på andra håll till författare som Robert Bly och Folke Isaksson. Benjamin tog själv upp kampen med stora tyska Baudelaire-

översättare som Stefan George och Hugo von Hoffmanstahl med sina egna översättningar av *Tableaux Parisiens* 1923.

För min del har upplevelsen av det lyriska att göra med sättet att säga det som sägs. Komprimerade uttryck, som att ”klockan stod på ’för sent’”, eller att solen ”dränkte” den fläck där jag stod, eller att ringningen inte kom som någon ”välsignelse”, med den subtila semantiseringen av slitna metaforer, för mina tankar till Tomas Tranströmer. Det är ju han som kan ”hissa haydnflaggan” och härma ”en som ser lugnt på världen” efter en svart dag och det är han som låter solens ”otåliga penslar” måla världen för den som står i ett rum – ”som rymde alla ögonblick – / ett fjärilsmuseum”. Det är han som kan beskriva hur ”barnet somnar in med skräck / lyssnande till hjärtats tunga steg. / Långt, långt tills morgonen sätter strålarna i låsen / och mörkrets dörrar öppnar sig”.³ Långt, långt som till den ringning, som inte är någon välsignelse hos Benjamin.

Jag vill insistera på det poetiska här en smula. Inte i första hand för att haka på Herman Hesse, som är en av de få som har betonat den poetiska karaktären i skisserna i *Barndom i Berlin*. Och inte heller för att sälla mig till de kvinnor – Charlotte Wolf, Asja Lacis och Hannah Arendt – som annars tycks ha haft bäst öga för den sidan av Benjamins verk.⁴ Utan därför att frågan om genren i dessa texter ganska naturligt anmäler sig, inte minst när man läser dem en och en.

Ett visst våld utövar man möjligen genom att läsa texten som ett stycke lyrik. Men det ligger väl i linje med Benjamins tankar på en barndomens *topo-* i stället för *bio-grafi* – : att en topografi, en lokalisering av de väsentliga platserna kan vara mer produktiv och sann i förhållande till *bios* (livet) än den lineära berättelsen.⁵ När han satt på Café des Deux Magots vid S:t Germain de Prés i Paris en gång i slutet av tjugotalet, försökte han skissera ett grafiskt schema över sitt liv. Det blev en rad stamträd bredvid varandra, så att det snarare såg ut som en labyrint. När han såg det, blev det självklart för honom att labyrinten var Paris, som med sina murar och kajer, sina passager och kiosker hade en särskild förmåga att få det förflutna att träda fram som drömbilder, där nya förbindelser blev synliga.⁶ Det blev Benjamins stora projekt – *Das Passagenwerk*, det som på svenska heter *Paris 1800-talets huvudstad* och som föreligger i tre band, i en utmärkt översättning av Ulf Peter Hallberg, som för övrigt också nyligen har gjort en sug-

gestiv kortfilm med utgångspunkt i Parisarbetet. Han har kallat den för *Flaneur III*.

Berliner Kindheit um neunzehnhundert kommer till samtidigt; prosami-
niatyrerna skrevs ursprungligen för tidningar och tidskrifter i Tyskland i
början av 30-talet. Boken hör, som Adorno säger i sin utgåva från början av
femtioalet, till samma område av det modernas urhistoria som Benjamin
ägnade de sista femton åren av sitt liv åt. Då hade man ännu inte hittat det
slutliga manuskript som Benjamin hade givit till pornografen och bibliote-
karien George Bataille, innan han flydde från Paris. Också i Berlinboken
gällde det historien, här bara med en mer direkt anknytning till minnet, er-
farenheten och smärtan över det som har förgått.⁷ – Sentimentalt fick det
däremot inte lov att vara. Tvärtom skulle bilderna verka som ett vaccin mot
hemlängtan, kan man läsa i Benjamins förord. Han försökte hålla känslan i
schack, med hjälp av en insikt, ”inte om den tillfälligt biografiska utan om
den nödvändiga samhällsliga oåterkalleligheten hos det förgångna”. Inte
biografi och kontinuitet, alltså. Utan – ”de *bilder* i vilka storstadserfarenhe-
ten sedimenterats i ett barn från borgarklassen” (s. 15).

Det låter sociologiskt, men jag vill alltså kalla det för prosalyrik. Eller
rent av en platsens poesi, utan verslyrikens patos. ”Prosadikter skriver den
som vill gå tätare in på en upplevelse och forma den i samklang med så sto-
ra delar av jaget som möjligt”, som poeten Lasse Söderberg skriver om
Tranströmer.⁸

Vi känner igen oss i Benjamins topografi. Man behöver inte ha gått på
Kaiser Friedrich Schule i Berlin, nära Savigny Platz, dit den unge mannen
släpade sig om morgnarna – när han inte stannade hemma hos sin mor (ett
år missade han enligt klassliggaren 173 lektioner⁹) – men där han ingalun-
da entydigt vantrivdes. Dessa tunga, stora piëcer till läroverk finns väl re-
presenterade runt omkring i Europa. Själv gick jag i ”Högre Allmänna
Läroverket för Gossar i Helsingborg”, ritat av den store Alfred Hellerström
och invigt 1896; det var för övrigt han som gjorde Katedralskolan i Lund
också. För att inte tala om Magnus Stenbocksskolan i Helsingborg. Den
som visades upp och fick pris på ”Die internationale Lehr- und Gewerbe-
Ausstellung”, avdelningen ”Einrichtung und Ausstattung der Schule” i S:t
Petersburg 1912.¹⁰ Där gick jag, från första till fjärde klass. Från det man
var 11 till man var 18 år gick man på Gossläroverket. 1200 pojkar – och
Fan tog en om man kom för sent; det fanns en vaktmästare som kunde

namnet på oss allesamman. Han hette Skorvas. En annan hette Ludde och hade hand om handbollslaget. En tredje var Kaj. Danske Kaj. Han ansvarade för ventilation och pissoar.

Att gå in i en sådan byggnad – efteråt – är verkligen att möta alla de tingens välkända blickar, de ”regards familiers”, som är basen för alla minnets sinnliga motsvarigheter, ”Correspondances”, enligt Benjamin.¹¹ Det är hans sätt att historiskt omsätta sina lärdomar från Baudelaire. Själva upplevelsearten har en parallell, tycks det mig, hos den danske författaren Klaus Rifbjerg. Det är samma borgerliga ordning och reda och på en gång löftesrika och hotfulla sinnliga rikedom, i Rifbjergs *Amager* som i Benjamins *Berliner Kindheit*.

Låt mig citera igen, ur Per Svensons översättning av *Amager Digte* (1965):

En gång i tiden tänkte jag bara i förbigående på
vad det skulle bli av allt.
Om sommarmorgnarna träffade solen
den gyllne morteln på sekretären
och nere i källaren
stälde min far
krattan på plats.

När jag steg upp på morgonen
fanns mina skor genast till hands,
jag tvättade mig
klädde på mig
åt frukost
och cyklade mellan villahäckar
in till stan.

Även det som andra tyckte var fult
fann jag trygghet i.
Det var inte något otäckt
med grislukten från Sundholm,
och de skarpa molnen av tobaksdamm
från Augustinus och American Tobacco
endast stärkte min längtan
efter vuxen oavhängighet.

När jag kom hem ställde jag cykeln
på den lilla gårdsplanen,
gick över gruset in genom trädgårdsgrinden.

Om någon var hemma sa jag hej,
annars tog jag bara fram min mat
(fem smörgåsar: en med leverpastej,
en med rökt medvurst, en med köttkorv,
en med äpple och så en skiva franskbröd med ost)
och åt upp den.

På kvällen när vi hade ätit
och hört nyheterna på radion
(jag läste för det mesta läxorna på eftermiddagen)
kom nästan alltid en eller ett par av mina kamrater.

En natt kan jag minnas
att det plötsligt gick upp för mig
att jag en gång skulle dö.

Jag låg länge i mörkret
en stor förnimmelse
kom över mig
och innan jag föll i sömn
tänkte jag mycket på de ting
som nämnts i den här dikten
och kände att jag redan hade förlorat dem.¹²

Liksom i Rifbjergs dikt finns det i Benjamins ett förlopp, en nästan novelistisk drive. Berättelsen håller andan och tar fart med ”Ljudlöst tryckte jag ned dörrhandtaget”...

Det är en drastisk historia om utstötning från paradiset. I Rifbjergs fall är det förtroligheten med tingen som anfäktas; hos Benjamin är det veritabel socialpsykologi – man är inte längre hemma i ringen av kamrater och lärare. Katastrofen föregrips av en ”geheimer Beratung”: kanske talar man där om honom eller om vikten av att inte komma för sent. – ”Oder alles schwiege still, als erwartete man einen” blir i den danska översättningen ”som var man ventet” och i den svenska ”som om de väntade på en”. Som om man väntade på *någon* borde det kanske stå. Då hade det numinösa i situationen gått bättre fram: som om själva *antalet* pojkar skulle vara särskilt betydelsefullt, eller som om var och en hade en särskild uppgift.

För Benjamin-exegeterna återstår naturligtvis *namnet* som läraren har lagt beslag på (”einbehalten”). Här vill jag gärna hålla fast i en omedelbar begriplighet. Jean Paul Sartre har skildrat hur man kan uppleva att man är *sedd* bara man hör att det rasslar i en buske om man är ute och går på en

landsväg. Och om vi råkar höra att några står och talar om oss i korridoren: det är oerhört kränkande. Så är man objekt.¹³ Desto värre när man är barn – när föräldrarna t.ex. prisar en inför andra vuxna. Självtänkt kan jag minnas hur vi hade en vikarie en gång, när jag gick i andra klass i folkskolan. Till hjälp hade den ordinarie lärarinnan, som jag avgudade, gjort en plan över klassen. Hur vi satt och vad vi hette. Vid mitt namn stod det: ”Per Erik Ljung. Extra pratsam.” Inga av de andra namnen hade några extra kommentarer.

Kanske läraren rent av hade sagt hela Benjamins namn – ironiskt, så som min engelsklärare brukade uttala mitt namn, ”L-jung”, fonetiskt hyperkorrekt men med en illa dold antydning om att jag själv skulle ha lagt till *l*-et, möjligen för att göra mig märkvärdig. Och *Walter Bendix Schoenflies Benjamin* som han hette – det är inte utan en viss skämmighet.¹⁴

Namnet – som fenomen – finns både i texten efter ”För sen ankomst” och i den som står före i boken. I ”Knabenbücher”, ”Pojkböcker”, ges en mot-version – i det förtroliga och regelbundna. Det är tryggt när läraren säger namnet och sedan skickar boken mellan pojkarna. I upptakten till ”Tiergarten” är namnen (på gator, visserligen) ledstjärnor i den urbana labrynt där man har lyckats gå vilse, på samma sätt som man har gått vilse i en skog. Sådana arabeskartade mönster som binder samman de korta styckena tror jag man kan finna överallt – såväl som inom de enskilda. I en liten text som heter ”Vestibul” i *Einbahnstrasse* berättar Benjamin om ett besök i Goethehuset, i en dröm. Han blir uppmanad av en vakt att skriva sitt namn i en gästbok, som ligger i en fönsterpulpt längst bort i en korridor. ”När jag träder fram till den märker jag under bläddrandet att mitt namn redan står skrivet med stor klumpig barnastil.”¹⁵ – Som om gästboken och namnet redan vet något om honom. Det är alldeles uppenbart att frågan om namnet är *hot stuff* på det personliga planet. När Benjamin slår sig ned på Ibiza i maj 1932 hos goda vänner, så presenterar han sig för Marietta Noeggerath som ”Tschilihoff oder der Hochstapler, der Mann ohne Namen”.¹⁶ Svindlaren, mannen utan namn.

I Passage-arbetet läser man om Benjamins eget namn:

Är jag den som heter W.B eller heter jag helt enkelt bara W.B? Det är två sidor av samma mynt, men den ena sidan är nött, den andra har präglingens glans. Denna första infattning gör förstaeligt att namnet är föremål för en mimesis. Det är dess särskilda natur att inte visa sig i det kommande, utan alltid endast i det svunna. Det levda livets yttre gestalt: det är vad namnet bevarar men även skisserar. Med

begreppet mimesis är för övrigt redan sagt att namnets område är likhetens område. Och eftersom likheten är erfarenhetens organon innebär det: namnet kan bara igenkännas i erfarenhetssammanhang. Bara i dem blir namnets väsen, d.v.s. dess språkliga väsen, igenkännligt.¹⁷

Det är faktiskt denna ”likhet” som läraren slår sönder när han lägger beslag på pojkens namn. Den som heter W. B. finns inte längre; hädanefter heter han helt enkelt bara Walter Benjamin. Från att vara den språkliga manifestationen eller materialiseringen av erfarenhetens område, med dess kända likhet, blir namnet arbiträrt, ett tecken som kan cirkulera i allehanda administrativa register, från skolan till passkontrollen, där namnet/namnen blir till ekvivalenter som representerar medborgarna, för att nu säga det lite marxistiskt. Namnet, förstått som erfarenhetens domän, får Benjamin ägna resten av sitt liv åt att leta efter. Kanske finns det utspritt i storstadens historia. Platsen och namnet har gått i stycken – och ändå är de lika som BERLIN och BE-NJAMIN, för att låna en poäng från Carol Jacobs.¹⁸

Ett namn blir dock kvar – i varje fall i texten. Det är Peter Schlemil, som får stå där som en lekfull påminnelse om allvaret i det hela. Skuggan tas om hand av djävulen i Adalbert von Chamisso's *Peter Schlemils wunderbare Geschichte* (1814), där hjälten åtminstone blir rik på kuppen. Han säljer sin skugga för Fortunatus lyckopung och rör sig fritt överallt. Men han mister all omedelbarhet i sitt sociala umgänge och upplever ständigt hur kvinnornas ord genomborrar hans själ och ”icke mindre de ungas hån och det högmånga föraktet från männen, särskilt de feta och välmående, som själva kastade en bred skugga”.¹⁹ Han är utanför – till den milda grad att han inte ens är beredd att sätta sin signatur på ett pergament som kunde ge honom skuggan tillbaka. Det enda den gråe kräver är nu hans själ, ”detta efterlämnade x eller galvaniserande kraft eller polariserande verksamhet eller vad narrtyg ni vill kalla den”.²⁰ Det är faktiskt djävulen själv som tycks råda över både pengar, själar, skuggor och namn. Inte underligt, alltså, att inte ens ringningen, i slutet av timmen, kan bringa någon välsignelse.

Det är nästan så man kan fråga sig om han inte borde ha stannat hemma. I ett stycke som heter ”Vintermorgon” (s. 37) talas det om en önskan som formades tidiga morgnar när en lampa närmade sig sängen och barnflickans skugga kastades mot taket. Hon gjorde upp eld i kakelugnen och lade in ett äpple till stekning och ugnsluckans galler flackade med rött ljus på

parketten. Bilden gav tröttheten vad den behövde. ”Så var det alltid vid den här tidpunkten”, skriver Benjamin, ”bara barnflickans röst störde den ceremoni med vilken vintermorgonen brukade göra mig förtrogen med sakerna i mitt rum”. Innan han drar upp jalousin hinner han känna en doft som kom från en ”djupare och mera hemlighetsfull cell” av vinterdagen än till och med granens doft på julafton. ”Där låg den mörka, varma frukten, äpplet, vilket infann sig hos mig välbekant och ändå förändrat, likt en gammal vän som varit bortrest. Det hade hämtat aromen från alla ting som dagen höll i beredskap åt mig från resan genom ugnsvärmens mörka land.” Därför drar han sig för att bita i äpplet: han vet att det flyktiga budskap som doften förde med sig – ibland kunde det skänka ett sådant mod så att det tröstade honom hela vägen, ända fram till skolan – det förflyktigas hastigt när det ligger på tungan. När han väl hade anlänt till skolan och kommit i kontakt med sin bänk, så återkom hela den trötthet – ”tiofalt” – som tycktes ha försvunnit på vägen till skolan. Och med tröttheten återkom samma önskan: att få sova ut. ”Jag formulerade den tusen gånger och senare gick den verkligen i uppfyllelse. Men det dröjde länge innan jag urskilde den i det faktum att varje förhoppning på ett säkert arbete och levebröd hade visat sig förgäves.”

Det är också en form av *sen ankomst*. Få av oss känner igen uppfyllelsen, när den kommer – om vi överhuvud taget minns vad vår önskan gick ut på. Det är ett av Benjamins centrala ärenden – att spåra upp barndomens icke-inlösta utopiska energier och ögonblick.

En söndag långt senare får känslan av att ha kommit för sent en annan vändning. Pojken är ivägsänd av sina föräldrar på den judiska nyårsdagen för att delta i någon gudstjänstliknande högtid. Tanken var att han skulle infinna sig hos en avlägsen släkting, som sedan skulle ta hand om honom och föra honom in i synagogan; det var beskyddaren som hade inträdesbiljetterna. Men pojken är misstänksam, dels mot den okände vuxne och dels mot de religiösa ceremonierna som ändå bara gick ut på att man skulle bli förlägen. Plötsligt drabbas han i sin rådvillhet av en het våg av ångest, skriver Benjamin, – ”’för sent, du har missat synagogan’ – men precis i samma ögonblick, innan ångesten hade ebbat ut, en andra våg av fullständig samvetslöshet – ’det får gå hur det vill, det rör mig inte i ryggen’. Och båda vågorna slog oupphörligt samman i den första starka känsla av lust, i vilken skändningen av helgdagen blandades med koppleriet på gatan som här för

första gången lät mig ana de tjänster den skulle utföra åt det väckta begäret” (s. 99).

De prostituerade hade han nog sett långt tidigare. När han var ute med sin mor gick han ett halvt steg bakom henne. Han ville under inga omständigheter ”bilda front, inte ens med min egen mor” (s. 113). Och fortfarande, medan hon grälade på honom för hans ”somnambula släntrande”, så kunde han nu ana möjligheterna att – ”i förbund med dessa gator” – dra sig undan hennes herravälde. Han är på väg att skaffa sig medbrottslingar. ”Det råder inget tvivel om att en känsla – olyckligtvis bedräglig – att ta avstånd från hennes och min egen klass, bar skuld till den oförlikneliga lockelsen att tilltala en hora på öppen gata.” – ”Den fasa jag då kände var av samma slag som inför en automat som kunde sättas igång av en enda fråga”, skriver Benjamin. ”Och sedan slungade jag min röst i myntinkastet. Blodet susade i mina öron och jag var inte i stånd att begripa de ord som yttrades av den starkt sminkade munnen framför mig.” Vi talar, trots den skyddande omgivningen, om en *City Kid*. *Berliner Kindheit* – um neunzehnhundert.

Det är där vi är, i sekelskiftets Berlin. Tiden slår ner i denna barndom på olika sätt. Vi som är litteraturhistoriker är naturligtvis intresserade av den läsning som skildras i boken, vad som lästes och ritualerna kring läsning. Men vi borde också – liksom Benjamin – intressera oss för själva den teknologiska utvecklingen i medierna; och hur hela perceptionen kanske därmed förändras. Man kan tänka på fotot, som Benjamin skrev en historik över 1931, och på radion, där han själv gjorde experiment med barnprogram; eller på filmen som han drog in i sina banbrytande teorier om konstverket i den tekniska reproduktionsåldern. Eller pressen, som seglade upp som själva struktureringsprincipen för medvetandet i den moderna ”Staden Ingenstans”, som sekelskiftets Berlin i våldsam förvandling kom att kallas. För stadens främlingar var det nödvändigt att orientera sig med nyhetspress och boulevardtidningar. ”Öppna ögonen” hette en tävling som *Berliner Morgenpost* ordnade, där det gällde att få fast en ”efterlyst” reporter vars ansikte trycktes upp på reklampelare runt hela staden. Mellan 1856 och 1906 ökade andelen artiklar om händelser som hade inträffat det senaste dygnet från 11 till 95 procent. Telegrafer och telefoner hjälpte till. All uppmärksamhet kom att riktas mot nu-et. Att vara journalist, det är att ge be-

greppet tempo ett ansike, som en redaktionschef på *BZ am Mittag* uttryckte det.²¹

Hos Benjamin kommer vi sent också här. Han kommer från det förra seklet, från 1800-talet. Telefonen blir ett nytt och främmande *ting* som tar plats i den tunga högborgerliga interiören. När ”ljuskronan, kakelugnskärmen, krukpalmen, konsolen, geridongen och burspråksbalustraden [...] sedan länge var utdöda och utrangerade, vände apparaten ryggen åt den mörka korridoren och gjorde likt en legendarisk hjälte som varit utsatt i en bergsskreda ett majestätiskt intåg i de upplysta och ljusare rummen som nu beboddes av ett yngre släkte” (s. 25). Där stod den på parad, som ett hoppets ljus för de övergivna. Det kunde ju tänkas att någon ville nå en, långt inne i exilen.

”Inte många av dem som använder apparaten vet vilka katastrofer dess uppdykande en gång förorsakade familjerna”, skriver Benjamin. ”Den ton telefonen slog an mellan två och fyra, när en kamrat än en gång ville prata med mig, var en alarmsignal som inte bara hotade mina föräldrars middagsvila utan själva den tidsålder i vars hjärtpunkt de hängav sig åt den” [min kurs.]. Fadern, köpmannen och antikvitetshandlaren, fäktar i sina skärmytslingar med myndigheterna och reklamationsbyrån. ”Men” – säger Benjamin – ”hans verkliga orgier ägnades telefonveven som han hängav sig åt i flera minuter, glömsk av sig själv. I sådana ögonblick var hans hand en dervisch som övermannas av svindel.” Allt medan pojken oroar sig för att den utskälda kvinnliga kontoristen ska få slaganfall som straff för sin försumlighet.

Det materiella står öppet. Man kryper in under det tunga matbordet och blir en trägud i templet, där de snidade benen är pelarna. Den som står bakom skynket förvandlas själv till något vitt och svävande, till ett spöke. Bakom dörren blir man själv en dörr – en tung mask som kommer som en trollkarl och förhäxar alla som träder in. Straffet är obönhörligt. ”Barnet får under inga omständigheter bli upptäckt. När det gör grimaser säger man att det räcker att klockan slår för att det alltid ska se ut så där” (s. 73). Eller så blir man hopvävd med gardinen som ett spöke, eller binds in i den tunga dörren på livstid. Det är bättre att föregripa alltihop själv – och skrika högt! Eller att – som något slags ingenjör – lösa hela förtrollningen i föräldravåningen och gå på jakt efter de eventuella påskägg som någon kunde ha glömt någonstans.

Från mörkret trevar man sig ut. Handen tränger sig fram, som en älskande om natten. Genom skafferidörren som står på glänt. ”Och liksom älskaren tar sin flicka i famnen innan han kysser henne, hade känselsinnet ett rendezvous med godsakerna innan munnen fick smaka deras sötma. Hur smeksamt strök inte honungen, en grabbnäve korinter eller till och med riset min hand. Vilken lidelse präglade inte detta sammanträffande mellan två som till slut hade lyckats undkomma skeden. Tacksam och vild likt en flicka som man rövat bort från föräldrahemmet lät jordgubbsmarmeladen sig väl smakas utan bulle och samtidigt under Guds fria himmel, och till och med smöret besvarade med ömhet djärvheten hos en friare som trängt in i hennes jungfrukammare. Handen, den ungdomlige Don Juan, hade snart trängt in i alla celler och vrår, efterlämnande rinnande skikt och strömmande mängder: en jungfrulighet som utan klagan förnyade sig”(124). – Man erinrar sig att Benjamin redan tidigt i boken meddelar att själva dofterna från barndomen först kom till honom i luften kring vinbergen på Capri, där han omfamnade sin älskade (s. 17).

Från cellerna i mörkret och hemmet letar sig sinnena utåt. I saluhallen fläskas det på ordentligt. Den hette inte *Markt-Halle* som man skulle kunna tro, utan ”Mark-Thalle” (liksom jag själv tänkte mig att jag gick och köpte ”Damernas Svärd” till min mor, i stället för *Damernas Värld*). Orden hade slipats ner, så att inget av dem hade sin ursprungliga betydelse. På samma sätt hade promenaderna genom saluhallen helt mist sina ursprungliga innebörder och föreställningar om inköp och försäljning. Kakelplattorna var hala av vattnet från fisk och rengöring, och rätt vad det var halkade man till på morötter och salladsblad. ”Bakom inhägnade avbalkningar, var och en försedd med ett nummer, tronade de orörliga kvinnorna, den fala Ceres’ prästinnor, torggummor som sålde alla rot- och trädgårdsfrukter, alla ätbara fåglar, fiskar och däggdjur; kopplerskor, okränkbara yllestickade kolosser”(s. 45), de daskade till sig själva på förklädet eller suckade så att barmarna spändes. ”Sjöd, svällde och svallade det inte under deras kjortelsömmar, var inte detta den i sanning bördiga jorden? Kastade inte en marknadens gud varan i deras sköte: bär, skaldjur, svampar, klumpar av kött och kål; medan han osynlig lägrade sina tjänarinnor som hängav sig åt honom, samtidigt som de – lojt lutade mot tunnor eller hållande vågen med slaka kedjor mellan knäna – tigande mönstrade raderna av husmödrar som tyngda av

väskor och nätkassar mödosamt försökte styra avkomman genom de hala, stinkande gångarna.”

