Kunskapens hugsvalelse

Litteraturvetenskapliga studier tillägnade
Clas Zilliacus

Kunskapens hugsvalelse Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus

2003

Pärm: Tove Ahlbäck
Pärmbild: Bo Ossian Lindberg

Åbo Akademis förlag
Tavastg. 30 C, FIN-20700 ÅBO, Finland
Tel. int. +358-2-215 3292,
Fax int. +358-2-215 4490
E-post: forlaget@abo.fi
http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag/
Distribution: **Oy Tibo-Trading Ab**
PB 33, FIN-21601 PARGAS, Finland
Tel. int. +358-2-4549 200,
Fax int. +358-2-4549 220
E-post: tibo@tibo.net
http://www.tibo.net

KUNSKAPENS HUGSVALELSE
Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus

Kunskapens hugsvalelse

Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus

Redaktion:
Michel Ekman och Roger Holmström

Åbo Akademis förlag
Åbo 2003

CIP Cataloguing in Publication

Kunskapens hugsvalelse : litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus / red.: Michel Ekman och Roger Holmström.
– Åbo : Åbo Akademis förlag, 2003.
ISBN 951-765-120-1

ISBN 951-765-120-1

Ekenäs Tryckeri Aktiebolag
Ekenäs 2003

FÖRORD

Det är vår tro och förhoppning att uttrycket *kunskapens hugsvalelse* (hämtat ur Pia Ingströms essä om Ulla-Lena Lundberg) kan tjäna som en gemensam nämnare för vår hyllning till Clas Zilliacus på hans sextioårsdag den 26 maj 2003. Uttrycket fångar det vi tycker att jubilaren förkroppsligar i sina olika roller både privat och professionellt, ett kunnande av stora mått men också en i positiv mening intellektuellt nyfiken och ifrågasättande hållning till omvärlden. Samtliga medverkande i denna volym – alla på sätt eller annat anknutna till litteraturvetenskapen vid Åbo Akademi – har i olika sammanhang blivit och blir fortsättningsvis delaktiga av den kunskapens hugsvalelse som inkarneras i Clas Zilliacus som person.

Ett festskriftsprojekt låter sig inte genomföras utan förtroendefullt bistånd på många håll. Vi tackar jubilarens hustru, Ursula Öhrman, för åtskilliga goda råd och för förmedlingen av bokens porträtt taget av Susanne Petersson. Vi tackar jubilarens dotter, Petra Zilliacus och hans syster, Kristina Zilliacus-Roslin för hjälp med person- och adressuppgifter. Vi tackar Bo Ossian Lindberg för den kongeniala omslagsbilden. Vi tackar Arja Lehtonen för sekreterarhjälp med tabula gratulatoria och Åbo Akademis förlag och dess styrelse som godhetsfullt accepterat boken inom ramen för detta års utgivning. Sist men inte minst tackar vi samtliga bidragsgivare för stimulerande samarbete och gläder oss åt att så många önskat delta i denna hyllning.

Härmed överlämnar vi boken till festföremålet. Våra varmaste gratulationer Clas!

Helsingfors/Åbo i vårdagjämningen 2003

Michel Ekman Roger Holmström

INNEHÅLL

TABULA GRATULATORIA

Petter Aaslestad, Trondheim
Birgitta och Sten-Erik Abrahamsson, Åbo
Abteilung für Nordische Philologie, Universität Zürich
Ulla Achrén, Åbo
Lotta Gavel Adams, Seattle
Beata Agrell, Göteborg
Pia Maria och Tore Ahlbäck, Åbo
Bengt Ahlfors, Helsingfors
Pirjo Ahokas, Åbo
Risto Alapuro, Helsingfors
Asger Albjerg och Åsa Stenwall-Albjerg, Esbo
Pirkko Alhoniemi, Åbo
Maja och Dag Anckar, Åbo
Jan Otto Andersson och Irene Laatikainen-Andersson, Åbo
Katarina och Håkan Andersson, Vasa
Ulla och Erik Andersson, Åbo
Eva Haettner Aurelius, Lund
Marianne Backlén, Lovisa
Ros-Marie Backlund, Åbo
Rainer Backman, Oslo
Carita Backström, Helsingfors
Marianne och Johan Bargum, Helsingfors
Carl-Johan och Marja Berlin, Åbo
Martina Björklund, Åbo
Gustav Björkstrand, Åbo
Margareta Blumenthal och John Lagström, Åbo
Monica von Bonsdorff, Barösund
Birgitta Boucht, Helsingfors
Patrick Bruun, Helsingfors
Mary-Ann Bäcksbacka, Ekenäs
Ingunn Carlsdotter och Lasse Zilliacus, Stockholm
Bo Carpelan, Esbo
Massimo Ciaravolo, Milano
Anders Cullhed, Stockholm
Mary och Ingvar Dahlbacka, Åbo
Fabian Dahlström, Åbo
Department of Nordic Studies, Ghent University
Department of Scandinavian Studies, University of Washington, Seattle

Jochim Donner, Helsingfors
Kristian Donner, Helsingfors
Märta Donner, Helsingfors
Donnerska institutet för religionshistorisk och kulturhistorisk forskning vid Åbo Akademi
la Dubois, Seattle
Myrika Ekbom och Andrew Eriksson, Helsingfors
Hans-Göran Ekman, Uppsala
Annina och Henrik Enckell, Helsingfors
Johanna Enckell och Gösta Kjellin, Helsingfors
Mikael Enckell, Helsingfors
Marja och Max Engman, Åbo
Nils Erik och Tua Enkvist, Helsingfors
Kjell Espmark, Stockholm
Margareta von Essen, Helsingfors
Robert och Hilkka von Essen, Boden
Christer och Ulrika Fagerström, Åbo
Clary Fant, Åbo
Finlands Svenska Författareförening, Helsingfors
Finska Litteratursällskapet, Helsingfors
Nils Erik Forsgård, Berlin
Pia Forssell, Helsingfors
Tua Forsström, Ekenäs
Franska språket och litteraturen vid Åbo Akademi
Ylva Freudenthal, Helsingfors
Lars Furuland, Uppsala
Gabriele König-Gahnström och Kaj Gahnström, Helsingfors
Garantiföreningen för Nya Argus, Helsingfors
Carl Jacob Gardberg, Helsingfors
Germansk filologi vid Åbo Akademi
Christopher Grapes, Åbo
Heidi Grönstrand, Åbo
Ulrika Gustafsson, Berlin
Sverker Göransson, Göteborg
Saara Haapamäki, Åbo
Karin och Sven-Erik Hansén, Vasa
Stina Hansson, Göteborg
Tuija och Jocke Hansson, Vasa
Bernd Haustein och Ulla Sweins-Haustein, Vasa
Anne Heith, Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, Umeå Universitet
Jan Hellgren, Lund
Ann-Christin och Lars Hertzberg, Ekenäs
Yvonne Hoffman, Vasa
Anna Hollsten, Helsingfors
Nils G och Marita Holm, Åbo
Barbro Holmberg, Helsingfors
Claes-Göran Holmberg, Lund
Eva Holmberg, Åbo
Inger Holmberg, Åbo
Hannu Honka, Åbo
Boijen och Lars Huldén, Helsingfors
Eva Costiander-Huldén, Åbo

Humanistiska fakulteten, Åbo Akademi
Christer Hummelstedt, Åbo
Martti Häikiö och Tytti Varmavuo-Häikiö, Helsingfors
Timo Hämäläinen, Helsingfors
Göran Högnäs, Åbo
Jon Høyer, Pargas
Siv Illman, Åbo
Kari Immonen, Åbo
Institut für Nordische Philologie mit finnischer Abteilung, Köln
Institutionen för informationsförvaltning, Åbo Akademi
Institutt for nordisk og mediefag, Høgskolen i Agder
Elisabeth Jansson och Erik Sjöholm, Helsingfors
Gunilla och Kurt Jansson, Åbo
Eva Johansson, Saltvik
Aage Jørgensen, Mårslet
Bengt Jussil, Korsholm
Michael Kallaanvaara, Stockholm
Urpu-Liisa Karahka, Stockholm
Birgit Karlsson, Kirjala
Lauri Karvonen, Åbo
Stina Katchadourian, Stanford
Lasse Kekki, Åbo
Lisette Keustermans, Amsterdam/Antwerpen
Kirjallisuuden laitos, Joensuun yliopisto
Arto Kirri, Åbo
Lars Kleberg och Susanna Witt, Stockholm
Sven-Erik Klinkmann, Vasa
Henrik Knif, Helsingfors
Carl-Erik Kniivilä och Carina Nynäs, Åbo
Ulrika Wolf-Knuts, Åbo
Konstvetenskap, Åbo Akademi
Mauno Koski, Åbo
Pirkko och Heikki Koski, Helsingfors
Harro Koskinen, Åbo
Kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto
Kari Kotkavaara, Åbo
Gunilla Harling-Kranck, Helsingfors
Dagny Kristjánsdóttir, Reykjavik
Hans Kuhn, Canberra
Kalevi Kuosa, Åbo
Haije och Tage Kurtén, Åbo
Kaj Lahtinen, Åbo
Matti Laine, Åbo
Kai Laitinen, Helsingfors
Kerstin och Bengt Landgren, Uppsala
Päivi Lappalainen, Åbo
Anders Larsson och Susanne Ringell, Helsingfors
Maija Lehtonen, Helsingfors
Klaus-Jürgen Liedtke, Berlin
Eva Lilja, Varberg
Holger Lillqvist, Helsingfors
Hilkka och Pontus Lindberg, Åbo
Bodil Lindfors, Åbo
Nina Forsten-Lindman och Ralf Lindman, Åbo

Marit Lindqvist, Täkter
Marita Lindqvist, Helsingfors
Caj-Gunnar och Ritva Lindström, Åbo
Kai Linnilä och Kaari Utrio, Somerniemi
Litteraturvetenskapliga institutionen, Lund
Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala
Per Erik Ljung, Lund
Ing-Marie Loman, Åbo
Anne-Marie och Stig-Olof Londen, Helsingfors
Ulla-Lena Lundberg, Borgå
Svante Lundgren, Pargas
Lunds universitet
Roland Lysell, Stockholm
Ulf Långbacka, Åbo
Barbara Lönnqvist och Jockum Aniansson, Åbo
Bo Lönnqvist, Jyväskylä
Birgitta Mattson och Jan Thavenius, Lund
Björn Meidal, Stockholm
Eva och Allan Michelsen, Åbo
Leena och Erik Mickwitz, Helsingfors
Reijo Mäki, Åbo
Anna-Lena Möller, Åbo
Monica Nerdrum, Åbo
Ole Rud Nielsen, Åbo
Juhani Niemi, Tammerfors universitet
Pekka Niemi, Åbo
Johan Nikula, Åbo
Leif Nordberg, Åbo
Dag Nordmark, Karlstad
Rolf Nummelin, Vasa
Susanne Nygård och Tor Kreutzman, Åbo
Mona Nylund, Åbo
Carita Nyström, Korsnäs
Anders Olsson, Stockholm
Pentti Paavolainen, Teaterhögskolan, Helsingfors
Eva Jankova-Pakaslahti och Gustav Wickström, Åbo
Anders Palm, Lund
Kjell Peterson, Stockholm
Karin Petherick, London
Jorma Pitkonen, Åbo
Hans Polster, Hälsingborg
Psykologiska institutionen vid Åbo Akademi
Clara och Pekka Puranen, Åbo
Agneta Boxström-Rahikainen, Helsingfors
Henry Rask, Esbo
Vivi-Ann Rehnström, Helsingfors
Aimo Reitala, Helsingfors
Arndt Reuter, Pargas
Cita och Tom Reuter, Helsingfors
Mikael Reuter, Helsingfors
H.K. Riikonen, Helsingfors
Åsa och Håkan Ringbom, Åbo
Tapani Ritamäki, Helsingfors
Kerstin Romberg, Billnäs
Kristina Zilliacus-Roslin och Bertil Roslin, Helsingfors

Kristina Rotkirch, Helsingfors
Per Rydén, Lund
Kaisu Rättyä, Tammerfors
Bror Rönnholm, Åbo
Lilian Rönnqvist och Juha Malmivaara, Åbo
Astrid Saether, Senter for Ibsenstudier, Universitetet i Oslo
Leif Salmén, Helsingfors
Johannes Salminen, Helsingfors
Ann Sandelin och Borgar Gardarsson, Helsingfors
Benedict Sandelin, Åbo
Peter Sandelin, Helsingfors
Ringa och Karl-Gustav Sandelin, Åbo
Kenneth Sandnabba, Åbo
Gerhard Schildberg-Schroth, Åbo
Schildts förlag AB, Esbo
Iris Schwanck, Helsingfors
George C. Schoolfield, Yale university
Monica af Schulten, Helsingfors
Helena Forsås-Scott, Scandinavian Studies, University College London
Krister och Anita Segerberg, Uppsala
Thomas Seiler, Köln/Zürich
Roger och Christina Sell, Åbo
Yrjö Sepänmaa, Joensuu
Cay Sevón, Helsingfors
Patrick Sibelius, Åbo
Hannes Sihvo, Vanda
Harriet Silius och Roger Broo, Åbo
Olof Solin med familj, Åbo
Inga och Jura Solonevich, Roanoke
Ulf Stark, Lidingö
Idar Stegane, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen
Kerstin och Henrik Stenius, Helsingfors
Kerstin och Bengt Stenlund, Åbo
Thure Stenström, Uppsala
Stiftelsen för Åbo Akademi
Stiftelsens för Åbo Akademi Forskningsinstitut
Carola Stjernberg, Åbo
Stockholms universitet
N-B Stormbom, Vasa
Nils Storå, Åbo
Wava Stürmer, Jakobstad
Eva-Britta Ståhl och Björn Sundberg, Uppsala
Krister och Marja-Riitta Ståhlberg, Åbo
Carola Sundman, Helsingfors
André och Taija Swanström, Åbo
Ingmar och Sirkka Svedberg, Helsingfors
Svenska Akademien, Stockholm
Svenska Folkskolans Vänner, Helsingfors
Svenska institutionen, Åbo Akademi
Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors
Conny och Sonja Svensson, Stockholm

Helen Svensson, Helsingfors
Ann-Christin Hellberg-Sågfors, Kyrkslätt
Märta och Torbjörn Söderholm, Vasa
Trygve Söderling, Jorvas
Söderström & c:o Förlags AB, Helsingfors
Taideaineiden laitos, Tampereen yliopisto
Hanna och Pekka Tarkka, Helsingfors
Teologiska fakulteten, Åbo Akademi
Birger Thölix, Pargas
Arne Tjäder, Göteborg
Päiviö Tommila, Grankulla
Meta Torvalds, Åbo
Risto Turunen, Joensuu
Egil Törnqvist, Amsterdam
Birgitta Ulfsson, Göteborg
Universiteitsbibliotheek Amsterdam
Nalle Valtiala, Grankulla
Stephen J. Walton, Volda
Thomas och Kerstin Warburton, Helsingfors
Yrjö Varpio, Tammerfors
Irmgard Werngren, Lidingö
Anders Westerlund, Kristinestad
Rolf och Nina Westman, Åbo
Kjell Westö, Helsingfors
Gustaf Widén, Föglö/Helsingfors
Solveig och Bill Widén, Åbo
Auli Viikari, Helsingfors
Eeva Maija Viljo, Åbo
Sven Willner, Åbo
Nils Erik Villstrand, Åbo
Louise Vinge, Lund
Ann-Sofie och Stig Olof Winter, Åbo
Keijo Virtanen, Åbo
Lars Wollin, Åbo
Marianne von Wright, Helsingfors
Yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto
Anita och Lars Zilliacus, Åbo
Petra Zilliacus, Åbo
Virpi Zuck, Eugene
Åbo Akademis bibliotek
Erik Ågren, Korsnäs
Anna-Maria Åström, Helsingfors/Åbo
Ämnesföreningen Prosa, Åbo
Keman och Tina Öhrman, Saltsjöboo
Kuno och Åsa Öhrman, Helsingfors
Ulrica Öhrman och Peter Wellendorf med barn, Vejle

Tag allt av ymnighet i haf
Och kunskap, ljus i lif
Och bilda dig ett namn däraf
Och det åt honom gif
Det stämmer mången människa glad
I Helsingfors som Åbo stad

LIVET ÄR SOM EN VACKLANDE VAS
TOM ELLER FULL FRÅN BREDDEN TILL BAS
ELLER VARFÖR INTE ETT GNISTRANDE GLAS
FUKTIGT OCH FRISKT I EN GRÖNKLÄDD OAS
DRUVMÄTTAD DRYCK MED STÄNK AV TOPAS
LEENDE LÄPPAR PÅ LIVETS KALAS
DURIGT OCH MOLLIGT, FLÖJTSPELOBAS
PLÖTSLIGT, ÖDETS BULLERIBAS
SLÅR ALLTING I KRAS!
JA DET GES – OCH DETTA S
BÅDE KYSS OCH KARBAS
PÅ VÅR LIVSGALEAS
MED TANKEN JAG DRAS
DET ÄR INGEN TOM FRAS
NEJ – SÄG MED EMFAS:
LIVET VORE BLOTT KNAS
EN GRIMAS
ETT MORAS
UTAN BAS
U T A N
CLAS

tycker
CHRISSIE

I

Rangordningens pris: en jämförelse av maktkamp och sociala hierarkier i schimpansflockar och Shakespeares tragedier

Bo Pettersson

I en välkänd dikt finner Hjalmar Gullberg träffande likheter mellan svanen och svinet – närmast gällande hur de båda bökar i gyttja – men avslutar icke desto mindre sin jämförelse med den eftersinnande meningen: 'Ändå är skillnaden stor' (Gullberg 1959, s. 54).

Detta som en tankeställare innan jag ger mig in på att jämföra maktkamp och sociala hierarkier i två så vitt skilda fenomen som schimpansflockar och Shakespeares tragedier. Jag finner flera bevekelsegrunder för en sådan jämförelse mellan schimpansers beteende och några av de främsta litterära skapelserna av människohand. I dessa tider då människan uppvisar apokalyptisk hybris gentemot den natur hon är en del av finns det skäl att påminna om människans nära släktskap med en av hennes närmaste släktingar. Litteraturvetenskapen har under de senaste decen-

nierna genom en överdriven inriktning på teoretisk och ideologisk forskning likaså ofta fjärmats från en djupare förståelse av människans väsen. Det är dock värt att nämna att det redan under ett antal år funnits litteraturteoretiska mothugg – om än icke helt problemfria sådana – i form av 'evolutionär' litteraturteori (Carroll 1994) och 'biopoetik' (Cooke och Turner 1999), vilka är besläktade med bredare vetenskapliga projekt såsom 'bioetik' (Potter 1971) och 'global semiotik' av vilken en viktig del är 'biosemiotik' (Sebeok 2001). En föregångare för denna syn var för övrigt Yrjö Hirn med sin banbrytande studie *The Origins of Art* från år 1900 (på svenska 1902).

Sist men inte minst vill jag med dessa rader hylla min vän och kollega Clas Zilliacus som bland annat gjort sig känd som en av de främsta svenska översättarna av Shakespeare. Så har till exempel hans utomordentliga översättning av *Hamlet* kallats 'bättre än Shakespeare' av en annan framstående kollega, som menade att den uppnår en samtida genklang som få verk i Shakespeares ursprungliga språkdräkt i dag förmår göra bland den stora allmänheten (Roger D. Sell, personlig information).

*

Låt mig börja med att beskriva schimpanshierarkier för att sedan se hur de kan jämföras med och kanske belysa Shakespeares tragedier.

När den holländska primatologen Frans de Waal år 1982 först gav ut sin studie *Chimpanzee Politics. Power and Sex among Apes* kunde han knappast ana att denna bland affärsmän och politiker snart skulle anses lika central som Niccolò Machiavellis och Miyamoto Musashis makt- och strategiklassiker. Vad de Waal kom fram till under några års studier av en schimpansflock i Arnhem Zoo var att schimpanserna ger sig in i kontinuerliga strider om makt, ingår strategiska koalitioner av olika slag, isolerar rivaler och blir utfrusna, ja till och med bluffar – allt i likhet med oss människor. Det som är implicit hos de Waal (1982/2000, s. 30) då han beskriver schimpanserna som noggrant beräknande varelser har kunnat slås fast av forskningen alldeles nyligen: schimpanser kan räkna ut vad deras stamfränder vet och inte

vet (se Bekoff 2002, ss. 67–68, som refererar till forskningsresultat av Brian Hare, Josep Call och Michael Tomasello från år 2001).

Det största dramatiska intresset i schimpansflockar – såsom i Shakespeares tragedier – tilldrar sig skeendena i toppen av den sociala hierarkin, där hannarna kämpar om makten. Märk väl för övrigt, att schimpansernas beteende inte ger något vetenskapligt belägg för en patriarkalisk ordning, vilket ibland direkt eller indirekt hävdas, eftersom den andra art som är lika nära släkt med människan, bonoboapan, har en matriarkalisk hierarki. I själva verket är både schimpansens fallenhet för maktkamp och antagonism och bonobons dragning till sex och kelande väl företrädda i mänskligt beteende. Det som utmärker schimpansen jämfört med övriga arter som är nära släkt med människan är att framför allt hannarna ingår strategiska koalitioner för att behålla eller öka sin makt.

I en färsk studie poängterar de Waal (2001/2002, s. 307) just denna aspekt i schimpansernas sociala organisation och jämför denna med en flod som förblir densamma, trots ständiga förändringar. de Waals forskningsresultat av schimpanser i fångenskap i *Chimpanzee Politics* har bekräftats av det av doktor Toshisada Nishida ledda sjuåriga forskningsprojektet av en schimpansflock i Mahalebergen i Tansania på 1990-talet, som resulterade i tv-dokumentären *Cousins Beneath the Skin. Ntologi, a Political Animal* i regi av Miko Nakamura. Även Christopher Boehms (2000, s. 96) forskning poängterar 'politiska' och 'sociala' aspekter i schimpanshierarkier.

de Waals, Nishidas och Boehms forskning visar entydigt att maktkampen är ett kontinuerligt fenomen i schimpansflockar. Flockens ledare, den så kallade alfahannen, försvarar sin ställning genom långa anfallsuppvisningar (skriker, rusar omkring, ruskar om i träden, kastar grenar och stenar omkring sig), och han kan vara starkast i flocken, men viktigare är att han *verkar* vara störst och tuffast. Kampen mot andra hannar har implicita regler, som oftast innebär att motståndaren inte skadas allvarligt. Resten av flocken intygar sin respekt med hälsningar (som han ofta inte nedlåter sig att svara på) och genom att ansa hans päls och ge honom den första biten av ett villebråd. Men alfahannen får inte vara för självisk,

och måste dela med sig av bytet och ansa andra (hierarkiskt högtstående) flockmedlemmars pälsar. Primatologer har också sedan början av 1970-talet talat om 'ömsesidig altruism', vilket alltså även konkret kan ta sig uttryck i 'you scratch my back – I'll scratch yours' (se de Waal 1996, ss. 24–27).

Den ledande positionen måste kontinuerligt upprätthållas genom att alfahannen förvissar sig om sådana hedersbetygelser. Det gör han dels medelst arrogans mot övriga hannar (av vilka de förvägnaste håller honom under ständig uppsikt för att finna tecken på svaghet), dels genom att ingå koalitioner med hierarkiskt högtstående hannar och honor. De starkaste rivalerna ingår också olika koalitioner, eftersom de verkar inse att de på egen hand inte kan störta alfahannen men att detta är möjligt i samarbete med en eller två hierarkiskt starka hannar och/eller en ledande hona.

Ifall maktövertagandet lyckas kan det leda till att den mäktigaste rivalen tar över som alfahanne. Men då en enda av rivalerna inte alltid är tillräckligt respektingivande eller populär (vilka båda är centrala egenskaper), så består flockens ledning ibland av ett triumvirat eller av en relativt sett svag alfahanne som får starkt flankstöd av en samarbetspartner. Dessa ledningskoalitioner är dock sällan långlivade, utan till slut blir det en ensam alfahanne som har makten och det är vanligen då som längre tider – ofta år – av hierarkisk jämvikt råder i flocken.

När en alfahanne störtas görs det ofta genom en fysisk kamp – han attackeras av en eller flera rivaler – och detta leder oftast till att han degraderas radikalt, isoleras inom flocken, utstötes ur flocken eller, mera sällan, dödas. Då han blir kvar i flocken finns det ofta honor och lägre stående hannar (ofta unghannar under ca 16 år) som visar empati för hans predikament. Han kan också börja planera ett maktövertagande, speciellt om han får stöd av någon stark hanne (till exempel någon i ett triumvirat). Detta är flockens ledare väl medveten om, och det är därför han med sina närmaste försöker se till att den före detta ledaren görs så maktlös eller isolerad som möjligt. Om å andra sidan ett maktövertagande misslyckas ser alfahannen i mån av möjlighet till att den starkaste rivalen – oftast en yngre hanne – görs maktlös eller isoleras.

Det här innebär att alla – och framför allt de hierarkiskt mest högtstående i flocken – ständigt håller olika koalitioner under uppsikt. Tecknen på dessa är tydliga: koalitioner signaleras genom att ofta vara tillsammans (inom några meters avstånd), ansa varandras päls, utstöta varningsläten då fara är å färde och gemensamt kämpa mot fiender. Kort sagt, koalitioner är vänskaps- och biståndspakter.

*

Som denna kortfattade framställning av maktkampen i schimpansflockar ger vid handen är det svårt att helt undvika politiska termer i detta sammanhang. Detsamma gäller naturligtvis Shakespeares tragedier (och vissa krönikespel), vilka ofta baserar sig på historiskt material om politiska strider. De flesta företeelserna i de ovan beskrivna maktkamperna bland schimpanser förekommer i utvecklad form hos Shakespeare, vars tragedier som bekant tematiserar maktkampen högst i människans sociala hierarki. Det är alltså själva mönstren i maktkamperna som jag vill påstå i stort är desamma som hos schimpanserna.

I *Hamlet* möter vi Claudius som (genom lönnmord på sin bror) tagit över kungariket. För att stärka sin ställning ingår han olika koalitioner, gifter sig med den mäktigaste kvinnan och ställer sig in hos andra hierarkiskt högtstående personer, såsom hovmarskalken Polonius och brorsonen Hamlet. Eftersom Hamlet (jfr den rivaliserande unghannen) tydligt smider planer för att störta kung Claudius finner denna för gott att isolera honom genom att skicka honom i landsflykt för att mördas på vägen. Hamlet klarar sig och återkommer för att störta kungen, men misslyckas – delvis på grund av att han inte förstår att i tid ingå tillräckligt fungerande koalitioner: han dödar Polonius och senare hans son Laertes, ställer sig på tvären mot mäktiga kvinnor (modern Gertrud och fästmön Ofelia, Polonius dotter) och hans enda nära vän Horatio har inte det inflytande som skulle behövas. Resultatet blir en kamp där både alfahannen Claudius och unghannen Hamlet dör, vilket lämnar en öppning för unghannen Fortinbras, den populära prinsen av Norge, att ta över makten.

I andra tragedier, som *Othello* och *Macbeth*, förstår de rivaliserande parterna att ingå mera fungerande koalitioner för att störta alfahannen. Iagos plan är att störta generalen Othello genom att forma nära koalitioner (ofta genom lögner och insinuationer) med honom, hans fru Desdemona och hans vänner och underlydande. Iago lyckas endast delvis på grund av att han glömmer en central koalition: hans fru är nära vän med Desdemona, så till den grad att hon prioriterar denna (till och med efter Desdemonas död) och Iagos låga plan uppdagas. I slutet av pjäsen fyller löjtnanten Cassius det hierarkiska tomrum som uppstår genom Othellos självmord.

I *Macbeth* förstår generalen Macbeth att väl ta vara på koalitionen med sin fru, som kanske mer än han själv smider ränker för att störta kungen Duncan. Macbeth lyckas också mörda Duncan och utropa sig till kung, men han och hans fru isolerar sig till den grad att han misslyckas strategiskt i sin diplomati och i sin krigföring. Han dödas och Duncans son Malcolm tar över makten.

Dessa tre exempel visar alla ett misslyckat maktövertagande i vilket – enligt en ofta anlitad dramatisk konstruktion i tragedier – även rivalen dör och en annan rival övertar makten. Märk väl att denna rival, vars agerande sällan beskrivs i detalj, dock alltid har en bred popularitet, vilket tyder på att han spelat sina koalitionskort rätt. Men det finns också exempel på triumvirat och dubbelledare hos Shakespeare. I *King Lear* möter vi kungen som är medveten om sina sinande krafter och därför vill mota Olle i grind genom att själv ge över makten åt och dela kungariket mellan sina döttrar Goneril, Regan och Cordelia. Goneril och Regan förstår att lisma för att få makt, men det gör inte Cordelia, som så lämnas utanför. Goneril och Regan bildar först något av en koalition mot sin far, men maktkampen stegras mellan dem. Huvudintrigen speglas av en sidointrig om greven av Gloucester, hans lömska utomäktenskapliga son Edmund och hans rakryggade son Edgar. Intrigerna går ihop genom att Goneril och Regan båda förälskar sig i Edmund, vilket leder till att Goneril förgiftar Regan och begår självmord. Till slut låter Shakespeare oss förstå att det är Edgar som kommer att bli kung.

Triumviratet blir alltså inte av i *King Lear* och dubbelledarskapet förblir kortvarigt. Men kanske än mer intressant för de flesta läsare och åskådare

är den störtade kungen och hans förhållande till sina döttrar, framför allt Cordelia. Den berömda stormscenen (III.ii; Shakespeare 1982/1987, ss. 846–847) i vilken Lear skriker ut sin ilska över att makten gått honom ur händerna genom döttrarnas otacksamhet och snikenhet har mycket nära likheter inte bara med president Nixons beteende efter Watergateaffären utan också med den ursinniga sorg som störtade alfahannar oftast uppvisar. De rörande scenerna mellan Lear och Cordelia har likaså sina motstycken i den tröst som flockens honor och ungar visar för den störtade ledaren – ifall han alltså varit populär och inte bara respektingivande. Denna empati kan faktiskt gå så långt att en ursinnig hona vågar attackera den nya alfahannen – och ursinnet kan vara så fruktansvärt att alfahannen temporärt flyr.

Hos Shakespeare finner vi också tydligare exempel på triumvirat. I *Julius Caesar* är det just ett triumvirat bestående av Antonius, Octavius och Lepidus som tar över makten efter mordet på Caesar – även här är mördarna andra än de som tar över makten. När skådespelet slutar tar triumviratet över makten (även om vi vet från historien att Octavianus först tog över makten, för att sedan leda ett triumvirat och sedan återigen härska ensam). I övrigt är *Julius Caesar* kanske Shakespeares mest intressanta tragedi då det gäller personkoalitioner: mellan Caesar och hans underlydande, mellan lönnmördarna (av vilka Brutus paradoxalt nog är hjälten) och inom triumviratet, i vilket Antonius – i motsats till sin roll i *Antony and Cleopatra* – närmast är skurken.

*

Jag hoppas denna korta genomgång av intrigerna i några av Shakespeares tragedier lyckas peka på släktskapen och i någon mån skillnaderna mellan maktkampen i de skådespel som vi människor spelar med i i det verkliga livet och de som schimpanserna iscensätter i djungeln och i zoologiska trädgårdar. Detta kan vara nyttigt som en påminnelse om vårt fylogenetiska arv; som ett sätt att bättre förstå oss själva och de hierarkier vi ständigt bildar; och som ännu ett skäl att bete oss mera moraliskt mot våra genetiskt

sett närmaste släktingar och den natur alla levande varelser behöver för att överleva.

Men jag hoppas också att mitt något raljerande bruk av bestämningar som alfahanne och unghanne i genomgången av de centrala rollfigurerna och de intriger de ingår i i några tragedier av Shakespeare även kan påvisa att litteraturforskare har något att vinna av lite kännedom om primatologi. Shakespeares dramatiska geni, djupa personpsykologi och oförlikneliga språkbruk kan i någon mån ha bidragit till att forskningen inte helt fått upp ögonen för det personpolitiska spelet i dramerna.

Kanske en primatologisk jämförelse kan bidra till en ökad förståelse för de personpolitiska konstellationerna i Shakespeares tragedier. Som läsare och åskådare är vi ofta djupt rörda av bevekelsegrunderna för rollfigurernas beteende – något vi av naturliga skäl vet mycket litet om när det gäller schimpanser. Men en mera ingående studie av de sociala hierarkierna, koalitionerna mellan rollfigurerna och den ständigt pågående maktkampen i dem kan också belysa förhållandena mellan de centrala rollfigurerna. Personkonstellationerna är, som Shakespearekännaren A.C. Bradley (1904/1960, s. 6) hävdade för snart ett sekel sedan, centrala för intrigerna i Shakespeares tragedier:

> The calamities of tragedy do not simply happen, nor are they sent; they proceed mainly from actions, and those the actions of men.
>
> We see a number of human beings placed in certain circumstances; and we see, arising from the co-operation of their characters in these circumstances, certain actions. These actions beget others, and these others beget others again, until this series of inter-connected deeds leads by an apparently inevitable sequence to a catastrophe.

Genom att studera de olika koalitioner rollfigurerna ingår och deras roll i maktkampen kunde vi kanske bättre förstå Othello, Iago och deras fruar, orsakerna till att den moraliska Brutus konspirerar för att mörda Caesar, till Lears ursinne, till Lady Macbeths lömskhet. Med andra ord kunde en sådan forskning ytterligare bidra till vår förståelse av dels intrigerna och hur de

utvecklas, dels rollfigurernas handlingar och deras motivationer. Kanske kan till och med Hamlets avsaknad av fungerande sociala och politiska koalitioner till en del förklara varför han i sin stora monolog om att vara eller inte funderar på en fråga som ingen schimpans förmår ställa.