”Begäret gissar sig till vad som kommer att vara segast i oss och sammansmälter med oss”, skriver Benjamin (s. 67). I en liten berättelse om en gatstump, ”Krumme Strasse”, skildrar han några sådana subtila processer. Han går förbi en pappershandel, där han vet precis hur han kan skaffa sig ett alibi, bland kontoböcker, passare och sigill, för att sedan snabbt passera Nick Carter-häftena – som mest var något för ”oinvigda blickar” – och styra direkt mot väsentligheterna, de oanständiga skrifterna. Men det är tystnaden i den fuktiga kommunala läsesalen som tar hans verkliga krafter i anspråk; det är där han vädrar sitt egentliga revir. Inte långt därifrån låg simhallen – ett modernt och hygieniskt motstycke till den slemmiga saluhallen, kunde man tycka. Men där skrämmer honom sorlet av röster som blandar sig med bruset från vattenledningen. Det börjar redan i vestibulen, där man får stå i kö för att köpa de ”benvita” badpoletterna. Att sedan ta steget över tröskeln var som att ta avsked från ovanjorden, skriver Benjamin. Nu fanns det ingenting som kunde skydda en mot den ”valvtäckta vattenmassan i det inre”. – ”I vattenmassan uppehöll sig en skelögd gudinna som var ute efter att lägga oss vid sitt bröst och genomdränka oss med vatten från de kalla kamrarna tills det inte längre skulle finnas något minne av oss däruppe.” Först när han går hem – och kastar en blick in i butiken igen, till ”den sakligt framställda otukten på skämtkorten” – kommer en slags befrielse över honom, en känsla av att ha avslutat dagens arbete. Det högmot han hade känt på vägen hem, gentemot pojklymlarna som hade knuffat till honom, försvinner. Sönnen kunde avlocka ”tystnaden i mitt rum ett stilla sus som på ett ögonblick hade kompenserat mig för det vedervärdiga bruset i simhallen”.

Nästa morgon, tänker jag mig, är han mogen att treva sig fram igen. Kanske börjar han med ett av de tunga skåpen. Inne bland skjortorna, förklädena och livstyckena finner han det som förvandlar kommoden till ett äventyr. Det är strumporna som ligger staplade, ihoprullade och förpackade på traditionellt sätt. Varje par såg ut som en liten påse: det fanns både en behållare och något som fanns i den, ”det medförda”. Och så gällde det att dra ut det som fanns i påsen. ”Jag drog det allt närmare mig, tills det häpnadsväckande inträffade: jag hade plockat fram ’det medförda’, men ’på-

sen' som det hade legat i fanns inte längre kvar. Jag fick aldrig nog av att upprepa detta händelseförlopp."

Det är ett nöje, som många känner igen, gissar jag. Vi delar det med Walter Benjamin. Men den lärdom han drar av det är han nog ganska ensam om. "Det lärde mig", skriver han, "att form och innehåll, hölje och höljt är samma sak. Det sporrade mig att dra ut sanningen lika varsamt ur diktkonsten som barnahanden drog ut strumpan ur 'påsen'."

Noter

1. Walter Benjamin, *Barndom i Berlin kring 1900*, övers. Ulf Peter Hallberg, Stockholm/Stehag: Brutus Östling Bokförlag Symposion AB 1994, s. 34; i övrigt har jag använt *Barndom i Berlin omkring år 1900*, översat af Henning Goldbæk, Viborg: Rævens Sorte Bibliotek 1992 och *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1987), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994.
2. Här efter Lars-Håkan Svenssons och Lasse Söderbergs förnämliga inledning till *Svenska prosadikter*, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb 1983, s. 16.
3. Tranströmers bilder är hämtade från "Allegro" i *Den halvfärdiga himlen* (1962), respektive "Hemligheter på vägen" och "Kyrie", båda från *Hemligheter på vägen* (1958).
4. Jfr Momme Brodersen, *Walter Benjamin, A Biography*, London/New York: Verso 1996, s. 211 f.
5. Jfr Carol Jacobs, "Topographically speaking", *Walter Benjamin. Theoretical Questions*, ed. David S. Ferris, Stanford University Press 1996.
6. Se vidare om bakgrunden i Ulf Peter Hallbergs inledning till boken.
7. Jfr Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno* (1987), Suhrkamp 1994, s. 111.
8. Lasse Söderberg, "Tranströmer och prosadikten", *Lyrikvännen* 1981:5, s. 320.
9. Jfr Brodersen, s. 23.
10. Jfr Hjärdis Kristensson, "Skolhuset inför ett nytt sekel", *Kring 1900, Symposier på Krappertups borg 4*, red. Sten Åke Nilsson & Louise Vinge, Lund 1998.
11. *Paris. 1800-talets huvudstad. Passagearbetet*, Band I, Urval, översättning, kommentarer: Ulf Peter Hallberg, Stockholm/Stehag: Symposion bokförlag 1990, s. 300 f. (J 79,6)
12. Ur *Dikter från Amager*, FIB:s lyrikklubb, Stockholm 1983.
13. Hela denna dialektik rullas mästertligt upp i Sartres *Varat och Intet*. I urval och med inledning av Dag Østerberg, Göteborg: Korpen 1983, s. 155 ff.
14. Jfr Brodersen, s. 14
15. Här citerat efter Ulf Peter Hallbergs översättning i *Enkelriktad gata*, Stockholm/Stehag: Brutus Östling Bokförlag 1996, s. 18.
16. Brodersen, s. 195

17. *Paris. 1800-talets huvudstad. Passagearbetet*, Band II. Urval, översättning, kommentarer: Ulf Peter Hallberg, Stockholm/Stehag: Symposion bokförlag 1990, s. 769 (Q 24); jag har ändrat ”språkligt” till ”dess språkliga”
18. Carol Jacobs, s. 114
19. Jfr Bengt Lewan, *Främling i sin tid. Variationer på ett tema i romantisk litteratur*, Stockholm: Norstedts 1980, s. 66 ff.
20. Köpet av skuggan och försöket att byta ut den mot själen äger rum på s. 183, respektive 210 i Olle Holmbergs översättning i *Världslitteraturen. De stora mästerverken*, valda av Fredrik Böök m.fl. Tysk romantik II, Stockholm 1929
21. Jfr Håkan Forsells presentation av Peter Fritzsches *Reading Berlin 1900* (Harvard University Press 1998) i *Dagens Nyheter* 29.10 1998; Sara Danius visar i *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Modernist Aesthetics*, Stockholm 1998 hur produktiv Benjamins teknologiförståelse kan vara i analyser av texter av Marcel Proust, Thomas Mann och James Joyce.

Konsten att berätta en (litteratur)historia

Claes-Göran Holmberg

Is literary history possible? är den provocerande titeln på David Perkins bok från 1992. Influerad bland annat av Hayden Whites analyser av de retoriska determinanterna i historisk representation och Perkins demonstrationer av litteraturhistoriernas konstans och föränderlighet har jag valt att göra en jämförande studie av de två ”stora” svenska litteraturhistorierna: Schück och Warburgs *Illustrerad Svensk litteraturhistoria* och Lönnroth och Delblancs *Den svenska litteraturen*. Den förra inleddes på 1890-talet (för att sedan i olika varianter dominera marknaden långt in på 1900-talet), den senare började utkomma 1987.

Vad har då 100 år inneburit för litteraturhistorieskrivningen? Vilka skillnader finns det i mentalitet och litteraturpolitisk hållning. Vart har t.ex. ”det svenska folklynnet” från Schück-Warburg tagit vägen hos Lönnroth-Delblanc? Och var kom den defensiva hållningen hos Lönnroth-Delblanc ifrån? De två nutida historieskrivarna känner sig föranledda att inleda sitt mäktiga sjubandsverk med att mer eller mindre be om ursäkt för att de ger sig på ett sådant företag som att skriva den svenska litteraturens historia. Det finns inte längre någon svensk nationallitteratur, menar de, utan flera olika litteraturer spridda i olika medier och på skilda sociala nivåer.

Jag analyserar också den narrativa hållningen. Perkins talar om två huvudhållningar inom litteraturhistorieskrivningen: den encyklopediska och den narrativa. Den encyklopediska, som upplevt en renässans under postmodernismen, avstår från alla försök till synteser och sammanhangsbeskrivningar medan den narrativa arbetar med begrepp som kausalitet, kontinuitet, samband och teleologi och förtrycker sånt som inte stämmer in i intrigkonstruktionen. Vilken historia/vilka historier är det Schück-Warburg respektive Lönnroth-Delblanc försöker berätta? Och är de senare narrativa eller encyklopediska/postmoderna? För att bara ange ett tecken på att det går att argumentera för det senare kan nämnas Lönnroth-Delblancs fliti-

ga användande av i kapitlen insprängda texttrutor där andra författare än kapitlets huvudförfattare framträder.

Förändringar i mentaliteten och narrativiteten är alltså de två huvudsakliga observationspunkterna i denna studie över litteraturhistorieskrivningens utveckling under det senaste århundradet skärskådad genom två centrala svenska verk.

Mentalitet

När Henrik Schück och Karl Warburg presenterar första delen av *Illustrerad svensk litteraturhistoria* 1896 är Schück professor vid Lunds universitet och Warburg vid Göteborgs universitet. Det är Schück som ensam står för den inledande boken och han börjar sitt verk direkt. Det finns ingen inledande diskussion av verkets syfte och litteraturvetenskapliga hållning utan Schück använder sig av en in medias res-inledning:

Mot slutet av 700-talet landade de första vikingaskeppen på Britanniens kust, och därmed inleddes en ny och viktig period i nordens historia. Den ena folkfloden efter den andra strömmade ut från norden för att med sina brusande och förhärjande vågor översvämma det västra Europa. Att fatta dessa vikingafärder som tillfälliga plundringståg är att misskänna deras betydelse. Snarare är de att betrakta såsom skandinavernas insats i den stora germanska folkvandringen, som först genom nordmännen erhöll sin verkliga avslutning.

Man noterar att betoningen är nordisk, inte svensk. Faktum är att Schück tänkte sig att inkludera den norska litteraturhistorien i den svenska – unionen var ju fortfarande i funktion – men Warburg avrådde.

Schück lyfter fram tanken på vikingasamhällets avgörande betydelse för ”nordens kultur”. Det var när vikingarna vände tillbaka, påverkade av främmande kulturer som ”de blevo [...] de kanaler, genom vilka det västerländska åskådningssättet nådde våra bygder” men de gav också upphov till den kanske viktigaste brytningen: då sprängdes de nordiska folkens nationella enhet och tre skilda nationaliteter började framträda.

Sedan följer ett parti med jämförelser mellan de nordiska nationallynne- na. Norrmännen som bor i ett oländigt fjälland genomkorsat av stora fjordar måste utveckla sig annorlunda än svearna i den bördiga Mälardalen. ”Det är klart att dylika olikheter hos den omgivande naturen måste framkalla olika folklynnen hos bebyggarna i de respektive landen”.

Schück pekade också på betydelsen av att danskar och norrmän gick på vikingatåg i väster medan svearna for till öster. De blev sålunda utsatta för olika kulturer. Norrmän och danskar mötte överlägsna kulturer, svearna underlägsna. De förra blev påverkade av kristna ideer och västerländsk bildning, svearna stannade kvar i hedendomen. Så slutar Schücks inledning till band 1 och redan här har han varslat om en av hörnstenarna i sin litteraturhistoriska världsbild: lanserandet av en nordisk och senare också en svensk mentalitet.

Trots detta försök att skilja de nordiska länderna åt vill ändå Schück samtidigt urskilja en skandinavisk mentalitet, skild från den germanska. Detta innebär inte nödvändigtvis en högre kultur. De tyska Niebelungenliederna är till exempel, menar han, mycket bättre än de nordiska varianterna. De har mer poetisk kraft, mer enhet och är mer tragiska. De nordiska versionerna är löst hopkopplade historier och uttrycker inte ett orubbligt och tragiskt öde. Den tyska versionen uttrycker sig ”kyskt o värdigt” medan den skandinaviska präglas av ett ”tarvligt genealogiskt intresse”.

I sina jämförelser mellan tysk och nordisk hjältedikt drar han slutsatser som kommer att följas långt fram i (litteratur)historien: ”måhända kunna vi redan här spåra vissa egendomligheter i de nordiska folkens konstnärliga begåvning”. Denna ”begåvning” tar sig bland annat uttryck i en ”bristande förmåga att giva ett sagostoff en rent episk och tragisk utbildning” och ”de nordiska dikterna är korta situationsbilder som väl förträffligt återger en enskild stämning men nordbor förmår inte sammanväva dem till ett helt”. Denna kritik mot det nordiska folket för Schück vidare till en tid då det inte längre är folket som står för de poetiska framställningarna utan den enskilda författaren. Det finns inga stora svenska episka dikter. Fredmans epistlar, Fritiofs saga och Fänrik Ståls sägner är alla är samlingar av situationsbilder, inte enheter. Den stora fantasikraften saknas. Den stora tragedin är inte skandinavernas genre. ”Nordborna har ett mera vekt lyriskt lynne” än tyskarna.

I inledningen till partiet om medeltiden konstaterar Schück att de nationella fördomarna och chauvinismerna redan är utvecklade, ett bevis för att den nordiska folkenheten nu är sprängd. Svenskarna präglas av en starkt utvecklad religiositet som närmar sig bigotteri: ”Detta drag som här för första gången påpekas möter oss sedermera allt framgent i litteraturen och under långa perioder trycker denna religiositet sin stämpel på hela vår odling

och ”vår stora insats i världshistorien – den insats genom vilken det svenska folket kan sägas ej förgäves hava levat – kom således, enligt med den svenska nationalkaraktären att falla på det religiösa området”.

Här märker man inflytandet från bland annat Herder och Hegel och man inser att en sådan ideologi måste få konsekvenser för narrationen. Men mer om detta senare.

Hur har då den svenska mentaliteten blivit det den är? Schück pekar på flera faktorer:

Vi lever i ett vidsträckt, glest befolkat land, där naturförhållandena gav en allvarlig och nästan dyster prägel åt folket. Bonden gick där ensam med sina tankar i den mörka och allvarliga furuskogen. Bristen på sol och ljus och överflödet på mörker och skymning skapade en mycket speciell människotyp.

Schück väjer aldrig för analyser av det svenska och nordiska folklynnet. Ett ytterligare exempel på detta är när han menar att skolastiken inte passade det svenska nationallynnet, den var för rationell och därmed snarare för fransmän. Mystiken passar oss bättre, präglade som vi är av ”germanernas rikare gemyt och djupare religiositet”. Tyskarna stod närmare svenskarna än fransmännen i lynne och åskådningssätt.

Så långt om den nordiska och den svenska mentaliteten enligt Schück. Det finns mycket mer att säga men låt oss i detta sammanhang bara konstatera ytterligare en sak. Schück och även Warburg ogillade ”förkonstling” vilket har en viss effekt på narrativiteten. De talar ofta om ”förkonstlad, poetisk” stil och föredrar i stället ”enkel”, ”folklig” dikt. ”Överlastad” är också ett negativt ord, liksom ”vidskeplighet” och ”oförnuft”. Detta har att göra med deras syn på realismen och att litteraturen genomgår en utveckling mot allt högre stadier av realism. Med andra ord: *utvecklingstanken* är en central episk drivkraft hos framför allt Schück. Warburg får betraktas som en ”light”-variant av Schück. Han är inte alls så spektakulär och inte en så driven berättare. Han framstår mer som annalist och informatör.

Narrativitet

Vad är det då för berättare som träder fram i Schücks del av den Illustrerade Svenska Litteraturhistorien? Det finns ett ”vi” och ett ”jag” som växlar om med varandra. Schücks ”vi” kan läsas på flera olika sätt: ”Vad lära oss nu dessa ristningar?” Det kan vara ett auktoritärt ”vi”, ett vetenskapligt ”vi”

men också ett läsarinkluderande eller nationellt ”vi”, ”vi svenskar”. Ibland anar man ett Schück och Warburgskt ”vi”, ”vi författare till denna bokserie”.

När Schück använder ”jag” är det en person som känner sig säker på sin auktoritet: ”som jag tidigare skrivit”. Han vet om att han är expert. Schück hänvisar hela tiden till sig själv på ett sätt som kan uppfattas som lite skrytsamt och pompöst. Det är en vetenskaplig, lärd röst, som, verkar veta det mesta: ”Såsom jag på ett annat ställe sökt visa, berodde denna deras uppfattning på en felaktig tolkning av några Ortsnamn”. Schück mästrar gärna andra forskare och även historien själv.

Ett annat viktigt inslag i narrativiteten är att introducera en episk rörelse. Den röst som så tydligt manifesterar sig i verket har också en berättelse att berätta: ”Redan här – vid den svenska litteraturhistoriens tröskel – finna vi således en antydning om den riktning i vilken utvecklingen sedermera fullföljs”. Forntiden får fungera som exposition för vad som följa ska. Detta med varslandet om kommande händelser är en ständigt återkommande teknik. Ofta tar den sig form av metaforer, utvecklingslinjer beskrivs som ”frön som gro” och bakom ligger tanken på en ständigt stegrande utveckling: ”vår tid stötes av den barnslighet som möter oss i en medeltidsfilosofs tankevärld” kan Schück skriva liksom ”renässansen kom som en befrielse för människan”. Äntligen var det slut med medeltidens ”feberfantasier”.

Alla litteraturhistoriker använder metaforer – oftast slitna. Inte minst Karl Warburg är en flitig användare av väl kända bilder. Om jag nu väljer att citera ett antal är det inte för att chikanera Warburg utan för att visa att metaforerna – förutom att vara litterära stilmedel och som sådana ett indicium på litteraturhistoriens släktskap med litteraturen som genre – också ofta bygger på episka föreställningar, på grundläggande berättandeprinciper som gör det (nästan?) omöjligt att skriva en litteraturhistoria i icke-berättande form. Ovan har redan en av de vanligaste bilderna nämnts, nämligen ”frön som gro”. Schück och Warburg upptäcker ständigt förebud till senare tiders litterära företeelser. När Warburg skriver om en ny tids ”inbrott” är detta kanske en så sliten bild att den inte ens känns igen som en sådan. Något mer levande är kanske ”den andliga frigörelsens vulkaniska eld låg dold under 1600-talets stelnade lava men den var dock icke utslocknad” eller ”en efter en träder dessa tankeriktningar fram och bestämmer olika lynnen och sinnen i alla land – om det än dröjer innan böljeslagen nå till vår kust”.

Organiska metaforer är vanliga i beskrivningen av historien. Litteraturens utveckling är analog med människokroppens eller växtlighetens: från frögrodd till blomning till vissnande. ”Deras verk gömma förvisso grodden till mycket av det som under frihetstiden slår ut i blom”. Det kan vara det svenska samhället eller den svenska litteraturen men det måste framåt – om än över många hinder. Hjälten i denna stora berättelse kan vara en ideologi, som upplysningen, eller en strömning, som realismen. Men det kan också vara en stor författare. Ofta sätts ideologier, strömningar, genrer och författare mot varandra, det ger inte bara episka utan även dramatiska konflikter. Så presenteras till exempel ofta författare i par för att framhäva kontraster och bygga upp en konflikt. Bland dioskurerna märks Tegnér och Geijer, Bellman och fru Lenngren, Creutz och Gyllenberg och Kellgren och Thorild.

Lönnroth-Delblanc: *Den svenska litteraturen*

Man kan notera att Lönnroth-Delblanc inte valt att kalla sitt verk för ”litteraturhistoria” utan bara ”Den svenska litteraturen”. En förklaring anar man i inledningens rubrik: ”Vad är litteraturhistoria?” Där Schück-Warburg tog det för självklart att de skulle skriva en litteraturhistoria måste Lönnroth-Delblanc ifrågasätta hela projektet:

Att utge en ny svensk litteraturhistoria var alltid ett stort och vanskligt företag och är det i dag mer än någonsin. Begrepp som ’litteratur’ har numera en flytande innebörd och historieskrivningen arbetar med många nya och ofullständigt prövade metoder. Ännu våra närmaste föregångare hade en enklare arbetssituation: de forskade och skrev med gammalmästerlig självklarhet och för dem var ’litteratur’ knappast ett problematiskt begrepp.

Efter denna suck med en svag aning av avundsjuka tar de båda redaktörerna upp antologin *Sveriges Nationallitteratur*, påbörjad av Oscar Levertin, fullföljd av Schück.

Redan titeln innebar ett program påpekar de. Sverige hade en litteratur, representativ för Fosterlandet och dess nationella egenart, en litteratur som genom skolan borde bli var mans egendom för att sedan ingå ”i det som kallades allmänbildning”. Vilka diktare som ingick var redan avgjort (detta kan dock inte gälla Schück-Warburgs litteraturhistoria som ju innehåller många litterärt obetydliga men kulturhistoriskt intressanta författare.

De moderna författarna lades till traditionen, nittiotalet till exempel genom att hänföras till linjen Tegnér-Rydberg. Strindberg kunde man inte förnya men han sågs med misstro som rotlös rebell och vidskeplig svärmare.

”Detta kan förefalla som en förlegad värdering fast den ännu på 1950-talet speglades i läroböcker och antologier. Mycket har hänt sedan dess, som gjort det svårt att tala om klassiker med giltighet för en hel nation, en tradition i stadig förnyelse”.

Utgångspunkten för Lönnroth-Delblanc är alltså ett angrepp på nationallitteraturtanken. Vad tänker man då ha i stället? Litteraturen har förlorat i prestige och inflytande på grund av de elektroniska mediernas oerhörda dominans och därmed har också diktarrollen blivit en annan. Det finns inte längre några nationalskalder utan författarna får anpassa sig efter de nya mediernas villkor. Lönnroth-Delblanc skisserar en värld där litteraturen fått en sekundär roll, belyst bland annat av att författarna numera är kända genom teve snarare än genom skolan.

Lönnroth-Delblanc diskuterar också modernismens seger som ett led i angreppen på nationallitteraturen vilket väl får anses vara tveksamt. Ekelöf och Lindegren ingår väl nu i kanon? Andra förändringsfaktorer Lönnroth-Delblanc pekar på är nya distributionsformer och den sociologiska litteraturforskningen som slog in en kil i traditionen: den lärde oss att det inte finns en utan flera litteraturer, spridda i skilda medier, på skilda sociala nivåer, avsedda att tillgodose olika ideologiska och estetiska behov.

”Det blev angeläget att undersöka olika kulturmiljöer som ’beställare’ av text, i kraft av makt eller guld”, skriver Lönnroth-Delblanc och ansluter till aktuella litteraturvetenskapliga hållningar av kulturmaterialistisk karaktär. Man kan notera stora likheter här mellan de båda verken. Båda intresserar sig för sociologiska och andra utomestetiska fenomen.

Intressant som exempel på den hämmande inverkan nyare litteraturvetenskaplig teori haft på det raka berättandet är Lönnroth-Delblancs brasklapp om att läsaren bör vara medveten om att de också skriver på beställning av en specifik kulturell miljö med bestämda ideologiska behov. En sådan självkritik vore otänkbar för Schück och Warburg. Vem är då Lönnroth-Delblancs uppdragsgivare? Jo, det är det samhälle som växte fram ur det demokratiska genombrottet och redaktörerna känner sig ha många värderingar gemensamma med det samhället.

Ett exempel på vilken dominerande roll Schück fått i svensk litteraturhistorieskrivning är reverensen ”det hör till i ett sammanhang som detta att harangera Henrik Schück, och förvisso är denne vår store föregångare all aktning värd.” Warburg förblir osynlig.

Lönnroth-Delblanc känner sig också tvungna att kommentera det faktum att de inte som Schück-Warburg själva skrivit hela verket utan kallat in en rad specialister: ”Vidare brukar man beklaga att det inte längre är möjligt att ensam skriva en litteraturhistoria med den enhetlighet i metod och överblick detta innebar” och ”för vår tids forskargeneration hägrar åter drömmen att se litteraturhistorien som en helhet, men den gemensamma linje som kan skönjas i vårt verk är inte resultatet av ett enskilt författar temperament utan av ett lagarbete, som utgått från de senaste decenniernas litteraturteoretiska diskussioner om förhållandet mellan text och samhällsutveckling”.

Det finns ett ständigt medvetande om slagskuggan som föregångarna kastar och också en närmast nostalgisk känsla av att det var mindre komplicerat att skriva litteraturhistoria förr. Det går inte längre att skriva renodlat biografiskt. Litteraturhistoria för Lönnroth-Delblanc är i hög grad en historia om den litterära ”institutionen” och dess metoder för att göra sig gällande i ”offentligheten”.

Den börda som senare teorier lagt på litteraturhistorikern och det närmast förlamande medvetandet om svårigheten i att skriva historia på ett sätt som tillfredsställer den moderna synen på vetenskaplighet gör sig mycket tydligt i Lönnroth-Delblancs inledning. De är dock inte helt på den nya teorisidan utan betonar att det finns centrala verk och stora författarskap som är viktiga att skriva om: ”de stora författarskapen kan och vill vi inte förneka eller sänka i havet av texter” och ”när detta verk bara framkallar medlidamt löje ska svenskar fortfarande läsa Stagnelius och Strindberg med hänförelse”.

Kanontanken finns där alltså men Lönnroth-Delblanc betonar att de stora författarna inte får läsas med slentrian utan de ”söker den dikt som talar till vår egen tid”.

Efter denna något slingriga trosförklaring till de stora texterna återgår Lönnroth-Delblanc till att försäkra läsaren om att de trots allt är goda litteratursociologer som intresserar sig för kommunikationsformer, genrer och skrivsätt som varit förhärskande inom samhällets tongivande litteraturmiljöer, men att de också vill ta upp litteratur från torparstugor, arbetarhem,

barnkammare och andra miljöer som befunnit sig utanför etablissemang. Speciell uppmärksamhet tänker de fästa vid omvälvningar i läsandets historia som betingas av nya medier, nya tankeformer och nya samhällsklasser.

Eftersom medarbetarna kommer från skilda ämnestraditioner och forskningsmiljöer inom samtida svensk litteraturvetenskap, har vi inte eftersträvat någon ideologisk enhetlighet i framställningen. Snarare har vi försökt göra en dygd av den pluralistiska brokigheten genom att ibland låta två olika forskartemperament komma till uttryck på samma uppslag, den ene i huvudtexten, den andre i form av en notis eller bildtext.

Ovanstående citat är intressant. Det visar på att man är medveten om diskussionen om den narrativa litteraturhistorien. David Perkins skiljer, som nämnts, på den narrativa och den encyklopediska (postmoderna) litteraturhistorien. I den senare försöker man neutralisera det narrativa tvånget genom att lösa upp sambanden mellan kapitlen genom att ha olika delförfattare som inte är influerade av varandra. Kan man då komma bort från den romantiska hjältemyten? Lönnroth-Delblanc försöker. De tonar ner utvecklingstanken och de svepande generaliseringarna. Till och med en författare som Sven Delblanc som har en fri roll i författarlaget undviker ordet ”jag”. Annars är han den som är mest lik Schück i sina målande formuleringar som till exempel denna om Stagnelius:

Han hade trutande mun med tunna läppar mellan rödbrusiga kinder, sadelnäsa, en marsmänniskas bukiga panna och halmgult hår, som glesnade över hjässan. Vår poetiske ärkeängel Stagnelius bör ha sett ut som en försupen demon. [...] En av de få som vågade ha honom i möblerade rum var Nils von Rosenstein, gustavian [...]. [...] Mötet mellan den välmenande gamle upplysningsmannen och det kanti- ga unga geniet är ändå värt att minnas. God vilja saknades inte, men den djupa klyftan mellan två generationer i vår kultur kunde inte överbryggas.

Bortsett från Delblanc försöker skribenterna dock hålla i sina vetenskapliga tyglar. Man hänvisar till och brukar termer av Bourdieu, Foucault, Habermas och Bachtin och polemiserar mot Schücks syn på den svenska kultu-rens utveckling:

I sin enklaste, mest naiva form träder oss denna uppfattning av forntid och medeltid till mötes i numera kasserade skolböcker. En mer upplyst och nyanserad variant av samma uppfattning återfinns ännu i Schück och Warburgs stora *Illustrerad svensk litteraturhistoria* från 1900-talets början. Först senare i vårt århundrade har de nationella myterna om dessa perioder ifrågasatts på allvar av såväl historiker som litteraturforskare. I dag finns det knappast längre några svenska forskare som ser forntiden som en guldålder eller medeltiden som en mörkrets tid.

Men det är svårt att komma bort från de narrativa strukturerna och utvecklingstankarna. ”Det dröjde länge innan idealet kunde förverkligas” (utvecklingstanken) eller ”Medeltidens höst gick över i en vinter som var föga gynnsam för poesi och annan odling” (den organiska metaforiken) kan Lönnroth-Delblanc skriva. Ytterligare några exempel på hur också *Den svenska litteraturen* dras in i mentalitets- och narrativitetsspår från den 100 år tidigare *Illustrerad svensk litteraturhistoria* är formuleringar som ”I honom hade Sverige fått en poet som inte stod någon kontinentens kollega efter” (nationalismen), ”Vår karga miljö kunde inte föda några egna trubadurer eller romansdiktare” (naturens inverkan på folklynnet) och ”en vägröjare för den senare realistiska romanen var” (utvecklingsmetaforiken).

Vid läsningen av dessa två litteraturhistoriska storverk tvingas man hela tiden revidera sin uppfattning om det är likheter eller skillnader som överväger. I Lönnroth-Delblanc finns inga generaliseringar kring nationers och folks egenskaper som hos Schück-Warburg. Det svenska är nedtonat och det nordiska nästan borta.

Skillnaderna i mentaliteten skulle möjligtvis kunna sammanfattas med generaliseringen ”från folksjäl till folklighet”. Där Schück-Warburg använder det svenska folklynnet som en grund för att analysera den svenska litteraturen är ”folklighet” ett honnörssord för Lönnroth-Delblanc. Om detta är en stor eller liten skillnad kan diskuteras. När det gäller narrativiteten är ju Lönnroth-Delblanc enbart genom sin uppläggnings (ett antal separata avsnitt skrivna av olika författare) inne på det ”postmoderna”, fragmentariserade spåret. Man avstår (mer eller mindre) frivilligt från att konstruera sin litteraturhistoria som en berättelse. Det finns inget ”jag” som uttalat står för narrativiteten.

Men lika tydligt som skillnaderna står ut syns också likheterna. Intresset för kulturhistoria och ett stort antal typer av texter. Metaforiken står mot narrativiteten. I metaforiken avslöjas de narrativa strukturer och utvecklingstankar som annars är dolda.

Konsten att berätta en (litteratur)historia kanske har blivit mer komplicerad på senare år. Det är inte bara strängare vetenskapliga krav och postmodernistiska tvivel på stora berättelser som ligger bakom detta utan även en så till synes banal sak som antalet böcker och antalet författare. Men även om litteraturhistoria inte längre är möjlig att skriva måste det ändå ständigt göras.

”Litteratur i bruk”

(1978)

Varför arkebuseras Gustaf Drake? Sjöröveri och statskuppsförsök i Viktor Rydbergs *Fribytaren på Östersjön*

Birthe Sjöberg

En sommarmorgon år 1662 när dimman just lättat och himlen börjar ljusna samlas besättningen uppe på däck på skeppet Scylla. Kaptenen som står akterut talar till sjömännen:

Kamrater, landbacken och vårt förflutna lif ligga bakom oss, hafvet och framtiden framför oss. Jag har redan pröfvat er, jag känner er och vet, att ingen af er med saknad skådar tillbaka på hvad han lemnar. Vi afskaka det gamla, våra namn, våra minnen, de band, som fånglat oss vid ett samhälle med förtryckande och orättvisa lagar. Vi bilda en stat för oss sjelfva: vi besvara förtryck med hämd och bekriga enhvar, som bekrigar oss. Kamrater, om J, förstått mina ord och gillen dem, så svaren! (s. 330)

Scenen, som är hämtad ur Viktor Rydbergs *Fribytaren på Östersjön* (1857), utspelas strax innan Gustaf Drake och hans män ger sig ut på Östersjön för att kapa ett handelsfartyg. En av dem som lyssnar är den unge adelsmannen Adolf Skytte som just har anslutit sig till fribytarna.

Romanen bygger på historiska händelser och var välkänd för många svenska romanläsare under senare delen av 1800-talet och i början av 1900-talet. Den publicerades först som följetong i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* under januari–maj 1857 och kom därefter ut i bokform samma år.¹

Många av den äldre generationen svenskar lärde känna delar av svensk 1600-talshistoria just genom *Fribytaren på Östersjön*, och i uppslagsverk hänvisas ännu i dag till romanen. I *Nationalencyklopedin* kan man läsa följande om Gustaf Drake: ”Drake af Hagelsrum, Gustaf, 1634–84, sjörövare, hovjunkare hos Karl X Gustav, ryttmästare från 1661”. Artikeln avslutas så här: ”D. är huvudperson i Viktor Rydbergs roman ’Fribytaren på Östersjön’”.² Uppslagsverkets förtydligande hänvisningar till Rydbergs roman är ett exempel på hur nära historieskrivning ibland står fikionaliseringen

av historiska personer och händelser. Historiskt stoff har ju ofta utgjort grunden för romanens fabel eller ”plot”.

Att historieskrivningen spelat stor roll för romanförfattandet är inte överraskande. Men att narrativa grepp och en medveten eller omedveten fikcionalisering ingår i historieskrivningen har varit svårare att inse och acceptera – särskilt under större delen av 1900-talet när källkritiken slagit igenom inom historievetenskapen. I dag är uppfattningen delvis en annan vilket möjligen kan förklaras av narratologins och dekonstruktionens närmande till historieämnet.³

När Rydberg skrev *Fribytare på Östersjön* var närheten mellan historie- och romanskrivning påtaglig. Historieämnet var, som Erik Lönnroth uttrycker det, snarare en litteraturart än en vetenskap i modern mening.⁴ Anders Fryxell (1795–1881), som Rydberg hänvisar till i romanen, är ett exempel på gamla tiders historiker. Hans *Berättelser ur svenska historien till ungdomens tjänst*, som publicerades åren 1823–79, är späckad med personliga åsikter.⁵

På 1800-talet var man inte på samma sätt som i dag medveten om historikernas subjektivitet. Därför ökades förmodligen förtroendet för romanens berättare när Rydberg hänvisade till Fryxell och andra historiker.⁶ Men även om Rydberg utnyttjar de samtida historikernas auktoritet så händer det ibland att han, med romanförfattarens rätt, bryter mot deras ”fakta”. Porträtteringen av Gustaf Drake är till viss del ett sådant exempel.

Om man inte känner till den verkliga Drakes öde är det svårt att upptäcka när fakta övergår till att bli ren fiktion. Visserligen anar man att Drakes tal till sjömännen på Scyllas däck ingår som ett led i den dramatisering av händelserna som naturligt finns med i en roman av det här slaget. Men när Rydberg strax före romanens epilog beskriver Drakes dom och arkebusering är det svårare att genomskåda fikcionaliseringen – speciellt om man har ett vagt minne av att någonstans ha läst att Drake var en ökänd fribytare. I romanen berättas det att han under rättegången inte gör några ”undflygter” utan erkänner ”kort och godt, att han under flera somrar idkat sjöröfveri” (s. 394). I beskrivningen av rättegången håller sig Rydberg nära historikernas bild av Drake – likaså när det gäller hans verksamhet och arrestering. Men i skildringen av domen och arkebuseringen skiljer sig romangestaltens öde från den historiske gestaltens.

Den historiske Drake gifte sig 1662, flydde till utlandet med sin hustru 1664 men återvände strax därefter. År 1665 blev han av Göta hovrätt dömd till landsförvisning. Några år senare kom han åter till Sverige där han dog 1684.

Romanens Drake blir däremot avrättad. Sedan han bortvisat den präst som skall bereda honom till döden blir han utförd på slottsgården. Hans död beskrivs med en viss aktning:

En pluton musketörer var uppställd inom den för fångarne bestämda inhägnaden, slottsportarne voro stängda och endast några få vittnen närvarande. Drake gick med fasta steg till den plats, som blef honom anvisad på obetydligt afstånd från fronten, afdrog rocken, blottade bröstet och emottog lugnt de dödande kulorna. (s. 395)

Eftersom Rydberg är så noga med att hålla berättelsen i övrigt nära historikernas bild av händelserna är det lätt att förledas att tro att Drake verkligen arkebuserades.

Det förekom nämligen flera liknande avrättningar på 1600-talet. Enligt domböcker och protokoll från Göta hovrätt i Jönköping arkebuserades en svensk adelsman för sjöröveri i början av 1660-talet. Han ansågs, liksom Rydbergs Drake, vara medskyldig till kapningen av ett holländskt skepp. Den avrättade var emellertid inte Gustaf Drake utan Gustav Adolf Skytte (1637–1663), samme unge man som i romanen lyssnar till Drakes tal.⁷ I Rydbergs berättelse om fribytaren döms emellertid inte Adolf. I stället reser han utomlands med sin unga hustru. Adolf Skytte och Gustaf Drake skiftar öde med varandra.

Varför arkebuseras Drake i romanen? Är det därför att han talar till ”kamraterna” om att samhället har ”förtryckande och orättvisa lagar” och att de därför skall bilda en egen ”stat” och ”besvara förtryck med häm[n]d”? Eller arkebuseras han av en helt annan anledning?

Uppslaget till att Drake – och inte Skytte – arkebuseras kan Rydberg ha fått från Fryxells *Berättelser ur svenska historien*. Här står det nämligen att Adolf Skytte efter det att han blivit dömd till döden visade ”mycken ånger och skref en på latin författad berättelse om sin olycka”. Därefter kommenterar Fryxell berättelsen på följande sätt i en not: ”Andra säga, att den är af en student, Ligelius, som deltagit i färden. Så säger själfva berättelsen, se exemplaret på Skokloster. Andra påstå, att Skytte skrifvit den i Ligelii

namn. Den hvälver det förhatligaste af brottet på Drake och urskuldar däremot Skytte. Var det en fint af Skytte att genom en berättelse lagd i annans mun förminska sin egen brottslighet?”⁸

Enligt protokollen från Göta Hovrätt fann man både Gustav Adolf Skytte och Canutus Ligelius skyldiga, trots att de personligen inte hade dödat någon. Medan Skytte arkebuserades, efter släktingarnas böner om att han åtminstone skulle få ”dö som soldat”, avrättades Ligelius med svärd.⁹ Strax före avrättningen hade de båda, liksom två andra fribytare, påstått att Drake var den som bar största skulden. Deras bekännelse hade gjorts inför vittnen och skrivits ner och rapporterats till Kungl. Maj:t.¹⁰

Viktor Rydberg rättar till de samtida historikernas bild av Gustav Adolf Skytte, rentvår honom och lägger skulden på Drake. Därmed bryter Rydberg med framställningarna i 1800-talslitteraturen som porträtterar Adolf som en skurk. Fryxell skriver exempelvis att Skytte vid denna tid ännu inte var ”tjugo år gammal och likväl redan så förhärdad”.¹¹ I den historiska romanen *Aurora Königsmark och hennes släkt* från 1847 beskriver Wilhelm Fredrik Palmblad Adolf Skytte som en förslagen och självgod sjörövare som förtjänar sitt straff.¹²

Varifrån Rydberg fått idén att ändra på fribytarnas öden är kanske inte en lika intressant uppgift som en förklaring till *varför* han ändrar dem. Möjligen arkebuseras Gustaf Drake därför att han är den som i Rydbergs ögon bäst representerar en ”modern” skurk. Likaså är det möjligt att Rydberg intresserar sig för de båda sjörövarna och 1660-talet därför att han upptäckt likheter mellan den tidens politiska och sociala förhållanden och dem i hans egen samtid.

Under 1660–1672 då Sverige styrdes av Karl XI:s förmyndarregering hade myndigheterna inte endast problem med fribytarna som härjade på handelsfartygens leder. Trettioåriga kriget hade lett till att Sveriges ekonomi försämrats. Den ekonomiska åtstramningspolitik som följde väckte missnöje bland adel och höga statstjänstemän. Gods konfiskerades, tjänster drogs in och löner till statsanställda sänktes. Förmyndarregeringens åtgärder ledde till skarpa motsättningar mellan ständer och regering, mellan stånden inbördes samt mellan olika fraktioner inom råd och regering. Under denna politiskt och ekonomiskt oroliga tid smiddes konspirationsplaner mot regeringen. En sådan plan avslöjades, nämligen den som leddes av

hertig Adolf Johan, Karl XI:s farbror. En av de inblandade var riksrådet Bengt Skytte.¹³

Läser man Rydbergs artiklar i den politiskt satiriska tidskriften *Tomtebissen* som gavs ut 1857, upptäcker man snart att adeln även då upplevde att deras privilegier var hotade. Rydberg skriver ironiskt: ”Hvarje år under rättas vi af de statistiska uppgifterna, att detta stånd mistat jordegendom till ett värde af en till två millioner [---] Detta i trots af de ganska betydliga summor, som de adliga familjernas *capita* vid hvarje riksdag votera ur folkets fickor i sina egna och sina omhuldares på högre ort!”¹⁴

Urbaniseringsprocessen hade kommit igång 1857. De första järnvägarna hade redan börjat byggas. Aktiebolag, banker, arbetarföreningar och konsumentföreningar bildades. I artikeln ”Återblick” kommenterar Rydberg den telegrafkabel som just lagts ut i Atlanten: ”[U]nderrättelser om hausse och baisse på börserna i London, Göteborg, Paris, New-York, Astrakan och San Francisco ila snart genom hafvets outgrundliga djup”¹⁵ Liksom under och efter Trettioåriga kriget blev några personer mycket rika medan andra förlorade allt. Börsspekulationerna kommenteras i *Tomtebissen*.¹⁶

Samma år som romanen publicerades, dvs. år 1857, insjuknade Oscar I och kronprins Karl fick ta över regeringsmakten. Precis som på 1660-talet fick Sverige en ställföreträdande regent.

I slutet av 1660-talet utbröt de beryktade häxprocesserna i Älvdalen i Dalarna.¹⁷ Under pingsten 1668 hölls den första rannsakingen av häxanklagade. Året därpå tillsattes i Mora en kommission som hade till uppgift att hålla i rättegången. I augusti 1669 hade man under femton dagar rannsakat och avrättat tjugo personer.

Under 1850-talet förekom som bekant inga häxprocesser. Men svenska statskyrkan bekämpade oliktänkande grupper. Inom kyrkan diskuterade lågkyrkliga och högkyrkliga anhängare teologiska dogmer. Utanför statskyrkan hade nybildade religiösa grupper förbjudna möten. Även om konventikelplakatet upphävdes 1858 hade kyrkoråden rätt att ingripa mot all förkunnelse som ansågs leda till kyrklig söndring eller till förakt för den allmänna gudstjänsten. I artikeln ”En liten husaga” ger Rydberg en besk kommentar till kyrkans framfart: ”Nej, humaniteten har ändtligen kommit derhän, att inga bål vidare uppresas åt religiöst sinnadt folk; i det utrotelsekrig, som presterna i alla tider fört och föra mot religionen, äro deras vapen numera inskränkta till länsman, böter och landsflykt.”¹⁸

I romanen låter Rydberg häxförföljelser, konspirationer och sjöröveri utspelas samtidigt. Det som enligt historieböckerna ägde rum under åren 1661–1669 koncentreras i Rydbergs roman till ett år, från hösten 1661 till sensommaren 1662.

Hur porträtteras då de båda fribytarna i romanen? Vilka egenskaper ges de? Om läsarna skall övertygas om att rättvisan segrar och att Drake är skyldig, bör porträtten skilja sig radikalt från varandra. Nedan jämförs de på några punkter där betydelsefulla skillnader kan urskiljas: först hur de förhåller sig till sjörövardåden, statskuppsförsöket och alkemin. Därefter jämförs deras sociala bakgrund och ålder samt deras förhållande till kärlek och erotik.

Både Gustaf Drake och Adolf Skytte är mördare. Ute på Östersjön dödar de sjömän i närstrid. Deras motiv till fribyteriet är emellertid i grunden olika. Adolf flyr från ett orättvist fängelsestraff till Drakes skepp. Han väljer således inte i första hand att bli fribytare utan tvingas av omständigheterna att bli det. Dessutom lockas han ut på havet av Drake som ”behöfver en vän” från sin ”egen klass inom samhället” så att han slipper stå ”ensam bland det råa pack” han samlat omkring sig. När Adolf exempelvis indignerat klagat över att holländarna har intagit den svenska kolonin vid Delaware i Amerika passar Drake på att underblåsa ilskan. Läsaren får ta del av Drakes tankar vilka avslöjar skillnaden mellan hans och Adolfs bakomliggande motiv till kapningarna.

Bra, tillade Drake för sig sjelf, – jag har nu ett motiv, som han skall gilla, då jag angriper de holländska krämareskutor, som möta mig på min väg. Blott en smula förgyllning av bevekelsegrunderna, och denne unge man skall anse mig och sig sjelf för mensklighetens räddare, medan vi plundra köpmännens specerier på äkta fribytaremanér. (s. 336 f.)

Senare tar de ombord en slav som kastats överbord från ett holländskt fartyg. Hans berättelse om hur illa han behandlats får Adolfs raseri mot holländarnas orättvisor att öka. Adolf svär att hämnas ”tyrannerna”. När de hinner ifatt fartyget dödar han den sjöman som utpekas av slaven som den värste plågoanden – och det först efter att holländaren slagit ihjäl slaven inför hans ögon. Därefter blir Adolf sårad och bärs in till skeppsläkaren. Till skillnad mot de övriga fribytarna hinner Adolf inte döda fler sjömän.

Drake dödar däremot många. När en av hans sjömän vägrar lyda order skjuter han honom kallsinnigt i huvudet. Lika skoningslöst handlar han när han ser de sårade männen på däck efter första striden. Han ger order om att alla män som är stridsodugliga skall kastas över bord.

En betydelsefull detalj i berättelsen är ägandet av skeppet. I romanen är det Drake, medan det enligt protokollen i Göta hovrätt är Skytte. Just ägandeskapet är avgörande för att Skytte fälls. Som kapten anses han nämligen bära huvudansvaret för dåden.

Även politiskt skiljer sig Drake från Adolf. I romanen har han anlitats av riksrådet Bengt Skytte och dennes sammansvurna för att vid den planerade statskuppen häkta ”Sveriges rikets förmyndareregering och råd” (s. 295). I ett hemligt möte på Drakes Sjövik läses ett program för kuppen upp. Drake är den som först undertecknar handlingen. Därefter skriver Bengt Skytte under med sitt namn. ”Frisendorff, Lilje, Ribbing och de öfrige sammansvurne fattade nu utan tvekan pennan och tillfogade sina” (s. 35). Rydberg låter alltså Drake vara en pådrivande kraft vid sammansvärjningen. Adolf är inte med bland de sammansvurna trots att Bengt Skytte är hans farbror. I stället kämpar Adolf mot häxförföljelserna.

Rydberg låter alltså Drake samarbeta med Bengt Skytte. Men Drake har även annat gemensamt med riksrådet även om han inte vill tillstå det. Denne har nämligen varit en hängiven alkemist som lyckats lämna experimenterandet. Drake reagerar förvånat:

- Och ni har kunnat öfvervinna denna passion! utbrast Drake med ett tvifvel, som han ej kunde dölja.
- Än ni?
- Jag... jag har egentligen aldrig erfarit den. Ryktet ljuger, som påstår, att jag befattar mig med alkemi. (s. 23)

Drake ljuger för Bengt Skytte. Han är nämligen besatt av sina alkemistiska experiment. Inte nog med det – han räknar med att statskuppen skall bidra till dess finansiering, vilket framgår av följande funderingar: ”Om min förmögenhet spränges på försöket, så skall statsstrecket inbringa mig en ny” (s. 79). Det är således främst ekonomiska intressen som ligger bakom hans deltagande i den planerade statskuppen.

Adolfs studier liknar inte Drakes. Han beundrar ”Giordano Bruno, Vanni och des Cartes”. När han märker att teologerna förnekar de ”Keplerska lagarne” tar han avstånd från kyrkan. Rydberg skriver:

Frukterna av Adolfs forskningar voro i få ord de, att han i religiöst hänseende var tvifflare, i politiskt revolutionär: Greklands och Roms republikaner stodo i hans ögon oändligt högre än alla världens konungar och kejsare. Att hans själ genom dessa studier blifvit luttrad från många fördomar, bidrog ej att gifva den frid, ty ett ridderligt sinne kan ej lefva i fördragsamhet med sin tids lyten [...]. (s. 38)

Både Drake och Adolf är av adlig släkt. Men deras förfäder har olika slags rykte. Adolfs farbror, riksrådet Bengt Skytte,¹⁹ som är en av berättelsens nyckelpersoner, beskrivs övervägande positivt. Han har ett ”fladdrande lynne” men är också slug och skarpsinnig. Den ”höga och breda pannan” tyder på en ”öfverlägsen intelligens” (s. 17 f.). Bengts bror, som är Adolfs far, lagman Johan Skytte, säges ha helt andra karaktärsdrag än brodern. Lagman Skyttes ”olika själsförmögenheter” har ”under tidernas lopp tryckt en så olika stämpel, att slägttycket nästan var utplånadt” (s. 32). Berättaren meddelar att han inte är särskilt intelligent men att hans sinne präglas av ”fasthet och redbarhet”. I verkligheten hette Gustav Adolfs far Jakob Skytte. Han dog redan 1654.²⁰

Drakes släkt blir kritiskt porträtterad i romanen. Det berättas att Gustaf Drakes far, överste Anders Drake, grundlade sin förmögenhet genom att under Trettioåriga kriget stjäla från de tyska kyrkorna – såväl katolska som protestantiska. Med ironi säger berättaren att han endast stal guld- och silversaker – ”ty han hade ej haft hjerta att beröfva templen de rörande prydnader, som voro af simplare ämnen” (s. 6). Därefter festade han upp förmögenheten. När Gustaf ärvde herresätet Sjövik fanns endast lite mark kvar.

I slutet av berättelsen när Drake grips av holländaren Vanloo, lyfts hans sociala bakgrund fram som en bidragande – och i viss mån urskuldande – orsak till hans brottslighet. Vanloo som själv råkat ut för Drakes grymhet säger:

Jag tänkte på er svartsjuka, ert häftiga lynne, er vårdslösade uppfostran, er samhällsställning med dess fordringar och fördomar, det sjelfsvåld, som måste uppkomma genom lagskipningens slapphet, då det gäller att skydda en lägre medborgare mot en högres råhet, och på edra äldre likars exempel, hvilka ni dagligen såg ostraffadt begå orätt och öfvervåld.

Genom att öfverväga allt detta sökte jag mildra min dom öfver er person och till min egen lisa utplåna de skarpaste dragen af ert oangenäma minne. (s. 383)

Drake och Adolf har alltså olika slags påbrå och uppfostran. Men det är inte bara detta som bidrar till skillnaderna i deras personligheter. Även åldern spelar en viktig roll. Adolf beskrivs som en ung man i tjugooårsåldern. Han har ett "ungdomligt och för naturen öppet sinne". Drake framställs emellertid som en man med ett långt och belastat förflutet. Han saknar ungdomens oskuld – en viktig egenskap hos Rydbergs romangestalter. I verkligheten var det emellertid endast tre år som skilde männen åt. Om Drake gripits 1662 hade han varit 28 år gammal och inte i fyrtioårsåldern som romanen uppger.²¹

Kanske är det ändå på nästa punkt, nämligen deras förhållande till kärlek och erotik, som den avgörande skillnaden finns mellan de båda fribytarna. När Vanloo tänker på Drakes bakgrund och uppfostran lyckas han "mildra" sin dom över hans "person". Därefter säger han emellertid att han inte kunnat glömma Drake eftersom minnet av honom "varit förenadt med tanken på den flicka" han älskat och som blivit Drakes "olyckliga maka" (s. 383). Han tillägger: "Min afsky för er person stegrades till hat, då jag i den olyckliga Agnes' ansigte upptäckte spåren af den grymma tortyr, ni under långa år låtit henne undergå. Jag räddade henne från sin bödel och från den skymf, som snart skall öfvergå hans namn..." (s. 386).

Här har Rydberg återigen ändrat historiska fakta. Drake var i verkligheten gift med Gustav Adolfs syster Anna Skytte. I romanen nämns varken Anna eller någon annan av Gustav Adolfs sju syskon.²² Istället berättas det att Drake har "stulit" Vanloos älskade efter att ha pryglat och förnedrat honom.

Den "grymma tortyr" som Agnes varit utsatt för tycks främst vara orsakad av Drakes erotiska passion (som senare ersätts av känslokyla), med Rydbergs ord – av bristen på "äkta kärlek". I romanen framställs kärleken som ren och känslofylld, medan erotikerna framställs som självisk och känslokall. Följande textavsnitt, som är borttagna tjugo år senare,²³ visar på Drakes läggning: "Frös ej detta af naturen så varma hjerta [Agnes'] bredvid ett bröst, som kanske aldrig hyst någon annan värma än den från en hastigt upplågande och åter slocknande passion?" (s. 8) Vidare kan man läsa att den flyktiga "passion" som Drake en gång känt hastigt har "brunnit ut och lemnat rum åt liknöjdhet ... kanske tillochmed åt harm och rulse" (s. 81).