Låt mig till slut ta upp det tema som utlovas i artikelns rubrik, men som hittills endast implicit behandlats. Som vi så väl vet och som både Shakespeares tragedier och schimpansflockar ger vid handen är priset för den ständiga kampen om rangordning högt: psykisk press, lemlästande, isolering, död. Nakamuras tv-dokumentär *Cousins Beneath the Skin* avslutas därför med frågan varför denna prekära maktkamp ständigt pågår hos schimpanserna. Svaret står att finna hos oss själva, lyder dokumentärens sista mening.

Är det kanske så att evolutionen trots allt vinner på att maktkampen fortgår i det att ledarna, deras underlydande och rivaler verkar sexuellt mera attraktiva? Att det ekvilibrium som ofta råder under en respektingivande och populär ledare ändå ofta är mera långlivat än den kamp som föregår det? Att fördelarna sålunda är mera betydande än nackdelarna både bland schimpanser och människor? Vi skulle väl alla så gärna vilja att det vore så.

Litteratur

Bekoff, Marc. 2002. *Minding Animals. Awareness, Emotion, and Heart.* New York et al.: Oxford University Press.

Boehm, Christopher. 2000. 'Conflict and the Evolution of Social Control'. I Katz 2000, ss. 79–101.

Bradley, A. C. 1904/1960. *Shakespearean Tragedy.* London: Macmillan.

Carroll, Joseph. 1994. *Evolution and Literary Theory.* Columbia och London: University of Missouri Press.

Cooke, Brett och Frederick Turner, red. 1999. *Biopoetics. Evolutionary Explorations in the Arts.* Lexington, KY: ICUS.

Gullberg, Hjalmar. 1959. *Ögon, läppar.* Stockholm: Norstedt.

Katz, Leonard, red. 2000. *Evolutionary Origins of Morality. Cross-Disciplinary Perspectives (Journal of Consciousness Studies, 7:1–2)*. Thorverton, Storbritannien: Imprint Academic.

Potter, Van Rensselaer. 1971. *Bioethics. Bridge to the Future*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Sebeok, Thomas A. 2001. *Global Semiotics*. Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press.

Shakespeare, William. 1982/1987. *The Illustrated Stratford Shakespeare*. London: Chancellor Press.

de Waal, Frans. 1982/2000, rev. upplaga. *Chimpanzee Politics. Power and Sex among Apes*. Baltimore och London: The Johns Hopkins University Press.

–. 1996. *Good Natured. The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*. Cambridge, MA, och London: Harvard University Press.

–. 2001/2002. *The Ape and the Sushi Master. Cultural Reflections by a Primatologist*. London: Penguin.

Ordning framför allt

Gudarnas vilja som struktur i J.L. Runebergs drama Kungarne på Salamis

Michel Ekman

Problemen med Runebergs antikiserande drama *Kungarne på Salamis* (härefter KS) koncentreras i Leontes gestalt. Om bekymret beträffande *Kung Fjalar*, det andra stora diktverk där Runeberg lägger ut sin idévärld, har varit vad dikten egentligen skall anses handla om,[1] är förhållandet i KS det motsatta. Runeberg har lärt av den förvirrade Fjalarreceptionen, väl främst Snellmans tolkning av dikten, och vinnlägger sig nu till varje pris om att vara tydlig.

Priset, har det många gånger påpekats, är att karaktärernas utveckling försvinner, och därmed den dramatiska spänningen. Detta är i och för sig ett generellt problem i Runebergs verk. Tore Wretö skriver:

> What has been said regarding Runeberg's greatest works applies equally well to his last effort, namely, that it is not the action but the

[1] Se Michel Ekman, "Den katastrofala kärleken – en läsning av Kung Fjalar" i *Historiska och litteraturhistoriska studier* 72 (1997) s. 69 f.

> thoughts and principles of the characters that represents the drama and the excitement. The dramatic elements are transposed to recitation. Runeberg's characters are, as often, stylized representatives of abstract principles rather than people of flesh and blood, with their agony, indecision, and conflicts.[2]

I KS är det faktiskt på ett plan, som Snellman föreslog redan på tal om *Kung Fjalar*, fråga om en konflikt mellan familjens och statens väl.[3] På ön Salamis härskar usurpatorn, med grekernas språkbruk tyrannen, Leiokritos som efter den legitima tronarvingen Ajas död vid Troja har tillskansat sig makten av dennes åldrige far. Leiokritos har sonen Leontes, vars framtida trygghet som härskare han är villig att försvara med vapen. Ajas har å sin sida lämnat efter sig sonen Eyrysakes, som dock på den till släkten fientligt inställde kung Menelaos försorg har hållits fången under hela sin uppväxt. På Salamis är Eyrysakes öde obekant men han förmodas vara död. Problemet, ur Leiokritos synvinkel, är att Leontes, tronföljaren, inte erkänner sin fars legitimitet på tronen så länge Eyrysakes är vid liv. När Eyrysakes sedan dyker upp på Salamis väljer Leontes tveklöst plikten framför faderskärleken, och stupar i kampen för den legitime tronarvingen.

Problematisk för dramats struktur, spänning och trovärdighet har framför allt Leontes tveklöshet och den maskinartade automatiken med vilken konflikten mellan far och son tillspetsas – till varderas undergång – ansetts vara. Redan Christian Cavallin, som ägnade KS den första grundliga studien, utpekar Leontes abstrakta och opersonliga pliktkärlek som något unikt bland "hjältar i lidande och försakelse".[4] Och Yrjö Hirn förtecknar en rad av invändningar, t.ex. Christoffer Eichhorns karakteristik av Leontes som "obegriplig och nästan vidunderlig" och Julius Langes ord om att

[2] Tore Wretö, *J.L. Runeberg*, övers. Zelek S. Herman. Boston 1980 s. 151.

[3] Denna aspekt renodlas av Pertti Lassila, som läser dramat som en polemik mot Snellmans *Läran om staten*. Lassila, *Runoilija ja rumpali*. Helsinki 2000 s. 49 f.

[4] Christian Cavallin, "Om grundtanke och karakterer i Runebergs tragedi Kungarne på Salamis." *Nordisk tidskrift* 1897 s. 521.

Leontes "der har forelsket sig i en alldeles abstrakt Kategori, 'det rätta', synes meg baade i og for sig unaturlig og desuden dramatisk uheldig; han skulle ud av en Tragedie og anvises Plads i Landstinget imellan Andrae och Krieger."[5]

Otto Sylwan var den som först ställde Leontes bredvid Hamlet, och konstaterade att just i jämförelsen mellan dessa karaktärer Runebergs brister invid Shakespeare blev tydligare. Leontes karakteriseras som en torr pliktmänniska och ett abstrakt dygdeideal.[6] Och Henrik Schück spädde på i *Illustrerad svensk litteraturhistoria*:

> Mänsklig är en dylik karaktär icke. Utan djupgående själsstrid kan dock ej en normal människa gripa till vapen mot en fader och kämpa mot denne. Att han [Leontes] ogärna sällar sig till upprorsmakarna är visserligen sant; saken är för honom, utan allt grubbel, klar. Det är just frånvaron av ett dylikt lidande, som så starkt skiljer Kungarne på Salamis från Shakespeares tragedier.[7]

Knappast mindre märkligt är dock Leiokritos beteende. Det är visserligen sant att Runeberg har försett honom med ett antal repliker som avser att förklara och nyansera hans karaktär och position. I andra aktens andra scen (II: 2) talar han, efter att ha gett instruktioner åt sin lågsinte hantlangare Rhaistes, om sin dröm om att en gång, när hans position väl är tryggad, få härska med hjärtat mer än med beräkning, och att då hyllas av sitt folk. I följande scen, den stora diskussionen med Leontes om makt och rätt, som har kallats styckets idémässiga hjärta, lägger han ut sin härskarfilosofi för Leontes, och i III: 2 förstummas han när denne uttryckligen säger sig välja plikten framför faderskärleken. Men samtidigt som Leiokritos successivt trappar upp det våld som krävs för att hålla honom kvar vid makten,

[5] Yrjö Hirn, *Runeberggestalten*. Helsingfors 1942, s. 315.

[6] Otto Sylwan, *Svensk litteratur vid 1800-talets mitt*. Stockholm 1903. Cit. efter Hirn ibid.

[7] Henrik Schück, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*. Tredje uppl. Stockholm 1930, s. 435.

vidhåller han genom hela skeendet att det är för sonens skull han gör det – trots att denne i både ord och handling visar att han inte accepterar faderns ståndpunkt. Krönet på detta skeende är den tragiska ironi som låter Leiokritos själv bli sin sons baneman i helt bokstavlig mening. Det är svårt att tänka sig att Leontes skulle ha tagit emot den härskarkrona fadern erbjuder honom om kampen mot den legitima tronföljaren gått annorlunda – och svårt att förstå att fadern inte inser detta.

Leontes agerande har ifrågasatts även ur en annan synvinkel än den, att hans förhållande till fadern är onaturligt och föga trovärdigt. Framför allt Hans Larsson har fäst sig vid att Leontes har de egenskaper, som utmärker en god härskare i betydligt högre grad än Eyrysakes. Han styrs av en tro på rättvisan som inte ser till personlig fördel, och han för i dialogen med fadern i II: 2 konsekvent de svagares talan. Eyrysakes representerar visserligen också en idé i dramat, "nämligen rättvisan i vedergällningens form [– – –] Han vill behandla Leiokritos döda kropp med all övlig skymf. Han är en fiende. Öga för öga. Det är inte den rättvisa som Leontes mognat till, och om rättvisa är att det bästa kommer fram, och så är det ju, så kunde Leontes med fog gripit efter herradömet."[8]

Till detta kommer att Leontes uppenbarligen är den som stöds av folket på Salamis. Fiskarsonen Hyllos förklarar i III: 1 att de unga, som inte har några minnen av Ajas, hatar Leiokritos för hans onda dåd, men gärna vill se Leontes som sin härskare. Och orsaken till att Eyrysakes styrka till slut får övertaget i den stora slutstriden, är att Leiokritos trupper kapitulerar då de hör att Leontes har stupat. För någon annan kung vill de inte kämpa. Yrjö Hirn tvingas i sin apologi för dramat konstatera:

> Men det kan medgivas att det i Kungarne på Salamis talas långt mer om konungars rätt än om folkets. Detta stämmer endast överens med den radikala legitimismen, som en gång för alla ligger till grund för stycket som idédrama.[9]

[8] Hans Larsson, *Litteraturintryck*. Stockholm 1926 s. 279.
[9] Hirn 1942 s. 317 f.

"[L]ångt mer" är en eufemism. När Hyllos i den ovannämnda scenen för folket och dess önskemål på tal hotar Leontes omedelbart att klyva hans huvud med sitt svärd. Folket och dess eventuella rätt har ingen förespråkare bland dramats maktägande.

Eyrysakes ges egentligen inga goda egenskaper, och knappt några egenskaper alls i dramat. Hans befrielse ur fångenskapen och ankomst till Salamis är helt slumpens ("gudarnas") verk. Genom egen list eller duglighet har han inte kunnat påverka den. Som stridskämpe kan han inte heller i avgörande grad bidra till Leiokritos fall. Tvärtom: när han går med på Leontes förslag att de två skall byta rustningar för att dra fiendens uppmärksamhet från honom – ett förslag som med rådande styrkeförhållanden mellan de två armeerna med stor sannolikhet kommer att innebära Leontes död – ger han en högst tvivelaktig bild av sin stridsmoral. Och när han sedan skall dräpa Leiokritos slår denne lätt svärdet ur hans hand. Efter fiendens död ger han prov på den primitiva rättsuppfattning som Hans Larsson påtalar.

Eyrysakes är ingenting annat än legitimitetsprincipen personifierad, i sig själv ett blankt kort. Han liknar sin far Ajas till det yttre och får själv hävda sin legitima härskarrätt på ett om faderns temperament minnande, koleriskt och oanalytiskt sätt som ligger milsvitt från Leontes filosofi som den utläggs i meningsutbytet med hans far i II: 2. Framför allt får Eyrysakes presentera sig när han i IV: 5 skäller ut Eubolos för att denne misstror hans kungavärdighet. För Runeberg har det uppenbarligen varit viktigt att undanröja varje misstanke om att Eyrysakes skulle ha rätt till kungatiteln på grund av egna, personliga meriter.

På samma sätt förfar han med styckets övriga centrala personer. De har alla renodlats enligt det mönster Wretö skisserar upp i citatet ovan. Om Leontes som en personifikation av pliktkärleken har redan talats. Ruth Hedvall har påpekat, att trots att den rätt som Leontes förespråkar är densamma som Sokrates i Platons dialog *Gorgias*, så är deras motiveringar olika. Sokrates hänvisar till rättfärdighetens oföränderlighet: det som är rättfärdigt måste vara detsamma som alltid har varit det. Leontes däremot bygger på rättvisan i naturen som ett föredöme för rättvisan i människornas

värld, en tanke som saknar antika förebilder.[10] Leontes argumentation lyder:

Jag såg, hvad sjelf du skådar, om ditt öga höjs
Mot fästet opp, på jorden sänks, kring hafvet far,
Mot dagen blickar, följer nattens tysta gång,
Betraktar stjärnan, tänd för sekler eller dväljs
Vid markens späda blomma, som med qvällen dör.
En stadgad ordning öfverallt, en lag jag såg
Orubblig, helig, stor i litet, som i stort.
Sin bana kände stjernan, fästet sänkte sig
Ej krossande på jorden ned, af jordens törst
Ej sväljdes svala hafvet, hafvets hunger slök
Ej jorden opp; men vid den strand, der vågen steg
Mot skyn, stod blomman, synlig knappt, och växte trygg.
Så ordnar Zeus sitt välde, grundar ytterst allt
På rätt blott, aktning äfven för den svages rätt.
(II: 2 rr. 115–128)

Leontes rättviseprincip bygger alltså egentligen på en orubblig naturlag som man inte kan argumentera omkring (låt vara att den skiljer sig mycket från vetenskapens syn på arternas samliv i naturen). Denna determinism – och utgången av kampen mellan Leiokritos och Leontes/Eyrysakes antyder att Leontes har rätt – är intressant för att den utgör en omvändning av en central tanke i tidigare Runebergverk som *Nadeschda* och *Kung Fjalar*. I dessa står determinismen i naturen för destruktiv sexualitet och våld. Den utgör motsatsen till ett ordnat socialt liv och används både på det symboliska planet och i människogestaltningen för att beskriva huvudpersonernas sociala förvillelse och i många fall undergång.[11] I KS däremot ger Runeberg, genom att helt extrahera sexualiteten ur dramat, den deterministiska naturuppfattningen en positiv och konstruktiv betydelse. Men detta innebär också att Leontes argumentation och hänvisningar till förnuftet är skenbara. I själva verket reduceras han till en personifikation av en orubblig naturprincip (kallad gudarnas vilja) som står över mänskliga val och överväganden. Det mekanistiska i hans rättskänsla antyds redan i första aktens konflikt om purpursnäckan, där han med en advokatyr som egentligen inte alls berör rättsproblemet tilldömer fiskaren Eubolos det värdefulla innandömet och Rhaistes det värdelösa skalet (därmed lyckas Runeberg visserligen påhittigt antecipera rustningsbytets konsekvenser, men det förtar inte det bristfälliga i Leontes resonemang). Egendomligt är även att han så tveklöst stridit med sin far mot Ajas bror Teukros vid dennes försök att landstiga på Salamis. Motivet är att Teukros hade förskjutits av sin far och därmed saknar rätt att härska i hans kungadöme. Men den som trovärdig och rättrådig skildrade Eubolos ger följande bild av skeendet:

Var Teukros, han vår fordne konungs ädle son,
En fiende? Som vän han kom till Salamis,
Med några få kamrater och ett enda skepp,
Att herrskarspiran vårda åt sin broders son,
Tills denne kunde hinna sina fäders ö.
(I: 3 rr. 170–174).

Även här tycks Leontes alltså tillämpa en hårt formalistisk rättvisa som tar föga hänsyn till beslutens substans.

Också för Leiokritos del tillämpar Runeberg reduktionens princip. Som härskare framstår han som övervägande god, åtminstone till sina intentioner. Han får i sina monologer beklaga sig över att han måste ta till våld och drömma om en tid då han skall vara mild och älskas av sina undersåtar, t.ex. i II: 6. För egen del begär han ingenting, men han handlar kraftfullt för att garantera sonen en framtid som härskare. Hyllos talar visserligen om Leiokritos oförrätter i II: 1, men hans hetsighet gör honom till en otillförlitlig källa. Den samvetsömme Leontes har inte i något skede kri-

[10] Ruth Hedvall, "Beröringspunkter mellan Runeberg och Rydberg" i *Festskrift till Yrjö Hirn*. Helsingfors 1930, s. 125.
[11] Se Ekman 1997.

tik att rikta mot sin far på denna punkt. I IV: 11 säger han. "Är Leiokritos tyrann?/ Bort det! Ett hjerta mera varmt och kärleksfullt/ Har Salamis ej fostrat. Blott när ödet vill/ Hans son förderfva, måste iskallt hat ta in/ Det rum, der mildhet ständigt förr var hemmastadd" (rr. 475–479). För konfliktens koncipiering är det viktigt, att den principiella diskussionen inte rör sig om arten av Leiokritos styre, utan om vem han är. Han kan aldrig meritera sig för kungavärdigheten, oberoende av hur gott hans styre vore.

Ondskan i pjäsen har i stället koncentrerats i karaktären Rhaistes, Leiokritos handgångne man, som är lågsint, våldsam och feg. Han drar sig inte för att med våld angripa den gamle Eubolos eller den blinda Tekmessa, samtidigt som han, ställd inför fysisk övermakt, ber om hjälp av folket med hänvisning till den svages rätt. Genom svek sårar han även Leontes innan denne stupar för sin faders svärd. Han föraktas av alla, även av Leiokritos (t. ex. i II: 4). Rhaistes är en schematisk teaterbov, fullständigt utan djupare intresse. Hans enda funktion är att avlasta Leiokritos så att denne kan framstå som en god tyrann, medan ondskan avskiljs och bärs av Rhaistes.

Otto Sylwan och Henrik Schück fann det självklart att Shakespeare var en betydande referenspunkt för förståelsen av KS, och då speciellt Hamletgestaltens förhållande till Leontes. Yrjö Hirn vänder sig emot denna uppfattning. I Hamletgestalten ser han grubblandet som den centrala egenskapen, och eftersom just detta saknas hos Leontes menar han att jämförelsen leder tolkningen av dramat in på villovägar. Hirn ser i stället en likhet mellan Leontes och andra av Runeberg skapade karaktärer, som Sven Dufva och Sandels, och han skriver:

> Förståndsresonemang och beräknande kalkyl är dem främmande. De ledas av en ofelbar dunkel instinkt eller av en kategoriskt bjudande rättskänsla, och de bli därför aldrig i sina handlingar ställda inför något val. Med andra ord sagt, de äro sublima i sin etiska höghet, men de stå alltför mycket utanför den moraliska tveksamhetens och de moraliska konflikternas värld för att kunna bli tragiskt intressanta gestalter i den mening som den hävdvunna estetiska nomenklaturen förbinder vid ordet tragisk.[12]

Tore Wretö finner det självklart att Shakespeareinflytandet, och inte bara från *Hamlet*, är mycket starkt i KS: "Even on a more general plane, one can say that The Kings on Salamis contains more of Shakespeare and the Renaissance than of Classical tragedy writers such as Sophocles, or even Seneca."[13] Han skrivet att "[t]he Hamlet trait is overexplicit in the character of Leontes", och jämför vapenbytesepisoderna i de två dramerna, samt huvudpersonernas förhållande till sina bundsförvanter. Han gör även en jämförelse mellan den spådom Leiokritos emottar från Delfi, där det sägs att han sitter trygg på tronen så länge Leontes inte fallit för hans svärd, och den spådom som häxorna uttalar i *Macbeth*. På ett övergripande plan fäster Wretö sig vid att Runeberg bryter mot den klassiska regel som säger att all våldsam handling skall äga rum utanför scenen. Även scenanvisningarna i KS minner mera om Shakespeare och det romantiska dramat än om den klassiska dramatiken. Sammanfattningsvis skriver Wretö: "In conclusion, The Kings on Salamis displays Shakespeare's influence on Runeberg more strongly than does any other of the latter's poetic works."[14]

Macbeth och *Hamlet* är de två Shakespearedramer som Runeberg explicit har kommenterat, det förra i uppsatsen "Är Macbeth en Christlig Tragedie?" (1842), det senare muntligt, men bokfört i J.E. Strömborgs *Biografiska anteckningar*. I Runebergs tolkning av *Macbeth* är motsättningen mellan mänskligt förnuft och gudomlig styrning den centrala punkten. Brytningen mellan dessa inträffar då den klassiska kulturen, inriktad på det jordiska livet, utträngs av den kristna med sin inriktning på det himmelska:

[12] Hirn 1942 s. 317 f. Det är intressant att notera att Schücks inställning till likheterna och skillnaderna mellan Hamlet och Leontes i själva verket är betydligt mer nyanserad och skeptisk än Hirns referat ger vid handen. Det vittnar kanske om vilken laddning frågan om Runebergs förebilder hade även för honom. För Schück var det framför allt *Macbeth* som hade betydelse som förebild för KS, och det genom en tolkning som stöder sig på Runebergs egen Macbethtolkning.

[13] Wretö 1980 s. 150.

[14] Ibid.

> Men i och med detsamma menniskan fann sig vara en fånge på jorden, fann hon sig äfven vara fången genom sig sjelf, och hennes ande uppreste sig mot detta jordiska, hvaraf hon kände sig snärjd, mot hjertats njutningar och plågor, mot förståndets irrande beräkningar och skenvishet. Målningar af den kamp, som sålunda kämpades, utgöra de första sköna skapelserna af Christlig konst, – legenderna. Anden, i sin seger öfver jordisk njutning och plåga, öfver förståndets skenbara lagar, se der hvad, i Christendomens första tider, menskligheten framställde i lefverne, och legenderna besjöngo.
>
> SS VIII: 2

Modellen för Runebergs *Macbeth*tolkning är denna hans uppfatning av de kristna legenderna. Macbeth handlar enligt sitt jordiska förnuft med ett jordiskt gott för ögonen. Dock finns en övergripande plan för skeendet, av Runeberg uppfattad som gudomlig, som Macbeth förgäves kämpar emot, och som gör att alla hans handlingar får konsekvenser som är negativa för honom själv och hans onda uppsåt. Detta negativa, jordiska förnuft personifieras i häxorna och deras spådomar, som innebär motsatsen till Macbeths tolkningar av dem.

Samma motsättning mellan en övergripande, gudomlig plan och mänskligt, förnuftsbundet tänkande och handlande ser Runeberg i *Hamlet*. Central i pjäsen är Guds önskan att bestraffa kung Claudius. För detta ändamål väljer han prins Hamlet som sitt verktyg. Denne är dock, säger Runeberg, "alls icke någon handlingens man. Genom sina funderingar om den rätta tiden arbetar han blott emot Vår Herres plan att använda honom som redskap för sin bestraffning af konungen och man måste befara, att han aldrig kommer att bli den hämnare, som han ständigt hotar att bli, tills han helt plötsligt vid ett tillfälle då han minst tänker derpå, tillfölje af Vår Herres ledning af händelsernas gång, blir det."[15] Genom denna intrig har

[15] J.E. Strömborg, *Biografiska anteckningar om J.L. Runeberg* IV: 2 1845–1860. Ny uppl. av Karin Allardt. Helsingfors 1931, s. 23.

Shakespeare dock enligt Runeberg tvingats till flera svaga lösningar, till vilka han räknar bl. a. florettbytet och giftdrycken.[16]

Som Tore Wretö påpekar, är det mycket som gör det troligt att *Hamlet* har varit en viktig inspirationskälla när Runeberg skrev KS. Framför allt är det uppenbart att de bägge kungahämnarna Hamlet och Leontes står i en nära relation till varandra. Men denna präglas inte främst av passivt övertagande från Runebergs sida. Tvärtom kan man se KS och Leontesgestalten som ett kraftfullt ställningstagande till, rent av en korrigering av inte bara *Hamlet*, utan också *Macbeth*. I sitt eget drama genomför Runeberg det tema, byggt på motsättningen mellan segrande gudomlig omsorg och undergångsdömt mänskligt förnuftstänkande, som han läser in i *Macbeth*, och som han vill se också i *Hamlet*, fastän Shakespeare enligt hans mening inte förmått att fullt tillfredsställande realisera det.

I sin Shakespearekritik befinner sig Runeberg på vägen från romantikens höga uppskattning av dramernas mångsidighet och svårigheten att definiera dem genre- och stilmässigt till det sena 1800-talets bekymmer för deras heterogenitet och brist på känsla för det sedligt och estetiskt passande. På svenskt håll i Finland personifieras polerna av å ena sidan skalden Frans Michael Franzén och å andra sidan professorn Wilhelm Bolin, som 1879–1887 gav ut en bearbetning av Shakespeares dramer för familjebruk.[17] Clas Zilliacus karaktäriserar det som föder behovet att förbättra Shakespeare:

> En pjäs som *Hamlet* var särskilt prisgiven åt förbättrande ingrepp i och med att den hade det svårt med det där med genrer. Pjäsen är känd som tragedi. Men den är genomsållad av komiska inskott, burleskeri, satyrskämt, ord och göranden som måste gnissla mot en tra-

[16] J.E. Strömborg, *Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg*. Supplementband utg. av Karin Allardt. Helsingfors 1927, s. 282.

[17] För en koncis sammanfattning av pendelrörelserna i Shakespearereceptionen, se Clas Zilliacus, "Efterskrift", i William Shakespeare, *Den tragiska berättelsen om Hamlet, prins av Danmark*. Övers. och efterskrift av Clas Zilliacus. Helsingfors 1983 s. 137 f.

> gisk grundton. Avlägsnar man dem blir tragedin så hel och ren som den från början bort vara. Ordning härskar, genren beter sig som den ska.[18]

I KS är allt rätlinjigt. En karaktär som Macbeth, som oplanerat, av händelsernas gång drivs allt längre in på den väg som leder till undergången, är otänkbar. Leiokritos tar inga chanser för att de plötsligt erbjuds honom. Han förverkligar en princip, även om den skulle kosta honom det dyrbarast han har i livet. Och i motsats till Hamlet velar Leontes inte. Även han styrs av en princip. Hur det går för honom beror enbart av vilken objektivt förefintlig verklighet denna princip kommer att tillämpas på. Detta innebär, med Runebergs terminologi, att gudarna styr skeendet till människornas bästa, i kristlig anda. Att Runeberg på detta sätt korrigerar en annan, för honom viktig diktares verk är inte unikt. Även *Nadeschda* är skriven i opposition mot en beundrad förebild, Almqvist. Här har Runeberg övertagit ett viktigt intrigelement ur romanen *Amorina*. Men där händelseförloppet i Almqvists roman verkar att styras av slumpen är *Nadeschda* strängt deterministiskt uppbyggd.[19]

Runebergs hela författarskap kan ses som en kontinuerligt stegrad kamp för att bringa klarhet och ordning i en tillvaro som upplevs som alltmer kaotisk och hotad. Hotet växer ur de mänskliga relationerna: ur sexualiteten och ur familjebanden. I ungdomsverket *Elgskyttarne* uppnås en hastigt övergående jämvikt, där sexualiteten rationellt och problemfritt inordnas i socialt accepterade familjekonstellationer och relationerna mellan representanter för olika samhällsklasser knappast problematiseras. I *Hanna* utpekas samma sexualitet som ett potentiellt hot mot ordningen, men integreras i den efter sorgfälliga manövrar från författarens sida. I *Nadeschda* har konflikten skruvats upp så att den naturliga driften, omöjlig att hindra, spränger både familjeband och klassamhälle – i sig uppfattade som goda

[18] Zilliacus 1983, s. 138.

[19] Michel Ekman, "Nödvändigheternas konflikt i Runebergs Nadeschda" i *Historiska och litteraturhistoriska studier* 71 (1996) s. 70 (not).

storheter – och det krävs en dea ex machina för att ställa konflikterna till rätta. Höjdpunkterna på denna väg mot kaos och förstörelse av människans försök att ordna sitt liv på ett gott och rationellt vis utgör *Kung Fjalar* och *Kungarne på Salamis*. Där *Kung Fjalar* fokuserar på sexualiteten – naturens återkomst i driftens gestalt för att förstöra Fjalars rationella utopi – inriktar sig KS på familjebanden.

Konflikten i dramat bygger på den förblindelse som får Leiokritos att välja faderskärleken framför det rätta. Samtidigt är han, sedd i ett större perspektiv, en typisk Runebergsgestalt. Denna väljer nämligen så långt som möjligt fel, driven som han är av olika mänskliga drifter och känslor som kärlek, sexuell åtrå eller personlig äregirighet. Runebergs senare författarskap, i stort sett från och med *Nadeschda*, är en rad exempelstycken där författaren med hjälp av utifrån applicerade principer, ofta sammanfattningsvis kallade "gudarnas vilja", hårdhänt korrigerar sina gestalters misstag. Längst förs denna struktureringsmodell i KS, där en fullständigt abstrakt princip, "legitimiteten", utgör utgångspunkten och regelverket för allt som sker i dramat och därigenom från början till slut garanterar den ordning Runeberg så hett åtrådde.

Livet var för Runeberg ett kladdigt relationsdrama där förblindade människor ständigt valde fel. Hans författarskap är ett försök att med principernas hjälp dränera och korrigera det.

DEMONER OCH DRÖMMAR

MARIA JOTUNI OCH AUGUST STRINDBERG: NÅGRA BERÖRINGSPUNKTER

IRMELI NIEMI

VID 1900-talets början var August Strindberg en välkänd författare också i det finskspråkiga kulturlivet. Egentligen var man kanske mera intresserad av hans bisarra levnadsvanor än av hans litterära arbeten. Han irriterade sina kolleger och man visste, att till och med Zachris Topelius hade försökt använda sin ställning som succéförfattare hos Bonniers för att förhindra att han publicerades – utan resultat, naturligtvis.

Yngre författare beundrade hans berättelseformer mera. Den korta berättelsen blev ett varumärke som antogs av bl.a. Juhani Aho, som i sin "lastu"-form utvecklade den till ett finslipat instrument för naturbeskrivningar och fina psykologiska iakttagelser. Aho blev en läromästare för många författare ur den yngre finskspråkiga generationen, som med större eller mindre respekt erkände hans auktoritet både som prosaist och som en dominerande teater- och kulturpolitiker.

Maria Jotuni (1880–1943) läste Strindbergs verk som ung student, men hans betydelse för hennes utveckling blev dock i början svagare än t.ex. Ibsens och Hamsuns. Som ivrig teaterbesökare såg hon antagligen de första

finskspråkiga Strindberg-uppsättningarna på Nationalteatern, *Lycko-Pers resa* 1903 och *Mäster Olof* 1909. Den senare spelades medan hon själv arbetade med utkastet till sin första pjäs, *Vanha koti* ("Det gamla hemmet"). Pjäsen innehåller dock starkare anknytningar till Ibsens och Tjechovs moraliska och patetiska bilder av det trista familjelivet.

Jotunis vän och sedermera make Viljo Tarkiainen grundade 1909 med sina vänner ett nytt förlag för kvalitetslitteratur, Agricola. Tanken var att man med det skulle öppna vägen för både inhemsk och utländsk litteratur, men dess livstid blev kort. Dock har planerna troligen gett anledning till en intressant brevväxling mellan Jotunis bror, Anton Jotuni och August Strindberg. Anton, som studerade juridik, skrev ett brev till Strindberg, daterat 15 juni 1909, där han går rakt på sak:

> Skriftställaren, H.Herr August Strindberg, Stockholm.
> Har den äran att be om Eder tillåtelse att öfversätta till finska skådespelet "Dödsdansen". Öfversättningen skulle utkomma möjligen nästa höst. I hopp att få Edert benägna svar tecknar högaktningsfullt Anton Jotuni, adr. Kuopio, Finland.

Strindberg skickar ett jakande svar, som inte har återfunnits. Av dess innehåll får man dock en uppfattning i Antons följande brev, skrivet i mitten av juli samma år. Strindberg vill fråga något som intresserar honom språkhistoriskt. Jotuni svarar:

> Emedan jag varit på en längre resa är jag först nu i tillfälle att svara på Edert bref, som under min frånvaro kommit.
>
> Först och främst får jag tacka för Er tillåtelse att öfversätta "Dödsdansen". Hvad sedan beträffar derivationen af orden "metsä", "talo" och "puu", äro de, så vida jag vet, ursprungliga finska ord, som träffas åtminstone i våra närmaste släktspråk (estniska, vatja, karelska, lifländska, kanske i ungerska och mordva). Äldre former af dessa ord hafva redan för 2000 år sedan varit "meddä" (d=engl.th), "taloi" och "puu". "Puu"=möjligen Baum, men högst tvifvelaktigt. Äro de låne-

ord, böra de vara lånade ännu tidigare och nästan i samma former med dessa.

Med detsamma tager jag mig friheten att skicka Eder en finsk novellsamling "Rakkautta" i svensk öfversättning "Kärlek". Författarinnan stud. frk. Maria Haggrén-Jotuni är syster till mig och en av Era ifrigaste läsare och beundrare. När boken utkom, väckte den, i synnerhet bland våra konservativa kretsar, stor förargelse i moralisk hänseende.

Högaktningsfullt Anton Jotuni.