Drakes erotiska passion blossar senare åter upp, men då för en annan kvinna, nämligen Adolfs kusin Maria Skytte. När han ser på henne upp-

täcker han ”glödande lidelser”: ”Han jämförde den yppigt sköna flickan med sin maka, hvars skönhet blott var en sådan, som själens längtan till himmelen sprider öfver dess tynande omklädnad” (s. 85). Samma kväll efter det att han mött Maria, fattar han Agnes arm och ”går tigande” fram och tillbaka i rummet. Först tror Agnes att det är ett utslag av förtrogenhet. Men så stannar han plötsligt framför en spegel.

Agnes ryste, då hon såg sin bleka, andelika bild bredvid sin mans, öfver hvars mörka och slappa anletsdrag i detta ögonblick sväfvade ett bittert leende.

– Se, sade han, – en tafla af tvenne lyckliga makar!

Med dessa ord lemnade han rummet och begaf sig till sitt laboratorium, der han, i afvaktan på Vanloos återkomst började träffa förberedelser till nattens arbete. (s. 90)

Textavsnittet ovan, som Rydberg tagit bort inför tredje upplagan, avslöjar Drakes något sadistiska läggning och karaktären av hans verkliga passion – en passion som inte är flyktig: de alkemistiska experimenten. Dessa får ersätta även erotiken. Det är endast utanför laboratoriet som ansiktet ser ut som en ”orörlig mask” – en mask som är såsom ”aftryckt på en i förtviflans känslolöshet döendes anletsdrag” (s. 75). Vid ett tillfälle har han t.o.m. möjlighet att välja ungdom och liv före de alkemistiska experimenten, men avböjer. Det är när han får veta att en enda droppe av ”rabbi Chisdai ben Israels tinktur” skulle kunna föryngra honom flera år (s. 77).

Adolf Skyttes inställning till kärlek och erotik är en helt annan. Han blir förälskad i den häxanklagade Ellen men skulle inte drömma om att visa det – än mindre göra några sexuella närmanden. Första gången han möter henne beskrivs hon som ”en ung flicka, ännu sväfvande mellan barn och jungfru” (s. 10). Adolf tycker genast om henne. Senare samma dag utspelas följande vilket avslöjar hans karaktär:

[H]ennes blick riktades på denne [Adolf], hennes hjerta började svälla... Och hon anade alldeles icke, att hon begick något, som kunde synas opassande och påflugget, då hon, lydande sitt hjertas trängande kallelse, efter slutat läsning, hastigt lindade sina armar kring Adolfs hals och på hans mun tryckte en kyss, som glödde av den renaste eld: tacksamhetens och tillgifvenhetens i ett barnsligt hjerta.

Modern reagerar inför hennes beteende. ”Kära Ellen, sade Ingrid öfverraskad af denna hastiga manöver, – du vet icke, vad du gör.” Om man betänker att det endast är ett år senare som ”barnet och jungfrun” enligt berättar-

ren tillsammans med Adolf är ett kärlekspar ”som snart med heliga band” skall förenas, så inser man att Ingrid's oro är berättigad. Hade Adolf liknat Drake skulle hans passion förmodligen ha blossat upp vid Ellens glödande kyss. I den senare upplagan utsätts inte Adolf för samma frestelser. Då lägger Ellen endast handen på hans axel och frågar: ”Får jag kyssa dig?”

Varför avrättas Gustaf Drake? Jo, ser man till romanens Drake hittar man lätt svaret. Inte nog med att den tidens lagar uppmuntrar förtryck av det slag som adelsmannen Drake utövar. Han har också dåligt påbrå från sin far överste Anders Drake. Inte heller tillhör han den tidens upplysta män som Adolf gör. Istället ägnar han sig åt ett fanatiskt guldsökande med hjälp av alkemistiska experiment. Om Adolf är idealist så är Drake materialist. Engagemanget i statskuppen och fribyteriet bygger inte på ideal utan på förhoppningarna om att få medel till sina experiment. Även när det gäller kärlek och erotik visar det sig att Drake är en kroppens man. Endast kortvariga, uppblossande passioner kan väcka hans känslor för kvinnor. Alla dessa ”dåliga” sidor kan inte urskuldas med hänvisning till hans ungdomlighet – som det ibland görs i Adolfs fall – eftersom Rydberg låtit honom vara en mogen man i fyrtioårsåldern.

Även juridiskt kan Drakes arkebusering motiveras. Han mördar kallsinnigt åtskilliga, oskyldiga sjömän. Men kanske viktigast av allt: han är ägare av skeppet och därmed också ansvarig för männen och deras handlingar.

Jämför man bilden av Drake med de artiklar som Rydberg skrivit i *Tomtebissen* stärks man i övertygelsen att Drake är en skurk – även ur ett Rydbergskt 1850-talsperspektiv. I ”Junkermoralitet”, där ordet ”junkar” används synonymt med ”reaktionär förtryckare”, kritiserar adelsmännens översitteri. Drake lider av samma slags ”djuriska passion” som dessa junkrar. När de sexuellt har utnyttjat flickor från den ”lägre klassen”, skriver Rydberg, slipper de ”allt straff och all vanära”. Han tillägger ironiskt att straffen och vanäran ”rättvisligen” äro ”af lag och sed vältrade från den stackars svage mannen, som dukar under för sin passion, på den starka kvinnan, som naturen utrustat med kraft att motstå såväl inre lidelser som yttre våld”.²⁴ I artikeln ”Liten husaga” känner man igen Drakes misshandel av bondsonen. Rydberg kritiserar husagan, som inte försvann förrän 1858, och menar att det är fruktansvärt att ”svensk man” kan bli ”bunden vid prygelbänken och piskad blodig, allt under förevändning af skälig husaga”.²⁵

För att återknyta till frågan om det är Drakes revolutionära tal till sjö-
männen som är orsaken till att han arkebuseras måste denna besvaras ne-
kande. Revolutionärer är nämligen inte skurkar i Rydbergs 1850-talsvärld.
Den oskyldige Adolf Skytte, som framställs som en idealistisk hjälte, har ju
ett ”ridderligt sinne” och är i politiskt hänseende ”revolutionär”, skriver
Rydberg. I Drakes fall visar det sig så småningom att han lögnaktigt utgett
sig för att vara revolutionär. Hans ”revolutionära” verksamhet är ju enbart
en förevändning för att kunna finansiera den största av hans passioner: de
alkemistiska experimenten.

Nej, Drakes tal är inte skurkaktigt. Samma slags anda präglar Rydbergs
artiklar. I en av dessa kan man läsa följande om samhällets rättskipning:

Vår polislagskipning är ett samhällets kräftsår, som gör detsamma omätlig skada.
Den [...] förstör den fattige arbetarens aktning för sig sjelf, då han finner, att rätt-
visans representanter icke visa honom den aktning, man är skyldig hvarje mennis-
ka och hvarje samhällsmedlem, äfven den lägste. Men den har äfven något godt
med sig, ty den betydliga del af folket, för hvilken statsrättliga idéer ännu äro
främmande, skulle lätt förfalla i politisk dvala och kunna blifva ett verktyg för
despotismen, om den ej genom ett godtyckligt polisvälde ständigt erinrades der-
om, att folket har oafytterliga rättigheter, som det ligger i enväldets natur att an-
fäkta.²⁶

Anledningen till att kungamakten stödjer adeln är enligt Rydberg följande:

Den behöfver en beroende adel, som ej anser under sin värdighet att krypa i hof-
trapporna; den behöfver en dum adel, för att kunna skapa ett krigsbefäl, som ej
behöfver förbjudas tänka af det skäl, att det ej *kan* tänka.²⁷

Prästerskapet tillhör samma förtryckande överhet som kung och adel. Ryd-
berg beskriver Tomtebissens – och därmed sin egen – reaktion när han mö-
ter en präst:

Ja, hans vördnad är (uppriktigt taladt) blandad med ett slags instinktmessig fasa
(utan tvifvel härledande sig från nervsvaghet), så att han erfar en högst oangenäm
känsla (ungefär som då han trampar på en orm), när han skådar en gestalt insvept
i svart kaftan, med sänkt panna, helig uppsyn och irrande, halfbeslöjad blick.²⁸

Drakes tal till kamraterna om samhällets ”förtryckande och orättvisa lagar”
och uppmaningen att de skall bilda en egen stat och kämpa mot förtryckar-
na snarare sammanfattar än motsäger Rydbergs radikalt liberala åsikter.

Man kan nog påstå att anledningen till att Drake arkebuseras är att hans fribyteri inte grundar sig på någon sann revolutionär anda utan på ett passionerat sökande efter rikedomar.

Noter

1. Enligt Johan Bergman, år 1945, skulle romanen vara "absolut bortglömd". Även om påståendet är överdrivet så ligger det en viss sanning i det. Se Bergman, *Viktor Rydberg*, Stockholm 1945, s. 7.
2. *Nationalencyklopedin*, femte bandet, Höganäs 1991, s. 120. Här kan tilläggas att Rydberg i egenskap av skönlitterär författare hade en aktiv roll i opinionsbildningen, vilket dokumenteras i moderna historieböcker. I Sten Carlssons och Jerker Roséns *Svensk historia*, som använts som handbok i historieundervisningen på universiteten, citeras t.o.m. Rydberg. Här står: "Dessförinnan hade han i romanen *Den siste athenaren* (1859) i 'krigarens lovliga uppsåt att såra och döda' gått till angrepp mot den religiösa intoleransen", *Svensk historia. 2. Tiden efter 1718*, 4.e uppl., Stockholm, Göteborg, Lund 1961, s. 336.
3. Stephen Greenblatt tar upp de äldre historikerna syn på det förgångna, som han anser skiljer sig från vår tids historiesyn. Man presenterade en enda version av det förflutna och antog att denna hade samma status som historiska fakta. Han skriver: "It is not thought to be the product of the historian's interpretation, nor even of the particular interests of a given social group in conflict with other groups". *The Power of Forms in the English Renaissance*, Oklahoma 1982, s. 5.
4. Erik Lönnroth, "Svensk historieskrivning under 1900-talet", *Historisk tidskrift*, 1998:3, s. 304.
5. Anders Fryxell, *Berättelser ur svenska historien till ungdomens tjänst*, 1–46 (1823:3, s. 304).
6. Rydberg citerar förutom från Fryxell även från G.C. Horsts *Zauber-Bibliothek* (1821–25), Fr. Fischers *Der Somnambulismus* (1839) och C.G. Kröningsvärds *Handlingar om Trolldoms-Väsendet i Dalarna åren 1668–1673* (1845–49).
7. Rudolf Thunander skriver i *Skytten och Draken sjörövare på Östersjön. Deras dåd och dom* (Stockholm 1994, s. 96) att Gustav Adolf Skytte, "friherre till Duderhof och herre till Strömserum, 26 år gammal", arkebuserades den 27 april 1663 på slottsgården i Jönköping.
8. Fryxell, del 14, s. 69.
9. Birger Schöldström, *Damer och knektar*, Stockholm 1902, s. 164 f.
10. Thunander, s. 78 och 102.
11. Fryxell, del 14, s. 68.
12. Wilhelm Fredrik Palmblad, *Aurora Königsmark och hennes släkt*, I–IV, Örebro 1846–49, del IV, s. 105–210.
13. Göran Rystad, *Johan Gyllenstierna, rådet och kungamakten. Studier i Sveriges inre politik 1660–1680*, Lund 1955, se bl.a. s. 116.
14. Rydberg, "Tidens tecken", *Tomtebissen*, nr 6, 1857.
15. Rydberg, "Återblick", *Tomtebissen*, nr 14, 1857.

16. Se bl.a. *Tomtebissen*, nr 14. Perioden 1856–66 brukar samtidigt betraktas som en högkonjunktur för de liberala reformvännerna inom regering och riksdag.
17. Under åren 1668–1677 förekom flera trolldomsprocesser i Sverige, däribland en just i Mora socken. Se Bengt Ankarloo, *Trolldomsprocesserna i Sverige* (1971), 2:a uppl., Stockholm 1984, s. 121.
18. Rydberg, ”En liten husaga”, *Tomtebissen*, nr 20, 1857.
19. Bengt Skyttes far, och Gustav Adolf Skyttes farfar, var det kända riksrådet Johan Skytte (1577–1645), som stod Axel Oxenstierna nära. Han nämns inte i romanen men var säkerligen känd för många läsare.
20. Thunander, s. 133.
21. När han varit gift i några år lät han prygla en bondson. I romanen sägs det att detta var femton år tillbaka i tiden. Egentligen skulle han varit jämngammal med Rydberg som i mitten av 1857 var 28 år. Rydberg var född den 18 december 1828.
22. Gustav Adolf var äldste sonen bland åtta syskon. Schöldström, s. 158.
23. Rydberg tonar ner Drakes dåliga sidor inför den omarbetade, tredje upplagan av romanen. Av någon anledning tycks han mena att dessa beskrivningar av Drake är onödiga för berättelsens helhet.
24. Rydberg, ”Junkermentalitet”, *Tomtebissen*, nr 3, 1857.
25. Rydberg, ”En liten husaga”, *Tomtebissen*, nr 20, 1857.
26. Rydberg, ”Våra gamla ’Domare-regler’”, *Tomtebissen*, nr 3, 1857.
27. Rydberg, ”Tidens tecken”, *Tomtebissen*, nr 6, 1857.
28. Rydberg, ”En liten husaga”, *Tomtebissen*, nr 20, 1857.

Från Lill-Jan till Rosenbad Om Stockholmsbohemens inplacering

Jenny Westerström

Lill-Jan heter det eller borde det heta. Det dubbeltecknade l-et brukar hänga med som beteckning för Lilljansskogen som innefattar det gröna och vackra område i Stockholm som avgränsas av Valhallavägen och Lidingövägen, ger utrymme för Tekniska Högskolan och sträcker sig från Stadion till Kattrumpsbacken. Men i brist på bindestreck ser det ut som en felstavning, och därmed blir etymologins lille Jan och hans krog fördunklad. Det var där det började. Det var i namngivare Jans marker som det nya namnet på en i stort sett ny företeelse för första gången träder ut ur dunklet.

Det är om bohemerna eller snarare om bohemernas lokaler som jag i det följande skall göra några observationer. Om platsens poesi har man ofta talat. Men jag skall berätta om platser där poesi och andra konster föds – eller inte alls blir av. För även om vår Jan inte kan kallas bohem, så har han känsla för konst och dikt och utövar dem båda.

Inget annat enskilt litterärt verk har haft så stor betydelse för att bestämma bilden av svenskt bohemliv som Strindbergs *Röda rummet*. Utan att använda termen bohem ger han här en på en gång glad och kritisk bild av de olika konstarnas företrädare och deras utanförskap i samhället. I var och varannan bok som därefter försökt skildra bohemerna, kan man hitta mer eller mindre tydliga spår av denna första skildring.

I *Röda rummet* finns allt förberedat och föregripet. Och detta tycks ännu märkligare eftersom författaren sin vana trogen kryper mycket nära sina egna personliga upplevelser.

Det var på våren 1872 som Strindberg hade sammanträffat med kretsen av artister som skulle ge förebilden till framställningen i den vid slutet av decenniet utgivna skildringen. Detta konstnärskotteri i vilket han introducerades av vännen och skulptören Alfred Nyström hamnade på hösten samma år i det med röda soffor möblerade rum på Berns som kallades Röda

rummet. Kretsen höll ihop fram till våren 1874 då flera ur den reste utomlands.

Strindberg funderade snart på att erfarenheterna skulle kunna användas och dessutom bli en vehikel för att spegla utvecklingen i Sverige. ”Ack om jag fick skriva Röda rummets historia – det skulle bli vår tids historia i sammandrag!”, skrev han i ett brev 1875.¹ Han lyckades inte med en gång. Hans första försök till bearbetning av upplevelserna, komedin *Anno fyrtioåtta* (1875 eller 1876), uppfattades som misslyckat även av författaren själv. Intressant i detta sammanhang är att man här förs tillbaka till det magiska 1848, dvs. just till den tid då bohemschildringen får sitt genombrott i Frankrike. Brytningen mellan borgerliga och konstnärliga snarare än bohemska ideal dyker upp också hos Strindberg. Bryggare Larsson tror att han med stryk skall kunna ta romanläsning och poemskrivande ur folk.² Det närmaste en bohemschildring man kommer är en scenanvisning till andra akten:

Ett mycket torftigt möblerat rum med kamin; dörr i fonden; fönster till vänster; två tältsängar; ett bord med skrivdon; ett staffli; övriga målarattiraljer; ett tvättfat på en stol.³

1848 års revolution i Paris omtalas, men i Stockholm stannar det vid stenkastning. De franska impulserna får vänta ett tag ännu. Trots att många av tankarna redan finns är det häpnadsväckande att intrycket kan bli så väsensskilt.

Också i den slutgiltiga bearbetningen av upplevelserna i *Röda rummet* står de franska impulserna tillbaka för andra. Läsningen av Dickens och amerikanska humorister har tillsammans med den på eget skinn upplevda konjunkturförsämringen ansetts förklara det mesta.⁴ Strindberg själv ville på detta stadium inte erkänna de naturalistiska drag som den samtida kritiken redan nu menade var dominerande. Men detta gäller i första hand naturalismen från Zola, medan man tar för givet att bröderna Goncourt redan på det här stadiet varit bekanta, vilket är särskilt intressant med tanke på den syn på bohemen de utvecklat.

Men även vad gäller den del av skildringen som handlar om konstnärers villkor i samhället, kan man diskutera vad som är präglad av igenkännlig verklighet, vad som går tillbaka på identifierbara impulser, vad som är

omisskännligt strindbergskt och vad som kan vara ofrånkomligt i skildringar av konstnärer, särskilt av konstnärer i samhällets utkant.

Att Strindberg skildrar den några år avlägsna upplevelsen i konstnärskretsen med en varm pensel är otvetydigt. Stämningen i romanen växlar i själva verket oavbrutet liksom de olika tidsskikten gör det. Men redan i den första presentationen av "Nybyggarna på Lill-Jans" i det tredje kapitlet finns den mycket speciella upplevelsen av att kunna andas fritt, som Strindberg ständigt återkommer till i sina ljusa stunder och som han ofta förknippar med naturen, särskilt med skärgårdsnaturen. Här har han inte hunnit så långt ut som till skärgården, men efter skildringen av den gruvliga uppgörelsen med den äldre brodern tar sig Arvid Falk ut ur en stad som snabbt förvandlas till rena landet:

Falk kom upp på höjden vid Ankdammen; där stannade han och studerade grodornas metamorfoser, observerade hästiglarna och fångade en vattenlöpare. Därpå tog han sig för att kasta sten. Detta satte hans blod i omlopp och han kände sig förnygrad, kände sig som en skolkande skolpojke, fri, trotsig fri, ty det var en frihet som han med rätt stor uppoffring erövat. Vid den tanken att fritt och efter behag få umgås med naturen som han förstod bättre än människorna, vilka blott hade misshandlat honom och sökt göra honom dålig, blev han glad och all ofrid försvann ur hans sinne; och han steg upp för att fortsätta sin väg ändå längre utom staden.⁵

Efter att ha tagit sig genom "porten vid Lill-Jans", finner han verkligen "en fullständig idyll uppdugad". Och det är i denna idyll som konstnärerna placeras in. Man kan möjligen sätta det i samband med det friluftsmåleri som långsamt vunnit terräng också i Sverige under fransk påverkan, men det finns också något speciellt strindbergskt i detta och som sedan skulle bli ett svenskt inslag i många konstnärsskildringar. Det är nog inte heller någon tillfällighet att det är just i upptakterna som detta dominerar. Över huvud taget är det ett bestående intryck av *Röda rummet* att man bäst av allt minns de första presentationerna av miljöer och personer.

Med ett par lätt karikatyriska streck sätts personerna på plats: Sellén, Olle Montanus, Ygberg, Lundell, Rehnghjelm... Man har å ena sidan kunnat peka ut förebilder, vilka i några fall också kunnat lägga fram dokument till bestyrkande av kottariets öden.⁶ Å andra sidan har man kunnat se dessa personer som typer, typer inte bara för sin egen tid utan också för kommande tider.

Det konstnärliga hantverket spelar liksom de estetiska resonemangen en förhållandevis stor roll i romanen, och även om det är en ordkonstnär som står för skildringen, så är det en som ofta trivdes bättre i umgänget med målare och skulptörer, en som själv skrev konstkritik, och en som skulle utvecklas till en intressant målare. Inte minst för kotterskildringen är detta viktigt: bildkonstnärerna hade närmare kontakt med det som hände i föregångsländerna, och de hade också en självklar glädje i samvaron som litteratörerna såg med avund på.

Men även om arbetet att skapa konst spelar en förhållandevis stor roll i beskrivningarna, blir det ändå så att det är konstnärernas mödosamma liv som spelar den största rollen. Att livet är längre och större än konsten är en ofrånkomlig lärdom, men i denna som i så många av de efterföljande skildringarna gäller att det särskilt är skildringarna av kaféerna, matställena, krogarna, restaurangerna som ofta tränger ut dem av ateljéer och skrivarstugor. I Klaraskildringarna går det så långt att krogarna blir konstnärernas arbetsrum. Lockelsen att teckna denna miljö får i Strindbergs fall anses visad av att han från början såg just Röda rummet som ett titelgivande centrum för sin alltomfattande skildring. Denna miljö är ju också skildrad *con amore*:

Klockan hade blivit sju innan ärendet var utträttat. Därpå begåvo de sig ut att köpa färg och sedan tågade de ner till Röda rummet.

Berns Salong hade vi denna tid just börjat spela sin kulturhistoriska roll i Stockholmslivet i det att den tog döden på det osunda café-chantant-livet, vilket under en period av sextiotalet florerade, eller grasserade i huvudstaden och därifrån spred sig över hela landet. Här samlades vid sjutiden skaror av ungt folk, vilka befunno sig i det abnormala tillstånd som inträder då man lämnar föräldrahemmet och räcker tills man kommer i eget; här sutto skaror av ungarlar, som flytt den ensliga kammaren eller vindskupan för att få sitta i ljus och värme och träffa en mänsklig varelse att samtala med. Värden på stället hade gjort flera försök att roa sin publik med pantomim, gymnastik, balett och så vidare, men man hade så tydligt visat honom, att man icke gick dit för att bli road, utan för att få vara i fred, att man sökte ett samtalsrum, ett samlingsrum, där man var viss på att man när som helst kunde leta upp en bekant; och som musiken icke utgjorde något hinder för samtals förande, tvärtom, så tolererades den och ingick så småningom i stockholmarens aftondiet bredvid punschen och tobaken. Så blev Berns Salong hela Stockholms ungarlarsklubb. Och där valde kottet sig sin vrå, och Lill-Jansboerna hade åt sig inkräktat det inre Schackrummet innanför södra läktarn, vilket i anseende på dess röda möblemang och för korthetens skull så småningom antog namn av Röda Rummet.⁷

Detta har också blivit något av en förebild för en rad efterföljande skildringar, varvid man i stor utsträckning tagit fasta på det Strindberg initierat, nämligen att just vid beskrivningen av krogarna välja att inte fingera ett namn utan att använda det verkliga.

Skildringen av konstnärskotteriet i Lilljans har ofta ansetts höra till de romantiska dragen i *Röda rummet*. Det är en uppfattning som går tillbaka till Strindbergs egen historieskrivning. Att han inte tar till själva bohemtermen är märkligt med tanke på hur receptiv han brukar vara när det gäller att använda nya beteckningar. Eller är det kanske tvärtom avslöjande att han inte gör det? Värjer han sig mot den? Eller vill han kanske sopa igen spåren efter sig?

Både Karl Warburg (*GHT* 18.11 1879) och den anonyme recensenten i *Stockholms Dagblad* (22.11 1879) pekade i sina bedömningar av *Röda rummet* på Murgers bohemschildring. Den senare gjorde jämförelsen men menade att skillnaderna också var stora:

Det är visserligen sant, att man vid läsningen af denna bok kan komma att tänka på "La vie de Bohême" af Henry Murger, detta till följd af ämnet, men utom att August Strindbergs skildring är i enskildheterna så betydligt afvikande från den franske författaren, är hon ock af en helt och hållet ursprunglig art, att man icke kan tänka på någon efterbildning.⁸

Termen "kinesa", som också är vanlig i bohemens värld, tar Strindberg till,⁹ men "bohem" skulle han använda först när han blickar tillbaka i den del av *Tjänstekvinnans son* som får heta *I röda rummet* några år senare. Men samtidigt som han använder nyckeltermen har han här betydligt större distans. Artistkamraterna avfärdas som passerade av utvecklingen:

Dessa unga målare voro fullständiga efterromantici utom i den punkten, att de sökte sanning i färgen. Hade de ej haft den moderna tekniken skulle de ha varit Fahlcrantz' lärjungar. De bibehöllo ännu Bohême-typen: ty så sent kommo de stora böljornas strandvall till nordens avlägsna kuster. De buro långt hår, slokiga hattar, bjärta halsdukar och levde som fåglarna under himmelen.¹⁰

Strindberg hade i sitt bibliotek den översättning av Murgers roman som vid sin översättning (1882) länkats samman med *Röda rummet*.¹¹ Men detta säger i sig inget om något direkt beroende. Bland dem som kommenterat saken tilldrar sig Tor Hedberg i sin kombination av ungdomlig prosaist i mästarens efterföljd, som konsthistoriker ett särskilt intresse. Så sent som

1926 gjorde han med anledning av den nya upplagan av Murgers bohemskildring i en artikel reda för de olika möjligheterna:

När man läser om dessa 1840-talets artistynglingar, deras äventyr och bravader, deras dagliga nöd och tillfälliga överdåd, deras rotlösa zigenartillvaro i Ludvig Philips Paris, återfinner man gång på gång erfarenheter, anekdoter, typiska drag från senare tidens och av närliggande konstnärsliv, vad man sett och hört berättas och vad man läst om i Röda rummet, Figge, Paulis skildringar från ungdomsåren, och likheten är så slående att man nästan är frestad att tro på en medveten eller omedveten härmning, en livets efterbildning av litteraturen, enligt Wildes recept. Det behöver även icke vara fallet, det är nog endast likartade förutsättningar som skapat likartade företeelser. Det är den moderna "fria" konstnärens rotlöshet i det moderna samhället som är den allvarliga, ja, tragiska bakgrunden till dessa humoresker, och på så sätt kan Bohème sägas vara ett nytt verk om ett nytt ämne. [---] Den naturliga och ungdomliga oppositionslustan blev en ren yrkestradition, som, djupare sett, bidragit till de snabba och brådstörtade omkastningarna i konstlärar och tekniker." (DN 14.11.1926)

*

Ja, Lill-Jans var början på mycket. Det är festen, den glada gemenskapen olika konstarter emellan, skapandet av det prisma i vilket hela det nya Sverige kunde skapas. Bohemen växte fram som beteckning och som företeelse, som önskedröm och som utmönstrande stämpling.