Det sista låter nästan som en rekommendation med hänvisning till Strindbergs egen situation. *Kärlek* utkom i Bertel Gripenbergs översättning 1908, en kort tid efter originalet. Boken finns i Strindbergs efterlämnade bibliotek, men verkar oläst. Däremot väckte *Kärlek* starka känslor hos Knut Hamsun, som fått boken i midsommartiden med ett medföljande brev av författarinnan och läst den utan avbrott under en tågresa.

Brevväxlingen ledde till att Jotuni skrev en omfångsrik essä om Hamsun som publicerades i *Valvoja* 1908, och till att hon visar starka intryck av Hamsuns lyrisk-dramatiska naturkänsla i sitt nästa verk *Arkielämää* (*Vardagsliv*), som nådde stor framgång. Men det fanns också läsare som tänkte på Strindberg och i synnerhet *Hemsöborna* i sammanhanget. Kauppis-Heikki, en genuin folklivsskildrare från Savolax, jämförde de två författarna och uttryckte sina känslor efter att ha läst boken: "Visst har jag också sett samma liv och på något sätt också beskrivit det, men eftersom jag i början och inte ens nu har förstått att använda några konstgrepp i berättelsen, har jag varit tvungen att lämna själva kärnan osynlig."

Vid jultiden 1908 pinade Strindberg särskilt Viljo Tarkiainen, som då beskrev en sömnlös natt för vännen och kritikern Yrjö Koskelainen: "Jag slåss med Strindberg", skriver han. Orsaken kan ha varit *Dödsdansen*, som dock blev översatt först 1916, eller möjligen ett av Strindbergs mindre verk, *Ensam*. Den översattes av Maria Jotunis bästa väninnna Laura Sorma och var möjligen tänkt för utgivning via Agricola. Men Agricolas möjligheter att existera upphörde snart, och *Yksin* publicerades först 1913 av Kirja, ett annat litet kvalitetsförlag med V.A. Koskenniemi som smakdomare. Då hade Jotuni trätt fram som kritiker i *Helsingin Sanomat*, och hon skrev en ganska kritisk presentation av boken. Hon ser spår av genialitet, och de räddar boken från att verka "ödslig". Hon lyfter fram Strindbergs sätt att överdriva detaljer och hans naiva ömhet, men också den sjuka fantasin, gåvan som låter honom se sådant som andra inte ser. För Jotuni har Strindbergs människoskildring inte sin tyngdpunkt i handlingarna utan i möjligheter och hemliga begär: "därför är hans karaktärer sönderrivna och nakna i sin mänsklighet".

Maria Jotuni behövde egentligen inte anlita översättningar. Hon läste svenska och andra nordiska språk. Kännedomen om grannländernas litteratur var vid sekelskiftet och i början av 1900-talet en viktig förutsättning för deltagande i det litterära livet. Det känns lockande att försöka utreda, vilka impulser Jotuni fick från Strindbergs författarskap. Man måste dock komma ihåg, att en hel del gemensamma drag kan bero på litterära konventioner och att det också finns betydande skillnader mellan de två författarna.

Materialet till sina skönlitterära arbeten hämtade Strindberg ofta ur den verklighet som han såg omkring sig, och som han sedan bearbetade enligt sitt eget temperament. Denna metod används ju av de flesta författare, men medan Strindbergs verk ofta beskriver och tolkar författarens egna reaktioner, försöker Jotuni så mycket som möjligt gömma sin subjektivitet mellan raderna. Först under den sena perioden av sitt författarskap blir hon i sina aforismer mera öppenhjärtig och avslöjar både sina änglar och demoner.

Det ämnesområde, som mest förenar Strindberg och Jotuni, är äktenskapet och kampen mellan kvinnan och mannen. Man kan med stor sannolikhet påstå att Jotuni läst både *Fadren*, *Dödsdansen* och Strindbergs andra dramatiska verk. Däremot läser jag en helt annan sinnesstämning och livssyn i *Giftas*-novellerna än i Jotunis berättelser. Strindberg visar ofta i sina familjebilder en mängd småaktigheter och upprepningar, och nästan alltid får kvinnan bära skulden. Kvinnan är den svagare, den opålitliga, grymma och dumma. Emancipationen får berättarens kritiska röst att växa till bittert kvinnohat.

Emancipationen är inte Jotunis mål. Hon avslöjar problem och visar försök till räddning genom pengar, kärlek, moral och solidaritet, men hennes kvinnogestalter är befriade endast i sina drömmar. I verkligheten är de nästan alltid bundna i sin ensamhet och sin oförmåga att höja krigsflaggan. Därför kan man inte påstå att kvinnans och mannens platser skulle vara helt motsatta i Strindbergs och Jotunis produktion.

I Jotunis stora roman *Huojuva talo* (1936/1963, *Ett vajande hus*) är den kvinnliga huvudpersonen fångad i ett slags allvetande passivitet, men blir ändå till slut, trots att hon utsätts för våld och bedrägeri, en vinnare i den tunga kampen om familjen, barnen och framtiden. Romanens händelser och tonläge kallar fram minnen av *Fadren*, *Dödsdansen* och *Pelikanen*, men den harmoniserande, omvända slutscenen fattas i Strindbergs verk. Svartsjukan, hatet och längtan fortgår och får en djävulsk dimension som leder till förintelse. Ibland ger religionen hos Strindberg möjlighet till en nästan mytisk försoning. Den lösningen fattas hos Jotuni utom i det tragiska tjugotalsdramat *Olen syyllinen* ("Jag är skyldig"), en moralitet med bibliskt tema, och den samtida novellen "Tyttö ruusutarhassa" ("Flickan i rosengården").

I bakgrunden finns också andra personliga skillnader. Strindbergs aggressiva deltagande i samhällsdebatten berörde många olika sociala problem, Jotuni höll sig helst inne i familjehemmet, som med tiden blev en sluten värld där endast fantasin öppnade dörrar mot tidens stormar och rus. Sitt privatlivs erfarenheter utnyttjade hon som ett chifferspråk, där bara små avsnitt är synliga. Den mest direkta kontakten mellan Jotuni och Strindberg visar novellen "Kaksoiskasvettuma" ("Dubbelsvulst", daterad Strindbergs födelsedag 1909, publicerad i *Kun on tunteet*, "När man har känslor", 1912). Den är en intensiv dialog mellan två hopväxta varelser, varken män eller kvinnor, som plågsamt trycker varandra. Den ena är den starkare, han/hon äger hjärtat, den andra, den förstfödda har kroppen. Han/hon älskar och lider, han/hon som äger hjärtat, hatar och påstår att den starkares rätt att leva är större.

Dialogen fortsätter: den svagare söker ljus och kärlek, söker godhet som inte finns, som skulle ge livet en mening. Men den andra kallar livet ett

blint skämt av naturen och kämpar förgäves mot lögnen och det förgiftade människolivet. Med tunga romantiska pulsslag beskriver Jotuni de båda olyckliga, den ena med en extrem rättskänsla och den andra med ett oerhört behov att bli älskad. Han/hon ber förgäves om en vilostund mitt i den hatfyllda tillvaron: "Glöm min svaghet, älska mig. Endast den som kan hata, kan också älska." Men den andra kan inte tåla sin svaghet och sina tusenfaldiga smärtor, han/hon stöter den bedjande från sig med en svordom på läpparna, därför att den han/hon älskar är en utopi, en drömbild av framtidens människa, fullkomlig och fri från lögner.

Maria Jotuni har här säkert också gett uttryck åt egna känslor och den dubbelhet hon själv sett i sin omgivning. Det hade inte varit lätt för henne att behålla ambitionen och den inre kraften efter det motstånd hon hade upplevt med sin föregående bok, *Kärlek*. Hennes egen röst kan höras som en påminnelse av de gångna månadernas förtvivlan: "Folk ser på oss och skrattar, när jag vrider mig i min ångest. Mitt hjärta brister. Mig kan ingen älska. Någonstans viskade man elaka ord igen, hörde du inte?"

Jotuni tolkade, i motsats till Minna Canth ett par decennier tidigare, uppenbarligen inte Strindbergs angrepp som ett hot mot kvinnokönet och kvinnans värde. Hon kunde se mycket kritiskt på hur kvinnan blev tvungen att anpassa sig till den sociala omvärlden som inte endast män, utan också andra kvinnor hade skapat. Till hjälp och försvar hade hon sin framtidstro och sin humor. Komediernas kvinnoroller visar vägen till större frihet men också priset i form av äventyr och illusioner. Ibland har man känslan att Strindberg hade ett enklare och grövre sätt att fastslå facit och den rätta lösningen.

"Den starkare" är ett nyckelord i kampen mellan dubbelväsendets båda delar i Jotunis text. Därför känns det som en utmaning och som en väg till Strindbergs och Jotunis gemensamma själslandskap att stanna vid Strindbergs lilla enaktare med samma titel. Jag vågar i den se en mötesplats för de båda författarnas sätt att uttrycka kvinnovärldens balans och obalans. Pjäsens form är en dialog mellan två kvinnor, en dialog som i praktiken är en monolog. Denna form använder Jotuni ofta i sina noveller. I många fall är det en kvinna som berättar sin historia för en annan kvinna som lyssnar,

t.ex. i "Kärlek", "Bara dröm?" eller "Lyckan". En variation av formen är i Hilda Husso-novellerna ett telefonsamtal mellan en kvinna och hennes f.d. älskare, där endast kvinnans repliker kan läsas. En betydelsefull skillnad består i *Den starkare* av att de båda kvinnorna är närvarande på scenen och att Strindberg betonar den stumma kvinnans roll med gester och mimiska uttryck. Man får ett intryck av att det mellan de två personerna uppstår en verklig situation som utnyttjar deras inbördes relationer och ger styrka åt den dramatiska utvecklingen.

Miljön i *Den starkare* är ett damkafé; ett ställe som är mycket främmande för Jotuni. Hennes motsvarande möten äger ofta rum hemma hos huvudpersonen eller i en annars bekant miljö, som på ett eller annat sätt också kan påverka handlingen. Damkaféet är ett neutralt ställe som lämnar ett fritt spelrum. Rumslösningen får dock en speciell karaktär av att tiden preciseras till julafton. Det är ganska ovanligt att man sitter på ett kafé vid en sådan tidpunkt, och situationen ger associationer till ensamhet och uteslutenhet, såsom den inträdande fru X litet aggressivt påpekar. Julkvällen har många associationer hos Jotuni; den är först och främst tacksamhetens och barnens dag, Jesu födelsedag, en befrielsens dag. Den konventionella julbilden kommer fram i Fru X:s och Mlle Y:s möte, den ger Fru X tillfälle att visa sina julklappar men den inramar på sitt sätt Mlle Y:s historia: senaste jul hade hon varit förlovad och lycklig, nu sitter hon ensam och dricker öl.

De båda kvinnorna är skådespelerskor. Jotuni har en tidig novell "I skymningen", där den ena av personerna är en skådespelerska. Temat är moderskänslan och Jotuni bygger en krissituation mellan väninnan som förgäves har önskat bli mor och skådespelerskan som har varit mor men lämnat barnet för att fortsätta sin yrkeskarriär. Långsamt avslöjar berättaren ångesten hos de båda kvinnorna, som förtvivlat söker en möjlighet att förstå varandras känslor, men inte ser att "även mörkret har sitt eget ljus". Samma situation med mycket starka komiska inslag uppstår i komedin *Kultainen vasikka* ("Den gyllene kalven", framförd i Sverige under titeln *Pengar, pengar!*): den turnerande skådespelerskan, hustruns väninna, blir mannens tillfälliga tröst då hustrun försvinner med en spekulerande älskare. En tävlingssituation av liknande slag avslöjas steg för steg i *Den starkare*,

men den har ingen humor i sin innersta kärna. Jotuni ger kvinnorna chansen att bli vänner och dela en gemensam kvinnoförståelse, Strindberg skapar en avgrund som fylls endast av bitterhet och självisk glädje.

Och mannen då – var finns hans plats? Hos Jotuni beror svaret på vilka av de mångfaldiga berättargreppen man följer: i hennes ungdomsarbeten är mannen antingen en förlorare eller en komisk tyrann som kvinnorna skrattar åt i smyg. Senare lyfts han in i centrum med makt och härskargester som till sist leder till vansinnig grymhet och våld.

Mannen i Strindbergs värld har också många gestalter, men i *Den starkare* ses han endast genom sin frus beskrivning, som Mlle Y reagerar på med olika miner och skratt. Plötsligt öppnas fru X:s ögon och hon ser sin egen felbedömning i dubbelbilden av en toffelhjälte och otrogen älskare. Hennes hat mot den avslöjade rivalen växer till gifriga bilder: "Din själ kröp in i min som en mask i äpplet, åt och åt, grävde och grävde tills det bara var skalet kvar med litet svart mjöl!" I Jotunis produktion finner man egentligen hatet först i den Strindberg-påverkade "Dubbelsvulsten" och senare i inbördeskrigets sårande möten mellan motsatta politiska grupper, i pjäsutkastet "Elämä ja kuolema" ("Liv och död"). I stället för hat präglas hennes människor av ångest, självförakt och tvivel, men också av en primitiv rättsmoral, av självkännedom och viljelöshet. Det som förenar Strindberg och Jotuni är deras förmåga att koncentrera innehållet i människonaturen till ett dramatiskt ögonblick som kastar sitt ljus långt över den beskrivna situationen. 'Skuld', 'dröm' och 'lycka' är begrepp som bägge använder i beskrivningen av människans livskamp. De är känslor som sist och slutligen förenar det kvinnliga och det manliga.

LITTERATUR

Maria Jotuni, *Huojuva talo. Novelleja ja muuta proosaa I–II. Näytelmät.*Helsinki 1980.
– *Ett vajande hus*. Övers. av Kerstin Lindqvist. Stockholm 1999.
– *Kärlek*. Övers. av Bertel Gripenberg. Helsingfors 1909.
– *Vardagsliv*. Övers. av Ragnar Ekelund. Helsingfors 1920.
August Strindberg, *Skrifter*. Stockholm 1983. Bl.a. *Dödsdansen, Ensam, Fadren, Giftas, Hemsöborna, Den starkare*.
Irmeli Niemi, *Arki ja tunteet. Maria Jotunin elämä ja kirjailjantyö*. Helsinki 2001.
Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*. Stockholm 1982.

JARL HEMMER OCH TEATERN

RALF LÅNGBACKA

> "och ändå, det måste jag erkänna, är det dramatiska författarskapet i mitt tycke det allra intressantaste."

I EN intervju i Hufvudstadsbladet 24.8 1927 kom Jarl Hemmer med ett uttalande som måste ha förvånat samtiden och som också för eftervärlden kan tyckas överraskande. Efter att ha talat om svårigheterna med att skriva för teatern säger han: "och ändå, det måste jag erkänna, är det dramatiska författarskapet i mitt tycke det allra intressantaste". Han talar i samma intervju entusiastiskt om repetitionerna på teatern – "som att ha en stor innehållsrik leksakslåda att syssla med..."[1]

Det överraskande i uttalandet är att Hemmer dittills hade nått sina stora framgångar inte som dramatiker utan i första hand som lyriker och senare som novell- och romanförfattare. Hans diktsamlingar såldes i tusentals exemplar och samtidens ledande kritiker Gunnar Castrén skrev om *Över dunklet*, när den kom ut 1919 att den var "kanske den vackraste lyriska diktsamling, som någonsin utkommit i detta land".[2] Som romanförfattare fick han visserligen sin största framgång med *En man och hans samvete* fyra år senare – år 1931, men han var likväl en etablerad

[1] *Hufvudstadsbladet*, 24.8 1927.
[2] *Nya Argus* 1919, nr 24, s. 183.

prosaist med flera novellsamlingar, romanerna *Onni Kokko* och *Fattiggubbens brud* och med versberättelsen *Rågens rike*, som 1925 fick det stora romanpriset i en tävling utlyst av förlaget Åhlén & Åkerlund, bakom sig. Litet smolk i bägaren fick han av att han för den nya modernistgenerationen undan för undan hade blivit det röda (eller snarare svarta) skynket, som i synnerhet av Elmer Diktonius och Hagar Olsson användes som "spottkopp". Diktonius avhyvling av diktsamlingen *Väntan* (1921) kan ses som ett lämpligt exempel: "Hemmer är berömd för sin 'gnista' – han har den det må sägas; han har en (topeliansk) porlande källa i sitt inre vid vars rand han (topelianskt) björkomsluten leker kuddamu med beskedliga (topelianska) poesitallkottar under (topelianskt) blånande himmel."[3]

För den poesiläsande finlandssvenska allmänheten var han poeten "par préférence", som dramatiker däremot tämligen obekant. Han hade haft en viss framgång med sin "dramatiska dikt" *Med ödet ombord*, som hade urpremiär på Svenska Teatern i januari 1925, men som före det hade utkommit i bokform och då av många kritiker bedömts som "svårspelad" och "odramatisk". Svenska Teaterns föreställning blev inte heller någon odelad framgång, varken för teatern eller författaren. Samma reservationer som de litterära kritikerna hade kommit med upprepades bl.a. av Nils Lüchou som i *Svenska Pressen* påtalade konflikten mellan det lyriska och det dramatiska i pjäsen, hans omdöme var att "boken gav mer av dramat, teatern mer av dikten".[4] Tydligen var för Hemmer i alla fall upplevelsen av teaterprocessen, av föreställningens tillblivelse en positiv erfarenhet, för knappt tre månader senare var han färdig med ett nytt dramatiskt försök. Under en kort vistelse i Jungsund i närheten av Vasa skrev han, gripen av en stor inspiration, under några få veckor en pjäs i fyra akter. Det har varit "några av mitt livs lyckligaste veckor" skrev han i ett brev till vännen Erik Kihlman.[5]

[3] *Ultra* nr 6, s. 92, 1922.

[4] *Svenska Pressen* 24.1 1925, Nils Lüchou: *Teaterstaden Helsingfors under tre decennier* s. 42–44.

[5] Johannes Salminen: *Jarl Hemmer* s. 143, not s. 218.

Pjäsen, *Anna Ringars*,[6] blev färdig i april 1925, och Hemmer sände omedelbart ut den till olika teatrar, men fick negativt svar från alla. Det mest negativa svaret kom sannolikt från Svenska Teatern, där den av teaterchefen Nicken Rönngren avfärdades som "odramatisk".[7] Också Eino Kalima vid Suomen Kansallisteatteri tackade nej och Bo Bergman som läste den för Dramatiska teatern i Stockholm sade i sitt omdöme: "jag tror knappast att pjäsen har större sceniska möjligheter, trots en del effektfulla uppträden."[8] Hemmer gjorde sedan en nödtorftig omarbetning av sitt pjäsmanuskript till en roman, som kom ut året därpå under titeln *Fattiggubbens brud* (1926).

Man kunde ha tyckt att det här skulle ha dämpat Hemmers intresse för dramatiken, men bakom hans uttalande i april 1927 låg en ny inspiration, som så småningom skulle leda till en pjäs. Upptakten hade kommit redan sommaren innan. På en motorbåtsfärd till Signilskär på västra Åland berättade en skolkamrat, som hade varit lägerofficer på Sveaborg efter inbördeskriget 1918, om sina erfarenheter. Hemmer lyssnade intensivt och några dagar senare meddelade han att han skulle skriva ett drama, som skulle heta "Prästerna på ön".[9] Det här ledde så småningom till pjäsen *Gehenna och ljusstrålen*, som med tiden skulle vederfaras samma öde som *Anna Ringars*, d.v.s. refuseras av alla teatrar, och också få en liknande fortsättning. Den omarbetades till en roman, som skulle bli Jarl Hemmers viktigaste prosaverk, *En man och hans samvete* (1931). Det intressanta i sammanhanget är att arbetet på "Prästerna på ön" inleddes i april 1927 – mellan den 17.4 och 26.4 gjorde Hemmer ett första utkast, som innehåller några repliker och replikskiften och skissar de två huvudpersonerna, prästerna Hastig och

[6] I de manuskript som finns i Åbo Akademis biblioteks handskriftssamlingar förekommer både namnet *Trösterskan*, som är överstruket och ersatt med *Fattiggubbens brud* och *Fattiggubbens brud*, som är överstruket och ersatt med *Trösterskan*. Senare finns ytterligare titeln *Fattiggubben och hans brud* som är överstruken och ersatt med *Fattiggubbens brud*. I det första maskinskrivna exemplaret heter pjäsen *Anna Ringars, ett skådespel*. Tidigare kallades det både en *passionshistoria* och *ett passionsspel*.

[7] Johannes Salminen: a.a. s. 143.

[8] Brev 7.12. 1925, i ÅAB-s handskriftssamlingar.

[9] Saga Hemmer i *Horisont* nr 4, 1957.

Bro, i de tidigaste versionerna Ring och Stenson. Ungefär samtidigt äger den inledningsvis citerade intervjun i *Hufvudstadsbladet* rum. Det är knappast ett sammanträffande.[10] Nästan exakt ett år senare, 18.4 1928 inledde Hemmer arbetet på den första versionen av Gehenna och drygt ett halvt år senare var den färdig. På manuskriptet står "Färdig i I koncept 6.XI.28 kl 3 på natten".[11]

Hemmers intresse för dramatiken och teatern låg emellertid längre tillbaka i tiden. Redan 1914, innan debutdiktsamlingen *Rösterna* hade utkommit, skrev han en pjäs, *Ella* eller *Ella Eiman*, som han likväl själv kasserade och veterligen aldrig bjöd ut till någon teater.[12] Och när han intervjuades inför urpremiären på *Med ödet ombord* i januari 1925 berättade han att inspirationen till pjäsen låg tio år tillbaka i tiden. Han hade 1915 läst en uppsats om Alfred de Vigny i *Finsk Tidskrift*, skriven av Werner Söderhjelm, och fascinerats av en episod i de Vignys roman *Krigarlivets tvång och storhet*, som refererades av Söderhjelm, och alltsedan dess hade han drömt om att behandla den i dramatisk form.[13]

Till Hemmers intresse för teatern bidrog med all sannolikhet den allmänna optimism beträffande den finlandssvenska teaterns framtid som låg i luften. År 1913 hade "den inhemska avdelningen" vid Svenska Teatern

[10] Vaxdukshäfte i ÅAB-s handskriftssamlingar.

[11] *Gehenna*, manuskript i ÅAB-s handskriftssamlingar. I de två första handskrivna manuskripten har pjäsen namnet *Gehenna och ljusstrålen*, likaså i det första maskinskrivna manuskriptet. I ett senare maskinskrivet manuskript, som också innehåller en del rättelser med blyerts är den tidigare originaltiteln överstruken och i stället står *Gehenna*. I romanen *En man och hans samvete* står det som underrubrik och som rubrik för den tredje och sista avdelningen *Gehenna och ljusstrålarna* (pluralis!). När pjäsen hade sin urpremiär i Trondheim hette den *Gehenna*. Hemmer var själv tydligen inte helt konsekvent på den här punkten eftersom han i en intervju i *Stockholmstidningen* 8.4 1929 (not. 21) omtalar pjäsen som *Gehenna och ljusstrålarna*.

[12] *Ella* (*Ella Eiman*) finns som handskrivet manuskript i ÅAB-s handskriftssamlingar, i en hel utskrift och i en påbörjad redigering, som omfattar endast tre sidor. På det första manuskriptet står *Omarbetas* och *Kasseras* med blyerts. Pjäsen har underrubriken *Ett kvinnoöde i fyra akter* och nedskriften är daterad "Slutet av februari 1914".

[13] *Finsk Tidskrift* I, 1915, s. 13 ff. Hemmer omnämner artikeln i en intervju i *Hufvudstadsbladet* 23.1 1925.

blivit jämbördig med den "högsvenska" och två finlandssvenska författare var de här åren bundna till Svenska Teatern, Runar Schildt och Hjalmar Procopé, den förre som regissör och chef för den inhemska avdelningen, den senare som dramaturg eller litterär rådgivare. År 1916 blev så teatern slutgiltigt "finlandssvensk", d.v.s. det finlandssvenska språket blev entydigt erkänt som teaterns språk. Under hela den tid som den här utvecklingen pågick visade nästan alla finlandssvenska författare ett stort intresse för teatern, med Mikael Lybeck, Arvid Mörne och Hjalmar Procopé i spetsen. Runar Schildts första pjäser kom visserligen först på 1920-talet, men han var aktivt med som regissör under ett par år. Hemmer framträdde inte heller som dramatiker förrän år 1925, men han översatte pjäser för Svenska Teatern, bl.a. Schillers *Wilhelm Tell*, han skrev en prolog till Wasa Teaters invigning 1919 och han skrev en artikel om Pär Lagerkvist i *Nya Argus* 1922, där han visade en uppenbar kännedom inte bara om Lagerkvists nyskapande dramatik utan också om vad som rörde sig i tiden. På 20-talet gjorde han dessutom en översättning av Tjechovs fyra stora pjäser, där han visar en stor förmåga att hitta den svårfångade "ryska ton" som finns i Tjechovs pjäser, en blandning av poesi och realism. Trots att hans översättningar, som senare tiders sakkunniga har påpekat, uppvisar vissa språkliga brister, hörde de ända in på 1970-talet till de mest spelade. Hemmer var också i 15 år, 1919–1934, vid Svenska Teatern medlem av Boismanska nämnden, som enligt stadgarna "för att trygga författarnes rätt att få sina stycken spelade" skulle "granska alla till teatern inlämnade inhemska pjäser." Hemmer fick själv det Boismanska priset 1925 för *Med ödet ombord*.

Hans första pjäs, den av honom själv kasserade *Ella*, är en ganska schablonartad historia om ett möte mellan en ung student och en föräldralös flicka, som livnär sig som sömmerska. Studenten, Sven, förför flickan, lämnar henne och hon hamnar på gatan. Pjäsen är en melodram, full av litet väl enkla konstellationer och med en ganska schablonartad mänskobild. Den talade dialogen flyter delvis lätt, men är däremellan tämligen skrivbordsartad och Hemmers försök att i sista akten hitta en grövre, folkligare ton är tämligen tafatta. Pjäsen är emellertid inte ointressant, den visar att Hemmer med dramatiken sökte en moralisk diskussion, som inte var

möjlig inom lyriken och det finns i *Ella* en ton av skuldkänsla och ånger som pekar framåt mot temat i *En man och hans samvete*. Hemmers debutdiktsamling, *Rösterna*, som utkom hösten 1914 var ju till sin huvudton fylld av en ljus och rusig livsbetagenhet, som blev det som kritikerna i första hand noterade. Mycket mindre lade man märke till en grupp av dikter, som Hemmer samlat i avdelningen "Sjuka sånger" – det är dikter där ledan och misstron under studieåren 1912–14 finns komprimerad och är en påminnelse om att den brustenhet och psykiska obalans som senare skulle ta överhanden i Hemmers liv fanns med redan då. *Ella* har sin plats i omedelbar närhet av dess "sjuka sånger". Det är tydligt att Hemmer i dramatiken såg en möjlighet att diskutera de stora livsfrågorna. Det gör han också i *Med ödet ombord* som skrevs i mars–april 1924. Han är som vanligt noggrann att meddela data. Arbetet påbörjades den 18 mars 1924, avbröts 30 mars–10 april och fullbordades i manuskript långfredagen den 18 april 1924.[14] Det var som sagt en episod i de Vignys *Krigarlivets tvång och storhet* som gav Hemmer impulsen. Det handlar om en gammal officer som berättar om hur han tidigare tjänstgjort som kofferdikapten och då fått i uppdrag att till tropikerna transportera ett ungt par, en landsförvisad diktare – landsförvisad för att han skrivit en smädedikt mot den rådande regimen – och dennes unga hustru och att han fått ett brev med förseglad order som han i det längsta undviker att öppna. När han sedan öppnar det, visar det sig att det innehåller en dödsdom för den unge diktaren. Så långt följer Hemmer – som enligt en intervju i *Hufvudstadsbladet* i samband med urpremiären aldrig själv läst de Vignys text utan bara inspirerats av Söderhjelms referat[15] – handlingen i de Vignys berättelse, men sedan går han egna vägar. Hos de Vigny avrättas den unge mannen, hustrun blir vansinnig och kaptenen/officeren tvingas ta hand om henne. Hemmer inför en annan konflikt. Kaptenen känner i den unga hustrun igen dottern till en kvinna som han en gång tidigare mött under liknande omständigheter och som

[14] Anteckningar i manuskriptet i ÅAB-s handskriftssamlingar. Pjäsen hade en tidigare titel, *Ödet ombord*. Det finns också två andra strukna förslag, *Förlist får hamn* och *Kaptenen*.

[15] *Hufvudstadsbladet* 23.1. 1925.

han aldrig fick, och nu ställer han dottern inför möjligheten att rädda sin man genom att ge sig åt honom som en slags fullbordan av den kärleksakt som aldrig ägde rum med modern. Hon avslår indignerat hans krav, men efteråt tvekar hon och kommer tillbaka. Kaptenen löser konflikten genom att själv kasta sig överbord, men med sin handling binder han de unga, Edgar och Elise, till en livslång osäkerhet.

Pjäsen inramas av ett förspel och ett efterspel, som för tanken till en av Pär Lagerkvists tidiga kortpjäser, *Den svåra stunden*, där människor i en hinsides situation konfronteras med sitt tidigare liv. Hos Hemmer möts på "en brant vid havet" två vandrare, en äldre och en yngre som är identiska med Kaptenen och Edgar. Edgar söker efter rättvisa och hämnd för den tomhet som kaptenens handlande efterlämnat – "en ohygglig gåta blev allt mitt liv sen denna natt" och dramat återuppspelas för deras ögon. Epilogen, där han äntligen förstår Kaptenens handlande, slutar med försoning. Hemmer inför också ett mystiskt element i handlingen genom att låta skeppet inträda i en "magisk zon", där kompassen inte mera fungerar.

Att Lagerkvist påverkat för- och efterspelets form – det påpekades också i recensionerna bl.a. av Olof Enckell[16] – är knappast en tillfällighet. Knappt två år tidigare hade Hemmer i *Nya Argus* skrivit sin artikel om Lagerkvist, där han med stor förståelse presenterade dennes teatersyn: "Han river ned naturalismen på scenen, och det med goda skäl". Men han fann också överdrifter i Lagerkvists uppfattning, när han konstaterar att "han fortsätter med att avliva allt annat sceniskt vi över huvud känner: stilisering, intimitet, Reinhardt, Gordon Craig o.s.v.".[17] Här kan man kanske se Hemmers egen teatersyn demonstrerad och att *Med ödet ombord* var ett försök att skriva en ickenaturalistisk teater är uppenbart.

Med ödet ombord blev i alla fall den av Jarl Hemmers pjäser som nådde de största framgångarna. Den återkom i repris på Svenska Teatern hösten 1925 och den antogs till spelning på Dramaten i Stockholm, men kom aldrig till ett utförande. Däremot kom den upp på Åbo svenska teater 6.3

[16] *Hufvudstadsbladet* 26.10. 1924.

[17] *Nya Argus* 1922, nr 3, s. 36 ff.

1929, delvis i förnyad form, kompositören Alfred Anderssén hade skrivit musik till förspel och efterspel, som gjordes som ett slags melodram. För regin svarade Oscar Tengström. Denna omarbetade version fick i sin tur nypremiär på Svenska Teatern i Helsingfors 1931 och översattes också till tyska för en föreställning i Lübeck 1932, men den blev med all sannolikhet inte av. I Sverige spelades den bl.a. i Uppsala 1932 och i Göteborg 1941, där den gjordes i ett dubbelprogram med Runar Schildts *Galgmannen*.

Samarbetet med Anderssén fortsatte ytterligare, han utvidgade musiken till att gälla hela pjäsen, slutresultatet blev en opera, där texten delvis reducerades, men där Hemmer också skrev en del nya lyriska avsnitt. Operaversionen hade sin urpremiär på Åbo svenska teater 27.3 1932, också nu med Oscar Tengström, som regissör och i Kaptenens roll. I Elises roll framträdde Ritva Aro, mera känd som en av landets ledande operettprimadonnor. Hon var med också i den finskspråkiga operaversion, som framfördes på Nationaloperan i Helsingfors 1935 med Armas Järnefelt som översättare och dirigent och med bl.a. Oiva Soini och Alfons Almi i övriga roller.

Med ödet ombord nådde en betydande framgång, men den möttes också hela tiden av reservationer från kritikernas sida. När den hade nypremiär på Svenska Teatern i Helsingfors 1931 skrev *Nya Argus* i sin kritik om "de nästan oövervinneliga svårigheter, som den hemmerska texten bereder eventuella dramatiska uttolkare".[18]

Däremot hopade sig svårigheterna för Hemmers två viktigaste pjäser, *Anna Ringars* (som blev *Fattiggubbens brud*) och *Gehenna och ljusstrålen* (som blev *En man och hans samvete*). För en stor del av samtiden, också för litteratur- och teaterkritiker blev pjäsernas och romanernas inbördes relation obekant, romanerna sågs som det primära, pjäserna som dramatiseringar. Men det största problemet var att de inte spelades. *Anna Ringars* spelades visserligen under Hemmers livstid, först i Åbo på Åbo svenska teater 1935 och strax efteråt på Svenska Teatern i Helsingfors 1937, båda med avsevärd framgång. *Gehenna och ljusstrålen* (*Gehenna*) fick också sin urpremiär, paradoxalt nog i Norge på Tröndelag Teater i Trondheim år

[18] *Nya Argus* 1931, nr. 20.

1937. Det var en aktningsvärd framgång även om också här pjäsen anklagades för "bristande dramatik". I Finland har pjäsen i originalform aldrig spelats på scen, den gavs i regi av Tom Segerberg i Finlands TV (och som Nordvisionsprogram i Norden) 1968 och på Svenska Teatern fick Hemmer en senkommen revansch när teatern år 2000 spelade *En man och hans samvete*, men inte i originalversionen utan i en bearbetning av romanen, gjord av Joakim Groth.