Men vilken plats var det då som innebar slutet?

I en pågående undersökning hävdar jag att bohemerna i sin ursprungliga mening är död. Frågan är då när döden inträdde och var det skedde.

Jag anser att man kan följa förloppet i Klara. Kvarteren närmast Klara kyrka var under drygt hundra år hem för många tidningar och tidskrifter och under en del av denna tid ett icke-hem för drömmare och drönare av vilka flera kom från landsorten än från det övriga Stockholm.

Den viktigaste lokalen för dem var Café Cosmopolite på Vasagatan, och efter dess stängning 1936, var bohemerna på jakt efter andra lokaler.

Café Cosmopolite hade en särställning. Det stod klart inte minst i efterhandsperspektiv. Även om vissa i kretsen har gjort sig lite löjliga över både lokalen och vanorna där, kom de snart att te sig i förklarad dager. Den som hunnit vara med på Cosmopolite hade ett försteg, som inte var lätt att ersätta. Omedelbart efter stängningen ville en krögare på Kungsgatan dra till sig diktarna och konstnärerna genom att erbjuda dem särskilda favörer. Men på Lido, som denna lokal hette gick det inte att få författare och konstnärer-

na att gå ihop med de vanliga besökarna. Det höll därför bara någon vecka.¹²

Så blev det i stället Mona Lisa, sedermera omdöpt till Tavernan och ännu senare kallat Den gamla tiden och Pennfäktaren, som tog över. Det låg också närmast det gamla stamstället, nämligen i huset intill det forna Cosmopolite, Vasagatan 7. ”Här smeker jugendslingan i guldfattad spegelram och pryder vägglist i en intim och komfortabel miljö som knappast någon av stans restauranger kan skryta med.”¹³ Och det var på Mona Lisa som tidskriften *u. p. a.*, den enda samlade manifestationen från bohemens sida, kom till 1939.

Restaurang Pilen på Bryggargatan bevarade sin ställning som stamkrog under längre tid än någon annan. Där kunde Martin Koch dyka upp under sina utflykter från Hedemora,¹⁴ och ta den i besittning. ”Strängt taget fanns det under en lång tid bara en krog där Klarabröderna dagligen träffades. Någon slantsingling behövde aldrig tillgripas för att avgöra vart gubbarna skulle gå.”¹⁵ Det var också där som Emil Hagström av Willy Walfridsson en gång introducerades i kretsen. Miljön erbjöd knappast någon vila:

surret och skramlet inne på Pilens tredjeklass var också bedövande. Röken lade sig i massiva moln under taket, som var högt som i kyrkan, tallrikar och matbestick slog mot de nakna borden, stolar skrapade mot stengolvet, alla gästerna tycktes göra sitt bästa i att överrösta varandra. [---] Och där gick en gäst från bord till bord, dock utan att svepa i sig några olagliga ransoner. Han gick omkring och hälsade. Han tycktes känna alla i lokalen. [---] Åh faen, kände jag inte honom. Det var ju Nils Ferlin.¹⁶

En viss särställning fick efter hand också de olika Normarestaurangerna. Norma var namnet på upp till ett trettiotal restauranger och kaféer i Stockholm och av dem fanns flera inom räckhåll för Klarabohemen. Att de inte brydde sig över bolagets strävan att försöka reformera branschen genom att ”vädra ut det s.k. öltänkandet” kan man tänka sig. De särskiljande benämningarna på de olika ställena antyder en del, men det finns också uppgifter på att de nyttjats lite olika av de olika generationerna i Klara.

Norma marknadsförde sig som ”ett stycke av det nutida Stockholms egenart, en restaurangrörelse av hög teknisk och hygienisk standard, helt i den nya tidens anda. På NORMA-kaféerna existerar ingen klasskillnad.”¹⁷ Och i Klara var det tätt mellan kedjans olika vattenhål. Tre av dem spelade en roll för kretsen i Klara. För det första gällde det om den som låg i anslut-

ning till Klarahallen, dvs. på västra sidan om järnvägen. För det andra och i högre grad gällde det om den inrättning med adress Vasagatan 24, som efter sin placering i korsningen med Mäster Samuelsgatan kallades Mäster Samuel. Också där berättas det att Ferlin höll hov.¹⁸

För det tredje gällde det den Normarestaurang som låg i korsningen Sveavägen-Kungsgatan med adressen Sveavägen 21–23 alternativt Kungsgatan 42. Det var den mest populära. Den hade en utpräglad modern inredning och kallades Gangster-Norma. ”Utanför Gangster-Norma [...] stod skalden Fabian, iförd regnrock med slejf, en stor keps, grå damasker.”¹⁹

Det var också i detta Norma som Nils Ferlin porträtterades på en bekant målning av Gösta Granström, för övrigt tillkommen i samband med en av restaurangbolaget anordnad tävling. Tavlan hängde sedermera på en annan Normalokalitet, nämligen den i närheten av Östermalmstorg och med adressen Nybrogatan 31. Ferlin kommenterade själv tavlan: ”Tänk att en enda mänska kan se så jävlig ut!”

De specialiserade författartillhållen låg främst i norra delen av Klara. Där tillkom så småningom, men först i slutet av 1940-talet, restaurang Rheingold som blev ett tillhåll för några av de övervintrare som snart glömdes bort.²⁰

Närmare centrum, dvs. Klara kyrka, fanns kafé och restaurang Fürstenhof med adressen Klarabergsgatan 31. Det var liksom ölschippet Kafé 3:an i Vattugatsbacken ett stamställe för den legendariske Victor Arendorff. Men också den av klaraförfattarna omtalade ”Småland” höll till där likaväl som på Cosmopolite. Nils Ferlin som inte satt så många av sina Klaramin-
nen på pränt, har gett en bild av stället:

Fürstenhof! Vilken brokig publik som kunde sammanstråla där: Karl Abel, målarbohemer, stor och godlynt, med sina vänner; Vackre Jakob med sina; Victor Arendorff, då och då; Kalle Masen, proffsboxaren; Rulle Värnlund och under-teknad. Osv. Anders Aleby, med antikvariat snett emot, och Jan Fridegård kunde man också skymta emellanåt, och omöjligt är det inte att det var här som Småland och Fridegård – dessa ytterligt olika människor – kom att råkas.²¹

Sedan klassisk tid fanns också Continental, det gamla Continental som revs och ersattes med den nuvarande byggnaden i samband med breddningen av Klarabergsgatan på 60-talet. Contans hörna var en viktig träffpunkt. På Continental – som hade Klara Folkets Hus alldeles i ryggen – gick man för

att fira när man hade fått ut ett honorar för en bok eller en större artikel. Det kan kanske tyckas lite orättvist mot stamställena där man kunde sitta dagen i ända med en halva, men det hörde till vanorna.

I hörnet av Rödbodgatan och Herkulesgatan återfanns Sancta Clara som trots namnet aldrig hörde till de riktigt populära ställena. Inredningen togs tillvara vid rivningen och hamnade därefter i en restaurang med samma namn på Regeringsgatan.²²

Vissa restauranger var i första hands journalisternas, och på grund av detta blev det gärna så att de största tidningarna hade var sin krog som sitt revir. Mest utpräglad var det förmodligen på W 6, Säcken, på Klara Södra kyrkogata, som var stället för folket på *Dagens Nyheter*. *Svenska Dagbladets* journalister återfanns ofta på Löwenbräu, medan de på *Stockholms-Tidningen* till en tid höll till på Kronprinsen på Drottninggatan. Efter det att den slagit igen hamnade de i första hand på Tennstopet, den mest legendariska av Klarakrogarna. Tennstopet på Vattugatan 8 hade skapats redan på 1890-talet. Där fanns också ett särskilt Bellmansrum. Eftersom den var så populär drog den till sig olika kategorier av människor. Här möttes de mer regelbundet uppdykande journalisterna och de författare som hade det hyggligt ställt. Men för Nils Ferlin var det ett ovant ställe.²³ Tennstopet blev en återkommande scen i den på Elds Klarahistorier och i den på hans manuskript baserade filmen *Sol över Klara* (1942) där den idylliska bilden av stadsdelen lyfts fram. Rivningsvägen nådde fram till Tennstopet år 1965, och i januari detta år anordnades ett gravöl som av många anses som slutpunkten för det egentliga Klara. Stora delar av inredningen räddades dock undan förgängelsen och krogen återuppstod så småningom på Dalagatan 50.

Det fanns fler lokaler, kortvarigare och mer anonyma. Ibland omnämns de bara som ett ölkafé på Klara Norra kyrkogata eller någon annan gata. Påhittigheten i namngivningen var det inget fel på. I de skönlitterära skildringarna blandas inte sällan verkliga och fiktiva namn. Blå Katten kallas stamstället i Axel Österbergs *Syndare i Klara*, men syndarna befolkar då och då också W 6 och Tennstopet.

Men viktigare än att peka ut de olika lokalerna är att försöka skapa sig en uppfattning om vad de kom att betyda. Även om det ter sig motsägelsefullt att i verklighetens kalla dageneftirljus försöka systematisera det som till en tid framstod som en lockande fest så är det ändå viktigt.

”Att gå på café var en livsstil”, konstateras det i en utredning om storstadsungdomen i skilda generationer och då i huvudsak med tanke på villkoren under 1930-talet.²⁴ Så var det, och bohemerna framstod som de som gjort denna livsstil till sitt liv.

Krogen eller kaféet var platsen där allt eller nästan allt kunde ske. Det var där man åt och drack och ofta drack mer än man åt. Man umgicks, pratade, diskuterade, gjorde bekantskaper, knöt kontakter, bröt arm, stappade, värmdde sig, lyssnade på andra, skapade.

Men vad som än skedde så tog det slut. Bohemen är död.

Och är det inte just i Rosenbad som cirklarna bryts och cirkeln sluts?

Etableringen av Klara som tidningarnas kvarter hade inletts med att järnvägarna bands samman och Centralstationen blev klar 1871. Både de gamla tidningarna med *Nya Dagligt Allehanda*, *Stockholms Dagblad* och *Aftonbladet* i tätén sökte sig liksom de nystartade, *Svenska Dagbladet* och *Stockholms-Tidningen* in i Klara. Etableringsfasen var avklarad fram till sekelskiftet och fick nog sitt mest magnifika uttryck i tre imponanta byggnader som skapades av Ferdinand Boberg.

I Vasagatans fond byggdes som en nordlig gränsmarkering det av vasaslotten inspirerade Carlbergiska huset. Det övertogs så småningom av Landsorganisationen och kallas inte för inte för LO-borgen.

I centrum av Klarakvarteren uppfördes det nya posthuset som en direkt följd av de förändrade kommunikationerna. Huset speglade sig i rutorna på Café Cosmopolite tvärs över Vasagatan. Det hände att hemlösa poeter skrev en dikt där i stället för att fylla i en blankett. Ferlin skildrade miljön i sin dikt ”Poste Restante”.

Det tredje av de Bobergiska slotten var det i söder uppförda Rosenbad. Rosenbad har varit så mycket. Publicisterna hade det som sitt hem under en period. Under en tid fungerade det som restaurang och kafé. Konstnärerna, en del flyktade från Lill-Jansskog, röda rum, kosmopolitiska caféer och normor fann sin tillflykt där. En journalist som kom att skriva deckare, Stieg Trenter, har i *Eld i håg* (1949) noggrannare än någon annan fångat stämningen i restaurangen.

Men numera finns det inte längre plats för några bohemer – och inte heller för de konstnärer som utbildas på Mejan, Konstakademien, tätt intill.

Det är från Rosenbad som landet regeras.

Noter

1. August Strindberg, *Brev. 1*, Stockholm 1948, s. 203.
2. August Strindberg, *Samlade verk. 3. Ungdomsdramer II*, Stockholm 1991, s. 176 f.
3. Strindberg (1991), s. 180.
4. Martin Lamm, *August Strindberg* (1948), Stockholm 1961, s. 55.
5. August Strindberg, *Samlade verk. 6*, Stockholm 1981, s. 28.
6. Lamm kan exempelvis stödja sig på dagboksanteckningar av Martin Nyström, den utpekade förebilden till Ygberg (Lamm, 1961, s. 53).
7. Strindberg (1981), s. 73 f.
8. Recensionen citeras här efter *Perspektiv på Röda rummet*, red. Erland Lagerroth & Ulla-Britta Lagerroth, Stockholm 1971, s. 61.
9. Strindberg (1981), s. 215.
10. August Strindberg, *Tjänstekvinnans son*, 2:s 8. Jfr Lamm (1961), s. 65.
11. Hans Lindström, *Strindberg och böckerna. 1. Biblioteken 1883, 1892 och 1912*, Uppsala 1977.
12. Sven O. Bergkvist & Dan Mellin, *I Klarabohemernas värld*, Stockholm 1993, s. 60.
13. Harald Forss, *Parnassen i Sancta Klara*, Stockholm 1968, s. 58.
14. Willy Walfridsson, "Fällan, Pilen och Tavernan", *SocD* 17.12 1942.
15. Forss (1968), s. 58.
16. Emil Hagström, *Barn, bohemer och talgoxar*, Stockholm 1955, s. 109.
17. *Var, när, hur i Stockholm? En vägvisare utgiven av NORMA*, Stockholm 1937.
18. Bergkvist & Mellin (1993), s. 190.
19. Erik Asklund, *Drakens gränd*, Stockholm 1965, s. 231.
20. Forss (1968), s. 72 ff, räknar upp några av dem.
21. Nils Ferlin, *Och jag funderade mycket*, Stockholm 1965, s. 54.
22. Per Luthander, "Mordet på City", *DN*, På sta'n 11-17.4 1992.
23. Asklund (1965), s. 37.
24. *Storstadsungdom i fyra generationer*, Stockholm 1992, s. 135.

Kolonialism och poesi Ingemar Leckius' dikt "I öknen går de vilda fåren"

Johan Stenström

Kamrater, det är bäst att redan nu slå in på en annan väg, skaka oss fria från den mörka natt som omslutit oss och lämna mörkret bakom oss. Den nya dag som redan gryr skall finna oss fasta, vakna och beslutsamma.

Vi måste överge alla gamla drömmar och övertro och ge avkall på den vänskap vi slöt innan vi visste vad det var att leva. Låt oss inte förlora tid på meningslösa litanior eller ovärdiga efterrapningar. Låt oss en gång för alla överge detta Europa som jämt talar om människan men samtidigt förgör henne var gång hon verkligen visar sig i sina egna gathörn och i världens alla hörn. (s. 239)

Orden är hämtade från det avslutande kapitlet i en bok som gavs ut i Frankrike 1961. Texten har manifestets och väckelsebrevets imperativa prägel. Med sina antiteser och parallellismer är bildspråket klassiskt för ett tal som manar till förändring: För att erövra något nytt, måste man överge något gammalt; det förgångnas natt ska övergå i framtidens dag. Det första ordet med viss konkretion är Europa, men det är ett personifierat tvetydigt Europa. Ihärdigt preciseras därefter vad detta Europa innebär: "I århundraden har Europa hindrat andra människors framåtskridande", "Europa har tillförsäkrat sig herraväldet över världen, ivrigt, cyniskt och brutalt", "Europa lever nu i ett så vilt och besinningslöst tempo att det i dag undandrar sig all kontroll, allt förnuft och i en förfärande svindel närmar sig avgrunder från vilka vi måste avlägsna oss så långt som möjligt". Tankegångarna ter sig fjärran från dem som hörs i dag vid tiden för Den europeiska unionen och EMU. Men så är de heller inte formulerade av en europé utan av en representant för tredje världen: Frantz Fanon.

Jordens fördömda (Les Damnés de la terre, 1961) blev en av de böcker som bäst fångade avkoloniseringsens kaotiska tid, när friheten erövrades under stora umbäranden och när en egen nationell identitet skulle byggas under nästan lika stora umbäranden. Fanons bok är nämligen inte bara en uppgörelse med de gamla kolonisatörerna. Den mönstrar också de nya nationalstaternas brister.

Boken möttes av ett starkt gensvar. I Frankrike, det kolonialland som Fanon hade särskilt starka skäl att peka ut, blev den beslagtagen. Kampen i Algeriet var ännu inte avslutad. Mot den bakgrunden förstår man engagemanget hos Jean-Paul Sartre, som i sitt förord starkt stöder Fanons revolutionära idéer. I västvärlden i övrigt mottogs den på olika sätt, alltefter skiftande ideologier. För många liberala intellektuella blev boken den direkta orsaken till en radikaliserad syn på västvärldens förhållande till tredje världen.

Frantz Fanon föddes i västindiska Martinique, utbildade sig till läkare och psykiater i Frankrike, praktiserade i Algeriet, där han anslöt sig till motståndsrörelsen. Sedan han utvisats blev han redaktör för tidningen *El Moudjahid* i Tunis. Fanons artiklar åstadkom skandal i Frankrike, främst för att de kritiserade vänsterns oförmåga att gå emot kolonialismen. Han fick flera diplomatiska uppdrag, men drabbades av leukemi och dog endast 37 år gammal samma dag som *Jordens fördömda* beslagtogs i Frankrike. Begravningen av Fanon skedde på befriat algeriskt område under pågående strider den 12 december 1961.

Avkoloniseringens andra våg brukar den period kallas som inleddes med Indiens befrielse 1947 och som pågick ett par decennier framåt. Det var framför allt Afrika och Asien som frigörelsen från de koloniserande länderna i Europa som avsågs med denna andra våg. De brittiska och franska kolonialimperierna var störst men även holländska och portugisiska områden i Afrika och Asien var betydande. Betingelserna för befrielsen varierade beroende på land och kolonisationsator.

I de brittiska besittningarna skedde processen mer smärtfritt än i de franska, vilket brukar förklaras med att engelsmännen alltsedan förlusten av kolonierna i Nordamerika betraktat avkoloniseringen som en process som skulle påbörjas förr eller senare. En annan förklaring som ofta ges är den, att medan engelsmännen hade eftersträvat åtskillnad i relationen mellan herrefolk och ursprungsbefolkning hade fransmännen tillämpat assimilation. Frigörelsen i Indokina och Algeriet skedde därför i en utdragen och svår process. Termen avkolonisering har med tiden ifrågasatts, eftersom den ger intrycket att det är kolonisationsatorn som initierar och genomför processen. Ur den koloniserades synpunkt har begreppet nationell befrielse i stället vunnit genomslag.

1960-talet brukar beskrivas som en uppvaknandets tid, det decennium då man i västvärlden blev medveten om den tredje världens problem. TV förmedlade bilder från inbördeskriget i det forna Belgiska Kongo, av bombningarnas Vietnam och svältens Biafra. Namn som Ben Bella, Lumumba och Ho Chi Minh uttalades i otaliga nyhetssändningar från TT och Aktuellt. Sverige hade ingen del i kolonistörernas utsugning av länderna i tredje världen – så hade man hittills kunnat tycka. Men efter hand uppenbarades vår egen skuld gentemot – som man en gång sa – de underutvecklade länderna. Medvetenheten hade gått via missionens och filantropins idealistiskt präglade medkänsla med de svältande och sjuka i Afrika och Asien till en annan sorts medvetenhet som tvingade många att ta ställning för tredje världens befrielsekamp, inte bara mot kolonistörerna, utan mot varje form av imperialism, ekonomisk såväl som kulturell.

Att *Jordens fördömda* fick stark genomslagskraft bland västerländska intellektuella hade inte bara sina orsak i att boken behandlar ett då aktuellt ämne eller att dess tendens svarade mot tidens politiska radikaliserings. Boken är skriven i en stil som är egendomligt personlig och samtidigt universell, känslomässig och intellektuell, furiös och återhållsam. Här förekommer ekonomisk, historisk och politisk analys, här demonstreras etnologiska reflexioner och västerländsk kulturhistoria. Kapitelrubrikerna är ibland egensinnigt utformade. ”Om våldet” heter det första kapitlet. ”Spontanitetens styrka och svaghet” heter det andra. Ett annat bär rubriken ”Kolonialkrig och mentala skador”. Psykiatern Fanon redovisar här ett antal exempel från sin egen praktik i krigets Algeriet. Intrycket kan emellanåt vara att innehållet är osorterat, att boken är skriven i ett enda flöde. Boken är ömsom analyserande, ömsom proklamerande, emellanåt lyriskt subjektiv och på samma gång kyligt registrerande. I sin beskrivning av kolonialisternas och de koloniserades olika betingelser för boende finner man t.ex. en blandning av vetenskaplig analys och skönlitterärt präglad framställning:

De inföddas och de vitas stadsdelar kompletterar inte varandra. De båda zonerna står mot varandra, men inte som delar av någon högre enhet. De följer en rent aristotelisk logik och utesluter varandra. Det finns ingen gemensam nämnare, ett av leden är överflödigt. Kolonialistens stad är solid, helt av sten och järn. Den har upplysta och asfalterade gator, stängda soplårar som döljer rester av sådant som man aldrig ser och inte ens kan ana. Den vite mannen visar heller aldrig sina fötter utom möjligen på badstranden, men då är den infödde för långt borta för att se dem. Dessa fötter skyddas av solida skor, även om gatorna deras är rena, släta,

utan håligheter eller skarpa stenar. Kolonialistens stad är en mätt och lat stad. Den är ständigt proppad med goda saker. Kolonialistens stad är de vitas, främlingarnas stad. (Fanon, s. 32)

Med en långt driven känslighet för åtskillnadens nyanser registrerar Fanon hur det koloniala förtrycket verkar på alla skilda nivåer, inte minst språkets. Kolonialisten avhumaniserar den koloniserade med språkets hjälp, eller t.o.m. gör honom till ett djur: ”Han talar om den gula rasens reptilartade rörelser, om utdunstningarna från infödingsbyn, om horderna, om stanken, om krälände, myllrande, gestikulerande massor” (s. 35). Fanon noterar att Europén gärna använder bildrika uttryck när de kolonialiserade massorna ska benämnas, och i en för hans stil typisk katalog åskådliggör han hur europén tänker och hur han karakteriserar de främmande folken:

Denna galopperande befolkningsökning, dessa hysteriska massor, dessa ansikten utan varje mänskligt drag, dessa slappa, formlösa kroppar, dessa ändlösa skaror, dessa barn som inte verkar tillhöra någon, denna lättja som sträcker ut sig i solen, den vegetativa rytmen..., allt detta ingår i kolonialismens terminologi. General de Gaulle talar om ’gula människomassor’ och monsieur Mauriac om svarta, bruna och gula massor, som snart kommer att översvämma världen. (Fanon, s. 35)

Det är inte enbart i kapitlet ”Kolonialkrig och mentala skador” som den radikale psykiatern talar. Fanon använder gärna psykoanalysens begrepp och termer för att karakterisera förhållandet mellan koloniseraren och den koloniserade. De undertryckta önskingarna hos den koloniserade kommer inte till uttryck annat än i drömmen:

Därför är det som han i sina drömmar rycker till, går till aktion, till angrepp. Han drömmer att han hoppar, att han simmar, att han springer, att han klättrar. Han drömmer att han brister ut i skratt, hoppar över floden med ett enda skutt, förföljd av ett helt koppel av fordon som aldrig hinner upp honom. Den koloniserade drömmer sig till friheten från klockan nio på kvällen till klockan sex på morgonen. (Fanon, s. 42 f)

Drömmens befriade muskelstyrka står i kontrast till den vakna tidens anspända avvaktan: ”Driften att överta koloniserarens plats underhåller spänsten och styrkan i den koloniserades muskler. I vissa sinnestillstånd kan som bekant ett hinder verka som en sporre” (Fanon, s. 44). På ett annat ställe heter det att känslolivet hos den koloniserade ”ligger utanpå huden som ett öppet sår inför en frätande syra. Den psykologiska mekanismen

drar sig samman, utplånar sig, får sin utlösning i muskelurladdningar, som inspirerat mycket lärda män till slutsatsen att infödingen är en hysteriker till naturen” (Fanon, s. 46). Herrefolket har lärt sig utnyttja sin numerära underlägsenhet, menar Fanon, inte enbart med vapenmakt utan också genom massuggestion: ”Kolonisatören är exhibitionist. Eftersom han aldrig kan känna sig riktigt trygg måste han ständigt påminna den koloniserade: ’Här är det jag som bestämmer.’ Man vidmakthåller hos den koloniserade en vrede som aldrig får ta sig utlopp.” (Fanon, s. 44)

Jordens fördömda fick under 60-talet sådan betydelse att boken ibland har kallats ”tredje världens bibel”. Men Fanons tankar har egentligen aldrig förlorat sin aktualitet. Under det senaste decenniets tilltagande diskussion om en postkolonial identitet har Fanons arbeten framstått som en av de viktigaste referenserna. Arten av Fanons revolutionära ställningstagande har bl.a. diskuterats av en av de ledande inom postkolonial teoribildning, den indiska litteraturvetaren Ania Loomba. I sin omfattande studie *Colonialism/postcolonialism* uppehåller hon sig bl.a. vid Fanons tidstypiska och något förenklade syn på marxistisk tillämpning på kolonialfrågan. Hon utgår från ett citat ur *Jordens fördömda*:

Man ser genast att skillnaderna i strukturen först och främst beror av vilken ras, vilket människoslag man tillhör. I kolonierna är den ekonomiska infrastrukturen på samma gång en överbyggnad. Orsak och verkan blir ett: man är rik därför att man är vit, man är vit därför att man rik. Det är därför man alltid måste tänja på de marxistiska analyserna, när de skall tillämpas på det koloniala problemet. (Fanon, s. 33)

Loomba nyanserar:

Here Fanon maps race and class divisions on to one another. But such mapping is extremely difficult to grasp in all its complexity without a specific understanding of race, which did not find much space in classical Marxism. If in the colonies, whiteness and wealth dovetailed, it clearly did not so within European countries. And yet, white working classes could display as much racism as their masters. (Loomba, s. 22 f)

Loomba menar att det ska mer till än att ”tänja på de marxistiska analyserna”. Hon åberopar parallella fall i debatten om marxism och genus och framhåller att trots att marxistiskt tänkande har haft stor betydelse för diskussionen om kvinnoförtryck har det inte kunnat fungera som teoretisk

grund för det specifika i detta förtryck. Den genus-blinda ekonomiska analysen har inte kunnat integrera klassbegreppet med andra typer av social skiktning. ”The crucial question – how does the oppression of women connect with the operations of capitalism [...] remained unanswered till feminists began to interrelate the economic and the ideological aspects of women’s oppression” (Loomba, s. 24). Av liknande skäl menar Loomba att frågan om ras och kolonialism fordrar ett mer problematiserat betraktelsesätt. Förhållandet mellan kolonialismens kulturella inflytande och ekonomiska processer kan inte förstås fullt ut förrän kulturella processer utsätts för samma grundliga teoretiska analys som de ekonomiska processerna.