Varför spelades inte *Anna Ringars* och *Gehenna och ljusstrålen* då de skrevs på 1920-talet av den finlandssvenska teatern, i första hand då av den teater som hade gett sig namnet Finlands svenska nationalteater? När det gällde den förra skyllde man på tekniska orsaker, *Anna Ringars* kallades "odramatisk". Visavi *Gehenna och ljusstrålen* var omdömet klart, den var "politiskt olämplig" på Svenska Teatern. Att bara 10 år efter inbördeskriget ta upp en pjäs som, utan att ta parti för den röda sidan, likväl såg inbördeskriget och dess efterspel med helt andra ögon än vad ett borgerligt Finland gjorde, var som teaterchefen Nicken Rönngren konstaterade omöjligt. Men frågan är om inte orsakerna till refuseringen av *Anna Ringars* också var politisk, pjäsen kunde om man ville tolkas som ett ställningstagande för en sekteristisk religiös rörelse mot statskyrkan och år 1925 var det på grund av Åkerblom-rörelsen en synnerligen "het potatis". Hemmer förnekade i ett antal uttalanden alla likheter, men i tidningarnas spalter och i den stora allmänhetens reaktioner kunde man inte ta miste på att man drog uppenbara paralleller, ännu då den spelades 1935 och 1937, trots att vågorna efter Åkerblomrörelsen då redan hade lagt sig. Att temat var problematiskt kan man se av att när man i Sverige 1926, långt innan *Anna Ringars* ännu hade spelats i Finland, planerade en filmatisering, ansåg sig vara tvungen att lägga ner planerna för att författaren "tar avgjort parti för sektväsendet mot statskyrkan" och slutsatsen var att det var tvivelaktigt att den svenska censuren "skulle släppa en sådan film ut i marknaden".[19]

Vem var det då som på Svenska Teatern fattade dessa beslut, vilka var bakgrundskrafterna? Man måste komma ihåg att en repertoarplanering på

[19] Brev från Harry Roeck Hansen 23.12 1926, i ÅAB-s handskriftssamlingar.

en teater inte är helt jämförbar med en bokutgivning, det är många fler faktorer som inverkar – repertoaren som helhet, antalet nypremiärer, pjäsernas storlek i förhållande till varandra, deras framgångsmöjligheter, förekomsten eller avsaknaden av lämpliga regissörer och skådespelare. I alla fall var teaterchefen Nicken Rönngren tämligen enväldig, också om han hade medarbetare vars omdöme han litade på. När det gällde *Anna Ringars* är det inte otänkbart att Amos Anderssons person hade en viss inverkan. *Gehenna* läste Hemmer först för Hjalmar Dahl som enligt Johannes Salminen var mer "tryckt än hänryckt". Och enligt samma källa ansåg Nicken Rönngren *Gehenna vara* "ett djupt drama" men med tanke på publiken ospelbart.[20] Om det politiskt problematiska i Hemmers pjäs får man en annan uppfattning, när man ser att Svenska Teatern ungefär samtidigt tog upp pjäser som *Tolvskillingsoperan* av Bertolt Brecht och *S.O.S.* av Hagar Olsson. Därutöver spelades det under de aktuella åren från 1925–1929 ett relativt stort antal nya finlandssvenska pjäser som förefaller obetydliga, onödiga och kvalitativt oerhört långt under både *Anna Ringars* och *Gehenna och ljusstrålen*.

En teaterchef som däremot var villig att satsa på Hemmer var Oscar Tengström vid Åbo svenska teater. Han satsade på *Med ödet ombord*, som spelades i två olika versioner1929 och 1932, och 1935 var han beredd att ta upp *Anna Ringars*, som spelades med Ella Eronen i huvudrollen och för Åbo svenska teaters del gestaltade sig till en stor konstnärlig seger och dessutom blev en uppenbar publikframgång. När isen var bruten vågade Svenska Teatern sig två år senare på *Anna Ringars*. Men utan Oscar Tengströms insats skulle *Anna Ringars* med all sannolikhet förblivit ospelad.

Trots motgångarna försökte Hemmer få sina pjäser spelade. I en intervju i Stockholmstidningen i april 1929 säger han: "Jag har två manuskript till nya dramer. Det ena heter Gehenna och ljusstrålarna och spelar i internationell miljö".[21] Detsamma skriver han i ett brev till Hans Ruin i februari 1930. Det är uppenbart att Hemmer här genom att tona ner anknytningen

[20] Johannes Salminen: a.a. s. 172.
[21] *Stockholmstidningen* 8.4. 1929.

till Sveaborg och det finländska inbördeskriget försöker underlätta ett accepterande av pjäsen, göra pjäsen "rumsren". Och han håller i alla sammanhang fast vid att han i *Anna Ringars* inte har velat skildra Maria Åkerblom utan en "religiös idealgestalt". Sitt fortsatta intresse för teatern deklarerar han också i sina intervjuer. Inför premiären på *Anna Ringars* i Åbo säger han: "Jag älskar dramat och min fantasi arbetar dramatiskt. Mina idéer klä sig ofta först i dramatisk dräkt".[22]

Hemmers författarskap var mer eller mindre brutet efter *En man och hans samvete*. Han återkom som lyriker med samlingen *Nordan* (1936) och med prosaboken *Brev till vänner* (1937). Hans intresse för teatern fortsatte med envetna försök att få sina pjäser spelade. Han gjorde ett avtal med Finlandsfödde teaterförläggaren Arvid Englind i Sverige som fick till stånd översättningar av hans pjäser till bl.a. tyska och italienska. I radio spelades både *Gehenna* och *Anna Ringars* i Sverige och Norge. Och när han i anslutning till diktuppläsningar på 1940-talet fick kontakt med dåvarande Dramatenchefen Pauline Brunius erbjöd han på nytt *Anna Ringars* till spelning. Den "fick vandra runt i den avgörande kretsen", skriver Pauline Brunius i ett brev, men hon ser inte möjligheter att spela den, "inte just nu".[23] En knapp månad tidigare hade det tyska propagandaministeriet meddelat den tyska förläggaren att en utgåva av *Anna Ringars* tillsvidare inte kunde tillåtas.

I ett radioföredag den 16 september 1937 – återgivet som artikel i *Svenska Pressen* följande dag – kom Hagar Olsson med en analys av den finlandssvenska dramatikens situation, där hon påpekade att den entusiasm som Svenska Teaterns "nationalisering" 1916 ledde till visavi den finlandssvenska dramatikens möjligheter undan för undan hade lett till en misstro och besvikelse. Hon sökte efter lösningar och ett av de stora problemen såg hon i den brist på samarbete som fanns mellan teatrarna och dramatikerna.[24] Hemmers törnbeströdda väg genom den finlandssvenska teatern verkar som en direkt illustration till Hagar Olssons analys.

[22] *Åbo Underrättelser*, 5.11. 1935.
[23] Brev från Pauline Brunius 10.11. 1942, ÅAB-s handskriftssamlingar.
[24] *Dagens Press* 17.9. 1937.

Var Hemmer en dramatiker, eller ska man ge de teaterchefer och kritiker som på 1920-talet bedömde hans pjäser rätt, de anklagades i första hand för att vara "odramatiska". Jag har i det ovanstående försökt påvisa att anklagelserna för "bristande dramatik" på många punkter var en omskrivning av sanningen. Det är inte svårt att se bristerna i Hemmers pjäser, men varken *Anna Ringars* eller *Gehenna och ljusstrålen* kan falla för att de är odramatiska och med sin tematik och sitt lidelsefulla försök att inom teaterns ramar ställa djupa frågor hör de till de pjäser som borde ha varit viktiga för sin egen tid. Det kan verka som en paradox, men faktum är att Hemmer vid sidan av Hagar Olsson och Runar Schildt är den författare som inom den finlandssvenska dramatiken ställer djupa moraliska frågor. Vad hade inte kunnat hända med hans dramatik om en teater hade ställt upp med dramaturgisk hjälp, med samarbete och framför allt med satsning? När Hemmer dog för egen hand 6.12 1944 uttalade sig också Svenska Teaterns chef, Nicken Rönngren. Han talade i sina minnesord om Hemmers teaterintresse: "Detta ungdomsintresse bibehöll han också under senare år. Han var vänligt inställd till våra teatrars arbete och gav det sitt stöd i ord och handling".[25] Man skulle ha önskat att teatern hade kunnat ge samma stöd i ord och handling.

[25] I en enkät i *Svenska Pressen* 8.12 1944.

II

Tre gossar i snön och tiden

En betraktelse kring Walter, Lille Karl och Mumintrollet

Janina Orlov

Förtonande, veka röster
Från barndomens fabelland
ett slumrande eko väcka
i svärmarens bröst ibland…
K.A. Tavaststjerna

Tove Janssons muminroman *Trollvinter* (1957) innehåller en episod där den slalomfrälsta och hornblåsande hemulen försöker lära Mumintrollet att åka skidor. I en omgivning bestående av den snöiga dalen, de ensamma gästerna, lilla My, Filifjonkan och hunden Ynk, går trollet motvilligt med på att försöka. I rena nervositeten glömmer han omedelbart alla hemulens instruktioner, innan han vet ordet av får han en puff i ryggen och så bär det av utför:

> Nu kom bron rusande emot honom uppför backen
> Mumintrollet stack ut ena benet i luften för att rädda balansen. Det andra benet åkte ensamt för sig själv. Gästerna hurrade och tyckte att livet började bli roligt igen.

> Det fanns inget opp och inget ner längre. Bara snö och elände och katastrof.
>
> Och till slut hängde Mumintrollet i videbusken vid flodkanten med svansen i kallt vatten och hela världen var full av skidor och skidstavar och nya, fientliga perspektiv (s. 92).

Förnedringsakten är fullbordad, till och med solen har bevittnat hans misslyckande och Mumintrollet ger upp och går hem. Skidåkandet är bara ett av många försök att komma underfund med vintern och att leva i den nya tillvaro som mörker och snö innebär för ett troll av hans slag. Samtidigt låter sig episoden inordnas i en tradition av vinterbilder och pojkskildringar i den finlandssvenska litteraturen. Mumintrollets misslyckade skidfärd blir en motbild och parodisk kommentar till alla hurtiga gossar som före honom med dödsföraktande virtuositet och rosiga kinder har tagit sig utför fosterlandets snöiga vidder.

Skid- och kälkbacken utgör ett topos i den nordiska litterära barndomen och den förste att åka iväg är förmodligen Kaj, som förhäxad fäster kälksnöret i Snödrottningens släde och kör rakt in i dödsriket. Det sker i H.C. Andersens saga "Snödrottningen" 1844.[1] I ett betydligt mindre komplicerat sammanhang, gränsle över sin makalösa kälke Pukki-Bocken, susar Topelius barn-alter ego Walter iväg och står på huvudet i Sockerlandet bara för att hamna hos snökungen och hans drottning. I själva verket har han slagit huvudet mot en stubbe, allt sker i drömmen. Ett trettiotal år senare skidar Tavaststjernas lille Karl utför och flyger rätt ut i rymden och in i ett främmande rike av feberyrsel. Om Walter och Karl är förtrogna med vintern och dess möjligheter, så är mumintrollet en främling i snöns rike. Likväl undgår inte heller han vistelsen i det andra riket och för alla tre öppnas nya perspektiv. De vådliga vurporna är bara ett gemensamt steg på den långa vägen ut ur barndomen.

[1] Snödrottningen i Andersens saga återkommer som Isfrun – den personifierade döden, i *Trollvinter*.

Syftet med denna essä är att jämföra tre pojkar i den finlandssvenska litteraturen. Under loppet av ett sekel har de lämnat outplånliga spår efter sig. Det ligger nära till hands att uppfatta dem som arketyper eller repliker till varandra i ett pågående samtal om den unge mannen i nämnda tradition. Utgångsläget är barndomen, det är där berättelserna börjar. I dessa fall är barndomen belägen mitt i naturen som i samklang med den romantiska estetiken och barnasynen är besjälad. Walter och lille Karl växer upp i välbärgade hem på landsbygden. Mumintrollet lever likaså i ett hem som aldrig känner av materiell nöd. I hans fall begränsas världen av Ensliga bergen bortom vilka man aldrig beger sig. Motsättningen mellan stad och landsbygd aktualiseras endast i *Lille Karl*, som förflyttar sig från barndomsvärlden till latinlycéet i staden bara för att i bokens avslutande kapitel återvända hem för att fira jul. Även om vi åldersmässigt får följa Karl längst av de tre så är hans bana i berättelsen cirkulär. Det betonas också genom avrundningen, där Tavaststjerna valt att, till synes, låta Karl omges av det löjets skimmer som boken igenom följt honom likt en skugga. I själva verket faller den över alla tvivlande besserwissrar i hans närhet. Cirkulariteten innebär emellertid att han, när vi lämnar honom, fortfarande och trots allt som inträffat ännu är kvar i barndomen.

I kronologisk och genrebunden ordning handlar det om en novellcykel i Zacharias Topelius *Läsning för barn*, Karl August Tavaststjernas "fullvuxna barnbok"[2] och Tove Janssons muminsvit med romanen *Trollvinter* i fokus. För alla tre verk är begreppen "barndom" och "barndomsskildring" gemensamma nämnare. Här lieras dessa genom bestämningen "barnbok" alltså ett verk som riktar sig till barn. Synar man berättelserna noga finner man snart att genrebestämning och tradition inte med nödvändighet är givna. Egenheter – i detta fall personporträtten – är med andra ord inte hänvisade till vissa litterära klassificeringar. De kan i lätt modifierad form uppträda praktiskt taget var och hur som helst. I den bemärkelsen är historierna om Walter; Karl och Mumintrollet gränsöverskridande. Också barndomen be-

[2] Ekelund, Erik: *Tavaststjerna och hans diktning*. Helsingfors 1950.

tecknar ett övergående tillstånd, följaktligen kan man förvänta sig att barndomsskildringen åtminstone antyder det förestående uppbrottet. Porträtten av Walter, Lille Karl och Mumintrollet återger omedvetna livsvandringar vars riktning och innebörd varierar. Gemensamt för dem alla är tillståndet av förändring.

"Walters äfventyr" ingår i det fjärde bandet av *Läsning för Barn*. I åtta sedelärande avsnitt får läsaren följa skeden i gossens uppväxt och väg till insikt. Varje historia är ett avslutat helt, kompletterad med en sensmoral. På så sätt framstår krönikesviten nästan som en omvänd katekes, där "Vad är det?" utgör själva berättelsen medan konklusionen kan översättas till budord. Vi följer Walter från det att han fyller sex år en vacker julidag, genom krigslekar och skolstart, skogsliv och vargjakt. Är man road av talmystik noterar man att äventyren är åtta till antalet. Det åttonde och avslutande kapitlet "Skatten i skogen" återger hur Walter bibringas insikten om Guds ord. Gubben i skogen som lever i enlighet med psalmorden "Giv mig ej glans..." och uppmaningen "Samlen eder icke skatter på jorden" vilken varit Walters fåfänga avsikt i början, berättar för honom om den större skatten. På så sätt har Walter nått målet för den invigde som passerat sju himlar. Åtta är det återvunna paradisets tal, det står för återfödelse och salighet. Men just i det ögonblicket lämnar Topelius sin hjälte och vi får aldrig veta vad som hände sen. Walter är på väg ut i livet och han är rustad till tänderna med erfarenhet och kloka ord som lagts för honom av en välvillig författare för att han såg till barnens bästa.

Med Walter introducerade Zacharias Topelius rackarungen, buspojken och hyssmakaren i den svenskspråkiga barnlitteraturen. Emil i Lönneberga är en arvtagare i rakt nedstigande led. Walters entré inträffade några år efter att Mark Twain lät sina spjuvrar, Tom Sawyer och Huckleberry Finn, storma fram längs Missisippi och tiotals år efter att Leo Tolstoj hade lotsat läsaren genom sin barndom och dess mysterier. Men där Twain låter sina gossar agera språkrör för en obönhörlig samhällskritik, vädjar Topelius i första hand för förståelse av barnet som sådant. Samhällsordning och värderingar ifrågasätts inte, de blir snarare bekräftade. I och med det närmast

farbroderliga berättargreppet – högt över huvudet på historiens hjälte och med ett roat leende i mungipan – förblir Walter tämligen anonym även om man bitvis kan skönja ett pågående uppror, en längtan efter det fria skogslivet, som kanske bottnade i Topelius egen kluvenhet inför idealens teori och praktik. Walter är därför ingen onyanserad barnboksgestalt. Han förenar exemplets makt med hugskottets lockelse. Och vi får som sagt aldrig veta om han låter sig kuvas. Sagofarbror får sista ordet.

Topelius öppnar det första äventyret med att zooma in Walters hemgård och apostrofera läsaren. Det är som om han förde ett förtroligt samtal med lyssnaren/läsaren. Först betraktar vi huset på avstånd, de två rönnarna vid planket, brunnen och trädgården, för att sedan gå närmare och slutligen kliva in hos "goda och arbetsamma människor". I jämlikhetens och barntillvändhetens namn introduceras även djuren på gården jämte deras boplatser. Först därefter riktas ljuset mot Walter. Hur annorlunda begår inte Tavaststjerna när han inleder sin berättelse:

> Lille Karl visste bestämdt, mycket bestämdt att hans hembygd var jordens märkvärdigaste trakt. Det var otänkbart att det någonstans i världen skulle funnits härligare utsikter, högre luft och mera blåa sjöar. Men framför allt var det otänkbart att det fanns ett rikare och större gods än Annila, hans fars egendom på några hundra tunnland (s. 1).

Själv bestämmer han i ett "oinskränkt herradöme" över träd, buskar, kalvar och får, nässlor och vilda blommor och på sitt område sägs han vara en "fullkomlig suverän och ganska grym despot". Hans storvulenhet och stridslystnad mot vad det än vara må gör sig också gällande i det sällsynta umgänget med jämnåriga. När en liten parvel till prästson händelsevis råkar komma på besök föreslår Karl att de ska leka. "Vi ska leka att jag är Gud och du är min ängel".

I enlighet med sitt namn är Karl i begynnelsen en kung i sin barndoms rike. Men allting är förgängligt och, som Walters hävdatecknare konstaterar långt tidigare och i ett helt annat sammanhang: "Det var icke det första

rike, som gått i rök och blir ej heller det sista."[3] Lille Karls rike går visserligen inte upp i rök men hemgården säljs och förvandlas till en minnets bostad för alltid förbunden med barndomen. Det var en "härlighet som inte gick att finna annorstädes, med glada skratt och vänliga smekningar av en mor". På sitt sätt blir förlusten av barndomshemmet analog med folksagans uppbrott. Nu tvingas lille Karl ut i världen, rättare sagt, hans skyddade liv där fantasin har varit den drivande kraften, perforeras av den krassa verkligheten och i fortsättningen handlar det för Karls del inte som i sagorna om kampen för tillvaron, utan mot den.

Berättelsen om Lille Karl hör till det sista Tavaststjerna skrev. Boken utkom 1897 och den fullständiga titeln lyder *Lille Karl, En Gosses Roman – Berättad för Stora och Små.*

Den egentliga förlagan står att finna i versnovellen "Från pojkåren" i vilken flera av de episoder ingår som sedermera förekommer i romanen.[4] Samtidigt som han sammanställde historierna i Lille Karl, var Tavaststjerna sysselsatt med att skriva *Laureatus*, ett ambitiöst versepos med självbiografiska anspelningar som raljerande återger ett tragiskt diktaröde. Dessvärre betraktades *Laureatus* redan av den egna samtiden som ett misslyckande och omdömena om den patetiska dikten har knappast genomgått någon förändring sedan dess. Emellertid tyder den ansats som återfinns i *Laureatus* på att romanen om Lille Karl har vuxit fram vid sidan om, som ett slags avkoppling i marginalen. Möjligtvis är det kravlösheten som tillfört framställningen en känsla av uppriktighet och empati. Som läsare tar man omedelbart plats i Karl och hans sätt att se på världen. Oberoende av att

[3] Utsagan är en kommentar till riskojan Walter bränner upp efter sitt misslyckade försök att leva som Robinson. Walters femte äfventyr. "Huru Walter ville göra som Robinson".

[4] Erik Ekelund ser versnovellen som en motsvarighet till åttiotalets utvecklingsromaner. I samband med romanens tillkomst anför han ytterligare Gustaf af Geijerstams novellsamling *Mina pojkar* 1896 och Teuvo Pakkalas *Lapsia* från 1895, också det en novellsamling. Ibid. ss. 51, 232. Bland åttiotalsromanerna återfinns naturligtvis August Strindbergs *Tjänstekvinnans son* 1–3 1886–1887, 4 1909. En tidigare föregångare är H.C. Andersen som i ett flertal mer eller mindre fiktiva självbiografier skildrat sin barndom.

det finns en försynt berättare som allt emellanåt smyger in och kommenterar sin berättelse.

Trollvinter börjar i upplyst mörker. "Himlen var svart men snön var klarblå i månskenet." För den inbitne muminläsaren är allting nytt. För den som inte varit med förr, börjar ett spännande äventyr:

> Månstrimman vandrade över gungstolen till salongsbordet, kröp över sänggavelns mässingsknoppar och lyste rakt in i Mumintrollets ansikte.
>
> Och sen hände nånting som aldrig hänt sen det första mumintrollet gick i ide. Han vaknade och kunde inte somna om (s. 8).

Här vidtar experimentet att låta ett mumintroll uppleva vintern. Plötsligt har den muministiska bullerbytillvaron försatts i gungning och barnet Mumintrollet är tvunget att gå vidare.

Om det hos Topelius och Walter handlar om tilltron till levnadsregler, hos Tavaststjerna och Karl om nostalgi, smärta och förundran, så rör det sig i Mumintrollets fall om ett osvikligt behov av förändring. Hela tillvaron är plötsligt stadd i rörelse. Detta gestaltas genom den värsta situation som tänkas kan. Ett barn, ensamt i en värld som är helt främmande. Inte ens naturen liknar sig själv. Natt och dag är utsuddade. Vad händer?

Just i denna roman sträcker Mumintrollet omedvetet ut sin tass mot traditionen i skepnad av Walter och Karl. Det gäller i första hand vintern. Hos Topelius är årstiden fylld av liv och verksamhet. Skam den klemiga gosse som pjåkar sig vid brasan, medan andra springer utan vantar i den frostiga vinterluften. Av sådan bliver aldrig en duktig karl. Mumintrollet borde med andra ord vara predestinerat för "fint frökenhull." Om det inte vore för längtan efter ljus. Hos Topelius är ljuset lika med gudstro. I muminvärlden betyder ljuset trygghet vilket nästan är samma sak. Det olyckliga trollet saknar sommaren och ljuset. I berättelsen om Sampo Lappelill måste den okristnade lappungen hinna fram till Rastekais och midnattsbålet. Mumintrollet vill ha tillbaka solen och just därför bränner man det stora vinterbålet. För både Sampo Lappelill och Mumintrollet tänds

hoppet. I lappgossens fall är ljuset liktydigt med den kristna tro som Walter i sin tur funnit genom "skatten i skogen". För Mumintrollet innebär löftet om ljuset som ska komma att sommaren och tryggheten kommer åter. Trollvinter ljuder som en morklang till Topelius vinterbilder och trollet är Walters antipod i det mesta. Var kommer då Lille Karl in i bilden?

Överensstämmelserna är iögonenfallande redan vid första genomläsningen. Det är knappast någon hemlighet att Tavaststjerna låtit sig influeras av Topelius pojklivsskildring.[5] Vid sidan av direkta yttre likheter som uppväxtmiljö, frånvaro av materiell nöd och vissa episoder, förenas Walter och Karl genom sin livliga fantasi och via litteraturen. I och med att Walter går i skolan och lär sig läsa, förmår han plöja igenom *Robinson Crusoe*[6] vilket leder till att han själv försöker sig på ett liv som Robinson med förödande konsekvenser. Men trots det havererade försöket kan Walter inte förtränga drömmen om frihet: litteraturen har i honom sått ett frö. Lille Karl i sin tur griper till litteraturen i besvärliga situationer och när det sker handlar det om Topelius!

I avsnittet "Trettio-åriga kriget – och vargarna" nämns redan i början *Fältskärns berättelser* som en inspirationskälla för krigslekarna. Föga oväntat tilldelar lille Karl varje gång sig själv rollen som hjältekonungen Gustaf Adolf. Hans stridslystnad och "urfinska raseri" bringar honom slutligen på fall. Djupt förorättad över jordiska makters orättvisa beger han sig sturskt hemåt i vinternatten. Småningom rinner högmodet av honom och förbyts i rädsla:

> Lille Karl stod allt mer oblidkeligt ansikte mot ansikte med verkligheten och vinternatten och hade nära en half mil öde väg hem (s. 124).

Just på detta ställe korsar Mumintrollet hans spår ett drygt halvsekel senare. På sin första vandring någonsin i vinterns och mörkrets rike upplever han känslan av oändlig ensamhet:

[5] Ibid.s.234.

[6] *Robinson Crusoe* var den enda bok Rousseaus Emile skulle läsa.

> Först nu började Mumintrollet frysa på allvar. Kvällsmörkret kom krypande ur stupen och klättrade långsamt upp mot de frusna kammarna. Däruppe låg snön som taggiga vita tänder mot den svarta klippan, vitt och svart, och ödslighet så långt man såg (ss. 20–21).

Ensam i en öde värld föreställer sig Mumintrollet hur Snusmumriken sitter någonstans bortom Ensliga bergen, alltså i onåbarheten, och äter apelsiner i fullkomlig ovetskap om den belägenhet hans bästa vän befinner sig i. Inte heller lille Karl kan skymta ett levande väsen så långt ögat når. Hans synfält begränsas av skogen "och det var i det dunklet alla vinternattens fasor och vargarna gömde sig." Det är då Topelius kommer till undsättning. Det gör han genom sin poetiskt skimrande och rena berättelse "Stjärnöga", sagan om den lilla lappflickan som en julnatt ramlar ur släden och blir liggande i drivan. Vargarna rusar fram men lämnar henne orörd, bevekade av hennes blick – "med glansen af det oändliga i sina strålande ögon". Stjärnöga är oskulden, insikten och poesin personifierad. Skonad av vilddjuren faller hon likt Jesus offer för människornas illvilja och rädsla för det obekanta. Sagan om Stjärnöga torde höra till Topelius mest personliga.

Lille Karl erinrar sig Stjärnöga där han står inför vargarnas snara attack. Men han inser snabbt att det i hans fall inte går att räkna med oskulden. Som en sann hackapelit kämpar han med gärdsgårdsstören i högsta hugg, ända tills han tvingas se slaget förlorat. Då minns han åter Stjärnöga och doften av oskuld. Övertygad om sin släktskap – han är ju fortfarande vid liv – börjar han tindra med ögonen så Stjärnögelikt som möjligt för att beveka bestarna. Men det båtar föga ända tills han får in en fullträff och hör ett bekant gnäll. Karl står nu inför samma snöpliga upptäckt som Walter före honom. Vargen är ingen annan än gårdvaren. Tavaststjerna nöjer sig inte bara med att använda samma motiv som Topelius. I gestaltningen av lille Karls fantasi leker han dessutom med Topelius saga och förlänar den allvarsamma texten en ny dimension. För Mumintrollets del innebär upptäckten av ett spår i snön bekräftelse på att han inte är ensam. Så börjar hans vand-

ring från ett mörkt urtillstånd i riktning mot ljuset. Än är det långt till litteraturen.[7]

Romantiska drömmerier för lille Karl rätt in i poemet "Vintergatan" då han sexton år gammal åker hem för att fira jul. Det sker i romanens avslutande kapitel "Natt på isen". Nedbäddad i släden förundras han inför naturens storhet, känslan av sorglöshet och förälskelse. Mitt i allt är han på väg ut i rymden för att bygga en bro av ljus till sin älskade. Sekvensen föregår katastrofen, men än så länge är allting så lugnt och ljudlöst i den ekolösa natten. Liksom för mumintrollet i snöstormen, är all känsla av horisontal- och vertikalplan försvunnen. Att färdas genom rymden blir liktydigt med att simma i havet eller virvla omkring i snöoväder. Med ett roat leende på läpparna låter Tavaststjerna Lille Karl i släden glida fram och omedvetet skoja med det romantiska idiomet och Topelius högstämda allvar. Balansakten i drömskepnad kan emellertid inte pågå i all oändlighet, därför brakar ekipaget genom isen. Det är straffet för att han valt den förbjudna vägen.

Tilltaget innebär en upprepning. Också om Karl denna gång klarar sig torrskodd och till och med lyckas rädda livet på hästen, har han än en gång trotsat varningarna om svag is. Den första gången brakar han igenom och hamnar i vattnet, precis som Mumintrollet och Walter. För alla tre gäller att de agerar mot bättre vetande och lider nederlag. I Walters fall handlar det om rena förnedringen – i brist på torra kläder tvingas han låna fiskarflickans kjol och blus. Incidenten var säkert roande i den egna samtiden och Topelius passar här på att inflika ett pliktskyldigt resonemang om flickors och pojkars jämlikhet. Likväl är skymfen ett faktum. Walters ofrivilliga bad inträffar under en utflykt till en holme och dessutom på hans födelsedag. På så vis får händelsen en symbolisk innebörd av såväl pånyttfödelse som dop. Under hemfärden iakttar Walter den spegelblanka vattenytan och föreställer sig hur det vore att åka skridsko därför. Isen leker i hågen. När lille Karl sedermera klär på sig sina nyinköpta

[7] I den betydligt mer bekymmerslösa *Trollkarlens hatt* 1948, hör lek och litteratur ihop. Man leker Tarzan i det igenvuxna muminhuset.

skridskor är det just för att prova det nya underlaget på sjön som det året frusit till ovanligt tidigt:

> "Men det säger jag dig ", sade pappa i det han räckte lille Karl pengarna till skridskorna, – "det säger jag dig, att kommer du drunknad hem, så får du stryk. Kom ihåg det!" (s. 135).

Trots förmaningarna om att hålla sig nära strandkanten, bedåras Karl av solens sken på "isens blanka sköld", han glömmer pappas ord eftersom det var "som om man sväfvat på själva vattnet eller åkt på genomskinligt glas". Känslan är den samma som återkommer under slädfärden i vinternatten långt senare. Karl åker tills isen brister men räddas av driftiga kamrater. Och även om han inte återvänt drunknad, måste pappa stå vid sitt ord. Som ett topelianskt eko ljuder berättarens lakoniska konstaterande "... det gjorde lille Karl godt. Det härdade honom för framtiden." Som läsare kan man inte undgå den underliggande ironin i det sagda.

Också Mumintrollet ger sig ut på svag is för att rädda den, som han tror, nödställda lilla My. En idiotisk handling eftersom My aldrig råkar i nöd. En handling typisk för det romantiskt sinnade trollet som hittills under sitt lidandes vinterväg fått se det ena hoppet efter det andra falna. Nu nalkas äntligen våren och havet bryter upp istäcket. Mitt i infernot befinner sig lilla My. Mumintrollets mödosamma språngmarsch över flaken bär inte ända fram och han hamnar i vattnet. Det blir Tootickis sak att hala upp honom på land. Räddaren måste räddas, en förnedring lika härdande som det stryk Karl fick ta emot. Som den förorättade och något patetiska hjälte han är, går Mumintrollet ensam tillbaka hem (jämför den misslyckade skidfärden), genomfrusen, arg och döv för alla anbud om varm saft:

> Nu fryser jag för mycket. Jag måste hem...
>
> Och så nös han, för han var ordentligt förkyld för första gången i sitt liv. /.../ han försökte rulla in sin iskalla svans och så nös han igen.
>
> Då vaknade hans mamma (s. 135).

Muminmammans uppvaknande är den slutliga bekräftelsen på att Mumintrollet bestått provet. Han har på egen hand överlevt vintern. Hennes ihållande sömn boken igenom är därmed en omedveten uppmaning till trollet att det är dags att växa upp och bli självständig. Sömnen fyller en funktion. I den bemärkelsen återanvänder berättelsen principerna för den gamla folksagan och blir en roman om separation. Mumintrollet har tagit de första stegen på väg ut ur barndomen och den idylliska mumintillvaron blir sig aldrig mera lik. Men än är det för tidigt att ge sig av på riktigt. Vägen ut är minst lika lång som vintern. Muminmammans sömn är analog med döden. Det enda verkliga dödsfallet i romanen drabbar en oförståndig ekorre. I enlighet med barnbokens oskrivna lagar är emellertid inte ens ekorrdöden slutgiltig.[8] Fiktionen låter berättaren bestämma över liv och död.

Men i det verkliga livet styr tillfälligheterna. Tavaststjernas roman är en barndomsskildring med stark självbiografisk prägel. Lille Karl är bara åtta år när modern dör. Visserligen är de materiella villkoren för hans del väl ombesörjda men det hindrar inte att han går längre och längre in i sin egen värld, där saknaden efter modern aldrig kan utplånas. Möjligen är det därför han aldrig kan gå vidare utan är tvungen att återvända till barndomshemmet. Såväl Karl som Mumintrollet och Walter är stadda på vandring. Men där Walter marscherar fram som en tämligen oproblematisk rustibuss och boren barnbokshjälte, strövar Karl genom livet som drömmaren och det eviga, ensamma och övergivna barnet. I hans person möter det topelianska pojkidealet framtidens kontemplerande, barnsliga och romantiskt lagda gosse. Den oförtjänt bortglömde *Lille Karl* bygger på det gamla och förebådar det nya. Tavaststjerna skrev utifrån ett vuxenperspektiv men han fjärmade sig aldrig från barnets synrand. Hans psykologiska lyhördhet och förenklade, lugna språk föregriper den moderna barnberättelsen – muminboken, som liksom romanen om Lille Karl går över gränser. Därför är Mumintrollet och Lille Karl bröder medan Walter är deras äldre kusin. Vi får aldrig veta om de någonsin blev vuxna. För det är en annan historia.

[8] Döden har av hävd varit ett kontroversiellt tema i barnboken. I Walters äventyr dör en mops av misstag. Dödsfallet görs till en lustig händelse i kåserande anda. Ekorrdöden i Trollvinter är mer komplicerad inte minst p.g.a. associationerna till Andersens Snödrottning. Samtidigt följer Tove Jansson sin uttalade poetik, enligt vilken det måste finnas en möjlighet för läsaren att vandra vidare. Se "Den lömska barnboksförfattaren" i *Horisont* 1961: 4.

Konst och verklighet, eller en svanjakts förvandling i Svanarna I och II av Irmelin Sandman Lilius

Petra Wrede

I trilogin Kung Tulles sista del, kallad *Svanarna, berättelser från kung Tulles tid* (1977) visar pärmbilden sångsvanar flygande över ett svart vatten mot en gråtung himmel. Irmelin Sandman Lilius har gjort den själv, liksom bokens illustrationer. Titelnovellen är tvådelad. Den första berättelsen tillhör den sägenomspunna hemlighetsfulla folkvandringstiden medan den senare behandlar Tulavall tid, alltså 1880-talet.

De bildar en brygga till Främlingsromanerna på 1980-talet och visar författarens strävan att utvidga och fördjupa sitt utforskande av verkligheten såsom den tedde sig för två konstnärssjälar i en oförstående omvärld. Den fiktiva staden kallad Tulavall har blivit spelplats för en krönika om en småstad i tsartidens Finland där fantasi och verklighet – den synliga – blandas och blir ett slags socialhistoria.

Tulle hette en mytisk kung i forntiden som, enligt sagan, grundade riket Tuntula i havskanten, på de gamla skogsmarker där trollorna bodde. Gamla naturnamn i bygden vittnar om trolltiden då Tulle erövrade deras boplatser: Trollö och Trollbergsklevan har fortlevt till Tulavall tid. Ortnamnssägner förklarar ett namns uppkomst och tillhör den muntliga berättartraditionen i en trakt. Tulleböckerna utgör ett slags bebyggelsehistoria för det finländska kustlandet. Kampen mellan natur och kultur är ett av Irmelin Sandman Lilius teman. Naturen är större än människan som ses som en del av skapelsen – inte dess herre. Naturmakterna måste tillbes och bevekas: på en offerplats vid de stora väktartallarna lägger kung Tulle några svanfjädrar för att få jaktlycka i den höstjakt på svan som han tvingas anordna för att trygga sitt folks vinterföda. Irmelin Sandman Lilius skildrar i trilogin rätt realistiskt näringar och hantverk, vardagssysslor och äventyr. Krig och jakt tillhör av tradition männens värld.

I Tuntula är höstjakten en av årets höjdpunkter för Tulles män, noggranna förberedelser vidtas och endast de bästa och mest erfarna får delta. Kungen själv är ingen jägare och har en kluven inställning till hela företaget. Han är en antihjälte med en konstnärs själ. För honom blir svanjakten inte en ärofull bragd att skryta med och berätta sagor om efteråt. Svanjakten upplever han som en svanslakt att skämmas för. Men samtidigt betraktar han skådespelet som ett vackert men blodigt drama. Färger, rörelser och ljud smälter samman till ett konstverk som han fascinerat iakttar:

> Svanar sprang över vattnet. De piskade luften. De lyfte. Men bågsträngar surrade, rang. Tulle såg bortom elden hur svanarna, gula av återsken höjde sig, sträckande sträckande halsarna, och hur de vacklade, sjönk i luften när de fått pilar i sig, och hur de störtade, och hur de sedan låg och drev. På det svarta vattnet där eldens speglingar vred sig och ormade. Båda Trollöarna såg underligt platta ut, gulaktiga ytor och flackande svarta ytor som inte riktigt passade ihop. Svanarna skrek. Natten var störd. Tulle kung hade gröpt en håla där vita fåglar blev gula och blod blev svart (s. 145–146).

Färgspelet där svanarnas oskuld och renhet förvandlas och livets röda blod svartnar i döden, förstärks av eldskenets speglingar i nattmörkt vatten.

Fåglarnas dödskamp och skrik skulle förfölja kung Tulle under senhösten och vintern. Gestaltningen av denna traumatiska upplevelse dominerar hans liv och sökandet efter den rätta formen påminner honom om en diskussion mellan honom själv och Tuntulas sagoberättare Håbard gällande form och innehåll. Detta är egentligen huvudtemat i de båda novellerna där utgångspunkten är svanjakten, dess förvandling till konst hos olika personer, och i den andra novellen också receptionen av ett konstverk utfört under förhistorisk tid – som dessutom analyseras av en annan konstnär. Och slutligen handlar det om konsten som en privat upplevelse som kan avnjutas bara av en enda person. Det gäller att återskapa något ur det förflutna, att levandegöra och bevara för sig själv och kanske för andra.

Själva svanjaktens spår är nästan försvunna redan dagen efter jakten då Tulle och hans vän Binnab återvänder till Trollö:

> Det fanns mörknat blod lite varstans på klipporna, men det skulle väl snart tvättas bort av regn och snö. Och när det var borta skulle ingenting märkas av svanskyttet, svanslakten, bara i jägarnas minne skulle de stora fåglarna skrika med silvertunga, slå med guldvingar, driva döda i kallt svart vatten. Och av jägarna var det bara Tulle som sörjde dem (s. 147).

Mytologiseringen av svanjakten förgyller den råa verkligheten. I Tuntula brukar det bli sagor men Tulles begåvning ligger inte åt det hållet. Hans konstverk ska bli mera hållfast för att kunna avnjutas av en eftervärld. Födslovåndorna är svåra för Tulle under den mörka och kalla årstiden. Men i vårvinterns klara ljus föds en hällristning på bergväggen i Trollbergsklevan.

I den följande novellen, förlagd till Tulavall, upptäcks konstverket av en arkeolog, som ger konstnärinnan Ellen Skärvmarck uppdraget att avbilda det, på samma gång som hon analyserar sin upplevelse av svanbilden. En väninna till henne, Lise Maria, har samma dag en helt privat kärlekshistoria i skuggan av svanristningen som hon anförtror dagboken. Novellen slutar med de svarta bokstävernas förvandling till ett landskap i färg "där alla

dagens händelser hände på nytt". Men här är det bara flickan själv som upplever detta och som i sin egen framtid kan återskapa upplevelserna i Trollbergsklevan denna dag. Novellerna handlar alltså om minnen och spår, om att återskapa och gestalta ett stycke verklighet som upplevs på olika sätt och i skilda kulturer. Men det är inte bara bildkonst det handlar om, berättandet stod högt i kurs i det fornnordiska samhället där sagor om jakter och äventyr var en uppskattad konstart med stränga regler som det inte var alla förunnat att behärska. Det gav status och rykte, men publiken var kräsen och berättaren måste leva upp till sitt rykte. Ordkonsten återskapade och förgyllde bragder och äventyr.

Det som hos Tulle kom att gestaltas som ett bildmotiv får hos den gamle fiskaren och sagoberättaren Håbard formen av en feberdröm där han själv har huvudrollen och blir den hjälte som räddar svanarna, vilka han upplever som badande kvinnor med vingar hotade av vattenodjur. De fornnordiska sagorna berättar om hjältar och om hjältedåd. Verkligheten omformas för att passa mönstret. Kung Tulle var verkligen en antihjälte som sörjde svanarna. Den gamla Håbard hade själv ingen hjälteroll i jakten, i själva verket förstörde han det första jaktförsöket genom sitt uppdykande som skrämde bort svanarna. Men under sin sjukdomstid som följde på denna episod diktade han upp en saga där han levde upp till sitt rykte som berättare.

En annan sagoberättare i Tuntula hette Binnab. Han kom från Sydlanden och blev Tulles goda vän, liksom barnens, och underhöll dem med sina tåttar eller kortsagor, som ibland kunde växa ut till myter. I själva jakten deltog han inte eftersom han som invandrare inte kände till terrängen på Trollöarna tillräckligt bra. Dagen efter jakten på själva jaktplatsen där alla händelserna noggrant refererades för honom utbrast han: "Denna jakt blir en god saga, kung Tulle", vartill Tulle genmälde: "Jag har så dåligt med ord". Han påminde sig den gången då Håbard skällde ut honom efter en misslyckad berättelse: "Du ska inte komma här och göra sånt, jag vet bättre än du hur sagor ska täljas, och jag kan alla som finns att kunna... – Allt människor tänker har de tänkt förut. Allt de gör har de gjort förut. Allt finns redan färdigt och måste berättas i passande form" (s 148).

Detta är ett nyckelställe i novellen. Upplevelsen är inte unik, utan det gäller här gestaltningen av materialet. Fortsättningen av Svanarna handlar om Tulles försök att hitta formen. Först tänker han sig möjligheten "att skära sagan om jakten i trä... Men ett helt stort träd är så mycket smalare än en svan som slår vingarna ut." Tulles vision av motivet är storslaget, han vill göra svanarna rättvisa. Idén som då föds hos honom att hugga deras bilder i berget är imponerande, men utförandet vållar problem. Under höststormarna grubblar han över sitt konstverk:

> – Jag vill inte ha dem platta på hällar som man trampar på. Jag vill ha dem upprätta, huggna i stupet så att de simmar på nytt. – Fast det blir utan rörelser. Och utan röster.
> – Utan död, sade Libite (s. 149).

Här är ett annat nyckelställe där diskussionen mellan Tulle och hans hustru handlar om konstens förmåga att frysa ner en upplevelse eller en situation så att den får evigt liv. Tulle strävar efter att återupprätta svanarna – att ge en illusion av levande liv – trots stillheten och tystnaden. Valet av underlag för konstverket, urberget, är perfekt för ändamålet – men verktyget måste bita på stenen.

I de isländska sagorna berättas om magiska svärd, Tulles heter Slagsa och det är överlägset alla andras svärd. Men skall han offra det – skall hövdingen utsätta svärdet för risken att trubbas? Naturligtvis kräver svanarna detta av honom. Under senhösten och vintern växer svanbilden fram i hans huvud för att i vårvinterljuset äntligen ta form i Trollbergsklevan:

> Vit och ljusblå stod himlen, vit och ljusblå var snön omkring. Men isen under honom var svindlande grön. Och bergväggen brun och slät som hud. Han stödde sin hand mot den. Han andades djupt och hans hjärta bultade. Han hade gått med svanarna, både de dräpta och de odödliga, så länge och starkt i sina tankar, att det nu var kusligt att stå i stillheten och kölden och ljuset och känna hur de trängdes och ville fram.

> Han tog av sig isläggarna. Han skrubbade fotfäste åt sig. Så drog han Slagsa, sitt svärd, och stämde dess udd i berget (s. 152).

Konstverkets födelse skildras som en sakral akt. Svanarna, både de dräpta och de odödliga, syftar på deras roll i berättelsen som både jaktbyte och kultföremål. Det visar på Tulles kluvna inställning till de vackra fåglarna. Svanar har sedan urtiden ingett vördnad också hos de gamla karelarna, vilket avspeglar sig i en kult av den stolta fågeln. Svanen simmande på den svarta strömmen, dödsrikets svan, den som i det gamla Kalevalaeposet kallades Tuoniälvens stolta fågel, tabubelagd men trots det skändad av Lemminkäinen. Straffet för denna oerhörda gärning var döden. Yrjö Kokko har i sin bok *Laulujoutsen* utmålat sångsvanens mytiska bakgrund och därtill beskrivit sina ödemarksfärder tillsammans med en samisk färdkamrat i avsikt att närmare studera och fotografera fågeln i dess lappländska landskap. Han kallar den "sångens, diktens och sagans fågel". Thomas Warburtons svenska översättning (i serien Finländskt bibliotek, 1974) kan möjligen ha gett Irmelin Sandman Lilius inspiration till sin bok.

I den följande novellen skildras en sommarutfärd till Trollbergsklevan där en ny hällristning håller på att skrapas fram av en arkeolog. Folket i Tulavall vallfärdar till det nya underverket som väcker många frågor. Den unga konstnärinnan Ellen Skärvmarck har ombetts att rita av den bild av svanar som framträder på bergväggen. Däremot har hennes morbror med sin nya fotografiapparat inte tillfrågats, trots att det var en ny och revolutionerande uppfinning han stoltserade med och ville pröva. "Han talade om hur skarp och exakt den var" (s 167). Uppgiften gäller dokumentationen av ett konstverk, men arkeologen tycks föredra Ellens version. Hon tecknar dem "inte exakt återgivna utan så som jag känner att de är. Det här har jag inte gjort för Giökens skull utan för min egen" (s. 168). Naturtrogenheten är alltså inte huvudsaken, utan det är hennes uppfattning av motivet, verkets idé, som fascinerar henne och gör analysen intressant. Men det är inte bara hällristningen som avbildas utan också åskådarna, vilka förefaller att vara karikerade: "Hon hade gjort dem fetare, magrare, knö-

ligare än i verkligheten" (s. 164). Hon projicerar egna känslor på teckningen, som då alltså i viss mån karikerats, vilket arkeologen tydligen föredrar framom exaktheten. Ellen analyserar också kompositionen i hällristningen för en väninna – och sin egen avbildning av den:

> Här är en svan som har tre huvuden. Det kan förstås betyda att tre svanar simmar bakom varandra. Men det kan lika väl vara en enda svan i stark rörelse. Och ser du, den här svanen som verkar tjock – och klumpig – tills man ser att det inte alls är en svan utan en kvinna med sträckta armar (s. 168).

Motivet Svanjungfrun – swan maiden – hör till en världsomfattande folksagocykel som berättar om en vacker – till hälften dödlig, till hälften övernaturlig – jungfrus metamorfos till svan. Svanhamnen, den magiska förklädnaden, kunde avläggas och jungfrun återta mänskohamn, men motivet var ofta kombinerat med en tragisk kärlekssaga. Svanjungfrun förekommer inte bara i Tulles konstverk utan även i sagoberättaren Håbards feberdrömmar i "Svanarna I" där svanarna förvandlats till "badande kvinnor med vingar, vita som snö eller skum". Mytologin kring svanar har fängslat människor i alla tider och över hela världen. Fågelkvinnor är ett motiv som förekommer också i andra verk av Irmelin Sandman Lilius, och hennes man Carl-Gustaf Lilius blev berömd för sina skulpturer av fågelkvinnor.

Så kommer frågan om ändamålet med hällristningen. Spekulationerna är många: "bevis för djurdyrkan eller jaktmagi, att de var att förstå som anrop eller besvärjelser. Och att djurbilder är lika med djurvidskepelse. Men advokat Olling sa att hans teori var den att de är så att säga visitkort för en stam som hade svanar som märkesdjur" (s. 168). Konstverket har sitt ursprung i en forntida kultur och mytologi, men koden fattas.

En Tulavallbo tycker att det är "som en karta". Författarinnan kanske vill driva litet med vetenskapen och dess snusförnuftiga teorier. Konstnärinnan Ellen betraktar konstverket med svanarna ur en annan synvinkel: "Att de helt enkelt gjordes för att någon ville göra dem. Förstår du, för att

någon tyckte om svanar." Konst för konstens egen skull. Utan några baktankar eller fantasifulla teorier i vetenskapens namn. Hon läser in sina egna känslor i svanristningen och analyserar kompositionen i bilden: "Ser du att de här långa halsarna betyder längtan? Och att de här slående, arbetande vingarna betyder yttersta ansträngning? Och att de här tunga linjerna längst ner mot vattenytan betyder sorg?" Receptionen av konstverket är en process som står utom konstnärens påverkan. Betraktaren har rätt till sin egen tolkning.

I svanristningen tycks Tulle ha kunnat överföra något av sin upplevelse också till den unga Lise-Maria, Ellens väninna som på nära håll fått studera arkeologens ivriga skrubbande. Då hon allra först får syn på ristningarna och följer de långa reporna som formar sig till en svan med vingarna utsträckta blir hon djupt berörd: "Till sin förvåning märkte hon att hon hade en klump i halsen." Den dramatiska svanjakten – eller svanslakten – skildras ju ur Tulles synvinkel i "Svanarna I". Det är svanarnas långsträckta halsar, deras vacklande då de träffas av jägarnas pilar och störtar ner i det svarta vattnet – deras dödskamp, som Tulle gestaltar på sin svanristning. Ett formproblem av det slag som Håbard håller så hårt fast vid. Men känslan, den mänskliga erfarenhet som förenar individer under olika tider gestaltas här och går fram. En hällristning med ett budskap som upplevs på nytt av en annan tid. Urberget ger en känsla av tidsdjup och svanarnas symbolvärde består, medan deras betydelse som bytesdjur utgått. Svanens anknytning till konst och konstnärsskap framgår också ur H.C. Andersens saga om den fula ankungen som växte till en svan och kunde flyga bort från sitt trånga liv. Irmelin Sandman Lilius har vittnat om Andersens betydelse för hennes författarskap. Svanarnas skönhetsvärde under alla tider är obestridligt. De utgör ett ledmotiv i novellerna, liksom det konstnärliga skapandet i dess olika former som utlöstes av en svanjakt i forntiden och slår en bro till en annan tid och dess människor i form av en hällristning.

En sammanhållande länk är också årstiderna som slår sin ring kring de båda novellerna. Den första börjar på typiskt Sandman Liliuskt vis med en årstidsmarkering: "Det var senhöst, mörkt men ännu inte kallt." Efter den

traumatiska svanjakten, då Tulle försöker gestalta sin upplevelse, heter det så här: "Hösten drog vidare, svept i tyngande fukt och blåst. Dess växande mörker slöt sig tätt omkring mänskorna, kring deras huvuden." Tyngden och mörkret behärskar världen omkring Tulle. Det är först när ljuset börjar växa på vårvintern som han kan förverkliga sina visioner i det klara morgonljuset där "isen under honom var svindlande grön." I den följande novellen i en annan tid är det sensommar. "Svanarna II" är tidfäst till 5 augusti 1885, alltså fullbordans tid. Inte bara årstiderna utan också den biologiska tiden har sin betydelse i novellerna. Tulle är i sin krafts dagar medan Håbard, den gamla sagoberättaren står vid slutet av sitt liv. I "Svanarna II" är konstnärinnan Ellen Skärvmarck, som får avläsa och avbilda hällristningen, helt ung liksom väninnan Lise Maria. Men det står klart för henne i novellens slut att mänskans förgänglighet också gäller för henne själv och hennes konstverk.

Det intressantaste bidraget till diskussionen om konst och verklighet, form och innehåll avslutar "Svanarna II". Flickan Lise Maria dokumenterar här sina minnen av denna viktiga dag i Tulavall, vilken för hennes personliga del inneburit en kärlekshistoria värd att anförtro dagboken, men på ett sätt som bara hon själv kan tolka. Några lösryckta ord utan egentligt sammanhang för en utomstående men som fästpunkter för henne själv att senare ta fram och minnas: "5 augusti 1885. Utfärd till Trollbergsklevan. Svanarna. Vilhelm. Vilhelm, Måre, jag." Resten av sällskapet utelämnat. Rivalen Ida onämnd. Vilhelm – huvudpersonen – till slut i sitt rätta sammanhang, med gamla vänner. Slutet gott alltså.

Men det nyskapande är den förvandling som de svarta bokstäverna genomgår inför Lise Marias ögon. De förvandlar sig till ett staket: "Och det vita pappret bakom staketet fylldes med färger, solgrönt, dammvitt och blått och blev till ett vidsträckt landskap där alla dagens händelser hände på nytt."

Konstverket skapas alltså här av betraktaren själv som en helt privat upplevelse. Det blir ett med sin skapare, osynligt för andra, djupt personligt. Dessutom är det tidsbundet så att det bara omfattar Lise Marias livscykel, ett faktum som hon får anledning att reflektera över:

> Det räckte, tänkte hon. För henne: så länge hon levde. Men strax hon blev död (och ett spöke som skrattade nere i parken) skulle landskapet vara försvunnet. Och läste någon dagboken sedan skulle den inte förstå varför det varit så viktigt att anteckna:
>
> 5 augusti 1885. Utfärd till Trollbergsklevan. Svanarna. Vilhelm. Vilhelm, Måre, jag (s. 178).

Hällristningens tidlöshet, svanarnas skönhet och utsatthet, hennes egen förälskelse och besvikelse innan hon fått visshet – komprimerat till en text som liknar en modern dikt där läsaren fyller ut luckorna med sin fantasi. Men ordkonsten blir bildkonst – skrivtecknen börjar leva sitt eget liv, förvandlas till en annan verklighet som bevarar denna viktiga dag för Lise Maria, och bara för henne. Den egna dagbokens landskap och dagens händelser lever i hennes fantasi och kan återskapas under en begränsad tid, en mänskas livstid. Kontrasten till Tulles konstverk är effektfull. Han har gett sina svanar evigt liv ristade på urbergets yta. Jämförbara med Lise Marias fantasilandskap är kanske gubben Håbards feberdrömmar om vackra jungfrur med vita vingar. De lever för honom så att han kan berätta om dem men själv ligger han på sin dödsbädd. Hans upplevelse blir en saga trots att den är helt privat. Den är en chimär men den kan återberättas eftersom han ger den vidare som saga till andra mänskor med möjlighet att ytterligare låta den gå vidare. Lise Marias fantasier är däremot helt privata.

Tidlöshet och förgänglighet kommer in i Lise Marias värld denna samma händelserika hällristningsdag genom lekarna i Rackarbyparken. I det bleka månskenet roar sig ungdomen med att leka spöken bland träden för att skrämma bort gästerna. Tidsdjupet uppstår genom den stämning av historisk mark som lusthuset, där en gång kung Gustaf III suttit, framkallar, liksom också gårdens mausoleum "där otaliga gamla rackarbyknotor låg gömda i rader" (s. 175). Dessa symboler för livets förgänglighet, som Lise Maria bär med sig då hon skall nedteckna dagens händelser i sin dagbok, förstärks ytterligare av att rummet hon sitter i tillhört hennes döda mor.

Frågan om också hon skrivit dagbok förblir obesvarad. Moderns korta liv är nu avslutat och troligen odokumenterat. Men hennes eget liv hat just

börjat, en skugga har spökerierna i parken i alla händelser kastat över de minnesbilder hon framkallat – hennes inre landskap kommer att försvinna med henne.

I slutet av "Svanarna II" tillåter sig författarinnan ännu en lek med ortnamn och deras etymologi. Lise Maria sitter i sin mammas gamla rum och minns: "Mamma hade alltid sagt att Rackarby var en förkortning av Rosåkerby, att här funnits ett nunnekloster och odlats rosor till rosenolja... Men faster Jullan sade att Rackarby var en förkortning av Rovåkerby, och att något kloster hade aldrig funnits" (s. 177). Den muntliga traditionen i Tulavall hade sinne för romantik, modern hade kallats Rackarby Rosa och varit berömd för sin skönhet. Tiden som tenderar att förgylla verkligheten har gett den gamla jordbruksbyn ett ståtligare förflutet. Hela trilogin handlar ju om Tulavalls förflutna. Kung Tulle själv började sitt liv som en jordlös och fattig man med en skock getter som undersåtar. Kronan var av näver och hans första boning en riskoja som han strax döpte till Tulaborg, det som med tiden skulle bli hans kungaborg. Ur en karg verklighet drömde han sig en lysande framtid. På samma sätt kunde väl Rackarbyborna skapa sig ett ståtligare förflutet. Sagor och berättelser väver in guldtrådar i verklighetens trasmatta. I Irmelin Sandman Lilius Tulavall är livet ofta svårt och fattigt men det omges av ett skimmer som lyser upp vardagen. Fantasi och historier florerar i gränderna. Alla tider lever parallellt, det förflutna infiltreras med nuet på många olika sätt. En hällristning mitt i skogen blir en vallfartsort dit Tulavallborna kan komma för att söka sig till sina rötter. Konstverkets upphovsman är förstås okänd – endast läsaren vet att det är Tulle själv som stående på isen då vattnet omgav Trollberget, ristade in sina odödliga svanar. Som konstnärssymboler har de fungerat t.ex. i Helena Nybloms populära sagor. Som bildmotiv har konstnären Akseli Gallén-Kallela använt Tuonelas svan och kompositören Jean Sibelius har vävt in sångsvanen i sin musik. Till nationalfågel i Finland har sångsvanen utnämnts år 1982. Svandyrkan är en del av en mångtusenårig tradition där fågeln upplevts som mänskans like. Tulle känner en samhörighet med svanfolket som har djupa rötter i vårt land där sångsvanen i forna dagar tillhörde sydkustens fauna.

MELLAN MÖNSTERFLICKA OCH MONSTERFLICKA

FLICKSEXUALITET OCH FÖRKLÄDNAD I INGER EDELFELDTS FANTASYROMAN MISSNE OCH ROBIN

MIA ÖSTERLUND

De flickor som förekommer i Inger Edelfeldts flickuppväxttrilogi, som består av fantasyberättelsen *Missne och Robin* (1980), den gotiskt skräckromantiska *Juliane och jag* (1982) samt den äventyrliga uppväxtskildringen *Drakvinden* (1984), pendlar alla mellan att vara mönsterflicka och monsterflicka.[1] Flickors vänskap, flicksexualitet och en olustig mörk sida av jaget, monsterflickan, utgör stommen i Edelfeldts nyanserade flickskildring. Trilogin kretsar kring frågan "Vad innebär det att vara flicka?" och iscensätter olika sorters flickmanuskript, som att vara "pimpinett" eller att vara pojkflicka.[2] Med monsterflicka avses inte att

[1] *Juliane och jag* utgavs under titlen *Nattens barn* 1995.

[2] Österlund 1999, s. 547. Pimpinett står för att vara kvinnligt behagande. SAOL betecknar pimpinett som överdrivet prydlig och fin samt petnoga gällande klädsel. Hos Edelfeldt används begreppet främst i *Drakvinden* som en flicktyp att värja sig mot: "Hon

flickan anammar en våldsam roll utan att hon utforskar det ondas möjlighet inombords samt att hon vågar bryta mönstret för hur en flicka förväntas vara. Slutet innebär en försoning mellan det mönstergilla och det monstruösa. Eftersom *Missne och Robin* har den starkaste kopplingen till förklädnadsromanen som dominerar ungdomsromanen under åttiotalet hamnar den i fokus även här.

Edelfeldt väljer olika genrer för varje enskild roman i trilogin, vilket leder till att genrernas könsschema styr händelseförloppet som därmed iscensätts olika samtidigt som berättelserna även är underkastade andra mönster. I *Missne och Robin* sammanskrivs fantasyberättelsen med förklädnadsmotivet till en symbolisk allegori över flickans övergång till kvinna.

Elvaåriga Torun, som alltid har tillbringat sina somrar med föräldrarna på ett gammalt soldattorp, har växt ifrån sina tidigare lekar med bästisen Åsa och längtar efter att förvandlas. Med hjälp av en harklövertuva och en Robin Hood-hatt träder hon under det antagna mansnamnet Robin Hood in i De odödligas skog där hon möter den androgyna tjärnalven Missne. Skogen vimlar av väsen, vilseförare, andar, älvor och knytt. I enlighet med fantasyberättelsens mönster hotas skogen av de onda gråandarna. Torun/Robin antar modigt hjälterollen och räddar skogen från undergång. Att Torun väljer en manlig hjälteroll, Robin Hood, driver berättelsen i dialog med mansmyten om den ädle skogshjälten som sägs ta av de rika för att ge åt de fattiga.[3]

Ingen förvirrring råder angående Torunns kön. Trots det manliga namnet tas hon för den flicka hon är: "Men nu tycker jag faktiskt att vi ska följa flickebarnet – jag menar Robin – tillbaka, innan det mörknar" (Edelfeldt 1980, s. 89). Edelfeldt röjer undan flickornas tidigare tro på en magisk dryck, som de har blandat, genom att låta Torun tveka då hon överväger att

kände sig flickaktig och bräcklig och pimpinett, och hon visste att hennes bröst syntes utanpå gymnastikträjan. Hon la armarna i kors över bröstkorgen" (Edelfeldt 1984, s. 114).

[3] Robin Hood är en munter motståndsman i engelska medeltidsballader från 1300-talet. Han förekommer även i Walter Scotts *Ivanhoe* 1820 och Howard Pyles *Robin Hoods glada äventyr* 1884.

dricka den för att åstadkomma en förvandling. Numera inser hon att den bara kommer att ge henne magknip.[4] Istället för att använda den magiska drycken som ett medel att förflytta sig mellan primär- och sekundärvärld tonar Edelfeldt ner magin och låter prosaiskt Torun spilla ut drycken då hon snubblar in i sekundärvärlden på en harklövertuva.[5] Edelfeldt arbetar ofta med dylika lätt ironiska förskjutningar av etablerade konventioner. Torun föreställer sig sin förvandling som monstruös, en sinnebild för flickans tvekan inför pubertetens fysiska förändringar:

> Men det var i alla fall spännande att tänka sig en förvandling. Vad skulle hända? Skulle det växa hår över hela kroppen på henne, skulle små horn slå ut i hennes panna, skulle hon bli ett vilt djur som sprang ut i skogen och förgäves försökte bli människa igen? En sak var säker: hon måste förvandlas snart (Edelfeldt 1980, s. 11).

Att bli kvinna ter sig närapå omänskligt, eftersom de kvinnoroller som är tillgängliga känns både trånga och maktlösa och kroppen grotesk. Främst gestaltas detta genom Torunns relation till mamman, som opereras i sitt underliv. Möjligheten att tolka texten som Torunns frigörande fantasi understryks då hennes förpubertala förändring projiceras på skogen, där hon befinner sig då övergången från primär- till sekundärvärld sker: "Ändå var det som om en förändring hade ägt rum; inte inne i henne, men runt omkring henne" (Edelfeldt 1980, s. 30).

Naturen och växtnamnen spelar en avgörande roll i *Missne och Robin*, som har underrubriken *En berättelse om skogen*. Skogen är en klassisk folksagomiljö som ofta skidras som en plats där flickan förmår utföra djärva handlingar då hon inser att hon är maktlös i den övriga världen.[6] På väg

[4] Flickan är intresserad av magi eftersom hon är hänvisad till passivitet trots att hon vill ha makt. De Beauvoir 1972, s. 206.

[5] Nikolajeva 1988, s. 75 beskriver fantasygenrens fantasem, passagerna mellan primär- och sekundärvärld.

[6] "Det ler så mörkt i skogen" heter Ebba Witt-Brattströms (1993) text om åttiotalets kvinnliga författarskap.

mot skogen ser Torun "mängder av stora vildhallonbuskar, vars bär ännu inte var helt mogna, och massor av liljekonvaljer som för länge sedan blommat ut" (Edelfeldt s. 1980, 28). Hennes sexualitet liknas på så sätt vid de omogna bären och de utblommade liljekonvaljerna betecknar den överståndna barndomen. Följdriktigt bjuds Torun då hon i slutet av berättelsen har mognat på mogna hallon. De latinska växtnamnen förstärker både primär- och sekundärvärlden. Primärvärlden genom att låta ana att Torun i skogen ser verkliga växter som hon fantiserar kring samtidigt som sekundärvärldens fantasyprägel förstärks av namn som Rubus (hallon), Fragaria (smultron), Filipendula (älggräs), Calluna (ljung), Picea (gran) m.fl. Den viktigaste växten är Missne som nämns redan på försättsbladet med en beskrivning ur en flora: "Missne. Calla Palustris. Tämligen allmän, Skåne–Norrland. Växer på sank mark. Blommor tvåkönade. Giftig" (Edelfeldt 1980, 6).[7] Användningen av latinska växtnamn skapar en intrikat dubbelhet i texten eftersom namnen sammanför primärvärldens samtidsrealism med sekundärvärldens symbolism.

Flickskildringen under åttiotalet domineras av förklädda flickor. *Missne och Robin* är en av de första förklädnadsromanerna. Trenden inleds av Harry Kullman i den klasskritiska äventyrsberättelsen *Stridshästen* (1977).[8] Under åren 1982-88 utkommer Maria Gripes retrospektiva Skugg-tetralogi som blandar magisk realism med gotik: *Skuggan över stenbänken* (1982), *...och de vita skuggorna i skogen* (1984), *Skuggornas barn* (1986/1990) och *Skugg-gömman* (1988). Också Bonniers manuskripttävling vanns under kvinnlig pseudonym av Ulf Starks förväxlingskomedi *Dårfinkar och Dönickar* (1984). Åttiotalets viktigaste paradigmskiftare inom ungdomsboksgenren är även den en förklädnadsroman, Peter Pohls retrospektiva, genreöverskridande *Janne, min vän* (1985) som anger tonen för en fördjupad psykologisk nyansering och formexperiment. Även Cannie Möllers historiska

[7] För att undgå att överlasta texten med alltför många latinska namn kallar hon ibland växterna vid artnamn.

[8] Det omvända, pojke förklädd till flicka, är mer sällsynt men förekommer i Hans-Eric Hellbergs *Love love love* (1977) som ingår i den så kallade "gladsexserien/Kramserien".

roman *Stortjuvens pojke* (1985) och Mats Wahls historiska krigsskildring *Anna-Carolinas krig* (1986) skildrar förklädda flickor. Därefter upphör trenden abrupt och flickskildringen går in i en fas där flickor förklär sig till flickor, det vill säga de iscensätter medvetet sin könstillhörighet med hjälp av kvinnliga attribut.