En som läste *Jordens fördömda* och som tog starkt intryck var Ingemar Leckius. Han har själv liknat boken vid ”en gammaltestamentlig profetia” (samtal med Leckius). Som kristen med en med tiden allt radikalare hållning fann han här sin egen uppfattning om världen och politiken till stor del bekräftad.

Ingemar Leckius hade 1951 debuterat med ett alldeles unik diktion i svensk modernistisk lyrik. Intrycken kom söderifrån, från fransk absurdism och surrealism. Inspiratörer var diktare som Michaux och Max Jacob. Det var en sällsam svart humor med täta inslag av kapriciösa absurditeter som kom till uttryck och som hade ett betydligt djupare allvar än vad många samtida läsare kanske anade. Med åren stod detta allvar fram med större tydlighet. Från att ha varit den absurda ångestens uttolkare orienterades Ingemar Leckius mot en uttrycksform som gav utrymme åt en vidare tematik. Utvecklingen tog sin början med *Den hemliga metern* (1956) och fullföljdes med *Ravin av ljus* (1960) som uppvisar större variationsrikedom och vidare perspektiv än tidigare samlingar. Inledningsdikten i *Ravin av ljus*, ”Den 4 november 1956” vill med sin emfatiska placering visa att tidens händelser upplevs som omskakande och nödvändiga att tala om i lyrisk form. I dikten invokeras Bibelns Lasarus: ”Var är du, Lasarus? / Har du gått vilse i döden?”. Men såren hos Lasarus – ”O detta rinnande ansikte!” – är inte den spetälskes sår utan de tillhör individen i den skändade ungerska nationen:

Ansiktet finns i hjulspåren
som aldrig växer igen.
Även granaterna bär rynkor

Den olycklige Lasarus är i vår föreställning förbunden med den rike mannen vid vars port Lasarus befinner sig. Utan att den rike mannen nämns aktiveras denna förbindelse vid läsningen av dikten. Den rike mannen blir alla vi andra, vi som inte behöver uppleva en krossande övermakt och en frihet som stäcks.

Diktens underförstådda association framställs i titeldikten till samlingen *Lasarus bröder* (1964) i uppenbarat skick:

Vid vår port ligger Lasarus och hans bröder,
fulla av sår.
Om vi sluter ögonen skall vi ändå återse dem
på den yttersta dagen
då kärleken skall döma oss.

I motsats till den tidigare dikten är det här de leprasjukas ”krateransikten” det handlar om. Anknytningen till Lukasevangeliets berättelse är tydligare: hur Lasarus får sin belöning efter döden medan den rike mannen får sitt straff. Dikten ”Lasarus bröder” gestaltar den arketytiska bibelberättelsens förkunnelse om lidande och belöning, om välfärd och straff, om detta livet och livet efter detta. Samtidigt framställs nutidens medvetenhet om världens orättvisor och paradoxala omedvetenhet om hur man kommer till rätta med dem. Ännu i modern tid är lepra ett gissel i den fattiga delen av världen.

De ämnen som efter hand vunnit plats i Leckius’ diktning är på sitt sätt tidstypiska. I-ländernas tilltagande välstånd och medföljande skuld gentemot u-länderna, som trots frigörelse från sina europeiska koloniserare inte lyckas lösa problemen med fattigdom, svält, krig och naturkatastrofer, är frågor som präglade diskussionen under 60-talet. TV:s nyhetssändningar med dess omedelbart förmedlade bilder av svältkatastrofernas offer hade en överväldigande effekt. Diktens titel, ”Lidandets voyeur”, som har det parentetiska tillägget ”Program om u-länderna”, vittnar inte i första hand om medlidande med de drabbade utan fastmer om den attraktion det ligger i att se andras lidande.

Den konflikt som låg i medvetenheten om de alltmer uppenbara skillnaderna ifråga om levnadsbetingelserna för människor i i-länder och u-länder ledde till en tilltagande politisk radikaliserings. Ingemar Leckius gav 1968 ut diktsamlingen *I öknen går de vilda fåren*. Omfånget är blygsamt. Sam-

manlagt omfattar samlingen tio dikter, varav inledningsdikten "Ljus av ljus" hade ingått som avslutningsdikt i samlingen från 1960. Detta arrangemang vill visa på samhörighet och kontinuitet; en förenande tematik av politisk medvetenhet och kristen kärlekslära. Det ringa omfånget av *I öknen går de vilda fåren* blir i sig betydelsebärande; det är som om de tio dikterna utgör essensen av något mycket större. Tillkomsten för dikterna spänner över åren 1960–1968. Samlingen bär undertiteln "Passionsdikter", en sammansättning med flera syftningar. 'Passio' betyder lidande och den mest näraliggande referensen är den om Kristi lidandes historia, men när man efter hand tar del av dikternas innehåll står det klart att det i lika hög grad är lidandet i världen som avses. Ingemar Leckius har själv betonat den dubbla betydelsen av hängivenhet och lidande (brev från Leckius 6.5 1999).

De olika dikterna i samlingen har kommit till under hela 1960-talet. Tillkomstperioden är således tämligen lång. Ingemar Leckius beskriver själv processen: "De har sakta fällts ut som ett slags kristaller kring en kärna i medvetandet" (brev från Leckius 8.6 1999). De olika poemen fångar i ett koncentrat några av de viktigaste politiska skeendena under 60-talet. Diktarens upplevelse av händelserna i världen delade han med många under detta decennium. Den dikt som följer efter inledningsdikten har en mycket precis datering som titel: "Antecknat den 26 augusti 1964". En händelse i Highfield i dåvarande Sydrhodesia utgör ämnet för dikten. Men den känsla som fått diktjaget att reagera och vilja "protestera i en flammande dikt" visar sig vid närmare eftertanke komma till korta: "Men jag hejdar mig och betraktar mina vitmenade händer. / Den dikten borde ristas i handflatan som ett mörkt stigma..." Den därpå följande dikten, "Spansk kyrka", är tillkommen 1965 under en längre vistelse i Spanien. Även här möter en tillkortakommandets tematik, i det här fallet hos religionen: "Rättvisans svärd har fastnat i klippan".

Den dikt som följer därefter, "Till skapelsens Herre", har formen av en modern bön. Tillkomståret är 1967 och här förekommer anspelningar på de två maktblockens resursslukande kapplöpning i rymden: "förlåt oss vår lyxforskning, alla våra tekniska bländverk, / förlåt oss vår mångalenskap, kapploppet mot dödens planet, / må vi först överbrygga våra inbördes avstånd".

De amerikanska bombningarna av Nordvietnam väckte människors upprördhet världen över. För många blev Vietnamkriget orsaken till en omsvängning i synen på USA. "Brännoffer" från 1966 koncipierades sedan Ingemar Leckius sett en bild i *Dagens Nyheter* den 2 augusti 1966. Bilden visade de förkolnade resterna av en kvinna och hennes barn som drabbats av napalmbombningarna (brev från Leckius 8.6 1999). Inledningen till dikten lyder: "Jag ser dig, Nguyen Thi Ky, / där du ligger utsträckt på marken / med mörka, förkolnade lemmar". Också poemet "Under järnhimlen" har Vietnamkriget som förutsättning. 1966 hade den amerikanske kardinalen Spellman hållit en julpredikan, i vilken han liknade USA:s soldater vid "Kristi stridsmän". Ingemar Leckius har berättat att han fann liknelsen blasfemisk och att "Under järnhimlen" var en reaktion på Spellmans tal (brev från Leckius 8.6 1999).

De tre dikter som avslutar samlingen har alla latinamerikansk anknytning. Camilo Torres, den colombianske prästen som blev gerillasoldat, har lånat namn åt den första av dem. Dikten skrevs 1966, samma år som Torres stupade. Den andra bär titeln "Sertão" och är tillägnad den brasilianske biskopen Camara Hélder som valde icke-våldets väg i sin kamp för fattiga och mot förtryck. Dikten skrevs 1968 och publicerades första gången i *Kristet forum* samma år. Benämningen "Sertão" uttyds halvöken och är en symbol för ofruktsamhet (IL samtal 16.8 1999). Dessa båda dikter representerar två skilda sätt att åstadkomma förändring i världen. Ingemar Leckius har berättat att han respekterade båda på den tiden: "Kristus kan i alla historiska sammanhang bara identifieras med den ändlöst självutgivande kärleken. Det finns en sådan dimension hos både Torres och Helder Camara." (brev från Leckius 6.5 1999).

Samlingens sista dikt bär titeln "Ramón". Med detta namn avses Che Guevara. En så anspråkslös titel på en dikt, som handlar om en man som var med om att forma sitt hemlands statsomvälvning, som dog som en revolutionens martyr i ett annat land, en man vars porträtt blev det mest spridda och tillbedda inom den revolutionära ikonografin, en sådan titel svarar mot en bestämd estetisk och ideologisk avsikt. Ingemar Leckius uttrycker det på följande sätt: "Slutdikten handlar inte om den triumferande Che Guevara på Cuba, utan om hans alter ego Ramón, den anonyme man som avstod från ministerposter, ära och rikedom, för att i stället nedstiga i infernot i Bolivias djungler, driven av sin mystiska hunger efter rättvisa."

(IL brev 6.5 1999). Che Guevara dödades i oktober 1967. Dikten är tillkommen månaden därpå och publicerades i *BLM* 2/1968.

Ännu en dikt återstår att behandla, samlingens titeldikt, ”I öknen går de vilda fåren”. Den återfinns mellan de två Vietnamdikterna. Genom att vara titeldikt och genom att placeras praktiskt taget mitt i boken måste den uppfattas som central i samlingen. Den är tillägnad Frantz Fanon.

De tar tigande emot våra gamla filter,
vårt överskottsfoder, våra stipendier.

Men de vägrar att upphöjas till hedersmänniskor.
Det går ett omärkligt skred genom världen.

De kastar av sig vår medkänslas ok.
Deras ögonspringor liknar skottgluggar.

Det hjälper inte att vi bekänner vår skuld,
det hjälper inte att vi svettas ut vår vithet.

Strategin växer fram i deras muskler.
Knivarna härdas i deras inälvor.

Vi som alltid har vänt andras kinder till,
hur skulle vi kunna undfly den kommande vreden?

I diktens 12 versrader åskådliggörs ett spänningsfullt förhållande mellan ”de” och ”vi”. Med några få exempel (gamla filter, överskottsfoder, stipendier) antyds västvärldens u-landspolitik och nödtvungna och ofta missriktade bistånd. Medvetenheten om att Europas välstånd skapats tack vare lidandet hos de utplundrade i tredje världen gör diktens exempel på bistånd paradoxal. *Jordens fördömda* handlar om alla aspekter av relationen mellan koloniatör och koloniserad, mellan i-länder och u-länder, bland annat biståndsverksamheten, och det är följdriktigt att en dikt som är tillägnad Frantz Fanon återspeglar detta. ”Europa har i verkligheten skapats av Tredje världen”, framhåller Fanon, och fortsätter: ”När vi sedan hör en europeisk statschef med handen på hjärtat förklara att man måste hjälpa de stackars underutvecklade folken skälver vi knappast av tacksamhet. [...] Därför finner vi oss heller inte i att u-hjälpen får karaktär av barmhärtighetsverk” (Fanon, s. 82 f.).

Det hot som vilar över diktens ”vi” framställs med ett bildspråk knutet till kropparna hos ”de” och ett våld som dessa kroppar kan tänkas utöva: ”Deras ögonspringor liknar skottgluggar”, ”Strategin växer fram i deras

muskler. / Knivarna härddas i deras inälvor”. Fanons bok handlar i stor utsträckning om våld. På ett ställe beskrivs den koloniserades aggressivitet som något ”som avlagrat sig i musklerna” (Fanon, s. 43). På ett annat heter det: ”Hans muskler är ständigt spända, avvaktande” (Fanon, s. 43), och på ännu ett: ”Framställd i sin nakenhet låter avkolonialiseringen ana en skoningslös kamp, en de långa knivarnas natt” (Fanon, s. 30). Men det är också ett våld som ”de” tycks rikta mot sig själva: ”knivarna härddas i *deras* inälvor”. Här avses det besinningslösa våld som de koloniserade riktar inåt, mot den egna gruppen, ett fenomen som Fanon uppmärksammar: ”Stammarna slåss inbördes därför att de inte kan angripa den verkliga fienden”. (Fanon, s. 17. Samtal med Leckius 27.8 1999.)

Parallellismen ”Det hjälper inte att vi bekänner vår skuld. / Det hjälper inte att vi svettas ut vår vithet” är uttryck för att den vite mannen just på grund av sin hudfärg alltid kommer att vara skuldbelagd. Man kan här tala om en invertering av det resonemang som Fanon för i *Svart hudfärg och vita masker* (*Peau noire, masques blanc*, 1952). Med utgångspunkt i Lacans teori om spegelstadiet definierar han det vita och det svarta subjektet. Med Loombas ord refereras Fanons teori på följande sätt:

For the white subject, the black other is everything that lies outside the self. For the black subject however, the white other serves to define everything that is desirable, everything that the self desires. The desire is embedded within a power structure. [...] Therefore, blackness confirms the white self, but whiteness empties the black subject”. (Loomba, s. 144)

I Leckius dikt är det tvärtom. Maktstrukturen är den omvända. Här är det som om den vite mannen skulle vilja frigöra sig från sin skuldkänsla gentemot den svarte mannen genom att tömma sig på sin vithet, svettas ut sin vithet.

Den paradoxala frasen i den andra strofen om det omärkliga skredet förstärker känslan av hot; det pågår ett skred som ”vi” inte märker – förrän det kommer att vara för sent. Frasen korresponderar med avslutningen, ”hur skulle vi kunna undfly den kommande vreden”, som anspelar på Johannes döparens ord till de fariséer och sadducéer som ville låta sig döpas: ”I huggormars avföda, vem har ingivit eder att söka komma undan den tillstundande vredesdomen” (Matt. 3:7). Fortsättningen på de ord som Johannes utslungar blir även de betydelsebärande i dikten: ”Bären då ock sådan

frukt som tillhör bättringen”. Dikten lär sina läsare att det ännu finns hopp för dem som tar lärdom av situationen i världen.

I sin analyssamling *Försök med poesi* ställer sig Björn Håkansson frågan: ”Behöver dikten förklaras? Egentligen inte. Den är mycket tydlig och har en allmängiltighet som gör den lika aktuell i dag som när den publicerades” (s. 145). Citatet kastar ljus över den väg Ingemar Leckius’ diktning tog redan vid 50-talets slut och som fullföljdes och fulländades 1968 med samlingen *I öknen går de vilda fåren*. En väg från poetisk slutenhet till poetisk klarhet. Sitt lilla format till trots säger oss samlingen mycket om 1960-talet, dess politik och en enskild diktares reaktion på tidens händelser. Den tar in hela världen, fyra av fem kontinenter, ja till och med en bit av världsrymden, och den berör de djupaste frågorna.

Avslutningsvis får diktares själv komma till tals. I ett brev från den 6 maj 1999 kommenterar han diktsamlingen:

Och långtifrån att vara några segrare är de flesta gestalterna i boken nederlagsmärkta människor. [...]

Allt detta betyder inte att boken som helhet är svartsynt eller defaitistisk. ’I hans smala ögon bevaras folkets ljus’, heter det i *Under järnhimlen*. Ramóns glesa skara ’kämpar för att hålla framtiden pyrande’. Och ’uppståndelsen är ett flackande ljus bland tistlarna’ (Sertão). Osv. Men hoppets villkor är bistra.

Detta beror ju också på att det är vi i den rika världen som bestämmer villkoren. Det är vår brottsliga eller bara ömkliga roll som Frantz Fanon brännmärker.

Litteratur och källor

Fanon, Frantz, *Jordens fördömda*, övers. Ulla Swedberg, Göteborg 1962. En senare översättning gjordes av Per-Olov Zennström och gavs ut i serien *Skrifter utgivna i samarbete med utrikespolitiska institutet*, Stockholm 1969. Från denna senare översättning har citaten hämtats.

Gustafson, Ingemar, *Den hemliga metern*, Stockholm 1956.

Gustafson, Ingemar, *Ravin av ljus*, Stockholm 1960.

Håkansson, Björn, *Försök med poesi. Fyra dussin dikter ordinerade av Björn Håkansson*, Stockholm 1995.

Leckius, Ingemar, *Lasarus bröder*, Stockholm 1964.

Leckius, Ingemar, *I öknen går de vilda fåren*, 1968.

Loomba, Ania, *Colonialism/postcolonialism*, London and New York 1998.

Brev från Ingemar Leckius daterat 6.5 1999.

Brev från Ingemar Leckius daterat 8.6 1999.

Samtal med Ingemar Leckius den 4.6 1999.

”Det postlitterära samhället”

(1992)

Rockvideon som fält för intertextuell kamp

Magnus Eriksson

I sin bok *Uncommon Cultures*, 1989, analyserar Jim Collins populärkulturens betydelseskapande och den samtida kultursituationen.¹ Han skriver att vi lever i en mångfald av kulturella intryck och uttrycksformer. Kulturen är inte längre en enhetlig, fixerad kategori, utan en decentrerad och fragmenterad samling av röster i konflikt med varandra. Kulturen är inte längre ett stramt kodifierat system, utan den erbjuder ett rikt utbud av valmöjligheter, som underminerar den traditionella distinktionen mellan högkultur och populärkultur.

Collins tror dock inte på någon fredlig samexistens. I stället försöker varje diskurs skapa ett rum åt sig själv, oftast genom att sätta sig i medveten konflikt med andra diskurser. Fiktiva verk blir dubbelt ideologiska. På det tematiska planet hävdar de en ideologisk position, men samtidigt framhäver de sig själva som föredömlig diskurs, med egna distinkta värden och sin egen profilerade stil.

Det populärkulturella verket intar en dubbel position i förhållande till sin tradition. Det ansluter till en given genre, men det markerar även distans mot den. Det sker genom ironiska markeringar mot den egna genren och genom intertextuella referenser till mer prestigeladdade kulturella kontexter. Det populärkulturella verket skriver ut sig ur sin egen genre, samtidigt som det ansluter sig till en annan tradition, en tradition som av hävd uppfattas som föredömlig och som det nya verket lanserar sig självt som fullföljare av.

Jim Collins visar t.ex. hur den engelska deckarförfattarinnan P.D. James i sina verk ger sarkastiska sidokommentarer till både den brittiska detektivromanen, "the white-glove novel", och den hårdkokta amerikanska traditionen. I en roman som *The Skull Beneath The Skin* aktualiserar hon samtidigt det elisabethanska hämndedramat. En passage från John Webster har gett namn åt boken, och Shakespearecitrat används för kodade meddelanden. Kanske alluderar även intrigen på det elisabethanska dramat. Det

klassiska dramats närvaro i romanen antyder en associationsprocess som försöker visa Shakespeares aktualitet i de genretypiska situationerna. En sådan association antyder även en ”naturlig” förbindelse mellan James roman och Shakespeares dramer. Collins talar om ”class by association”, och han skriver att en litterär hierarki erkänns för att omformuleras. Det slutliga syftet är att detektivromanen skall erkännas som ”high literature”.

Han visar även hur den hårdkokte Raymond Chandler kryddade sina romaner med ironiska anspelningar på både den engelska detektivromanen och den samtida modernismen, samtidigt som berättarmönster och attityder anknöt till 1700-talsromanen, en av realismens förebildliga traditioner. Så skapade Chandler inte bara ett rum för sin egen diskurs, han lanserade den även som samtidens enda värdiga uttolkare av 1700-talsromanens värden.

Låt oss se hur det här mönstret går igen i några rockvideor, i verk av två av 80- och det tidiga 90-talets populärkulturella ikoner. Madonnas video *Express Yourself* är en pastisch, som genom citat och andra referenser aktualiserar flera förebildliga verk och gestalter ur musik- och filmhistorien.² Fritz Langs expressionistiska klassiker *Metropolis*, 1927, ger videon dess övergripande miljöbild. Det är likartade interiörer, det är samma stålglänsande maskiner och förtryckta arbetare som till slut gör sig fria: genom revolution hos Lang, genom den erotiska föreningen hos Madonna. Hos Madonna finns det också en sekvens som alluderar på Molokmotivet hos Lang. Kanske ger filmen även grunden för en tolkning av videon. Varken miljön eller de socialt föreskrivna rollerna är givna. De kan överskridas.

Madonna iscensätter idén genom ett ironiskt spel med identiteten, där hon prövar skilda, på förhand kodifierade roller. Vi ser henne bland annat i grön långklänning och en frisyra à la Marilyn Monroe. Det kan vara en allusion på Monroes gestalt i *Gentlemen föredrar blondiner* av Howard Hawks från 1953. Katten i Madonnas famn kan också alludera på Rita Hayworth i *Gilda*, Charles Viders film från 1946. Sedan ser vi Madonna som Lola-Lola, alltså Marlene Dietrichs rollgestalt i *Blå ängeln* av Josef von Sternberg, 1930.

Det handlar om två, eller tre, stilbildande vampfigurer i filmhistorien. De är självmedvetna, och de tolkas ofta som könsöverskridande. Deras gestalter använder den överdrivna kvinnligheten inte bara för att få mannens bekräftelse – som en mer traditionell och konservativt paternalistisk analys av populärkulturen hävdar – utan även för att lura mannen och själva segra i

det erotiska spel vars regler de omdefinierar. Det är närmast det symbolvärdet som Madonna leker med. I nästa roll ser vi hennes egna könsöverskridande. Det betecknas av en herrkostym, men i ett par snabba bilder antyds även att hon har kvar Marlene Dietrichs svarta korsett under kostymen.

Madonna leker självmedvetet med de socialt föreskrivna könsattributen, men hon visar även att hon i sin egen persona integrerar de filmhistoriskt förebildliga vampgestalterna. Genom den ironiska leken med identiteter och könsöverskridandet dekonstruerar Madonna det sociala könet. Hon skriver också in sin egen persona i en annan tradition. Hon bryter loss från sin position som popsångerska, och lanserar sig i stället som den naturliga arvtagerskan till de könsmedvetna attityder som signaleras av de mytiskt laddade namnen Marilyn Monroe, Rita Hayworth och Marlene Dietrich.

På samma sätt skriver Madonna ut sin video ur samtiden. Den blir i stället en fullföljare av filmkonstens neoexpressionistiska tradition. Sången *Express Yourself* markerar också distans mot den samtida popmusiken genom att aktualisera en förebildlig populärmusikalisk tradition: 60-talets Stax- och Memphissoul. Kanske kan vi rentav se sången som en remake av Otis Reddings *Respect*, en sång som i Aretha Franklins tolkning gav mönstret för en tydligare markerad självmedvetenhet i den kvinnliga soultraditionen. Det visar hur Madonna på alla nivåer distanserar sig från den egna genren för att skriva in sitt verk i andra traditioner: som fullföljare och föredömlig diskurs.

Vi kan även se hur dessa mekanismer fungerar i en mer uttalat ideologisk video: Michael Jacksons *Black or White*.³ Videon är ett elva minuter långt antirasistiskt uttalande. Den är ett inlägg i debatten om kulturell globalisering, men den ger också en kritisk analys av en klassisk angloamerikansk underhållningsgenre, sång- och musikfilmen. När videon visades första gången, väckte dess andra del, en danssekvens med enbart miljö ljud, starka reaktioner. Den uppfattades som våldsamt, och senare har denna del klippts bort.

Videon inleds på traditionellt sätt. Sången står i centrum, och den får sin visuella uttolkning i videon. Tolkningen utvecklas genom scener där Michael Jackson sjunger och dansar tillsammans med indianer, afrikanska bushmän, östasiatiska tempeldanserskor och kosacker. I en scen ser vi honom med en indisk danserska. I förgrunden drar storstadstrafiken förbi, i bakgrunden ser vi rykande fabriksskorstenar. Bilden återger ett urbant sce-

neri som för tankarna till filmer om stålverksproletariatet i Pennsylvania, som Michael Ciminos *Deer Hunter*.

Michael Jackson skapar en symbol för den globala, eller globaliserade kultur, som han själv är exponent för. Han närmar sig ett etniskt perspektiv, samtidigt som han upplöser det. I dansscenerna söker han sig till kulturer som från ett amerikanskt perspektiv uppfattas som minoritetskulturer, eller någon form av "otherness", fast med mer positiva förtecken än i t.ex. den koloniala engelska romanen på 1800-talet. Han väcker de etniska associationerna, för att suddas ut gränserna. Han betonar en grundläggande global gemenskap, vilket bekräftas av den scen som följer direkt efter den etniskt inspirerade danssekvensen: två babyar, en svart och en vit, sitter på jordklotet och leker. Bilden betonar att identiteten är skapad, att den är utbytbar och aldrig kan föreskrivas. Den övergår i en sekvens där Michael Jackson dansar genom eld, en emblematiske symbol för rening, men samtidigt en symbol som förorenats av våld och rasism; vi ser både stridsvagnar och ett brinnande kors. Sedan följer en rapsekvens. Lekperspektivet understryks av att barnskådespelaren Macaulay Culkin, Kevin i *Ensam hemma*-filmerna, återkommer; han finns även med i videons inledande sekvens. Rappasagen avslutas med uttalandet "It's not about races / Just places, faces." Sedan sjunger Michael Jackson den coda-liknande frasen "I don't wanna spend my life being a color".

Det ideologiska perspektivet bekräftas av bilden där vi ser Michael Jackson stående i frihetsgudinnans fackla som följer direkt efter rapsekvensen. Gradvis förändras djupet i bilden. Olika kulturella, religiösa och politiska symboler tonar fram: Big Ben, Eiffeltornet, Taj Mahal, kanske Klippmoskén. Allt samordnas i bilden, som får en global syftning. Sekvensen övergår i en serie bilder där porträtt på människor av olika raser på datorsmanipulerad väg glider in i och över varandra, som för att framhäva att alla skillnader är godtyckliga. Det sker med hjälp av programmet Morph 2.0 (från Gryphon), och metoden påminner om popkonstens gränsöverskridande kollageteknik. Motiviskt anknyter passagen även till Errós målning *Mixing of Races*, 1967. Med de datorsmanipulerade övergångarna kritiserar Jackson alla kollektiva föreställningar om identitet. I stället bejaktar han det glidande, det som trotsar den statiska definitionen av identitet och tillhörighet. Bildföljden ger en visuell sammanfattning av sångens ideologiska idé,

som också uttrycks i refrängen: "It don't matter if you're black or white". Låt oss kalla det sångens och videons alternativa utopi.⁴

Där slutar videons första del, där sången tolkas visuellt. Den andra delen markerade en radikal förnyelse av rockvideons estetik, genom att den fortsatte efter sången och vidareutvecklade dess associationsfält. I denne del, en lång danssekvens, fördjupas videons kritiska analys. Först ser vi en svart panter, en hommage till den mer militanta afrikansk-amerikanska medvetenheten. Ur pantern springer, bokstavligen, Michael Jackson. Sedan följer en dansscen som uttrycker en säregen dubbelhet, där våldet och dansen tycks innesluta varandra. Michael Jackson slår sönder fönster med hakkors och rasistiska slagord som "KKK rules", "Nigger go home" och "No more wetbacks". Våldet riktas mot rasismen.

Allt sker i en mörk miljöbild. Det enda ljuset kommer från en ensam gatulykta. Michael Jackson sparkar i vattenpölar, och hans dans integrerar ironiska skrevreferenser till Madonna med steg och rörelser från den klassiska anglo-amerikanska musik- och dansfilmen. Miljöbilden pekar ut en direkt förlaga: Gene Kellys och Stanley Donens film *Singin' in the Rain* från 1952. I sina filmer för MGM integrerade Kelly och Donen koreografin i berättelsen. Alla sång- och dansinslag var narrativt motiverade, vilket innebar en förnyelse av genren.

Men till skillnad från Michael Jacksons dans fyrtio år senare, var Gene Kellys regndränkta dans en glädjedans. Filmen handlar om den för många stjärnor ödesdigra omställningen från stumfilm till ljudfilm, då många slogs ut eftersom deras röster inte höll måttet. Just före den klassiska scenen har dock Kellys rollgestalt Don Lockwood insett att hans karriär kan räddas. Han har också erkänt sin kärlek till den unga Kathy Selden, spelad av Debbie Reynolds. Hon kysser honom godnatt, eller snarare godmorgon, och Gene Kelly dansar ut i regnet. Han sparkar i vattenpölar, men han gör det i glädje. Hans fot fortsätter uppåt och sparkar till det hopfällda paraplyet, som landar i hans famn. Även Michael Jackson sparkar i vattenpölar, men sparken är riktad mot vattnet, mot gatan, kanske också mot ett symbolvärde.

Så innesluts våldet i dansen. I dansfilmens form fokuserar Michael Jackson på den vita traditionens bortträngda sida: på rasismen och våldet. Vi har ett tydligt ideologiskt syfte, markerat både direkt och symboliskt, och typiskt nog visas orden "PREJUDICE IS IGNORANCE", skrivna i versa-

ler, i slutbilden. Det handlar om att bekämpa rasismen, men även om att bejaka det glidande, det icke rasmässigt definierade och att skapa ett globalt symbolspråk.

Men samtidigt lanserar Jackson sig själv som föredömlig diskurs i en given tradition. Han utmanar Madonna med obscena rörelser, och han utmanar den vita dansfilmen, en av den amerikanska underhållningsfilmens förebildliga traditioner och en symbol för idén om god underhållning och kvalificerad dans. Han lanserar sin egen video, och sig själv, som en samtida fullföljare av den traditionen, och han fjärmar sig från den samtida popmusiken. Det ger videon en tvetydig karaktär. Den fortsätter den stora traditionen, en av det klassiska Hollywoods förebildliga genrer, men den dekonstruerar den också.

Även i countryvideon kan vi se en strävan att blottlägga fundamenten för en ideologisk mytologi. I videon till Martina McBrides *Independence Day*, 1994, för att ta ett exempel, knyts det tidigare tabuiserade ämnet kvinnomisshandel samman med den kritiska analysen av en nationell myt.⁵

Sången, skriven av Gretchen Peters, börjar olycksbådande: "Well she seemed all right in dawn's early light / though she looked a little worried and weak. / She tried to pretend he wasn't drinkin again, / but daddy left a proof on her cheek." Innan sången börjar visar videon hur mamman leker med sin lilla dotter. Typiskt nog nynnar hon *Amazing Grace*, vilket förstärker bilden av den idyll som tonar fram. Idyllen bryts dock dramatiskt av sången. Den berättar från ett efterhandsperspektiv, och vi får se hur den åttaåriga flickan körs ut för att inte vara i vägen. Det är den fjärde juli, och flickan söker sig in i staden för att titta på paraden.

Regissören Deaton Flanigen arbetar med en dramatisk parallellklippning. När flickan ser clownerna som på lek slår varandra, sker ett klipp till den brutala misshandel som pågår i hemmet. Inför denna syn rusar flickan hem, och Martina McBride sjunger: "Roll the stone away, let the guilty pay. / It's Independence Day." Sedan släpper mamman en tändsticka. När flickan kommer hem har huset brunnit ner och föräldrarna dött. Bilderna av det brinnande huset interfolieras av bilder på den amerikanska flaggan, allt till sångens slutsats: "Now I ain't sayin' it's right or it's wrong / but maybe it's the only way. / Talk about your revolution. / It's Independence Day."

Sången ger en social kommentar, men i den visuella framställningen integreras också flera berättartekniska konsgrepp från prosamodernismen:

simultaneffekter, en integrerad rumsupplevelse och metatextuella kommentarer. Vi ser också ett splittrat berättarsubjekt i videon. Martina McBride spelar den misshandlade kvinnans roll i videons narrativa sekvenser. När hon i efterhandsperspektivet sjunger sången, träder hon in i en annan roll: dottern som blivit vuxen. Perspektivet spjälkas upp, och greppet speglar närmast en postmodern identitetsglidning. På den tematiska nivån dekonstruerar videon dessutom myten om den amerikanska revolutionen. Videon berättar en annan historia. Den visar på den nationella mytens undanträngda sida, och självständighetsmyten blir en förvriden kontrast till den verklighet som sången gestaltar.

Styrkan i Jim Collins analys ligger i att den inriktas på mainstreamfenomen. Vi slipper Birminghamskolans fetischering av subkulturella gemenskaper, vanligen manliga sådana. Det finns en tendens i populärkulturforskningen att utdefiniera mainstreamkulturen. Som Collins påpekar innebär det dock att man övertar en traditionell dualism, men transformerar den till en dualistisk modell för hur skilda populärkulturella fenomen skall tolkas. Som vanligt blir det de manligt definierade produkterna som bär upp den kritiska laddningen, medan de kvinnliga produkterna får agera spottkopp. Collins visar dock hur en etablerad mainstreamtradition som "the white-glove novel" alls icke är mindre subversiv än det självsvåld som de hemlösa på ett kaliforniskt härbärke visar, när de tittar på *Die Hard*, för att anknyta till en studie av John Fiske.

Analysen bör även ha antytt hur kulturella produkter från ett kommersiellt centrum kan skapa en radikal betydelse. Om inte Jim Collins skall beskyllas för att vidmakthålla en kulturell dualism, fordras dock att hans teori är giltig även för icke populärkulturella verk. Rimligen kan också hans analys tillämpas på de flesta verk skrivna i ett sen- eller postmodernt sammanhang.

Noter

1. Jim Collins: *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*. New York/London: Routledge, 1989.
2. Madonna: *Express Yourself* av Madonna/Steve Bray, 1989 (ASCAP). Videoregissör: David Fincher. Videoproducent: Gregg Fienberg.
3. Michael Jackson: *Black or White* av M. Jackson/B. Bottrell, 1992 (Warner Chappell Music Ltd). Videoregissör: John Landis. Videoproducent: Reid Shane.

4. En antydning om videons genomslagskraft ger ett specialnummer av *Time* kallat "The New Face of America" (Fall, 1993). Över ett uppslag återges Morph-manipulerade bilder baserade på porträtt av amerikaner av skiftande etnisk tillhörighet. En av bilderna används även på omslaget, och hela bildsekvensen introduceras med en hänvisning till *Black or White*-videon. Hans Ingvar Roth uppmärksammade mig på det aktuella tidskriftsnumret.
5. Martina McBride: *Independence Day* av Gretchen Peters, 1993 (ASCAP). Videoregissör och -producent: Deaton Flanigen.

”Jaså, du är en sådan där som läser!” – Om att undervisa i en mediekulturtid

Gun Malmgren

Det händer idag att unga lärare öppet säger till en äldre kollega som regelbundet går på teatern: ”Jaså du är en sådan där kulturell!” I *Det postlitterära samhället. Tankar om litteraturens och läsningens framtid* (1992) anlägger Jan Thavenius dels ett relativistiskt, dels ett längre historiskt perspektiv när han påstår att den äldre typen av skriftkultur har minskat i betydelse och kanske t.o.m. övergått i en mediekultur (s. 39). Men han är ändå inte någon kulturpessimist och menar att skriften och boken kommer att leva vidare i mediecivilisationen. Den kulturella dominansen har emellertid förskjutits från hemmet, skolan och den litterära institutionen till medierna och kulturindustrin (s. 40). I kulturoptimistisk anda vill Jan Thavenius undersöka vilka nya möjligheter som erbjuds i och med denna förskjutning på det kulturella fältet och han frågar: ”Vad kommer den nya narrativa estetiken i t. ex. rocklyrik och musikvideo att föra med sig? Vad kommer upplösningen av den skarpa gränsen mellan hög och låg kultur att leda till? Är den gamla populärestetiken på väg att ersättas av friare, fantasifullare och mer utmanande former? Kan det rentav innebära att ett öppnare och mindre konventionellt tillstånd ligger framför oss?” (s. 41).

I sitt frågande refererar Jan Thavenius till *The Noice of Culture* (Paulsson 1988). Där beskrivs litteraturens och de litterära studiernas starka ställning vid universiteten och i skolan snarast som en kvarleva från det förflutna. Argumenten för betydelsen av humaniora blir inte övertygande om de som representerar och talar om humaniora inte lyckas presentera argument och exempel som har kontakt med den aktuella verkligheten. Kanske skall man rent av erkänna att litteraturen alltmer befinner sig i marginalen och ta detta som utgångspunkt. I en kultur som inte förefaller ha något behov av litteratur kan litteraturen bli en källa till kunskap och perspektivbyten men också till störningar och avvikelser – ”the noice of culture”. Så tolkar och refererar Jan Thavenius William Paulssons fram-

ställning (s.42). Ifrågasättandet framstår då som kulturoptimistiskt, konstruktivt och paradoxalt.

Sara Danius vill i sin avhandling *The Senses of Modernism* (1998) undersöka relationerna mellan teknologiska förändringar och estetik och bestämmer sig slutligen för att utforska "the thesis that the specific aesthetics of perception on which so much of classical modernism turns is tightly bound up with modern machine culture, and nowhere so strikingly as in those contexts where the technological has commonly been seen as irrelevant or having no aesthetic raison d'etre [...]" (s. 1 f.). Den danske historikern Henrik Jensen beskriver i *Ofrets århundrede* (1998) vår kultur efter 1945 som "ett posttraumatiskt kulturellt rum" där atombombshotet får oss att hela tiden frukta det värsta: "Snarare end at leve i postmodernismen lever vi i postkatastrofismen [...]" (s. 354). Framsteg (fremskridt) är nu extremt teknologiskt definierat. Framsteget är i maskinen – inte i människan. Gud har blivit kulturens halvt glömda dröm om orden och om mål och mening: "Begyndelsen var ordet, men ordet blev væk" (s. 354). Men Jensen betonar att vi lever inte i Orwells *1984* utan i mediernas masssamhälle sammanhållet av en repressivt tolerant stat, av underhållning och av konsumtion. Det är enligt Jensen ett samhälle mer likt *Du sköna nya värld*, komplett med lyckopiller och genterapi (s. 355). I en sådan kultur blir vi lätt nostalgiska. Vi ser historiska filmer eftersom det som beskriver nutiden liknar science fiction och bekräftar våra kaos känslor. Vi läser högt för våra barn om en värld som vi upplever inte längre finns, om folk som bor i bondgårdar och mjölkar sina kor med händerna: "Vi forstår ikke vore børn og intresserer os ikke for vore forældre, men vi sentimentaliserer forholdet til dem" (s. 356).

Inspirerad av bl.a. David Riesmans *Den ensamma massan* (1950) och Keith Testers *Moral Culture* (1997) tecknar Jensen vår tids dominerande socialkaraktär som "den utifrånstyrda/andenstyrede" med en tendens till hedonism, narcissism, jagsvagheter, identifikationsproblem, ängslighet etc. Istället för att arbeta för att leva – den puritanska arbetsetiken – lever hon för att förbruka. Den ökade fokuseringen på känslor och materialism leder till emotionell uppladdning, extremisering och pervertering. Narcissismen och jagsvagheter breder ut sig och alltför fixeras enligt Jensen i rollen som offer. Men massan är inte homogen. Alla anstränger sig för att distansera sig från massan samtidigt som det är svårt att frigöra sig från denna massa

eftersom den också erbjuder trygghet. Massan är ett socialt sammanhang i vilken man kan glömma sig själv och åtminstone för en kort stund slippa känna sig ensam. När den inifrånstyrda har sin identitet med sig hemifrån måste den utifrånstyrda ut och söka upp den. Jensen som läst sin Zygmund Bauman slår fast att det är betydligt lättare för massmänniskan att gå ut och finna en identitet än att hålla fast vid den. Den inifrånstyrda människan kommer med sin förhållandevis säkra identitet och självtillit att vara skyddad gentemot omvärlden men plågas i gengäld av tvivel om han/hon lever upp till sina ideal. Den utifrånstyrda är beroende av att känna sig accepterad och uppskattad av omvärlden för att känna självvärde (s. 357). Det leder till konformitet i förhållande till den valda gruppen. Man strävar efter att avskilja sig från den stora anonyma hopen men inte från den valda gruppen: ”I forhold til gruppen er det snarere den enkeltes mål at være en form for avantgarde – at være den sild i stimen der ser en ny vej en brøkdæl af et sekund før de andre. Freuds tale om ’de små forskelles narcissisme’ er en precis formulering af denne sammenhæng mellem mønster og variation” (s. 358). Den utifrånstyrda människan måste hela tiden bekräftas av andras uppmärksamhet för att behålla känslan av att vara vid liv. Det som gör det hela så komplicerat är att alla består av både utifrånstyrda och inifrånstyrda socialkaraktärer och att inifrånstyrningen konsekvent drar i motsatt riktning i spelet om uppmärksamhet. ”Det är i sådanne uklare, anomiske vande at ofrets strategi byder sig til, som en udvej [...] (s. 358)” skriver Jensen och därför fixeras alltför i rollen som manifesta offer. De vill inte ta ansvar och bryr sig inte om det sociala kontraktet, en strategi som står i direkt strid med kulturens traditionella inifrånstyrda värdegrundlag: ”Bare i de seneste årtier er der sket en erodering af evnen til at forstå og føle med andre, både som følge af den mere konkurrenceprægede og overlevelsesdefinierede hverdag i skyggen af morgendagens forbrugsgoder, med andre ord almindelig egoisme, og på grund af den kynisme som er en uundgåelig konsekvens af mediernes overeksploitering af viljen og evnen til at forstå og indleve sig i de ulykkesramte. Resultatet har været en stigende følelse af ligegyldighed, sat i system som en social strategi” (s. 359).

Massamhällets socialkaraktär – den utifrånstyrda – tar intryck och styrs från horisontellt håll av sin egen generation och kamratgruppen och håller ett ständigt öga på hur signalerna skiftar. Det är viktigt att hela tiden bli bekräftad utifrån och att vara omtyckt i gruppen av likasinnade. Det är genom

andras reaktioner man kan hålla sig orienterad om man är på rätt väg – och *well liked*. I denna inträning i känslighet för omvärldens reaktioner spelar massmedier en central roll: ”Hvor den indrestyrede ’forberedes til at forlade hjemmet og vinde frem i verden både ved hjælp av romaner og biografier der giver ham en fornemmelse for de mulige roller på produktionsfronterne’ har den andenstyrede adgang til en stor litteratur der tilbyder vejledning på livets ikke-økonomiske områder” skriver Jensen och citerar David Riesman (s. 363). Riesman betonar samtidigt att denna orientering är logisk och nödvändig för den ensamma massmänniskan eftersom samhällets traditionsnedbrytning har frångått människan möjligheten att i primärgruppen lära sig leva. ”Barnet må allerede tidligt vende sig til massemedierna for at lære sig teknikken at finde rettesnore for sit liv, såvel som nyttige kneb” (s. 363).

I praktiken pågår ett samarbete mellan medierna och kamratgruppen där kamraterna hjälper till att avkoda signalerna om nya trender förmedlade genom medierna: ”Den enkelte og hans ’primærgruppe’ kan gennem fjernsynet etablere et plastic-intimt forhold til en tredje part – en rollemodel, en autoritet. Fjernsynet kan også helt erstatte kammeratskabsgruppen, ved at gøre det muligt for en *death-metal*-fan i Hanstholm at være og føle sig ajour, selvom han måske er den eneste *death-metal*-fan i Hanstholm og omegn” (s.363). Den utifrånstyrd framstår som en rastlös livsstilskonsumant med en ”radarstyrd tolkningstalang” och som kan få allt att betyda något (s. 363 f.).

Paul Willis beskriver i en ungdomskulturell kontext fenomenet som ”ungdomars symboliska arbete” och betonar att det handlar om ”hard work” vars positiva sidor och möjligheter grovt underskattas (Willis 1991). Traditionella leverantörer av mening som t.ex. skolan har fått ännu mindre betydelse för unga människor. Råvarorna till det symboliska arbetet levereras istället i allt högre grad av populärkulturen. 1987–89 organiserade Willis ett forskningsprojekt på uppdrag av Gulbenkianstiftelsen, en stiftelse av samma typ som Fordstiftelsen och Carnegiestiftelsen i USA eller för oss i Sverige möjligen Framtidens kultur. Den delar i Storbritannien ut stora summor till kulturella, sociala och utbildningsmässiga satsningar på unga människor. I stiftelsens rapport *The Arts in School* från början av åttiotalet, som är en tidig liberal och humanistisk motattack mot thatcherismen och ”nyrealismen” inom skol- och yrkesutbildningen, argumenterar man för att

femton till tjugo procent av studieplanen både inom ren yrkesutbildning och i skolan borde förbehållas humaniora. När stiftelsen vände sig till Willis berodde det på att han i sina tidigare arbeten hade försökt arbeta med utgångspunkt från ungdomarnas behov och erfarenheter sådana de framgick av kvalitativ forskning istället för att betrakta frågorna utifrån de existerande institutionernas synsätt: ”Gulbenkian såg alltså mitt senaste arbete som en ny utgångspunkt: ungdomars påtagliga, konkreta, praktiska aktiviteter sedda direkt i stället för genom institutionerna, och utgående från dessa praktiska aktiviteter förslag till handlingsprogram som kunde vara fullständigt respektlösa. De hade förstått att om de verkligen önskade utveckla en modern kulturpolitik och kriterier för bidragsfördelning som motsvarade unga människors verkliga erfarenheter så måste de komma ut ur museerna, konstgallerierna, operahusen, teatrarna, och ge sig i kast med unga människors praktiska aktiviteter för att utveckla en bidragspolitisk ståndpunkt” (Willis 1991, s. 70 f.). En rad observationer och gruppdiskussioner med unga vuxna från olika platser i Storbritannien om teveprogram, musik, stil, mode osv. analyserades och blev till rapporter (Willis 1990a och 1990b). I granskningen av materialet hävdar Willis i polemik mot exempelvis Postman (1986) att mottagandet, receptionen, av media och kommersiella varor som t.ex. radio, tv, tidskrifter, rock och popmusik, stil och mode inte handlar om pacifiering och bedövning. Tillägnet sker istället under former av arbete, *symboliskt arbete*, som dessutom rymmer *symbolisk skapandekraft* (Willis 1991, s. 71). Willis menar att unga människor är mycket skickliga i att läsa och uttyda denna typ av ”texter” eftersom de är ”televisoriskt läskunniga” vid mycket tidig ålder.

”Vilken är din favorit bland reklaminslagen?” var en av diskussionsfrågorna i samtalsgrupperna. En analys av de mest populära reklaminslagen visade hur de medvetet spelade med kunskaper hos tittarna och inbjöd till ”symboliskt arbete”. De upprättade relationer till andra medier, olika filmer, olika stjärnor osv. De kommenterade ironiskt andra reklaminslag och de använde sig av rockens klassiker. De byggde på ordlekar, pussel och gåtor. Men inslagen är inte ordnade i den gamla berättande genren med en ”paternalistisk” redaktionell röst utan inslagen är uppbrutna. Detsamma gäller de tidskrifter som ungdomarna läste och om man som läsare inte kan göra dessa kopplingar till populärkulturella företeelser inom t.ex. film, radio och tv blir reklamen och tidskrifterna obegripliga. Men mottagandet av

många av dessa kulturella varor har också en praktisk och materiell dimension som är nära sammankopplad med teknologin. Videon har möjliggjort lagring av teveprogram som enligt Willis öppnar för ett både symboliskt och materiellt arbete. Man väljer ut program, man kan hoppa över, spela fortare, granska, frysa bilden, göra paus, leka med bilderna och man behöver inte ha studerat mediateknik på någon högskola för att klara det. Den här visuella läskunnigheten utvidgas hemma i vardagsrummet ensam eller i grupp deklarerar Willis optimistiskt (s. 73).

Samma mönster av hårt symboliskt arbete finner han i musiklyssnandet och modekonsumtionen. I musikaffären läser ungdomarna noter, letar efter skivor, lyssnar och när det gäller mode tittar man i skyltfönster, väljer, får idéer, tittar på stilar i tidskrifter, tv, filmer, på klubbar, barer och i gatulivet: "Unga människor har i mycket högre grad än de äldre blivit synnerligen sofistikerade i konsten att läsa texter på mer än ett sätt" (s. 74). Han demonstrerar sitt påstående med exempel från diskussionsgrupperna som visar hur ungdomar läser av texter i tre steg. Först njuter de av formen "realistiskt" ungefär så som den är avsedd att avnjutas men samtidigt pågår en annan läsning som i nästa steg syftar till att förstå hur den realistiska texten har producerats, t.ex. hur skräckeffekterna i en skräckfilm är gjorda. I reklamfilmerna diskuteras specialeffekterna, hur olika medier blandas samman och vilket budskap som förs fram med hjälp av dessa grepp: "Det antas ofta att eftersom det man ser på tv är så naturtroget och skenbart nära verkligheten så faller tittarna lätt i realismens fälla och tar slött till sig bilder som de förväxlar med verkligheten och inbillar sig är ett oproblematiskt, direkt återgivande av världen som den är. Tvärtom fann vi ett oerhört intresse för just det artificiella i det som förevisades, i hur en bildkonst som verkade realistisk hade blivit till" (s.75). Det tredje steget i "läsprocessen" går ut på att knyta an framställningen till den egna erfarenheten och vardagsverkligheten och det sker på så sätt att man utvidgar, utvecklar, berikar och tillämpar framställningen genom att låta den gå över i en diskussion om frågor i det verkliga livet: "Övertagandet, det symboliska tillägnandet och tillämpandet på deras egna liv var en utvidgning och ett berikande som inte bara omfattade den erhållna formen utan också deras förståelse av deras egna liv. [...] 'Det njutbara' överskridandet av den fina linjen mellan verklighet och framställning används medvetet" (s. 76).

Ungdomarna förväxlar inte verklighet och framställning och tar inte fiktionen för verklighet. De kombinerar istället bild och verklighet på ett nytt och kritiskt sätt genom att värdera själva ”verkligheten” menar Willis. I det arbetet använder man konsumtionens hjälpmedel och innehåll för att själv producera något i en informell kultur. Willis huvudtes blir att ungdomar inte är några ”offer” utan ”praktiskt arbetande kulturproducenter” som genom symboliskt arbete lär sig förstå omvärlden och som med hjälp av kulturellt material från denna omvärld bygger upp *moderna identiteter* (s. 80.)