Översiktsverk, som Ulla Lundqvists *Tradition och förnyelse* (1994), lyfter fram de manliga författarna som ungdomsromanens förnyare, men även Edelfeldt och Gripe står för förnyelse under åttiotalet.[9] Det är knappast en slump att förnyarna väljer att skildra förklädda flickor, utan snarare ett tecken på deras försök att problematisera och omformulera ungdomsromanens könade mönster. Edelfeldt, som är en mångsidig författare och självlärd illustratör som skriver i många genrer, har den tätaste kopplingen till feminismen.[10] Eftersom hon skriver både för vuxna och barn har hon betraktats som del av en kvinnolitterär tradition.[11] I hennes komplexa och psykologiskt nyanserade uppväxtberättelser förnyas genrer som folksaga, fantasy och gotik, alltid i ett könsmedvetet perspektiv. Flickfantasin får fritt spelrum i form av häxlekar, magi och skräckgotiska element. Ebba-Witt Brattström placerar Edelfeldt bland dem som under åttiotalet skildrar fula flickor, masochism och motstånd som en tillspetsad formel för kvinnlig underordning. Även *Nordisk kvinnolittteraturhistoria* uppmärksammar Edelfeldts experimentlusta då det gäller flickskildringen där flickorna sällan är renodlade typer utan sammansatta av olika sorters flickskap som samsas eller slåss inom samma flickkropp.[12]

[9] Furuland 1994, s. 296 noterar Edelfeldt som förnyare.

[10] Hon har skapat lyrik, serier, bilderböcker, dramatik och tv-serier. I seriealbumen *Den kvinnliga mystiken* (1988) och *Hondjuret* (1989) gör hon upp med förlegade förväntningar på kvinnlighet, bland annat förekommer flickor som tittar varandra i "framschärten".

[11] *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* 1997, ss. 523–525. Witt-Brattström 1993, s. 307. Tendensen att anamma kvinnolitterära konventioner gäller även för Maria Gripe och Cannie Möller, men eftersom de är renodlade barnboksförfattare har de inte kommit att ingå i diskussionen om åttiotalets kvinnolitteratur.

[12] I en intervju med Edelfeldt nämner hon flicktyper som "det puttenuttiga sötjaget, monsterjaget och drömjaget" som poler inom flickan. Hultén-Sonne 1995, s. 6.

Torun är vanlig men det hon upplever är ovanligt. Åttiotalets ungdomsbok undviker helst den vanliga, samtidsrealistiska flickan. Istället exotiseras flickan och förpassas till genrer som gotik, äventyrsberättelse, fantasy eller historisk ungdomsroman. Åttiotalets ungdomsforskning uppmärksammar bristen på forskning om flickuppväxten. Edelfeldt återkommer ständigt till just den flickrumskultur som flickforskningen noterar, med allt från bisarra lekar till självsvält.

Edelfeldtforskningen är ännu i sin linda. Barnboksöversikter bortser ofta från *Missne och Robin*.[13] Eftersom Edelfeldt tydligt laborerar med flickuppväxten har det feministiska perspektivet dominerat forskningen, som under det sena 1990-talet starkt influerats av kvinnoforskningen. Kristin Hallberg betonar i sin pionjärstudie av samtidsrealistisk flickskidring under femtio år, "Änglaprinsessa och flickbyting: några svenska flickskildringar" (1998), mor-dotter relationen och samspelet mellan det realistiska och symboliska planet i *Missne och Robin*. Hanna Hallborgs c-uppsats "Roller och riter. En uppsats om Inger Edelfeldt" (1992) berör förpubertet, fantasi och rollspel medan Titti Perssons c-uppsats "Vara den jag är. Om identitetsproblematiken i Inger Edelfeldts *Missne och Robin*, *Juliane och jag* och *Drakvinden*" (1998) är en tematisk analys av förvandling och förklädnad.[14] Hallberg och Persson noterar Edelfeldts bruk av fantasy och gotik, men det är först Maria Anderssons magisteruppsats "Gränsland. Genredrag och genuskonstruktion i Inger Edelfeldts *Missne och Robin*, *Nattens barn* och *Drakvinden*" (2001) som vidareutvecklar resonemanget om hur trilogins genretillhörighet påverkar de enskilda verkens utformning. Anderssons huvudkategorier androgynitetsdröm, monstruös kvinnlighet samt flickor som män är samtliga drag som anknyter till förklädnadsromanens paradigm inom vilket de motsvarande kategorierna är könsförhandling, monsterflicka och förklädd flicka.

Att vara flicka är att befinna sig i ett ambivalent tillstånd. Dels gäller det att uppfatta sig som könsvarelse, dels att iscensätta sitt flickskap trots med-

[13] Edström 1994, Furuland 1994, Lundqvist 1994, Westin 1999.

[14] Även Hedström 2000 och Matthias Fyhrs kommande avhandling om gotik i ung svensk prosa från åttio- och nittiotal behandlar Edelfeldts ungdomsromaner.

vetenheten om sin underordning. Flickuppväxten skildras aldrig entydigt, som litterär konstruktion är flickan komplex. Redan i den klassiska flickboken upprättas både idealbilder och motbilder, den duktiga flickans präktighet ställs mot yrhättans pojkflickskap. Den förklädda flickan iscensätter denna kamp mellan flicktyper, mellan anpassing och protest eller med Kristin Hallbergs ord uttryckt "mellan änglaprinsessa och odjur".[15]

Förklädnadsromanens paradigm består av fyra underkategorier: förklädnad från flicka till pojke och vice versa samt motsvarande vuxenkategorier, som delvis smälter samman med de ovannämnda, men skiljer sig åt bl.a. genom skildringen av sexualiteten. I Edelfeldts novellsamling *Rit* (1991) berör novellen "Marie-Claire" manlig transvestism enligt paradigmet för förklädnad från man till kvinna. Förklädnaden är således sexualiserad, dold och den förklädda mannen förlorar sin status. Novellen visar hur medveten Edelfeldt är om de könsbundna förklädnadsparadigmen. Edelfeldt har själv vittnat om hur hon för att över huvudtaget kunna skriva har föreställt sig ha en pojkroll:

> Jag tror aldrig att jag skulle ha kommit igång med att skriva om jag inte betraktat mig som en pojke inuti. När jag började fantisera om vad man överhuvudtaget kunde göra i världen var det i en pojkes gestalt jag gjorde det. Det var för att skaffa mig ett självklart rum, där jag kunde skapa som jag var tvungen att använda en sorts manlig identitet (BLM 1998, s. 240).

För att förändra flickskildringen och undvika att skapa flickkaraktärer som är fångna i sitt kön krävs mer än att föra in flickor i manligt kodade genrer. Eftersom dessa genrers könsschema definierar kvinnlighet som "det andra" blir en flicka i ett manligt hjältemönster lätt textens gisslan. Paradoxalt nog kan hon förstärka den underliggande sexismen eftersom hon bejakar manligheten som norm och nedvärderar det traditionellt kvinnliga. Hon blir vad Lissa Paul benämner a hero in drag/ en transvestistisk hjälte istället

[15] Hallberg 1997.

för den feministiska förebild hon hade kunnat bli om genrens könsschema hade reviderats.[16] Revision sker både med hjälp av humor, ironi, röster som säger emot och sprickbildningar i berättandet, samt en omfattande omformulering av värdegrunden i genren.[17] Könskampen, famlandet efter en flickroll som passar och övergången till en kvinnoroll som är acceptabel, är den centrala konflikt som upprepas årtionde efter årtionde i genrer som fantasy, gotik och science-fiction, som alltsedan 1800-talet formulerar alternativa samhällsideologier.[18]

Paradigmet för förklädnad från flicka till pojke innehåller ett antal specifika drag av vilka jag här berör några. Den förklädda flickan befinner sig inledningsvis i utkanten av det traditionellt kvinnliga. Hennes könstillhörighet är grumlad. Antingen saknar hon helt flickmarkörer eller så motsäger hennes utseende och egenskaper varandra, vilket möjliggör att hon kan tas för en pojke. I Toruns fall är det just på tröskeln till en mer betonad kvinnlighet som hon tvekande stannar upp och i en symbolisk allegori bearbetar sitt nyfunna begär, och sin rädsla för den oundvikliga förändringen. Hon kontrasteras mot bästisen Åsa som redan har anammat kvinnligheten. Deras kroppar utvecklas i otakt, vilket omöjliggör samvaro.

> Kamraten var ett år äldre, och redan förra sommaren hade hon blivit så väldigt medveten om att hon var flicka. Hon hade pratat mycket om killar och klassfester och ibland hade hon luktat svagt av parfym; den där lite kvalmiga doften av parfym, smink och vuxenkropp (Edelfeldt 1980, s. 9).

I förklädnadsromanen är flickan ovanligt befriad från nära relationer till andra flickor. Edelfeldts trilogi å sin sida iscensätter väninneskapet som det väsentligaste i flickuppväxten.

[16] Paul 1987, s. 195.
[17] Hourihan 1997, s. 206. Cranny-Francis 1999, s. 19.
[18] Cranny-Francis 1990, 6.

Förklädnaden är främst en flykt undan en snäv flickroll, som innebär anpassning, övergrepp och utsatthet, och den antas för att utvidga flickans (för)handlingsutrymme. Motivet kan vara altruism eller ett experiment med könstillhörighet. Förklädnaden följer karnevalens temporära "time out"-struktur, där den förklädda flickan flyr den föränderliga flickkroppen enligt abjektionens mönster.[19] Pojkrollen tolkas ofta som en nödvändig parentes i kvinnoblivandet, som en flykt undan den växande kroppen. Flickkroppen är ovanligt konkret representerad i *Missne och Robin*. Torun konfronteras i och med mammans sjukdom med att hon själv har ett könsorgan:

> Hon hade både ett par äggstockar och en livmoder och lite annat, och tillsammans liknade allt det där ett svullet djurhuvud med två små förgrenade horn på. Hon undrade om alla organen låg prydligt ordnade inne i henne, som på skolplanscherna, eller om de var en enda röra (Edelfeldt 1980, s. 14).

Kvinnokönet, sjukdomen och den djuriska formen gör skildringen abjekt. Främmandegörandet av kvinnokroppen är en metafor för den kluvenhet flickan känner över att gå in i en kvinnoroll som innebär underordning, alternativt avvikelse från normen. Flickans könsorgan är vanligtvis tabubelagt i ungdomsromanen men skildras öppet i *Juliane och jag* där protagonisterna är i fjortonårsåldern:

> Jag tänkte på hur jag hade låst in mig på toaletten och försökt stoppa in olika saker i slidan. Det verkade hemskt trångt där, och jag undrade om jag var felvuxen, ett missfoster som skulle få leva utan könsumgänge hela livet. Det såg konstigt ut därnere när man tittade i en spegel också; inte alls som i bilden i biologiboken. Jag försökte låta bli att tänka på det där (Edelfeldt 1984, s. 64 f.).

[19] Se Bachtin 1991, s. 17 ff och Stephens 1992, s. 120 ff. för karneval och time out, Kristeva 1982/ 1991 s. 25 ff. för abjektion.

Under åttiotalet är skildringen av sexualitet och i synnerhet flicksexualitet en fadd historia, en tillbakagång efter sjuttiotalets frispråkighet. Undantaget är Inger Edelfeldt som formulerar flicksexualiteten i fantasyform, vilket inte blev en trend i svensk fantasy. "Varför är det så litet sex i ungdomsböckerna?" frågar sig Ingegärd Martinell 1980 och svarar att den sexuella frigjordheten är ytlig eftersom avdramatiseringen av sexualiteten har lett till en avsensualisering. Medan pojkar lär sig att känna stolthet över sin kropp och leva ut sin manlighet förväntas flickor vara förlägna och dölja sitt begär för att inte bli "dåliga flickor". Martinell utnämner *Missne och Robin* till "den sexigaste boken" eftersom fantasygenren möjliggör en nyanserad och sensuell skildring av flickans sexuella uppvaknande bortom "sockerdricksmetaforer" och förmildrande omskrivningar.[20]

I förklädnadsromanen misstar sig ofta någon då det gäller kön. Torun störs av den tvetydiga Missnes grumlade könstillhörighet:

> Framför henne stod en brunklädd varelse, något längre än hon själv. Det såg ut att vara en pojke. Men säker kunde man inte vara. [...]
> "Du är en liten rädd människoflicka." Han log.
> "Och du är en liten mallig alvpojke", sa hon på försök. Hon blev alltid extra uppstudsig när hon var osäker.
> "Pojke?" sa han. "Nej du, jag är äldre än det mesta. Och jag är varken han eller hon."
> "Det går väl inte." Hon kunde inte låta bli att skratta. "Jag tycker du är en han."
> "Det beror på att du är en hon.", sa han. "Kvinnor brukar tro att jag är man. Män brukar tro att jag är kvinna. Det är bäst så."
> "Hur då bäst?"
> "På det viset kan de bli förälskade i mig. Och det är så det ska vara. Men jag trodde att du som är ett barn, skulle kunna se mig som den jag är" (Edelfeldt 1980, s. 31 ff.).

[20] Martinell 1980.

Maria Andersson menar att Edelfeldt gestaltar en konflikt mellan en androgyn barnidentitet och en könsbestämd vuxenroll.[21] Enligt min mening uttrycker uppfattningen om barnet som befriat från könssortering en vuxenprojicering, en dröm om könsindelningens upplösning. Barn är snarare i det verkliga livet ofta mycket fixerade vid en konservativ och kategorisk könssyn där överskridanden inte tolereras, men så framställs sällan barndom i litteraturen, som snarare traderar en androgyn idealbild. Det är specifikt flickbarndomen, inte barndomen i sig som skildras och som representeras som androgyn.[22]

I förklädnadsromanen avvecklas och osynliggörs flickkroppen. Brösten lindas, håret klipps eller döljs och flickegenskaper förträngs. Edelfeldt inverterar detta mönster och låter flickkroppen tränga sig på. Torun har nyss lämnat utklädningsåldern där hon och Åsa genom leken har bytt skepnad: "Hon blev tyst och mindes deras lekar; hur de klätt ut sig till fransyskor, spanjorskor och fula gubbar, älvor, kosacker och horor. Men helst av allt hade hon klätt ut sig till Robin Hood" (Edelfeldt 1980, s. 14). Torun ratar alla plagg utom en Robin Hood-hatt, som står för mod och manlighet. Själva förklädnaden skildras närmast flyktigt: "Mitt på ängen stannade hon och tog fram den gröna hatten, som hon satte på sig. Det kändes en aning tryggare" (Edelfeldt 1980, s. 29). Flickorna kan frigöra sig från sin könstillhörighet i sin utklädningslek, som inte i sig är en typisk flicklek. Ändå förekommer det mer sällan i barnlitteratur att pojkar leker utklädningslekar som är könsöverskridande. Edelfeldt tangerar förklädnaden i *Drakvinden*, där bästisarna Liv och Nina konsekvent antar ett slags fantiserade förklädnader som bl.a. Biggles eller Sherlock Holmes.[23] Flickorna som själva med lätthet har antagit mansroller utmanar den inkräktande Peo att klä sig till kvinna, men han protesterar:

[21] Andersson 2001, s. 27 ff.

[22] Kön är inte en konstant kategori. Tidvis feminiseras pojkar och tidvis maskuliniseras flickor i fiktionen. Nelson 1991.

[23] *Drakvinden* dediceras mycket riktigt till W. E. Johns som skrev Biggles-böckerna.

"Kan inte jag få vara James Bond, så kan ni vara mina brudar?"
"Dina brudar?" sa Liv ogillande.
"Ja, James Bond har alltid nån tjej med sig, vet du väl."
"Då är jag hellre James Bond i så fall." Liv lät bestämd. "Så får ni vara mina brudar."
"Det går inte, fattar du väl", sa Peo och fnissade. "Jag kan ju inte vara brud, heller."
"Vadå då?" sa Nina, som hoppades få Liv på sin sida igen. "Om vi kan vara Biggles och Sherlock Holmes och en massa andra killar, så kan väl du vara tjej en gång. Det dör du väl inte av?"
"Du ka ta på dej en av din mammas klänningar", sa Liv ivrigt.
"Kanske behån också", föreslog Nina.
Pojken såg trängd ut, nästan rädd. "Lägg av!" sa han. "Det vill jag inte."
"Har din mamma ett läppstift nånstans?" undrade Nina försåtligt.
"Jag vill inte!" sa Peo nervöst. "Kan vi inte gå ut och kasta pil?" (Edelfeldt 1984, s. 116).

Den störande sexuella nyfikenheten mellan Liv och Peo som skjutit Nina i bakgrunden eskalerar. För att hävda sig klär sig Nina i rutig herrskjorta och siktar mot vännerna med ett gevär i en lek som går för långt, men tigs ihjäl av kamraterna. Därefter utesluts den inkräktande pojken som fört med sig en alltför konkret möjlighet till heterosexuell romans och flickornas lekgemenskap återupprättas.

Förklädnadsromanens kärnhändelse är förvandling, förväxling och förhandling rörande könmaktstrukturer. *Missne och Robin* följer inte detta mönster särskilt strikt. Eftersom paradigmet realiseras inom fantasygenren blir även berättarstrukturen annorlunda då övergångarna mellan primär- och sekundärvärld ställs i fokus. Edelfeldt kombinerar fantasygenrens subversiva möjligheter med äventyrsberättelsens uppfattning av kvinnan som underordnad. I äventyrsgenren kämpar hjälten för patriarkatets upprätthållande, för manliga dygder som ordning, förnuft och civilisation medan motståndarna representerar det dunkla, ociviliserade.[24] Genom att införa en flicka i hjälterollen dekonstrueras paradigmet. Torun möter Esmeralda, en kvinnlig karaktär som delger henne kunskap om kvinnans villkor i historisk tid. Därmed får Torun konkret konfronteras med vad det innebär att vara kvinna i ett patriarkat. Det 1700-talssoldattorp som är Toruns sommarhem visar sig ha inhyst Esmeralda som råkat i "olycka" och mördats av sin man:

> Hade jag fött det, skulle jag aldrig ha kunnat bo kvar i bygden. Jag skulle ha fått bära horluva. Ingen skulle ha velat tala med mig jag skulle ha blivit körd från gården, jag skulle inte ens ha kunnat gå i kyrkan. Jag skulle ha blivit en utstött, dömd att stå där med skammen i evighet. Så var det på min tid (Edelfeldt 1980, s. 65).

Samtalen med Esmeralda bryter mot den traditionella äventyrskoden. Edelfeldt kritiserar hjälteberättelsens mansfixereing genom ironi. Torun genomgår ett mandomsprov då hon räddar sekundärvärlden. Samtidigt punkteras manligt hjälteskap smidigt då Torun vägrar ta emot riddaren Rubus beskydd med ett "det klarar jag bra själv" (Edelfeldt 1980, s. 136) och vägrar inta en passiv roll.

Förklädnadsromanens upplösning innebär ett avslöjande, en avklädning av manskläderna och ett återställande av flickskapet. De möjliga sluten är återanpassing till en ofta överdriven kvinnlighet, fortsatt förklädnad eller död.[25] *Missne och Robin* omskriver det paradigmatiska slutet. Eftersom skildringen utspelas i två världar dubbleras även slutet. I sekundärvärlden förekommer en hyllningsfest med inslag av romans. I primärvärlden å sin sida försonas Torun med sin bästis, eftersom flickorna i och med Toruns symboliska initiationsrit igen växt i takt med varandra. Flickornas forna lekfulla vänskap återupprättas, men i omformulerad form.

> På golvet låg en bikiniöverdel (Torun la märke till att den hade kupor) och en massa T-tröjor, serietidnigar och en hel del annat. Åsa

[24] Hourihan 1997, s. 2 ff.
[25] Österlund 2000.

såg ut som hon brukade, utom att håret var permanentat och hennes kropp lite större än förra året.
"Tjena Strumpstickan", sa hon.
"Tjena Kroppkakan", sa Torun. Och så skrattade de (Edelfeldt 1980, s. 169 f.).

Edelfeldt visar genom försoningen mellan det monstruösa och det mönstergilla att det för flickkaraktärer är möjligt att härbärgera motsägelsefulla drag. Hon sammanför uppväxtens identitetsutprövande i form av förklädnader med flickans besatthet av den sexualitet som hon inte riktigt förmår greppa. Genom sitt medvetna förhållningssätt till genrer med olika grad av förändringspotential då det gäller flickskildringen omformulerar Edelfeldt flickans initiation till kvinna på ett dynamiskt och mångbottnat sätt.

KÄLLOR

Otryckta:

Andersson, Maria 2001 "Gränsland. Genredrag och genuskonstruktion i Inger Edelfeldts Missne och Robin, Nattens barn och Drakvinden" magisteruppsats, Stockholms universitet.

Hallborg, Hanna 1992 "Roller och riter – en uppsats om Inger Edelfeldt" c-uppsats, Stockholms universitet.

Hedström, Ann-Cathrin 2000 "Främlingskap gestaltat i Natrens barn av Inger Edelfeldt" c-uppsats, Stockholms universitet.

Persson, Titri 1998 "Vara den jag är. Om identitetsproblematiken i Inger Edelfeldts Missne och Robin, Juliane och jag, och Drakvinden" c-uppsats, Stockholms universitet.

Övriga:

Bachtin, Michail 1991 *Rabelais och skrattets historia* Anthropos, Gråbo.

Beauvoir de, Simone 1949/ 1973 *La deuxiéme Sexe/ Det andra könet* övers. Inger Bjurstrand och Anna Pyk Awe/Gebers, Stockholm.

Cranny-Francis, Anne 1990 *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction* Polity Press, Cambridge.

Edelfeldt, Inger 1980 *Missne och Robin. En berättelse om skogen* Awe/Gebers, Stockholm.

Edelfeldt, Inger 1982/1995 *Juliane och jag / Nattens barn* Norstedts, Stockholm.

Edelfeldt, Inger 1984 *Drakvinden* Rabén & Sjögren, Stockholm.

Edelfeldt, Inger 1988 *Den kvinnliga mystiken. En kortfattad guide.* Alfabeta, Stockholm.

Edelfeldt, Inger 1989 *Hondjuret* Alfabeta, Stockholm.

Edelfeldt, Inger 1991 *Rit* Awe/Gebers, Stockholm.

Edström, Vivi och Hallberg, Kristin 1984 *Ungdomsboken. Värderingar och mönster* Liber, Stockholm.

Furuland, Lars, Mary Ørvig och Sonja Svensson 1994 *Ord och bilder för barn och ungdom II. Ungdomslitteraturen* Rabén & Sjögren, Stockholm.

Gripe, Maria 1982 *Skuggan över stenbänken* Bonniers, Stockholm.

Gripe, Maria 1984 *...och de vita skuggorna i skogen* Bonniers, Stockholm.

Gripe, Maria 1986/1990 *Skuggornas barn* Bonniers, Stockholm.

Gripe, Maria 1988 *Skugg-gömman* Bonniers, Stockholm.

Hallberg, Kristin 1998 "Änglaprinsessa och flickbyting: Några svenska flickskildringar" i red. Kristin Hallberg *Läs mig, sluka mig* Natur och Kultur, Stockholm, ss. 99–150.

Hellberg, Hans-Eric 1977 *Love love love* Bonniers, Stockholm.

Hourihan, Margery 1997 *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children's Literature* Routledge, London.

Hultén-Sonne, Lena 1996 "Sötjag, monsterjag eller bara Inger Edelfeldt själv" *Abrakadabra* 1995: 6, ss. 4–6.

Kristeva, Julia 1982 *The Powers of Horror. An Essay on Abjection Columbia.* U. P. , New York.

Kullman 1977 *Stridshästen* Rabén & Sjögren, Stockholm.

"Kvinnor, pojkar och vita fåglar. Repliker ur ett samtal" *BLM* 1988: 4, ss. 236–241.

Lundqvist, Ulla 1994 *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextiotal till nittiotal* Rabén & Sjögren, Stockholm.

Martinell, Ingegärd 1980 "Varför är det så litet sex i ungdomsböckerna?" *Arbetarbladet* 6.12.1980

Möller, Cannie 1985 *Stortjuvens pojke* Rabén &Sjögen, Stockholm.

Nelson, Claudia 1991 *Boys will be Girls. The Feminine Ethic and British Children's Fiction, 1857–1917* utgers U. P., New Brunswick.

Nikolajeva, Maria 1988 *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children* Almqvist & Wiksell Internarional, Stockholm.

Nordisk kvinnolitteraturhistoria: På jorden 1960–1990, band IV 1997, red. Elisabeth Möller Jensen Bra Böcker, Höganäs , ss. 523–525.

Paul, Lissa 1987 "Enigma Variations. What Feminist Theory knows about Children's Literature" i *Signal*, 54 Sept 1987, ss. 186–201.

Pohl, Peter 1985 *Janne, min vän* Bonnier, Stockholm.

Pyle, Howard 1884/1954 *The Merry Adventures of Robin Hood/ Robin Hoods glada äventyr* övers. Beppe Wolgers Natur & Kultur, Stockholm.

Scott, Walter 1820 *Ivanhoe* Edinburgh.

Stark, Ulf 1984 *Dårfinkar och dönickar* Bonniers, Stockholm.

Stephens, John 1992 *Language and Ideology in Children's Literature* Longman, London.

Wahl, Mats 1986 *Anna-Carolinas krig* Bonniers, Stockholm.

Westin, Boel 1999 "The Androgynous Female (or Orlando inverted) Examples from Gripe, Stark, Wahl, Pohl" in *Female/Male Gender in Children's Literature International Symposium May 8–10, 1998 in Visby Baltic Centre for Writers and Translators*.

Witt-Brattström, Ebba 1993 "Fula flickor, masochism och motstånd: Samtidens kvinnliga stämmor", i *Att skriva sin tid: Nedslag i 80- och 90-talet*, red. Madeleine Grive och Claes Wahlin Norstedts, Stockholm, ss. 298–317.

Witt-Brattström, Ebba 1993 "Det ler så mörkt i skogen. Mare Kandre, Ann Jäderlund, Katarina Frostensson" i *Könets mörker. Litteraturanalyser* Norstedts, Stockholm, ss. 173–202.

Österlund, Mia 1999 "Från flätor till flickmakt. Flickskildringar i svensk ungdomslitteratur" *Finsk Tidskrift* 9/1999, ss. 546–555.

Österlund, Mia 2000 "Girls in Disguise. Gender Transgressions in Swedish Young Adult Fiction of the 1980s" i Webb, Jean *Text, Culture and National Identity in Children's Literature* Nordinfo 2000, ss. 174–185.

Österlund, Mia 2000 "Från flätor till flickmakt. Genusförklädnader i den svenska ungdomsromanen under 1980-talet", *Barnboken* 2/2000, ss. 38–40.

III

Den självmedvetna berättaren

Maria Nikolajeva

Muminpappans *Bravader*, senare omarbetad till *Muminpappans memoarer*, är den enda av Muminböckerna som använder sig av jag-formen. Detta faktum är något som forskare utan intresse för berättartekniska frågor nämner bara i förbifarten. Berättarperspektivet i denna roman är emellertid betydligt mer komplicerat än i en vanlig jag-berättelse. Boken låter sig på inget vis entydigt etiketteras som en jag-berättelse, till skillnad från de övriga Muminböckernas allvetande perspektiv (som för övrigt också visar en stor variation mellan de olika delarna).

För det första används inte jag-formen konsekvent boken igenom. Då och då avbryts pappans berättelse av korta passager, berättade av just svitens vanliga allvetande berättarinstans som omtalar alla personer som "han" eller "hon", som besitter större kunskaper än någon av dem och som även kan gå in i deras tankar. I den omarbetade versionen börjar boken dessutom inte med Företal ("Jag, mumintrollets pappa, sitter i kväll vid mitt fönster ..." *Bravader* s. 5[1]), utan med en Prolog, som inleds på det typiska muminboksviset: "En gång när mumintrollet var alldeles liten gick hans pappa och skaffade sig en förkylning mitt i den hetaste sommaren" (*Memoarer* s. 5). Prologen etablerar det diegetiska planet med berättelsens

[1] Sidhänvisningarna är till *Muminpappans Bravader Skrivna av Honom Själv* (Geber 1950) och *Muminpappans memoarer* (Geber 1968).

nollpunkt: en obestämd sommardag under Mumintrollets[2] eviga barndom, innan vintern och därmed förgängligheten gör sig gällande i *Trollvinter*. Detta egentliga berättelseplan, då pappan skriver sina memoarer och läser upp dem för sin familj, tar några veckor. Här finns förresten en viss skillnad i tidsrymden mellan å ena sidan *Bravader*, som tydligt anger en början före pappans (och författarens) födelsedag den nionde augusti och slutet "en stormig kväll i slutet av augusti" (s. 134), och å andra sidan *Memoarer*, som istället låter berättelsen gå ända till "en stormig kväll i september" (s. 154) och inte nämner någon födelsedag alls. Tidsförloppet understryker dock i bägge fallen berättarsituationen: pappan skriver och läser inte upp sina memoarer oavbrutet, utan i portioner:

> Har du skrivit mer? frågade mumintrollet.
> Nä, sa hans pappa. (*Bravader* s. 35)

Eller:

> Jaha, så här långt har jag kommit, sa mumintrollets pappa med sin vanliga röst [...] (ibid.s. 48)

Den sista kommentaren från den allvetande berättarinstansen pekar på att pappan annars läser upp sin text med inlevelse och dramatiskt föredrag. Han uppmuntras tydligen av sina åhörares entusiasm, men vet hur man håller spänningen med en cliffhanger:

> Läs mera! ropade mumintrollet. Hur gick det sen? Försökte dronten trampa ihjäl er?
> Nästa gång, min son, sa muminpappan mystiskt. Det var spännande, va? Men ser du, det är en av knixarna i skriveri att sluta ett kapitel just när det är som hemskast. (*Bravader* s. 75)

[2] Jag följer praxisen hos Tove Jansson-kritiker att vara konsekvent med att använda versaler i figurernas egennamn, även där författaren växlar från bok till bok; detta gäller dock inte direkta citat.

Han anpassar berättelsen efter åhörarnas reaktioner, och han kan till och med ta emot deras förslag om hur en och en annan händelse ska te sig. Ibland får vi anta att vi tar del av pappans skrivna text eller eventuellt hans omedelbara skrivandeprocess, när till exempel Mumintrollet frågar:

> Hur går det med memoarerna?
> Bra, svarade hans pappa [...]. Jag har just rymt. Hemulen gråter. Det blir väldigt gripande.
> När läser du opp det? (*Bravader* s. 16)

I de flesta fall får man dock en känsla av att närvara vid pappans uppläsning, åtföljd av frågor eller kommentarer: "Pappan slog igen häftet och tittade förväntansfullt på sina åhörare. Nå, vad tycker ni? frågade han" (*Memoarer* s. 43). Ibland hör vi till och med en direkt respons till en fråga i pappans text:

> Var det inte underligt att [barometern] hade hamnat i vår bäck?
>
> Ja, det var faktiskt underligt, sa mumintrollet. (*Bravader* s. 34; teckenstorlek som i originalet).

Pappans berättelse om hans äventyrliga ungdom utspelar sig alltså på en annan diegetisk nivå än berättelsen om hans förkylning, memoarskrivandet och uppläsningen av memoarerna för en tacksam publik av tre nyfikna barn. Det är ett mycket vanligt berättartekniskt grepp som förekommer i texter så olika som *Tusen och en natt* och Turgenevs romaner. Det mindre vanliga kan förefalla just att den hypodiegetiska nivån, berättelsen i berättelsen, upprepade gånger växlas med den diegetiska (eller, om man väljer att kalla pappans berättelse den diegetiska nivån, med det metadiegetiska. Terminologin ändrar inte själva mönstret). Men i själva verket uppträder den hypodiegetiska berättaren, det vill säga berättaren i berättelsen, lite här och var i Muminsviten. Snusmumriken är en sådan berättare i *Kometjakten/Kometen kommer*, då han berättar för Mumintrollet

och Sniff om sina äventyr i eldsprutande berg. Dessa händelser återberättas i jag-form, Snusmumriken är hjälten i sin egen saga. Eftersom vi bara har Snusmumrikens version av händelserna kan vi inte vara helt säkra att de verkligen har ägt rum på det vis som berättaren framställer det. Snusmumriken beskriver sig själv som modig, klipsk och även ädel då han räddar en eldande, med samma heroiska ordalag som också pappan använder i sin berättelse. Dessutom kan hela Snusmumrikens historia vara rena sjömansvalsen – det hör ju till genren att berättaren försäkrar sin publik att hans berättelse är absolut sann, och den flaska med magisk sololja som Snusmumriken visar upp som prov är också en typisk detalj. Den motsvarar den spårvagn av sjöskum som pappan demonstrerar i *Bravader* som ett bevis på att hans berättelse är sann: den skulle han ha vunnit på Självhärskarens lotteri.