Hans slutsats blir att hela frågan om realism därför måste omvärderas och att subkulturens tid är förbi. De allmänna kulturella villkoren har förändrats och det är inte längre en minoritet som är engagerad i det kreativa användandet av medierna. De allmänna kulturella villkoren har förändrats i riktning mot en gemensam mediaförmedlad kultur – *common culture* – som har gjort våra gamla föreställningar om en medelklasskultur, arbetarkultur, regional kultur etc. förlegade menar Willis. Men han betonar samtidigt att detta inte betyder att klasserna och klasskulturerna har försvunnit. Tvärtom växer nya och förändrade klasskulturer upp. Av den anledningen är han också oroad av postmodernismens tal om kulturell nivellering, kulturell globalisering och kulturellt lösgörande från hierarkiska sammanhang eftersom den bortser från den del av den kulturella processen som handlar om vardagens agerande och självförståelse. Den blir därmed ytlig och avskär kulturen från samhällsutvecklingen. När så sker svävar bara kulturen fritt omkring ur stånd att återge motsägelser och samhällsstrukturer. För Willis är kultur detsamma som *kulturutövning*: ”De skarpsinnigaste semiotiska läsningar av vad som sker på ytan är mindre viktiga än de dummaste läsningar av hur en faktisk samhällsgrupp finner mening i och använder kulturella nyttigheter. Den röda tråden i allt det arbete jag utfört har varit *de verkliga levda kulturella praktikerna*” (min kurs. s. 80 f.).

”Vi vil så gerne tude, og mærke at vi lever” skriver Henrik Jensen i *Ofrets århundrede* (s.365) när han beskriver den moderna alienationssituationen. Mediekulturen med teven i centrum blir i hans beskrivning en ”common culture” som fungerar som en surrogatgemenskap som samtidigt avskiljer människor från varandra i den verkliga världen.

En ståndpunkt som förts fram av framför allt vissa amerikanska forskare och som också refereras till då och då i den svenska debatten är att hade vi levt i ett samhälle utan television hade vi också levt i en värld med färre

våldsbrott (SDS, 13.6 1999). Det är inte våldet i tv som föder våld utan det är tv-tittandet i sig menar dessa studier och förordar tv-fritt umgänge med våra barn istället för våldsfria tv-nyheter. Program som Bingolotto och Robinson kan i det perspektivet framstå som minst lika farliga inslag som den sena lördagskvällens skräckfilmer. Den mediasocialiserade ”zappande” generationen har inget tålamod och tar sig inte tid att läsa hela dagstidningar och böcker. När något är tråkigt ”zappar” de vidare. De vill att allt skall hända just nu och de vill och kan inte vänta. Det är bilden som träder fram.

Att lära sig läsa (och skriva) är att lära sig tänka på ett vuxet vis – det kräver abstraktion och koncentration – hävdar Neil Postman i *Den förlorade barndomen* (1984). Bilden träffar däremot näthinnan direkt och talar till känslan snarare än till intellektet. Postman menar att läsning respektive bildtittande fostrar två olika sätt att förhålla sig till verkligheten och påstår att den viktigaste förändringen som följer med TV-socialiseringen gäller själva tänkandet. TV-mediet hämmar ett vuxet beteende och främjar ett barnsligt. I förordet till den svenska upplagan av boken erkänner Ronny Ambjörnsson att han är kluven inför Postmans både kontroversiella och moralistiska budskap samtidigt som han själv i samband med en föreläsningsserie i USA faktiskt upplevde hur amerikansk TV ständigt tycktes vända sig till ”en amorf grupp vuxenbarn” och han fortsätter:

Barnprogrammen var lätt räknade och vuxenprogrammen var barnsliga. Fanns då inte barn och vuxna? Och vad var det egentligen jag talade om i mina föreläsningar? Långsamt gick det upp för mig att vad jag förespråkade – raserandet av gränserna mellan barn och vuxna – var någonting som sedan länge var på gång i USA. Barnen levde inte i någon oskyldig värld. Det fanns ingenting i vuxenvärlden som inte barnen kände till lika bra som de vuxna. Kategorierna vuxna och barn höll på att smälta samman till en och samma vuxenbarnsliga grupp: samma kläder, samma attityder, samma tankar. Mina uppmaningar var redan hörsammade av verkligheten. Det som i min föreläsning var avsett att vara radikalt framstod i detta perspektiv mest som en legitimering av pågående trender. Så är det, tyvärr, ofta. (s. 8)

När Postman spelar ut läsning mot TV-tittande förstärker han en i uppfostringslitteraturen gammal och väl inarbetad motsättning mellan det tryckta ordet och televisionen. Vi kan emellertid inte längre bortse från att vi idag inom t.ex. lärarutbildningen möter en generation studenter som har vuxit upp i televisionskulturen och lever i, med och genom den. TV-upplevelser

och särskilda TV-program från vissa tidsperioder framstår som en viktig och integrerad del i deras biografier.¹ Och antingen vi gillar det eller ej måste vi konstatera att denna mediasocialisation blir allt starkare och allt tydligare för varje ny generation vi möter i skolan. Just därför måste vi fråga oss på vad sätt den moderna mediasocialisationen påverkar undervisningssituationen och hur vi kan arbeta med denna nya ”socialisationstyp” på ett produktivt sätt i klassrummet. För att kunna göra det behöver vi mer kunskaper, inte minst om den nya estetik som de mediasocialiserade unga växer upp med och socialiseras in i men också om hur de *använder* den för att förstå världen och bli vuxna – dvs. *de verkliga levda kulturella praktiker*.

Noter

1. Iakttagelsen grundar sig på ett material av läsbiografier som jag under fem år samlat in i kurser med blivande svensklärare.

Litteratur

- Danius, Sara (1998) *The Senses of Modernism. Technology, Perception and Modernist Aesthetics*, Uppsala.
- Jensen, Henrik (1998), *Ofrets århundrede*, Samleren.
- Paulsson, William R (1988), *The Noice of Culture. Literary Texts in a World of Information*, Ithaca och London.
- Postman, Neil (1984), *Den förlorade barndomen*, Stockholm.
- Postman, Neil (1986), *Underhållning till döds*, Stockholm.
- Riesman, David (1950/57), *Den ensamma massan. En studie av den amerikanska karaktären i förvandling*, Stockholm.
- Tester, Keith (1997), *Moral Culture*, London.
- Thavenius, Jan (1992), *Det postlitterära samhället. Tankar om litteraturens och läsningens framtid*, Malmö: LHM.
- ”Utan tv ett mindre brutalt samhälle”, *SDS* 13.6 1999, sA4.
- Willis, Paul (1990a), *Common Culture*, Open University Press.
- Willis, Paul (1990b), *Moving Culture*, Gulbenkian Foundation.
- Willis, Paul (1991), ”Ungdomars symboliska arbete” i Löfgren, Anders och Norell, Margareta (red), *Att förstå ungdom. Identitet och mening i en föränderlig värld*, Stockholm/Stehag.

Litteratur och läsning i mediasamhället: Ben Eltons *Popcorn*

Anders Ohlsson

I sin skrift *Det postlitterära samhället* (1992) slår Jan Thavenius fast att man som läsare har anledning att fundera över ”frågan vad som händer med litteraturläsningen i ett samhälle som alltmer domineras av elektroniska medier? Det är svårt att föreställa sig att litteraturen och läsningen inte alls skulle påverkas av de stora och snabba omvandlingarna som medieutvecklingen åstadkommer”.¹

En roman som onekligen ställer frågan på sin spets är den prisbelönta och kritikerrosade *Popcorn* (1996) av den brittiske författaren Ben Elton, som utöver att skriva romaner också är verksam som dramatiker, filmare och stå-upp-komiker. På ett övergripande plan handlar Eltons roman om medievåldet och dess relation till det verkliga våldet i samhället. Nu är dock *Popcorn* inte någon tendensroman, som entydigt tar ställning i ena eller andra riktningen; texten kan snarare beskrivas som ”mångstämmig” och den aktualiserar frågan om det ansvar som vilar både på regissörerna och konsumenterna av filmvåld.

Eltons berättarstrategi i denna roman är kongenial med dess innehåll. *Popcorn* bär tydliga spår av att vara tillkommen i mediasamhället: Handlingen utspelar sig i moderna mediemiljöer – Hollywood och TV-studior – och bärs upp av dess funktionärer i form av regissörer, producenter, reportrar och stjärnskådespelare. Romanen innehåller vidare utförliga beskrivningar av filmer och TV-program samt diskussioner om medievåld. Därtill kommer att delar av texten har formen av filmmanus. Resultatet av dessa och andra grepp är en ”filmiserad” roman.² Därför kan inte läsaren lita till sin i snäv mening ”litterära kompetens” för att realisera dess meningspotential. Den ideale Elton-läsaren torde vara någorlunda väl bevandrad i samtidens mediekultur.

I *Popcorn* berättas historien om den uppburne Hollywoodregissören Bruce Delamitri, vars föregivet postmoderna filmer överflödar av vålds-

slag, och det unga paret Wayne och Scout, kända som "galleriamördarna": utan synbar anledning tar de död på människor som råkar komma i deras väg. Som läsare kan man inte undgå att förbinda dem med det unga paret Mickey och Mallory Knox, som seriemördarna med drygt femtio liv på sitt samvete heter i Oliver Stones mediakritiska och våldsbemängda *Natural Born Killers* (1994).

I medias täckning av Waynes och Scouts framfart görs ständiga jämförelser med filmvåldet, inte minst med det i Delamitris verk. Wayne som säger sig älska dennes filmer hoppas att kunna undgå dödsstraff genom att tvinga regissören att i direktsänd TV ta på sig skulden för det våld han och Scout utövar. Därför bryter de sig in i Delamitris villa samma kväll som denne mottagit en Oscar, en aktion som dock inte avlöper enligt deras planer: vid den i TV direktsända fritagningen skördas flera offer, bland annat Wayne och Delamitris exhustru; regissören själv och Scout överlever dock.

I det följande ska jag med utgångspunkt i Eltons roman med några exempel visa vad som kan hända med romanen i mediasamhället och i förlängningen härav antyda vad detta innebär för läsningen.

Den filmiserade intrigen

Innan Delamitri och de båda seriemördarna ställs öga mot öga med varandra i romanens sextonde kapitel, har intrigen en synnerligen intrikat form: läsaren kastas mer eller mindre oförmedlat mellan parallella händelseförlopp med de båda kontrahenterna Delamitri och Wayne i huvudrollerna, vilka utspelar sig samtidigt, men på olika platser. Läsaren i filmåldern kommer osökt att associera till filmens *växelklippning*.

Konfrontationen mellan huvudkaraktärerna är förberedd på så sätt att de först mötts indirekt, via media. På morgonen samma dag som Delamitri får sin Oscar intervjuas han i TV-programmet *Coffee Time USA*, en intervju som Wayne och Scout ser på motellet där de tagit in under en paus i sin framfart. När de tröttnat på TV-showen sätter Wayne på videon och ser en av dessa filmer som han sett "hundra gånger redan" (s. 43). Det är Delamitris *Vanliga amerikaner*, en våldsam historia att döma av de långa ekfrastiska beskrivningar som återfinns i romanen: "Hon höll fortfarande den krossade flaskan som hon hade börjat sitt anfall med i handen. Hon föll på knä och körde den trasiga änden rakt in i den bedövade mannens skrev.

Blodet sprutade ut ur gylfen på honom” (s. 48). Här i slutet av det sjätte kapitlet fryser Wayne bilden, och i början på det sjunde förflyttas vi femton mil söderut till en föreläsningssal på Delamitris gamla universitet. Här ”satt Bruce och professor Chambers under samma frysta bild av blod som sprutade från skrevet på den tjocka chaffisen” (s. 49).

Intrigen i *Popcorn* är också i andra avseenden filmiserad. Romanens båda första kapitel kännetecknas av den ovan beskrivna växelklippningen. De sammanklippta textsekvenserna är tämligen korta och dessutom ihopfogade på ett synnerligen abrupt sätt: de skiljs endast från varandra med blankrad. Därtill kommer att det här inte rör sig om en växling mellan samtidiga eller parallella förlopp, utan om händelser som befinner sig på olika platser i historiens kronologi: ”Morgonen efter kvällen det hände satt Bruce Delamitri i ett förhörssrum hos polisen” och ”Morgonen dagen före hade Bruce suttit i en TV-studio” (s. 5) lyder de inledande meningarna i bokens båda första textsekvenser. Läsaren förflyttas alltså i romanens upptakt snabbt och utan förklarande övergångar mellan händelser som utspelar sig i början respektive slutet av historien. I det andra kapitlet sker på motsvarande sätt ”klippning” mellan skildringen av hur Scout sitter i polisförhör respektive uppehåller sig på motellet i sällskap med Wayne.

Efter att ha följt intrigens vidare utveckling upptäcker läsaren hur Elton laborerar med tidsstrukturen; han kastar om ordningsföljden mellan händelserna och åstadkommer såväl ”flashbacks” som ”flashforwards”. Delar av dessa omkastningar av historiens kronologi är också medialiserade eller förmedlade via ekfrastiska beskrivningar av TV-program. Ett intrikat exempel finner man då Delamitri i tredje kapitlet efter att just ha blivit förhörd på polisstationen ser på TV och får följa dels hur han tilldelas sin Oscar, dels hur hans hus omringas av ett kombinerat media- och polisuppåd, då han hålls som gisslan av Wayne och Scout:

Ljudet av sirener slet Bruce ur hans drömmar. Det var polisbilar på TV nu. Samma filmbilder av hans hus omgivet av polisstyrkor hade visats i oändlighet hela morgonen. Där var hans trädgård igen, full med snutar. Hans tak, täckt av snutar. Hur många snutar kunde svärma runt ett enda hus? Alla snutar i Los Angeles, verkade det som för Bruce. Och TV-folk. TV-folk överallt. I hans rabatter, utanför hans fyra garage, svärmande runt hans pool (s. 21).

I filmiserade romaner upprättas det inte sällan kontakt med faktiskt existerande spelfilmer – resultatet blir ett slags utvidgade intertextuella eller ”intermediala” relationer.³ Man kan jämföra våldsskildringarna i allmänhet men särskilt tidsstrukturen i upptakten av *Popcorn* med Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994), vars intrig kännetecknas av en uppbruten kronologi. Det finns nämligen i Eltons roman några passager som kan uppfattas som direkta anspelningar med ironiska undertoner på Tarantinos film.

Fiktions eller verklighet

Den känsla av förvirring som läsaren av *Popcorn* kan drabbas av beror inte endast på Eltons sätt att hantera ordningen mellan händelserna i romanens inledande kapitel. En likartad effekt har svårigheten att bestämma statusen hos delar av det framberättade händelseförloppet. Det fjärde kapitlet rymmer en beskrivning av en våldsam uppgörelse i narkotikakretsar: ”Om det inte hade varit så allvarligt kunde en utomstående betraktare ha skrattat: den nästan skräckfilmsartade scenen stod i en sådan kontrast mot den banala konversationen” (s. 27). Vi möter nu karaktärer som tidigare inte uppträtt i romanen, eftersom Elton här inte endast ”klippt” till ett annat parallellt händelseförlopp i romanverkligheten, utan till vad som visar sig vara ytterligare en ekfrastisk beskrivning av en passage ur en av Delamitris filmer, vilken han visar för en grupp filmstudenter på sitt gamla universitet: ” ’Jag ville bara att ni skulle se den där sista sekvensen baklänges’, sa Bruce Delamitri, ’för jag tycker det är enklare att dekonstruera tagningarna när man inte distraheras av det narrativa flödet. Kom ihåg det tricket när ni kollar era klippningar’ ” (s. 34). Det sju sidor långa och våldsamma händelseförloppet utgör alltså en *fiktions i fiktionen*, en fiktionsberättelse av andra graden.

Sådana förväxlingar mellan ”fiktions- och vardagsverklighet” är som Jan Thavenius framhåller i sin ovan nämnda skrift något av en ”andra natur i mediasamhället”.⁴ Också Stone excellerar i tekniken i *Natural Born Killers*, till exempel då vi får veta hur det gick till när Mickey och Mallory träffades: från filmverkligheten förflyttas vi till ett slags makaber såpopera som heter ”I love Mallory”. Genom för- respektive eftertexterna samt de publikreaktioner som beledsagar den grovkorniga handlingen står det klart att det rör sig om en fiktion i fiktionen. Rollen som slaktare (!) spelas av

Mickey och han kommer som den räddande prinsen och för bort sin Mallo-ry. Därefter träder de båda ut ur såpopperans värld och in i filmverkligheten.

Sådana förnuftsvidriga överskridanden av gränserna mellan fiktiva världar av kvalitativt olika slag, används också flitigt i filmiserade romaner. Greppet ger upphov till svårigheten att skilja mellan verklighet och fiktion och i förlängningen härav möjligheten att inspireras av rörliga bildmedier, som kritikerna av mediavåldet – i romanen bland annat företrädna av den ironiskt skildrade filmprofessorn på Delamitris gamla universitet – menar är en reell risk.

Problematiseringen av förhållandet mellan verklighet och fiktion sker i *Popcorn* också på omvänt sätt i jämförelse med i det ovan diskuterade exemplet genom att ett (i fiktionen) verkligt händelseförlopp tenderar att uppfattas som ett (i fiktionen) fiktivt. Detta är fallet med hela det skeende som tar sin början då Wayne och Scout bryter sig in i Delamitris hem för att sedan ta filmregissören som gisslan och använda honom för att slippa ställas till ansvar för sina gärningar. Elton överger den normala episka relationen när han skildrar själva inbrottet. Denna händelse får läsarna istället ta del av i form av ett filmmanus i det trettonde kapitlet, som inleds så här:

INTERIÖR. NATT. VARDAGSRUMMET I ETT FÖRMÖGET KALIFORNISKT HEM.

En vacker men ganska opersonlig interiör med enorma vita soffor, bord och hyllor av glas och stål. Det är uppenbart att den som bor här har fått stället inrett åt sig. Wayne och Scout står mitt i rummet. Deras billiga, smutsiga, blodfläckade kläder står i skarp kontrast till de kalla pastellfärger som omger dem (s. 95).

Greppet att överge den episka relationen till förmån för filmmanuset tvingar läsaren att fundera över frågan på vilken fiktiv nivå det händelseförlopp utspelar sig som nu tar sin början. I nästföljande kapitel där Delamitri återvänder till sitt hem i sällskap med den attraktiva kvinna – Brooke Daniels – som han raggat upp på Oscarsbalen, återkommer den episka relationen. Det står redan genom de uppenbara parallellerna i miljöbeskrivningarna klart att filmmanusets Wayne och Scout verkligen brutit sig in i filmregissörens hem: ”Det första som slog Brooke när Bruce förde in henne i vardagsrummet i hans lyxiga hus i Hollywood var hur designat det verkade. Det var vackert med fullständigt opersonligt, med enorma vita soffor, bord av glas och stål och hyllor sparsamt dekorerade med extremt värdefulla konstföremål” (s. 105).

Att iscensätta verkligheten

När så de båda paren konfronteras öga mot öga skiftar framställningen än en gång form till filmmanus:

BROOKE

(kämpar för att bibehålla lugnet)

Bruce...Bruce...För Guds skull, Bruce.

Snabb panorering för att ge Brookes synvinkel. Bruces ansikte är i förgrunden av bilden. Över hans axel kan vi se Wayne stå bakom honom, med ett automatvapen nonchalant balanserande på axeln. Bruce är inte medveten om Wayne (s. 122 f.)

Bruket av filmmanus understryker att dessa båda händelser – inbrottet och konfrontationen – är *iscensatta*, men ironiskt nog inte av Delamitri, utan av hans beundrare till seriemördare, som ”älskar” (s. 128) den uppburne Hollywoodregissörens filmer.

En direkt parallell – och samtidigt en förebådande – händelse finner man strax före den ovan diskuterade konfrontationen. Inledningsvis planerar Delamitri att förföra Brooke Daniels genom att liksom i sin yrkesutövning anlägga kamerans blick på sitt ”objekt” och arrangera verkligheten. Hans seende beskrivs i kameraliknande termer: ”Extrem närbild på flickans läppar. Läpparna delar på sig en smula och avslöjar vita tänder och en lekfull tunga” (s. 107). Men kvinnan sätter stopp för hans plan: när hon inför blickarna hos en upphetsad Delamitri dragit av sig plagg efter plagg och helt naken stoppar handen i sin handväska drar hon inte fram det paket kondomer han förväntar sig, utan en pistol. Under hot förnedrar hon regissören och tilltvingar sig en provfilmning för en roll i hans nya film. Denna kupp *iscensätter* hon, på samma sätt som Wayne, inspirerad av Delamitris film *Vanliga amerikaner*, som denne visat henne privat. Nu är det hon och inte han som är ”regissör”; den avsedda upptakten till den stora förförelsen slutar ironiskt nog med att han själv placeras i offrets position!

När Delamitri hålls som gisslan av de kallhamrade mördarna i sitt eget hem och får vara med om gräsliga våldshandlingar fullt i klass med sådana som han framställer i sina egna filmer, söker han tröst i tanken på att det hela bara är en film, inte verklighet:

Om Bruce hade filmat scenen hade han antagligen börjat med en tvåbild på Wayne och Scout, sedan tagit en närbild på Waynes hand och följt den med en panorering när den försvann ned i väskan. Kanske skulle han sedan ha garderat sig vid klippningen genom att klippa in en ansiktsbild på Scout, som visste vad som fanns i väskan; sedan tillbaka till Waynes hand när den kom upp ur väskan och höll ett avskuret huvud i håret.

Men Bruce filmade inte scenen. Han var med i den och hans hjärta nästan stannade. Han var tvungen att hålla sig i väggen för att inte svimma (s. 136).

Gång på gång försöker Delamitri få kontroll över situationen genom att intala sig att det är en film han agerar i. När exempelvis hans agent kommer på besök och släpps in av Wayne, försöker han rädda situationen genom att spela upp en fiktion som går ut på att de båda seriemördarna är ett ungt par som han upptäckt och funderar på att engagera för sitt nya projekt "Mordänglarna". Delamitri tvingas dock inse att det är Wayne som har makten, att det är han som iscensätter gisslandramat: "Inte ens en Oscarsvinnande regissör kan redigera verkligheten" (s. 107).

Wayne planerar att utnyttja media för att slippa ansvaret för sina handlingar. Därför kräver han att alla de stora mediebolagen direktsänder det gisslandrama som han iscensatt med hjälp av det TV-team med bärbar kamera som han tvingar in i Delamitris villa. Det blodiga dramat blir på så sätt TV-underhållning och Wayne kan med hjälp av en så kallad "ratingdator" sekund för sekund avläsa sina tittarsiffror. Han är både TV-stjärna och "producent för showen" (s. 271).

Den makabra direktsändningen artar sig till en debatt mellan Delamitri och de båda ockupanterna om ansvaret för våldet i och utanför media. Diskussionen böljar fram och åter. Vid vissa tillfällen noterar filmregissören sin överlägsenhet gentemot Wayne och dennes intellektuella resurser, vilka beskrivs så här:

Wayne hade tittat på TV hela sitt liv. Och det hade inte bara varit komediserier och repriser av Star Trek. Årtionden av zappande med fjärrkontrollen hade inneburit miljoner snuttar av Discovery Channel, CNN, Oprah och Sextio minuter, en evig diet av "information" och "bakgrundsanalyser". Med sitt outsinliga förråd av läkare, terapeuter, psykologer och "experter" av alla de slag hade nyhetsprogrammen och pratshowerna invigt hela nationen i snabbkaffe-versionen av en vokabulär och en uppsättning idéer som det traditionellt tog år av studier att tillägna sig (s. 228).

Trots denna ironidrypande kritik av TV-mediet vinner Delamitri ingen enkel seger; i nästa stund hotar debatten att glida honom ur händerna: ”Bruce hade räknat med att glansfullt skjuta ned ett enfaldigt påstående, men hans mål rörde sig och lade ut rökrådåer” (s. 271).

Även i Stones *Natural Born Killers* blir den våldsamma slutuppgörelsen, då Mickey och Mallory skjuter sig ut ur fängelset, föremål för direktsändning i TV:s nyhetsprogram. Bakgrunden är att programledaren Wayne Gale – han lystrar alltså till samma förnamn som den manlige massmördaren i Popcorn – i sitt intervjuprogram ”Amerikanska galningar” besöker Mickey i fängelset. Mitt under den direktsända intervjun utbryter ett uppror bland fångarna och samtidigt passar Mickey på att övermanna sina bevakare. Sändningen fortsätter och det blodiga upproret kablas ut till det amerikanska folket.

På samma sätt medialiseras i Popcorn själva upplösningen av gisslandramat: TV-tittarna kan följa den live och romanläsarna får ta del av den genom att åter läsa ett filmmanus.

Denna korta genomgång av Ben Eltons *Popcorn* antyder hur romangenren – trogen sin proteiska natur – kan finna såväl nytt innehåll som ny form i mediasamhället. Att tala om en omedelbart förestående romanens, och i förlängningen härav, läsningens kris ter sig därför aningen överilat: ”Man kan med andra ord tänka sig att villkoren för litteraturen och läsningen kommer att ändras radikalt utan att för den skull omedelbart tycka sig stå inför en avgrund”,⁵ skriver Jan Thavenius. Litteraturen kan och bör studeras i växelverkan med mediasamhällets olika kulturer.

Noter

1. Jan Thavenius, *Det postlitterära samhället. Tankar om litteraturens och läsningens framtid*, Lund 1992, s. 4.
2. För begreppet ”filmiserad roman” se min egen *Läst genom katedralinsen. Studier i filmiserad svensk roman*, Nora 1998, s. 15 f.
3. Jfr. *Läst genom katedralinsen*, s. 27 f.
4. Thavenius, s. 4.
5. Thavenius, s. 35.

I serien

ABSALON

Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, 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*, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, 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*, 1995.
10. *Teori och pedagogik i litteratur- och mediastudier*, 1997.
11. *Italienska förbindelser. En vänbok till Bengt Lewan*, 1997.
12. *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, 1997.
13. *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*, 1997.
14. *Baudelaire – det moderna livets betraktare. Studier i ett författarskap*, 1998.
15. Carl Fehrman, *Litteraturhistorien i Europaperspektiv. Från komparatism till kanon*, 1999.
16. *Mannen med filmkameran. Studier i modern film och filmisk modernism*, 1999.
17. *Skeptiska betraktelser*, 1999.