Syftet med pappans memoarer är till synes att ge sonen en mer sammanhängande bakgrund, då han inser att familjen glömmer hans muntliga skrönor från gång till gång. Muminsviten börjar där de stora episka verken normalt slutar: med hemkomsten i *Småtrollen och den stora översvämningen*, då Mumintrollet, hans mamma och det lilla djuret – som i senare böcker får namnet Sniff – efter en lång vandring kommer till Mumindalen, där huset som pappan byggt väntar på dem. Varken i *Kometjakten* eller i *Trollkarlens hatt* dyker frågan om Ursprunget upp hos det lilla barnet Mumintrollet: när man är mycket ung tar man saker för givet. Allt måste nog ha kommit ur mammans väska! Det är alltså inte så mycket barnets behov som pappan tillfredställer med sina skriverier, utan snarare sina egna, och vill man gå utanför texten kan man säkert fråga sig varför författaren plötsligt kände ett behov att förse sina personer med en stamtavla, som de tydligen tidigare har varit helt lyckliga förutan. Det är dock inte så underligt att en författare vill gå tillbaka i historien i sin egna påhittade värld. C. S. Lewis kände sig plötsligt, efter fem Narnia-böcker, tvungen att gå tillbaka till tidens början och förklara, kanske mer för sig själv än för sina läsare, varför det står en lyktstolpe mitt i en urskog och hur ondskan har kunnat komma in i Narnias idylliska värld. Men Lewis använder sig inte av jag-formen i sin flashback utan nöjer sig med sin vanliga didaktiska, allvetande berättartröst.

Varför måste då Tove Jansson låta en av sina personer berätta Mumindalens förhistoria? Varför fungerar inte det allvetande perspektivet? Och är det verkligen så att pappans berättelse förser Muminfigurerna med ett förflutet? Hela idén med Muminvärlden, i alla fall fram till *Pappan och havet*, är att den existerar helt utanför den vanliga, kronologiska tiden. Visserligen får man veta att Mumintrollen en gång bodde hos människor bakom deras kakelugnar, tillsammans med hustroll, men detta är just den mytiska, icke-lineära tiden före Mumindalens skapelse.

Skillnaden mellan berättandets tid och berättelsens tid är alltså avgörande för boken. I *Bravader* förankras början av pappans historia till "för fyrtio år sen" (s. 7) medan det i *Memoarer* har ändrats till "för länge sen" (s. 13). Obestämdheten stämmer bättre med berättarkonventionen; den understryker att händelserna utspelar sig i en helt annan tidsdimension samtidigt som den förstärker berättarens otillförlitlighet. I de allra flesta fallen har berättarens självmedvetenhet, hans metafiktiva funktion om man så vill, blivit tydligare i den bearbetade versionen. Tematiskt accentueras denna konstnärliga självmedvetenhet i den mycket uppmärksammade ändring mellan *Bravader* och *Memoarer* där pappan i den första versionen verkligen bygger ett hus medan han i bearbetningen enbart fantiserar kring det. Den omarbetade episoden pekar mot fantasin som berättelsens bärande kraft: så länge berättaren själv tror på sin skapelse är den verklig: "Jag var övertygad om att huset var fulländat och på sätt och vis färdigt" (*Memoarer* s. 34).

Samtidigt är pappan i högsta grad medveten om hur berättandet går till. "Mitt en gång goda minne har visserligen blivit lite dåligt" (*Bravader* s. 5 f.), erkänner han, och detta hör till alla självbiografiska genrers problem, fiktiva som autentiska. Viktigare är dock hans insikter om den konstnärliga friheten: "jag [...] håller på sanningen om den inte är för tråkig" (*Bravader* s. 5); "med undantag för några små överdrifter och förväxlingar (som säkert bara höjer lokalfärg och eldighet) ska den här självbiografin bli fullständigt sanningsenlig" (s. 6); och det helt uppriktiga: "Jag måste brodera ut flyktnatten" (*Memoarer* s. 22). När Mumintrollet undrar: "Är det verkligen sant, allt som du har skrivit? Vartenda ord?" svarar pappan: "Varteviga ord

[...] Och om ett ord här och var är en aning *förstärkt* så gör det ju bara det hela mer övertygande" (*Bravader* s. 34; förf:s kursiv). I *Memoarer* är det istället Sniff som får vara lite skeptisk:

> Men en del har du nog bara hittat på, sa Sniff.
>
> Visst inte, utbrast muminpappan. På den tiden hände det verkligen saker! Vartenda ord är sant! Naturligtvis, ett och annat kan ju vara en aning *förstärkt* här och var... (*Memoarer* s. 43; förf:s kursiv).

Exakt hur en sådan förstärkning går till visar en liten detalj i pappans berättelse, som är lätt att förbise. När han skildrar sin födelse berättar han hur han hittades på trappan till hittebarnshuset i en enkel torgpåse. Det är inte precis någon glamorös bakgrund, och pappan beklagar att "[i]ngen mystisk grevekrona var broderad på den skjorta som jag inte ens hade [– – –] Hade det inte varit mycket mer romantiskt att t.ex. lägga mig på mossa i en vacker liten korg?" (*Bravader* s. 7). När pappan träffar Fredrikson berättar han sin historia "sen jag plockades opp ur den där torgpåsen. (Fast till Fredrikson sa jag att den var en liten korg av blad)" (*Bravader* s. 24). Slutligen när det blir hemulens tur att höra historien har händelsen förvandlats till någonting betydligt mer spännande och elegant: "Man hittade mig i en liten snäcka med sammet i botten" (*Bravader* s. 50). Det krävs inte mycket fantasi för att föreställa sig andra detaljer ur sitt liv som pappan har förstorat och förskönat.

I värsta fall kan pappan till och med censurera sig själv. Mamman har ju bett honom att undvika sådant "som kan ge ungarna ett dåligt intryck av oss" och att säga "streck, streck, streck" istället (*Bravader* s. 49), så när Sniff undrar om pappan levde dålighetsliv med hatifnattarna säger pappan "Streck, streck, streck [...] (Men roligt hade jag)" (*Bravader* s. 76).

Formen och språket är också något som pappan är väl medveten om:

> Pappa, sa mumintrollet. Pratade man verkligen sådär onaturligt på den tiden? Döm om min häpnad och lända till fröjd och min inre syn och sånt där?

> Det är inte alls onaturligt, sa pappan förargad. Tror du man kan prata slarvigt när man författar?!
>
> Jamen ibland gör du det, invände hans son. Och du låter Råddjuret prata vanligt.
>
> Äsch, sa pappan. Det är lokalfärgen. Förresten är det stor skillnad på vad man berättar om saker och vad man tycker om dem, jag menar – en fundering eller en beskrivning är ju nånting helt annat när man pratar och dessutom ska allt detdär mest gå på känsla... Tror jag... (*Memoarer* s. 44)

Inte minst kommer genre- och stilfrågan på tal:

> Spöket är bra, sa mumintrollet [...] Det ska du ha med. Men alla dedär sorgliga känslorna tycker jag är lite onödiga. Det blir så *långt*.
>
> Långt? Utbrast pappan sårad. Vad menar du, långt. Det ska vara sorgliga känslor i memoarer. *Alla* memoarer har dem. Jag gick igenom en kris.
>
> En vad? frågade Sniff.
>
> Jag hade det hemskt, förklarade muminpappan argt. Förfärligt. Jag var så olycklig [...] (*Memoarer* s. 120; förf:s kursiv)

Sonens kritik får dock pappan att tänka efter: "Kanske han borde förkorta detdär kapitlet om känslor. Kanske det verkade fånigt och inte alls gripande? Kanske hela boken var fånig?" (*Memoarer* s. 121). Intressant nog är detta nästan det enda stället där vi som läsare får ta del av pappans tankar och känslor, i form av Erlebte Rede. Just när han själv har blivit lite mer självreflekterande i sitt berättande avspeglas det även i skildringen av honom: den externa fokaliseringen går över till den interna. Men framför allt ställs nu pappan som berättare inför en viktig konstnärlig fråga: ska hans berättelse vara handlingsorienterad eller personorienterad? Ska han välja ett snabbt och dramatiskt handlingsförlopp eller tillåta sig även en skildring av sin inre värld? Hittills har han undvikit alla känslouttryck utöver de enklaste: glad, rädd, besviken. I sitt berättande har han varit en iakttagare,

av såväl sig själv som sina reskamrater, då han enbart återger de yttre händelserna, reaktionerna och dialogen. Ska han nu bli psykologiserande, självanalyserande, inåtvänd? "Jag tror detdär kapitlet om min ungdomskris är fånigt" (*Memoarer* s. 121), menar pappan, och mamman kommer med en uppmuntran: "Det hör till det bästa i boken [...] Det blir mycket mer levande om du har en bit där du inte skryter. Ungarna är för små för att förstå det" (ibid). Därmed får pappan hjälp med att bedöma sin publik. Skriver han för små barn bör han undvika självreflekterande partier, eftersom det viktigaste för dem är frågan: Hur gick det sen? Men för en vuxen medlyssnare kan en och en annan känsloskildring vara intressant.

Muminpappan är alltså i högsta grad medveten om hur han berättar sin historia, om att han som berättare har friheten att ta bort och lägga till, förstärka och brodera ut, reflektera över sina egna handlingar och bedöma de andra. Hur mycket får vi lita på en sådan berättare? När vi följer Mumintrollets äventyr ur ett allvetande perspektiv i *Småtrollen*, *Trollkarlens hatt*, *Kometen kommer* eller *Farlig midsommar* kan vi visserligen tolka dem symboliskt, som en inre resa i ett inre landskap, men i stort sett uppfattar vi dem som "verkliga" inom fiktionens ramar. Muminpappans berättelse bryter gång på gång fiktionen och påminner oss om att berättaren är fullständigt otillförlitlig. I och med att denna berättare skiljer sig så markant från alla andra Muminböckerna finns det anledning att undra över författarens val av berättarperspektivet. Det är nog inte meningen att vi ska tro på pappans berättelse så som vi, med en sekundär tro, tror på Mumintrollets kometjakt eller äventyr med trollerihatten. Pappans berättelse kan uppfattas som en enda stor skröna. Den drar vår uppmärksamhet till berättandets konst.

Det som talar emot tolkningen av pappans berättelse som rena påhitt är förstås uppenbarelsen av Fredrikson med följeslagare på slutet. Om hela familjen kan se dem kan de väl inte vara produkter av pappans berättarkonst? Men även om jag-perspektivet har övergivits i denna epilog och vi därmed får en illusion av en "objektiv" berättarröst finns det ingen anledning att lita på pappans berättelse. Att han äger en spårvagn av sjöskum betyder inte att han har vunnit den under Självhärskarens hundraårskalas, som han påstår. Att en person existerar i sinnevärlden innebär inte automatiskt att alla äventyr som en annan person har tillskrivit denne verkligen har ägt rum. Här kan vi göra en jämförelse med en tolkning av *Pippi Långstrump* som går ut på att Pippis fars tillvaro som kannibalkung enbart är en av Pippis många glada skrönor. Hans uppenbarelse i slutet av första boken och även Pippis resa till Söderhavet i den tredje boken kan också tolkas helt och hållet ur Pippis synvinkel, som hennes kompensatoriska fabulerande. I Epilogen till *Bravader/Memoarer* delar vi kanske fortfarande pappans synvinkel, även om det inte längre är hans röst vi hör. Kanske existerar Sniffs och Snusmumrikens föräldrar, och kanske har de valt just denna osannolika stund för att komma och hälsa på sina övergivna barn, men det innebär inte nödvändigtvis att alla omständigheterna i deras ungdom har varit sådana som pappan har valt att beskriva.

Men det finns över huvud taget ingen anledning att tro att föräldrarnas uppenbarelse i epilogen är en "objektiv" sanning. Faktum är att Fredrikson, Rådd-djuret och Joxaren inte förekommer i någon annan muminbok. De hör till dessa många figurer i mumingalleriet som dyker upp och försvinner utan närmare förklaring (en av många konstnärliga friheter Tove Jansson tillåter sig. Till exempel: vart har Sniff tagit vägen i *Pappan och havet*? Och lilla My dyker upp i *Farlig midsommar* utan att Snusmumriken känner igen henne som sin syster – för övrigt, storasyster, om man accepterar *Bravaders* kronologi). De kanske existerar bara i pappans fantasi, dels som hans imaginära ungdomsvänner, dels som de föräldrar som Sniff och Snusmumriken aldrig haft, men har i hemlighet längtat efter. Bägge de föräldralösa barnen ställer ivriga frågor under pappans uppläsning, till exempel: "Hur kunde ni glömma Rådd-djuret vid sjösättningen" (*Bravader* s. 49). Senare, när Såsdjuret dyker upp, frågar Sniff misstänksamt:

> Nu har jag fått höra massor om Rådd-djuret men aldrig ett ord om något *Sås*-djur!
>
> Jag glömde henne, mumlade muminpappan. Hon kom först nu... (*Memoarer* 148; förf:s kursiv).

Detta "kom först nu", som inte finns med i *Bravader* (jfr s. 128), understryker att pappan hittar på sina figurer allt eftersom de behövs i handlingsförloppet, i det här fallet när Rådd-djuret hittar sin stora kärlek, som sig bör i en hjältesaga (fast Rådd-djuret snarare har en komisk än en heroisk roll). Fram till detta ögonblick har inte Sås-djuret existerat – ett belysande exempel på litterära gestalters ontologiska status – varken som Sniffs mamma eller i någon annan egenskap. Pappan säger visserligen till Sniff att hans mamma var "en överraskning" (*Memoarer* s. 148) och det är därför han inte har nämnt henne tidigare, men det känns mer som att han tröstar Sniff. (Det är förresten ganska märkligt att det lilla barnet hittills inte har tänkt på att han måste haft en mamma såväl som en pappa, men det är helt och hållet i överensstämmelse med muminsvitens syn på barndomen. Att pappan inte redan i Företalet har antytt vilka barnens mammor är avspeglar däremot hans självcentrering: det är en maskulin historia där mammorna är oväsentliga.) Detta föranleder Snusmumriken att undra: "Inte hade väl jag också möjligen en – hm – mamma?" varpå pappan glatt använder sig av tipset: "Jo, det hade du, visst hade du det, utbrast muminpappan. Jag bara liksom sparade det till sist. Å kära nån då. Mymlan förstås!" (*Bravader* s. 128). Här bevittnar vi som läsare just den tankeprocess där berättaren, på lyssnarens uppmaning, uppfinner en roll till en av sina figurer. Plötsligt faller alla bitar på plats. I omarbetningen blir den spontana berättandeakten för en gångs skull mindre tydlig:

> På tal om mammor, sa Snusmumriken. Hur var det egentligen med dendär Mymlan? Hade jag också en mamma?
>
> Naturligtvis! sa mumintrollets pappa. En mycket trevlig dessutom. (*Memoarer* s. 148 f.).

Här är det istället lyssnaren som hittar på rollen som berättaren accepterar. Det kan förefalla som om Snusmumriken bara påminner pappan om ett sakförhållande, snarare än, som hela min tolkning går ut på, att pappan glatt och tacksamt upptäcker att hans fiktion redan har en gestalt som han kan tillskriva rollen som Snusmumrikens mamma.

När det gäller pappornа har berättaren i högsta grad skapat dem till barnens avbild: Rådd-djuret blir lätt rädd och sjösjuk, medan Joxaren röker pipa och ogillar parkvakter, så att sönerna omedelbart känner igen sig i sina respektive hjältar. Sniff känner stark empati med Rådd-djuret: "Vad han ska ha mått illa i sin burk" (*Bravader* s. 75; Sniffs våldsamma sjösjuka skildras redan i *Småtrollen*); och Snusmumriken är stolt att ha en pappa som är "[m]ig själv upp i dagen" (*Bravader* s. 48). Muminpappan understryker att Joxaren uttrycket sig mycket likt Snusmumriken, och att han "bekymrade sig aldrig för det som verkligen var bekymmersamt" (*Bravader* s. 35), vilket nog är Snusmumrikens främsta kännetecken. På bilden ser Joxaren exakt likadan ut som Snusmumriken. Och i Företalet uttrycker pappan en förhoppning om att "den intelligenta läsaren [...] i Joxaren upptäcker snusmumrikens hemlighetsfulla pappa och utan tvekan *går med på* att Sniff härstammar från Rådd-djuret" (*Bravader* s. 6, min kursiv). Han erbjuder därmed sina åhörare en färdig uppfattning redan från början, vilket de glatt accepterar, till den grad att Sniff undrar vart hans pappas knappsamling tog vägen, medan Snusmumriken uppmanar pappan att skriva mer om Joxaren, "[o]ckså om han blir tagen av polisen" (*Bravader* s. 35). Bägge är övertygade om att det är just hans pappa som är historiens huvudperson. Sniff säger, när han föreslår att han och Muminpappan ska dela på vinsten när pappan blir rik på sin bok: "Du har ju ändå använt min pappa Rådd-djuret som huvudperson", varpå Snusmumriken svarar: "Jag har hela tiden trott att Joxaren var hjälten", och Mumintrollet reagerar argt: "Era gamla pappor är bara bakgrund!" (*Bravader* s. 48). Men det verkar som om både vi och figurerna i boken bara har pappans ord som belägg för de övriga två pappornas existens. Och han har ingen förklaring till vad som blev av dem: "Ja, kära barn, man vet inte alltid vart pappornа tar vägen... och deras samlingar. I alla fall har jag sparat dem för eftervärlden genom att skriva om dem" (*Bravader* s. 34). Det sista är konstnärens självmedvetenhet om sin roll: att ge liv åt sina påhitt och göra dem odödliga i sina konstverk.

Epilogen till pappans berättelse, som utspelar sig efter att han har lagt ifrån sig memoarpennan "i förvissningen om att det kommer att bli hundra nya äventyr" (*Bravader* s. 139), kan gott och väl också enbart utspela sig i

hans fantasi, då han föreställer sig hur hans uppdiktade figurer plötsligt får liv på riktigt och kommer in genom dörren. Nu när han har gett de föräldralösa barnen en illusion skulle han nog gärna se illusionen bli verklighet. Och kanske även hans egna oförverkligade drömmar hägrar. Fredrikson manar ju till nya äventyr med Haffsårkestern: "Allihop. Mammor, pappor och barn" (s. 143). Dessa äventyr blir dock aldrig skildrade i någon muminbok, utan förblir i pappans visioner, en "ny port mot det Otroliga, det Möjliga, en ny dag där allting kan hända om man inte har nånting emot det" (s. 144).

Och Muminfolkets ursprung är och förblir ett mysterium.

Berättelsen är medveten om sig själv – varför?

Några exempel på hur man inom litteraturvetenskapen förklarat metafiktion och ett av sociologin inspirerat förslag till kontextualisering av reflexivitet

Kristina Malmio

Det finns ingen andra nivå, skriver sociologen Risto Alapuro när han överför Jean Baudrillards uppfattning om den amerikanska kulturen på Finland. Finland, som en den första nivåns kultur, karakteriseras av sanningsfixering, ordet är en allvarlig sak som klart och tydligt refererar till en värld utanför språket och betyder vad det utsäger, "[...] kaikki on sitä miltä näyttääkin" (Alapuro 1996, s. 74).[1] Den andra nivåns kultur, Frankrike, präglas däremot av medvetenhet om sig själv, reflexivi-

[1] Alapuro hänvisar här till en diskussion om Finland som en den första nivåns kultur som förts bland finländska sociologer.

tet. Man relaterar medvetet sin position till omgivningen och klär om den, man leker och spelar med fakta från den första nivån och överskrider den (Alapuro 1996, ss. 74–75). Det viktiga på den andra nivån är tecknets relation till ett annat tecken, inte tecknets relation till verkligheten, dess autenticitet som i den första nivåns kulturer (Alapuro 1996, s. 80). För att ytterligare beskriva skillnaden hänvisar Alapuro till det Baudrillard kallar för 'prétention'.[2] Med 'prétention' menas en medveten blick riktad mot den egna positionen och ett försök att frigöra sig från denna position genom skådespel och spel, genom att vara någonting annat.'Prétention' innebär att man är medveten om att gränserna för sociala positioner inte kan överskridas, men att man även som fånge kan leka med gränserna (Alapuro 1996, s. 79). Den andra nivåns kultur präglas av 'prétention', förställning och teatraliskt metaspråk.

Jag ska ställa Alapuros uppfattning om den finska kulturen som en första nivåns kultur mot en passage ur Elsa Soinis roman *Sisko ja kultainen pikari* (1928). Här kommenterar berättaren sin föregivna maktlöshet inför den nya tiden för de i berättelsen inskrivna läsarna:

> Ah, te romanttiset ystävät, lukijat – en voi sille mitään. En voi sille mitään, ettei Sisko saanut lentää yhdeksänkymmenen kilometrin vauhdilla ulos avaruuteen ja maata liljoista ja jasmiineista rakennetulla katafalkilla Villa Marian hohtokupuisten lamppujen keskellä valkeana kuin kukkaset itsekin – kymmenen kesäöisen suudelman tähden. En voi sille mitään. Niin armollinen ei kahdeskymmenes vuosisata ole katuville Magdaleenoilleen (Elsa Soini, Sisko ja kultainen pikari, Helsinki 1928, s. 240)

Berättaren i Soinis roman har genom berättandet skapat en illusion som dock här ifrågasätts. "[K]ära läsare" leker med läsarnas förväntningar, "jag

[2] Alapuro översätter passagen från Baudrillards bok *Amérique* med orden "[...] ajaa meidät ikuisiksi ajoiksi esittämään kuviteltuja vaateita ja luuloja (prétention)" (Alapuro 1996, s. 79). Tiina Arppe översätter samma avsnitt med orden "[...] meidät on tuomittu ikuiseen teeskentelyyn" Baudrillard, 1991, s. 194.

kan inte hjälpa det" slår sönder illusionen och "jag kan inte hjälpa det" skapar med hjälp av upprepning hos läsaren en känsla av föregiven hjälplöshet. Det uppstår en ironisk klyfta mellan vad berättaren till synes gör – tilltalar sina romantiska läsare – och vad hon/han egentligen gör, d.v.s. markerar ett självironiskt avstånd till dem som brukar läsa den här sortens böcker (och kanske tar dem på allvar) – och till sin egen handling: att berätta en historia av det här slaget. Texten är metafiktiv[3]: berättelsen riktar en medveten blick mot sig själv samtidigt som den är ute för att skapa en fiktion där läsaren ska ana sig till en andra mening bakom orden. Orden betyder inte vad de utsäger.[4] Närvaron av två samtidiga nivåer är tydlig. Den första nivån består av den romantiska diskursen då den skrivs, läses och tas på allvar, den andra nivån av en lek med den första nivåns konventioner och begränsningar. Spänningen mellan dessa två nivåer förklarar berättelsen självreflexivt som en produkt av den nya tiden. De parodierade texternas idealistiska, gammalmodiga lidanden (och den idealistiska, gammalmodiga litteratur de representerar) kontrasteras mot det krassa "nuet", den praktiska verkligheten med dess icke-romantiska, icke-känslosamma lösningar på kärleksproblem.

Passagen präglas tydligt av de drag Alapuro ser som kännetecknande för "teatraliskt metaspråk". Man kan givetvis inte överföra Alapuros tankar och hans tillämpning av Baudrillard direkt på den finska och svenska förströelselitteraturen på tjugotalet. För det första väcker hans artikel redan i sig många frågor"[5], för det andra talar han om "djupstrukturer i kulturen",

[3] Det har diskuterats om 'metafiktiv', 'självmedveten' och 'självreflekterande' är samma sak och om en text som hänvisar till sig själv kan sägas vara självmedveten. Lea Rojola som undersökt metafiktiva mise en abyme-strukturer, konstaterar i en not att: "Kysymys siitä, onko itseensä viittaava fiktio myös itsestään tietoinen, on hankala. Käytännössä näitä kahta on hyvin vaikea erottaa toisistaan" (Rojola 1995, not 40, s. 53).

[4] D.C. Muecke beskriver motsättningen mellan "verklighet" och förställning, vad någonting till synes är, som ett av ironins grundläggande element (Muecke 1970, ss. 30–35).

[5] Alapuro själv påpekar att letandet efter skillnader mellan Finland och Frankrike är en syssla vars tjusning ligger i dess hopplöshet eller stora frihet – intuitiv säkerhet och omöjligheten i att kunna bevisa något (Alapuro 1996, ss. 73–74).

jag om ett sätt att skriva vid en given tidpunkt. Men trots dessa invändningar kan man konstatera att den finska och finlandssvenska förströelselitteraturen från 1920-talet visar tydliga tecken på att att vara en andra nivås litteratur som talar ett teatraliskt metaspråk.[6] Texterna visar ett antal litterära drag som kan tolkas som parodiska, ironiska och metafiktiva. Denna berättarstrategi, som avsnittet från Soinis text här får stå som ett exempel på, utgjorde det dominerande sättet att skriva förströelselitteratur på i tjugotalets Finland.[7]

Den fråga som jag är intresserad av att besvara är varför detta sätt att skriva var så utbrett vid denna tid, varför författarna valde att skriva förströelselitteratur som präglas av reflexivitet, ironi och parodi. Jag ska här kort beskriva vilka svar på frågan två litteraturforskare, Patricia Waugh och Mark Currie kommit med. Waugh för att hon så ofta hänvisas till i samband med metafiktion, Currie för att få en tämligen färsk behandling av fenomenet.[8] Efter det ser jag på den förklaring som Alapuro/Baudrillard kommer med och relaterar de olika förklaringarna till tjugotalets Finland. Speciellt den här delen präglas av ett tämligen fritt associerande, den verksamhet som Clas Zilliacus på forskningseminarierna kallar för att "vara ute och cykla" och som jag är speciellt förtjust i.

*

Patricia Waugh vill i sin bok *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) analysera och omvärdera det stora antalet självbespeglande romaner, som utkom på 1960-, 70- och 80-talen och som av kritikerna mottogs som tecken på genrens dekadens eller kris. Hon uppfattar

[6] Narratologen Gerald Prince betonar att det inte är ett elements form utan dess relation till andra element som gör det metalingvistiskt eller metanarrativt. När en diskurs handlar om språk, är den en metalingvistisk, när en diskurs handlar om narration är den en metanarrativ diskurs (Prince 1982, ss. 115, 120).

[7] Se Malmio 1999 och Malmio 2000.

[8] Mika Hallila påpekar att Waughs undersökning hör till de få heltäckande framställningarna av ämnesområdet (Hallila 2001, s. 124).

metafiktiviteten å ena sidan som en bild av vår förändrade syn på hur "verkligheten" är konstruerad, å andra sidan som ett sätt för litteraturen att förnya sig genom att ta upp föråldrade konventioner till diskussion inom fiktionen. Metafiktionen anknyts till postmodernismen uppfattad som en känsla av kris och brist på tro på yttre auktoritativa system (Waugh 1984, s. 21).

Waugh definierar 'metafiktion' som "[...] fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text" (Waugh 1984, s. 2).[9] Metafiktiva romaner bygger på spänningen mellan att skapa en illusion och avslöja den, en spänning som bryter ner skillnaderna mellan skapande och kritik. Denna spänning, som i en viss grad förekommer inom all fiktion, har en speciell benägenhet att dyka upp under kristider i romangenrens historia och är väl representerad i det nu, 1980-talet, som Waugh skriver om. Denna tid präglas enligt Waugh av osäkerhet, otrygghet, självifrågasättande och kulturell pluralism. "Contemporary fiction clearly reflects this dissatisfaction with, and breakdown of, traditional values", skriver hon (Waugh 1984, s. 6). Den samtida litteraturen utgör ett gensvar och ett bidrag till den genomgående känslan av att verkligheten eller historien är en räcka konstruktioner, konstgjorda strukturer utan varaktighet.

Den kulturella pluralismen innebär enligt Waugh att de postmoderna författarna inte möts av lika klart motstånd som modernisterna, som kämpade för personlig autonomi genom att opponera sig mot existerande sociala institutioner och konventioner (Waugh 1984, ss. 10–11). Det nuvarande samhällets maktstrukturer är mera invecklade och undangömda, vilket gör att de postmoderna författarna har svårt att identifiera och gestalta det som de står i opposition till. Detta problem löser de genom att vända sig

[9] För en kritik av den här definitionen, se Currie 1995, ss. 1, 15.

mot sitt eget medium för att på det sättet undersöka relationen mellan fiktiv form och social verklighet (Waugh 1984, s. 11). Genom att avslöja hur vardagsspråket eller det litterära språket är konstruerat visar författare hur detta språk i sina till synes oskyldiga framställningar bekräftar och upprätthåller maktstrukturer och former av förtryck.

Olika slags metafenomen är tecken på det allmänna kulturella intresset för frågor som anknyter till hur människor framställer, skapar och förmedlar sina erfarenheter av världen. Den samtida ökade medvetenheten om diskursernas och erfarenheternas metanivåer ser Waugh som en följd av ökad social och kulturell självreflexivitet, men i hög grad även som ett resultat av vår medvetenhet om att språket konstruerar och upprätthåller vår uppfattning om vardagsverkligheten (Waugh 1984, s. 3). Metatermer behövs för att undersöka relationen mellan det arbiträra lingvistiska systemet och den värld som systemet hänvisar till, inom fiktionen behövs metanivåerna till att undersöka relationen mellan fiktionens värld och världen utanför fiktionen (Waugh 1984, s. 3).

Teorier från andra discipliner (sociologi och historia) utnyttjas till att lyfta fram vissa drag i metafiktiva romaner, till att belysa metafiktiviteten som praktik och visa hur metafiktioner reagerar på förändringar i kulturen. "What the various fictional examples of this chapter [Kapitel 2, "Literary self-consciousness: developments", KM] suggest, in fact, is the extent to which the dominant issues of contemporary critical and sociological thought are shared by writers of fiction", deklarerar Waugh (Waugh 1984, s. 60). Man kan se att Waughs tolkning av metafiktionen konstruerar en strukturell och innehållslig analogi mellan metafiktiva texter och spel/lekteori, "frame analysis" samt uppfattningen om historien/verkligheten som en konstruktion. Metafiktionen blir i hennes behandling en litterär motsvarighet till postmoderna sociologiska, historiska och filosofiska teorier om verkligheten som en konstruktion.

Genom att definiera metafiktionen som självreflexiv fiktion som ställer frågor om relationen mellan fiktion och verklighet pekar Waugh på en förklaring utanför fiktionen. Men: den kontext i vilken metafiktiviteten placeras är mycket abstrakt och allmän, den verklighet som hänvisas till är en

diskurs om verkligheten som fiktion eller "det postmoderna samhället". Teorierna från samhällsvetenskapen används främst till att beskriva drag i de metafiktiva texterna, till att beskriva hurdan metafiktiviteten i texterna är.[10] I slutet av boken säger Waugh att hon har försökt att "[...] indicate some of the relationships between ideology and literary form in the context of debates about contemporary experimental fiction" (Waugh 1984, s. 148). Den ideologi och samhällsuppfattning hon kommer med är anonym, abstrakt och ansiktslös. Samhället beskrivs vagt som förtryckande och kaotiskt, men Waugh har inga anspråk på att förklara vem som förtrycker, var, när och hur. Varför vissa författare väljer just reflexiviteten som strategi, vad det är i reflexiviteten i sig som gör att den lämpar sig i en situation som präglas av en känsla av kaos, osäkerhet och brist på kontinuitet, förblir oklart. En trötthet på realismens konventioner eller en krisartad upplevelse av nuet kunde väl lika väl resultera i att man väljer något annat slags litterärt grepp?

*

Mark Currie definierar metafiktionen som en "[...] borderline discourse, as a kind of writing which places itself on the border between fiction and criticism, and which takes that border as its subject." Han påpekar att de två diskurserna, fiktion och 'criticism', forskning/kritik ömsesidigt påverkar varandra. Fiktion och kritik är enligt ett postmodernt synsätt omöjliga att skilja åt, vilket har konsekvenser när man undersöker metafiktion. Currie uppger som sitt mål att kontextualisera metafiktionen i dess relation till vad han kallar 'metacriticism', de teorier som har sin främsta energikälla i gränsen mellan fiktion och kritik. "The reciprocity of this relationship indicates that metafiction is only half, the fictional half, of a process of challenging the boundary between fiction and criticism, and therefore that its

[10] Hallila hänvisar till många undersökningar som använder Waughs teori som utgångspunkt och anser att metafiktionsteorierna från 80-talet är i huvudsak formalistiska (Hallila 2001, s. 125).

explanation requires that it be articulated across the boundary, connecting it to the self-consciousness of criticism" (Currie 1995, s. 2). Currie anser att de två relevantaste områdena för en undersökning av metafiktionen utgörs av de teoretiska skrifter som anknyter till språk och historieskrivning (Currie 1995, s. 11). Det är här som man skall leta efter förklaringen till vad reflexivitet är.

Enligt Currie är en enkel förklaring till, att metafiktion är en diskurs där fiktion och kritik är oskiljaktiga, att samma person ofta har rollen som både författare och forskare/kritiker – författare arbetar som kritiker, akademiska forskare skriver romaner. Författare/kritiker personifierar gränsen mellan fiktion och kritik, de utgör ett slags invånare i Litteraturlandet, det ställe där texter och tolkningar skapar den erfarenhetsvärld som författaren, medvetet eller inte, framställer.

Curries närmelsesätt resulterar, i likhet med Waughs, i en beskrivning av metafiktiva drag i texter och i en analys av hur man kan skilja mellan metafiktiva och icke-metafiktiva texter. Samtidigt följer han metanivåns utveckling i litteraturkritiken. Där utgör litterär modernism och Saussures lingvistik den första hållplatsen. Litterär modernism och lingvistik har, av anledningar som kanske inte kan undersökas, gemensamt en attityd till språket som går ut på att föra fram och undersöka språkets undangömda förutsättningar, det som möjliggör produktionen av litterär betydelse (Currie 1995, s. 6). Förändringar i litteraturen leder till förändringar i litteraturforskningen och vice versa. Saussures lingvistik och litterär modernism förenas i litterär formalism och i Roland Barthes, som Currie ser som nyckelfiguren i "the history of the self-consciousness in criticism" (Currie 1995, s. 7). Historien fortsätter via Jacques Derrida och Paul de Man till Stephen Greenblatt med flera.

Currie påpekar att en litterär text och läsningen av den är oskiljbara och att reflexivitet lika mycket är en funktion av läsningen som en egenskap i texten (Currie 1995, s. 10). Han kritiserar de tidigare definitionerna av 'metafiction' för deras essentialism och inbyggda motsägelsefullhet, och strävar efter en poststrukturalistisk definition som pekar på ett språkfilosofiskt problem, inte ett inneboende väsen. "Since metafiction concerns itself above all with a reflexive awareness of the conditions of meaning-construction, any typological definition of metafiction rooted in the characteristics or essences will contradict the linguistic philosophy that it attempts to describe", skriver Currie (1995, s. 15). Metafiktion är strängt taget inte en sorts fiktion utan en funktion bland många andra litterära funktioner som kan existera samtidigt med den, en dialektisk sammansättning av inneboende drag och kritisk, postmodern läsning (Currie 1995, s. 16). Den postmoderna kontexten utgör en värld av framställningar där gränserna mellan konst och liv, språk och metaspråk, fiktion och forskning är utsatta för en filosofisk attack (Currie 1995, s. 18). Han ger dock inga förklaringar till varför relationen mellan fiktion och verklighet ifrågasätts, varför denna filosofiska attack görs.

Waughs användning av andra vetenskapliga diskurser som kontext för metafiktionen ledde henne till att visa på likheterna mellan dessa diskurser och metafiktionen. När Currie placerar metafiktionen och metakritiken sida vid sida kommer han att peka på likheterna mellan dessa två diskurser. Currie anser att litteraturteorin i Amerika sedan 1920-talet och nykritikerna har dominerats av en debatt mellan formalism och historicism, där formalisterna kritiserats för att visa mycket lite intresse för de materiella historiska processer som formar språket och litteraturen (Currie 1995, s. 11). Man kan säga att han med denna uppdelning samtidigt beskriver sin egen position, för han visar inget intresse för de historiska omständigheter som producerar reflexivitet. Den enda förklaring han kommer med är den generella konstruktion som kallas för postmodernism, en term som i sin abstrakthet uppnått en lika behändig allmängiltighet som förklaring som t.ex. 'modernitet'.

*

I en metalitteraturvetenskaplig artikel skriver Johan Svedjedal provocerande: "Vår bransch är inte i sista hand att tolka texter – den är att förklara hur litterära verk har kommit till, förmedlats och överlevt" (Svedje-

dal 2000, s. 57). Man kan kritisera hans uppfattning om litteraturvetenskapens utveckling och nuvarande situation, likaså kan man ifrågasätta hans uppdelning mellan undersökningar som frågar 'hur' (tolkning, strukturanalys, närläsningar) och de som frågar 'varför' (orsaksförklaringar, hur verk kommit till, sammanhang). Han påpekar själv att dessa är svåra att urskilja och för att kunna besvara frågan 'varför', måste man gå via tolkningen, frågan 'hur' (Svedjedal 2000, ss. 56–57). Men det finns någonting i hans uppdelning som stämmer väl överens med Waughs och Curries beskrivningar av metafiktioner. För att spetsa till det hela: Waughs och Curries diskussioner kring metafiktivitet ställer i första hand frågan 'hur', inte 'varför'. Detta är ett tämligen vanligt drag i böcker som undersöker metafiktiviteten, greppet har för det mesta tolkats mycket textcentrerat, formalistiskt.[11] Med andra ord: jag ställer delvis fel fråga till Waugh och Currie. (Man kan ju naturligtvis fråga sig varför en forskare vill ställa frågan varför?)

Det teatraliska metaspråket i Soinis text kan på Waughs sätt anknytas till förändringar i romanens och litteraturens status och position som börjat redan före 1920-talet. I början av 1900-talet och fram till tjugotalet sker omfattande förändringar på det finska och i viss grad även på det finlandssvenska litterära fältet; den utländska och inhemska förströelselitteraturen tar/får en allt större betydelse, publikens sammansättning förändras från en bildad publik till en stor medelklasspublik, författare har inte längre stora ideal att kämpa för såsom före självständigheten, första världskriget efterföljs av ett decennium då de gamla idealen får ge vika för nya uppfattningar om verkligheten, mm. (Se t.ex. Häggman 2001, Tarkka 1980, Se-

[11] Ett bra exempel på detta är Jerome Klinkowitz' artikel "Grace Paley: The Sociology of Metafiction", *Delta* 14, 1982. Sociologin i artikeln består av en beskrivning av hur metafiktionen i ett författarskap används för sociologiska ändamål, inte av vad det är som producerar metafiktiviteten i sig. David Shepherds *Beyond Metafiction. Self-Consciousness in Soviet Literature*. Oxford University Press, Oxford 1992 utgör ett litet undantag här, genom att den kontextualiserar metafiktiviteten. Tack till Mika Hallila för Klinkowitz' artikel.

vänen 1994).[12] Men litteraturen eller det litterära fältet kan väl inte vara i kris – vems kris är det egentligen frågan om? Om man tar fasta på Waughs uppfattning om metafiktioner som texter som undersöker relationen mellan text och verklighet kunde man fråga sig vilka de är, vars verklighet förändrats så grundligt att det sätter reflexiva spår på deras texter? Författaren som samtidigt är kritiker och invånare i Litteraturlandet som en förklaring till metafiktiviteten stämmer väl in på Elsa Soini (och även på övriga författare som jag undersöker i min doktorsavhandling). Hon arbetade samtidigt som författare, journalist, kåsör och recensent. Å andra sidan: i alla tider har det funnit författare som innehaft båda rollerna, utan att deras texter för det dominerats av teatraliskt metaspråk.

Jag strävar efter att konstruera en analogi mellan reflexivitet och litterär, kulturell och social kontext genom att åter anknyta till Alapuro/Baudrillard. 'Prétention' och teatraliskt metaspråk accentueras/betonas i fransk kultur av en kontrast mellan ojämlikheten i beteende och fasoner och en tradition av jämlikhet som politiskt och filosofiskt problem. "Juuri tämä kuilu, tämä kahdentuminen johtaa Baudrillardin mukaan pretentioon", skriver Alapuro (Alapuro 1996, s. 80). Den andra nivån, reflexivitet och dubblering, produceras av spänningen mellan den första och den andra nivån. En klyfta mellan nivåerna, en dubblering där ett fenomen förekommer samtidigt i två motsatta versioner, leder till förställning och teatraliskt metaspråk.

Litteraturen, berättaren och berättandet, men även författaren och publiken utgör i de romaner jag undersöker föremålen för reflexivitet, dubblering, gycklande och ironisk självmedvetenhet. Det teatraliska metaspråket uppstår i romanerna i situationer när den som berättar är inskriven i en kulturellt och socialt högre diskursiv gemenskap än den genre han/hon skriver i. Dessa berättare driver med förströelselitteraturen, som konnote-

[12] Dessa förändringar som leder till litteraturens kris anknyter till förändringar som tolkats som tecken på 'modernitet' och reflexiviteten har i sin tur uppfattats som ett centralt drag inom modernitet och modernism, se tex Rojola 1995, ss. 10–15, 50–65 och Giddens, 1991/1995, ss. 14–21.

rar låg, obildad publik. Inte nog med det: berättarna driver även med allvarlig höglitteratur och genom att driva med författare av seriös konstlitteratur tidvis även med sina skapare, d.v.s. författarna själva. Den klyfta som producerar den reflexiva spänningen är en klyfta mellan två motsatta versioner av begreppet litteratur: å ena sidan uppfattningen om litteraturen som värdefull, allvarlig och betydelsefull, (en uppfattning som den bildade klassens representanter bär på om litteratur som bildning, kulturellt kapital), å andra sidan att den handling som dessa författare ger sig in på genom att skriva förströelselitteratur står i motsättning till den uppfattning om författare och litteratur som den bildade klassens representanter bär på. De författare jag undersöker hör utan undantag till den bildade klassen och driver i texterna med sig själva och sin verksamhet som underhållningsförfattare. Soinis och de övriga 20-talsförfattarnas självreflexiva texter tematiserar öppet litteraturen men diskuterar i det fördolda även klass.

Om en kultur domineras av den första eller den andra nivån beror på skillnader i hierarkiskhet, i mängden av distinktioner, skriver Alapuro. Han hänvisar till undersökningar som betonar det demokratiska i den finska kulturen (förhållanden kring jordägande, överklassens språkbyte, tillgången på utbildning i alla samhällsklasser) i jämförelse med t.ex. Frankrike (Alapuro 1996, ss. 76–77).[13] Jag vill dock påpeka att det på tjugotalet i den finländska kulturen/den bildade klassen ännu finns kvar något av ståndssamhället, av skillnader i hierarkier och distinktioner som funnits mellan olika samhällsklasser men som till följd av den pågående demokratiseringen försvinner. Hänvisningar till litteratur och bildning används i de romaner som präglas av det teatraliska metaspråket som klassmarkörer.

[13] Alapuro baserar sin uppfattning på bland annat sociologen Klaus Mäkelä, som hävdat att den finska kulturen på grund av sin historia är tämligen homogen. Den ger därför inte upphov till den sortens socialt organiserade smakhierarki som Bourdieu finner i Frankrike. Som ett exempel på det demokratiska i den finska smaken nämner han skönlitteraturen. I läsarundersökningar har man konstaterat att skillnaderna mellan vad olika socialgrupper i Finland läser är förvånansvärt små. Även andra kulturella fält är tämligen odifferentierade. En stilarnas hierarki förutsätter en ojämlikhet med långa traditioner vilken Finland inte enligt Mäkelä har (Mäkelä 1985 s. 254).

De signalerar ironiskt att den egna statusen och positionen genom den handling man utför – att skriva förströelselitteratur – pekar kulturellt och socialt neråt, men ekonomiskt uppåt. De markerar avstånd och diskursiv gemenskap.

Den bildade klassens situation på 20-talet präglas av en spänning som beror på att det har uppstått en klyfta mellan vad dess position varit tidigare och vad den är i nuet. Den är ett socialt skikt vars betydelse och status varit anknutna till litteraturens och bildningens. Detta område tas på tjugotalet över av medelklassen, som genom utbildning strävar efter nya positioner i samhället. Samtidigt som den bildade klassens kulturella betydelse minskar, försämras de ekonomiska förutsättningarna för att upprätthålla dess livsstil avsevärt. Skiktet utsätts för en utveckling där den från att ha ingått i det översta skiktet i samhället så småningom blir en del av medelklassen (Alapuro 1979, Allardt och Starck 1981, Pelkonen 1992).

Den klyfta som ger upphov till det teatraliska metaspråket utgörs av två spänningar som anknyter till varandra, den litterära och den klassrelaterade. Det teatraliska metaspråket uppkommer i en situation då det litterära fältet förändras, och då den bildade klassens sociala och kulturella betydelse, som delvis anknyter till litteraturens betydelse, är på väg neråt. Kris och förändring är på gång på såväl litterär, kulturell som ekonomisk nivå. Det teatraliska metaspråket kan tolkas som en strategi som går ut på att samtidigt att ta avstånd från och anpassa sig till denna situation.

LITTERATUR

Alapuro, Risto, *Akateeminen Karjala-seura. Ylioppilasliike ja kansa 1920- ja 1930-luvulla.* Porvoo Helsinki 1973

Alapuro, Risto, "Ensimmäinen ja toinen aste", *Boken om vårt land 1996.* Festskrift till professor Matti Klinge, red. Kerstin Smeds – Rainer Knapas – John Strömberg, Helsingfors 1996

Allardt, Erik och Christian Starck, *Språkgränser och samhällsstruktur. Finlandssvenskarna i ett jämförande perspektiv.* Stockholm 1981

Baudrillard, Jean, *Amerikka*, övers. Tiina Arppe, Helsinki 1991

Currie, Mark, "Introduction", *Metafiction*. Edited and introduced by Mark Currie, Longman Critical Readers, London 1995

Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge, Polity Press 1991/1995

Hallila, Mika, "Antiromaanista valtavirtaan: metafiktion käsite ja sen käyttö kirjallisuudentutkimuksessa", *Kohti ymmärtävää dialogia*, Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 54, toim. Mika Hallila ja Tellervo Krogerus, SKS Helsinki 2001

Häggman, Kai, *Piispankadulta Bulevardille. Werner Söderström Osakeyhtiö 1878–1939*, Helsinki 2001

Malmio, Kristina, "Älykästä sukkeluutta ja reipasta realismia – 1920-luvun ajanvietekirjallisuus", *Suomen kirjallisuushistoria 2: Järkiuskosta vaistojen kapinaan*, toim. Lea Rojola, SKS, Helsinki 1999

Malmio, Kristina, "Populärlitteraturen", *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Utg.: Clas Zilliacus, SLS, Helsingfors 2000

Muecke, D.C., *The Critical Idiom 13, Irony*, London 1970

Mäkelä, Klaus, "Kulttuurisen muuntelun yhteisöllinen rakenne Suomessa", *Sosiologia* 4/85

Pelkonen, Matti, "Sivistyneet, 20-luku ja kieltolaki", *Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toim. Tapio Onnela, SKS, Helsinki Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 574. Olavi Paavolainen-projektin julkaisuja 2, 1992

Prince, Gerald, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Janua Linguarum Series Maior, 108, Mouton Publishers, Berlin, 1982

Rojola, Lea, *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven Saaristosarjassa*, SKS, Suomalaisen kirjallisuudenseuran toimituksia 627, Helsinki 1995

Sevänen, Erkki, *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918–1939*. SKS, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 612, Helsinki 1994

Svedjedal, Johan, "Utanför marginalen", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2000: 3–4

Tarkka, Pekka, *Otavan historia, toinen osa: 1918–1940*, Helsinki 1980

Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London 1984

TINGLIGHETENS POETIK OCH MATERIALETS VILLKOR ELLER BEHOVET AV EN SIEGFRIED KRACAUER

JOHN SUNDHOLM

I MICHELANGELO Antonionis film *The Passenger* (1975) finns ett replikskifte mellan skådespelarna Jack Nicholson och Maria Schneider: "'People disappear every day'– 'Every time they leave the room'". Jag citerar inte filmen för att tolka den, utan jag fastnade för den korta dialogen därför att jag tyckte att den sade något grundläggande om filmens poetik, samt något om en estetik som kunde kallas för tinglighetens poetik. En poetik som riktar vår uppmärksamhet mot tingen som omger oss och det förmedlande mediets egenskaper, och som inom filmen fått en av sina mest egensinniga uttolkare i den tyska kulturkritikern Siegfried Kracauer i hans *Theory of Film*, med den lätt dramatiska undertiteln *The Redemption of Physicial Reality*. Kracauer som var både mentor till den kompromisslöse Theodor W Adorno och respekterad filmkritiker på *Frankfurter Zeitung* flydde i och med Hitlers politik till USA och hans

filmteoretiska huvudverk publicerades där 1960, i slutet av Kracauers levnadsbana.[1]

Den lakoniska och materialistiska dialogen mellan Nicholson och Schneider i *The Passenger* fick mig att uppmärksamma dörren i film. Hur många filmer har vi inte sett där folk kommer ut och in i olika rum genom dörrar? Det jag är ute efter är inte att komma med den lätt triviala idén om att dörren symboliserar utträde och inträde, att den gömmer något och därför är en skapare av spänning o.s.v., utan jag är helt enkelt intresserad av dörrens fundamentala funktion i filmen som konkret objekt, ting, och organiserande materia, som förmedlande och sammanbindande länk för det som visas.

Filmen är ju bunden till ett konkret rum, precis som teatern, och därmed uppstår också problemet kring begränsningen. Vad skall visas? Hur skall berättelsen utvidgas? Litteraturen känner inga andra begränsningar än språket. Filmen är fångad i och begränsas av det som visas på en duk, men kan övervinna teaterns fysiska beroende av själva scenen genom klippningen. Eftersom filmen fångas i det konkreta, bildramen eller duken, binds den till en fast plats där något visas. För många filmteoretiker innebar det en begränsning för filmen, den behövde nämligen inte skapa något (det som var grunden för poiesis, poetik, d.v.s. görandet och skapandet) utan enbart peka åt ett håll och säga: titta där! Ett faktum som gör att det alltid är lätt att undervisa i film, man kan direkt peka ut något, medan episk litteratur är en den svåraste formen att undervisa i då upplevelsen av den är mycket mera tidsmässig och transformativ (språket manar fram en värld). I den meningen är poesi och film samma sak. De flesta dikter kan frysas i ett moment såsom en scen ur en film. Därför är lyrik alltid en räddning för den som undervisar i litteratur. Jag tror att det inte är något sammanträffande att de optimistiska sovjetmedborgare som sökte efter teoretiska modeller för filmens form ofta använde sig av poesin som förståelseform. Poesins ideal om metaforen som dess mål och mening var dessutom

[1] Adorno var bara 15 år när de träffades första gången, Kracauer var 29. Tillsammans läste de varje lördag Kants *Kritik av det rena förnuftet*.

något som Lev Kulesovs idé kring montaget byggde vidare på, och som i sin tur fick en stor betydelse för filmen som skapande uttrycksform. Kulesov kom nämligen på att om två helt olika bilder följde på varandra, som i den traditionella metaforen, så skapades något nytt. Bilden av ett ansikte kombinerat med en soppa kunde läsas som hunger. Samma ansikte kombinerat med ett begravningsfölje blev sorg o.s.v. Denna montageprincip gjorde filmen abstrakt, d.v.s. den var inte mera underordnad avbildandets och bokstavlighetens tyranni. Betydelserna skapades genom att kombinera två element och därmed fanns betydelsen i relationen mellan dem. Sergei Eisenstein var så lycklig över resonemanget att han ansåg att "upptäckten" innebar att han nu kunde filma Karl Marxs *Kapitalet*, d.v.s. vilken abstrakt text som helst.

Problemet med Eisensteins tillämpning av Kulesovs idé var att den omsattes i ett medium som alltid även är konkret, som alltid omfattade en bild av något. Eftersom en så stor del av publiken glömde att det som en bild visar inte är detsamma som dess betydelse kunde en plötsligt kolliderande klippning uppfattas som abstrakt. I *Oktober* (1928) klipper Eisenstein plötsligt in en bild på en farao när han visar hur stadens ledning beordrar att en bro som förbinder arbetarkvarteren med stadskärnan skall lyftas. För en stor del av publiken var bilden förvirrande då det inte finns en farao vid bron. I Eisensteins montage förnekas därför bildens karaktär som avbild, han tog det för givet att man skulle läsa bilden primärt som en kommentar till den stoiska makten som kallt iakttar skeendet, och inte enbart och direkt som en bild på en farao. Då bilden alltså inte stöddes av en scenisk byggnad som förde handlingen framåt eller lät den få en egen tidsdimension som stillbild, var det ofta svårt för publiken att veta om den nya bilden skulle relateras till det som föregått den, eller om den öppnade något helt nytt. För att stabilisera ett sådant mönster, d.v.s. upplysa åskådaren om att den nya bilden introducerade en ny scen och en ny händelse skrevs den etablerande tagningen in i Hollywoodfilmens praktik. Den etablerande tagningen skulle etablera, och kontextualisera de bilder som klipptes in. Hollywoods lösning var inte primärt baserad på kommunikationen som ideal utan på konsumtionen, man ville inte ha en åskådare som var kon-

funderande utan konsumerande. Den här motsättningen mellan Hollywoodpraktik och en annan mer formalistisk estetik, som i idealet om montaget, har blivit en klassiker som upprepats och som låst den filmteoretiska diskussionen i formalister som stått för det modernistiska respektive realismteoretiker som stått för det 'realistiska': relationen mellan två bilder har inget med bildinnehållet att göra, utan med hur de kombineras med varandra; respektive bilden innehåller det som den visar. Den senare ståndpunkten har vanligen setts som en förmodern och rentav metafysisk idé om ett innehåll och en substans.

Konflikten finns således i många olika former och den går bl. a. igen i en dispyt mellan just Kracauer och Adorno. Kracauer anklagade i några minnesanteckningar från ett samtal han hade med Adorno 1960 denne för att hans filosofiska tänkande och essäistiska skrivande saknade en etablerande tagning, och för att den 'film' som Adorno gjorde bestod enbart av olika närbilder som följde på varandra.[2] Adorno kom bl. a. att replikera senare med en artikel tillägnad Kracauer på hans 75-års dag, i vilken Adorno kallade Kracauer för den "förunderliga realisten".[3] I enlighet med den stränga Adornos ideal skall nog beskrivningen läsas som ambivalent. Den var ett sätt för Adorno att visa att Kracauer var en amatör som inte tänkte konsekvent, samtidigt som artikeln uttryckte uppfattningen att det som Kracauer producerat i USA var rätt ointressant.

Kracauers besynnerlighet, om man väljer att betona det positiva i beskrivningen, låg i kombinationen av just formalistisk *och* realistisk teori. Kracauer utgick nämligen ifrån att bilden, det som visades, var fundamentet. Men som så att det som visades skulle vara ett sätt att upptäcka tingen och föremålen som visades. Handlingen skulle emanera ur föremålen. Filmen skulle underordna sig dem, för filmen som uppfinning byggde enligt Kracauer på fotografiet.

---

[2] Se Dagmar Barnouw: *Critical Realism: History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1994, ss. 148–149.

[3] Artikeln skrevs 1964 och framfördes ursprungligen som ett radioföredrag. Den finns publicerad på engelska som "The Curious Realist: On Siegfried Kracauer", i *New German Critique* 54 (1991).

Kracauer kan, tror jag, fungera som hjälp när det gäller att förstå det fina med alla dörrar i filmen. Dörren är nämligen en realistisk och tinglig ersättare för klippningen. I stället för att med klippningen flytta sig någon annanstans öppnas eller stängs en dörr och någon kommer in eller går ut. Dörren har ingen betydelse, varken symbolisk eller metaforisk. Folk försvinner inte av någon djupare betydelse eller orsak utan helt enkelt när de går ut ur ett rum, vilket de vanligen gör med hjälp av en dörr. Dörren är enbart ett föremål och ett materiellt medel för filmen att överkomma sin bundenhet vid filmdukens och filmbildrummets fakticitet. Gatan hade samma berättandefunktion i tidig film. När Buster Keaton i t. ex. *Day Dreams* (1922) rusar längs en gata vet man aldrig vad som "klipps in" när han rundar nästa gathörn. Dessutom: gatan är en öppen plats där vem som helst kan komma emot en.

Stadsmiljön har således ett eget villkor (den öppna konfrontationen) och är den mest typiska och representativa miljön för moderniteten. Staden är det ställe där det råder överutbud på metaforer, den är en plats där ting cirkulerar och kolliderar, där personer är vad de är i relation till tingen eller hur de ser ut, men där de saknar en inre eller fast betydelse i sig.

Det var just den tingligheten som sågs som utpräglad för filmen och som fick Erwin Panofsky att utbrista (citerad av Kracauer i *Theory of Film*) att det är filmen som allra bäst motsvarar den moderna materialistiska tidsåldern, där konstpraxisen inte utgår från idéerna utan från materialet.[4] Panofsky har visserligen lite bråttom i sin samtidsanalys, också romanen sågs vid sin genombrottstid under det tidiga 1800-talet som springande ur sin egen materialitet och inte ur de höga idéernas sfär. Idag kan varenda en som köper designprodukten 'kylskåpspoesi' praktisera den moderna idén att poesi görs av ord och inte av ett innehåll som lever färdigt och för evigt i orden.

Men just denna tinglighetens poetik, det estetiska materialet som både villkor och mål är ett perspektiv som jag tror överbryggar dikotomin formalism/realism. Den misstänkliggör dessutom idealismen (som Kracauer själv

---

[4] *Theory of Film* s. 309. Panofskys essä publicerades ursprungligen 1947 och finns upptryckt bl. a. i *A Casebook on Film*, New York: Van Nostrand Reinhold 1970, red. Charles Thomas Samuels.

tog skarpt avstånd ifrån) och säger att all publik är kunnig bara den håller öron och ögon öppna. Kanske just en sådan kritik av idealismen och syn på estetiken som en konkret och öppen praktik förklarar varför det finns så lite materialitet och modernitet i finlandssvensk kultur? (Ett av de stora undantagen är Henry Parland, kanske Gunnar Björling och delvis sådana som skrivit deckare och annan underhållningslitteratur där tekniken – tekhne – stått i centrum).[5]

Kanske har den målmedvetna beredskapsideologin inom finlandssvensk kultur gjort att framåtperspektivet ersätts med ett bakåtblickande som baserar sig på idéernas värld. Kanske har den klass som suttit vid de svenskspråkiga institutionerna känt sig allt för hotad av moderniteten som ideal då det varit oklart vilka växlingskurser som styrt morgondagen. För potentialen har funnits där. Hos Elmer Diktonius, som bl. a. skrev en vacker hyllningstext till filmen, "Spekulationer i det kinematografiska", hos Henry Parland som diktade 'prosating' som Clas Zilliacus valt att benämna det, ja även hos Runar Schildt som inte bara försökte skildra det storstadsliv som inte fanns i Helsingfors, utan som innan han tagit steget in i det finlandssvenska litterära etablissemanget ännu kunde skriva brev som förhärligade Amerika, platsen för det nya och dynamiska. Så här skriver Schildt i Dresden i ett brev till Henning Söderhjelm 1908 som då ännu kritiserade det nya landet och satte idéerna högst:

> Ännu svider mitt hjärta vid tanken på de gisseldrag du tilldelade mitt nya ideal, Amerika. Så mycket mer som du i stort sett har alldeles rätt. Frånsett några undantag som alldeles bekräfta regeln är amerikanen ungefär sådan du beskrev honom. Okunnig framför allt, storartat okunnig. [...] Det jag 'beundrar' hos amerikanen är hans brutala, något råa fysiska och psykiska kraft och spänstighet, denna levande allt genomträngande energi, som är så olik Gartz' nervösa jäktande. Man beundrar ju vanligen det man inte själv äger.[6]

[5] Fredrik Hertzberg har argumenterat för detta på olika sätt och mitt perspektiv i den här uppsatsen är också resultatet av otaliga diskussioner med honom.

[6] Brev från Runar Schildt till Henning Söderhjelm, 27.7 1908.

Den sista meningen är ett lockande bevismaterial för att skildra en psykohistoria för den svenskspråkiga borgerlighet som utgjorde Schildts och Söderhjelms naturliga sentiment, men mitt syfte här är ett annat. Amerika är nämligen ett intressant sidospår i den finlandssvenska kulturens fantasitopografi.[7] Det är också nästan enbart inom populärlitteraturen som Amerika är något positivt, ett ställe där det går att åstadkomma något nytt, där de nya tingen härskar. Att det finns en ambivalens inför detta, som hos Runar Schildt, är uppenbart även i vilken amerikansk stumfilmsfars som helst, tingen gör uppror mot mänskan, men är samtidigt även mål och medel för att skapa nytt. Det är den tingligheten som Kracauer på äldre dagar ansåg att filmen gjorde oss uppmärksam på.

Jag tror till och med att poängen är, att materialiteten och tingligheten inte egentligen är ett uttryck för modernitet, utan att moderniteten tvingade estetiken att bryta med den idealistiska tradition som blivit grundmurad på 1800-talet. Således betydde modernitet historiefilosofiskt sett, och det är väl egentligen korrekt historiskt tänkande, ett brott med det som var och förändring i den meningen, d.v.s. historien uttrycker inte något, utan den kan 'ses' i och med att en förändring ägt rum. Moderniteten innebar att 1800-talets idealism kunde stjälpas överbord. I finlandssvensk kultur verkar den dock ofta seglivad, vilket är synd då tingligheten och de specifika konstarternas materialitet är fundamentet för estetisk praktik. Den som inte uppmärksammar materialet springer någon annans ärenden, eller som den svensk-amerikanska filmaren Gunvor Nelson uttrycker det i en intervju: man måste pröva sig fram för det är ju "ofta själva materialet som bestämmer vägen".[8]

[7] I den finlandssvenska deckaren är Amerika ofta löftet om en utväg från en finlandssvensk dagdrivartillvaro eller klassförtryck, ämnet har jag behandlat bl. a. i min avhandling *Populärt berättande och offentlighet*, Åbo: Åbo Akademis förlag 1999. Kristina Malmio diskuterar Amerika som kronotop i "Using and Refusing America: 'America' as a Way of Creating Modernity and National Identity. A Case Study of a Finnish-Swedish Detective Novel from 1916" *Glocalising World. The Contemporary Politics of Cultural Identity*, red. Jari Kupiainen mfl., Joensuu: Joensuu University Press 2002.

[8] Anders Pettersson: "Intervju med Gunvor Nelson", Gunvor Nelson: *STILL MOVING i ljud och bild*, red. John Sundholm, Karlstad: Karlstad University 2002.

Således är tinglighetens poetik en öppenhetens poetik och det var just den öppenheten som Kracauer talade för när han uppfann sitt begrepp 'found story': bara vi rör oss med öppna sinnen hittar vi färdiga berättelser i vår omvärld. Berättelserna bor i den materia som omger oss. Men den estetiken skall nog inte helt likställas med Henry Parlands antropomorfisering av föremålen i hans prosafragment. Parland var öppen nog för att se och höra, men han var inte materialistisk och modern nog att låta språket själv tala utan måste ladda tingen han iakttog med ett innehåll.

Kracauer var nämligen mycket tydlig på den punkten att tingen, ljuden, det konkreta på film inte skulle ges betydelse. Järnvägens (o)ljud i *Brief Encounter* (1946) betydde inte något, gatan i *Umberto D* (1952) levde av sig själv och i den amerikanska stumfilmsfarsen levde tingen ett eget liv. Det var de händelserna som Kracauer ville att vi skulle uppleva och det var den 'rena' upplevelsen som Kracauer såg som filmens stora potential. På så sätt rimmade Kracauers ståndpunkt väl med Adornos kritik av idealismen och identitetstänkandet.[9] Objektet, materian och tingen fick inte låsas i en essens (betydelse) och ett instrumentellt maktutövande. Därför var det väl som Adorno hade förståelse för Kracauer och påpekade att hans forna mentor inte var någon tänkare, utan en betraktare vars personliga upplevelser av tingens tyngd och materiens motstånd inte tillät några bortförklaringar (vilket både idealismen och instrumentalismen utövade i sin brist på respekt för objekten eller tingen). På den punkten kunde de båda faktiskt förenas, för även den kompromisslösa och ståndaktiga Adorno skrev att känslor alltid är sanna.

[9] Det finns två goda snabbintroduktioner till T W Adorno: Martin Jay: *Adorno*, London: Fontana 1984 och Hauke Brunkhorst: *Adorno and Critical Theory*, Cardiff: University of Wales Press 1999.

LITTERATUR

Adorno, T. W.: "The Curious Realist: On Siegfried Kracauer", *New German Critique* 54 (1991).

Diktonius, Elmer: "Spekulationer i det kinematografiska", *Filmrevyn*, 1925: 3.

Kracauer, Siegfried: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton: Princeton University Press 1997.

Schildt, Runar: [brev daterat 27.7. 1908 till Henning Söderhjelm], Samling Henning Söderhjelm, Göteborgs Universitetsbibliotek.

Zilliacus, Clas: "Henry Parlands prosating", *Arjen merkit*, red. Ahokas, Pirjo m.fl., Helsinki: Kirjastopalvelu 1991.

IV

Julotta / Advent

Torsten Pettersson

Broder Clas,

Du lever i ett tvåspråkigt land och har samarbetat med den tvåspråkiga Lilla Teatern. Du har som Beckettforskare skärskådat en författare som ofta gav ut parallellversioner av sina texter på engelska och franska. Du är själv översättare – med ingenting mindre än en egen *Hamlet* i bagaget – och har studerat översättningen som litterärt fenomen. Mer än de flesta har du alltså sett in i de mot varandra ställda speglarna, lyssnat in mot den dubbla tungans tal: två språk säger detsamma som aldrig är riktigt detsamma.

Det är denna sida av din verksamhet och personlighet som jag vill hylla med en dikt och dess "autotranslation". Jag har svårt att tänka mig någon läsarrymd i vilken deras betydelser resonerar rikare än i din.

Julotta

På gamla bilder ser man gossen,
liten som en näve halm på golvet men
lysande
av sitt eget ljus. Det sprids
över undrande ansikten.

Åren vrider sig och han kommer åter.
Nu är han här,
i en kyrka på rymdens botten.

Han kommer för att säga
att vi inte stannar här.
Vi skall gå ifrån oss själva.
Hudens värme mot hud,
grönska och glittrande städer
– men till slut vill vi gå.

Han kommer för att säga
att någon bryr sig om oss
mer än vi förstår. I mörkret
slår ett hjärta,
ohörbart och starkt.
Ingen lever helt allena.

Advent

Appearing in old pictures,
the boy is small as a handful of hay but
radiant
with a light of his own
reflected in speechless faces.

The years revolve and he returns.
Once again he is here,
in a church on the bottom of space.

He returns to tell us
that we are not staying here.
We are to leave our selves.
Skin feels warm against skin,
cities glitter and flowers bloom
– but in the end we want to leave.

He returns to tell us
that someone cares about us
beyond our understanding. A heart
beats in the darkness,
unheard and strong.
No one lives entirely alone.

Och han kommer för att lämna oss.
Som en läderlapp sover i kyrkans torn
hans död. Dess tänder är spikar.
Dess skuggande vingar skall vecklas ut
– men det sker inte än.

Ännu är han ett barn
i sin bräddfyllda början.
Han jollrar på jordens alla språk,
han lyser av sitt leendes ljus
som gör alla ansikten vackra.

And he returns to leave us.
Under the roof beam his death is asleep
like a bat. Its teeth are nails.
Its overshadowing wings shall be spread
– but that is for later.

For now he remains a baby
brimful of beginnings.
He babbles in all languages,
he glows with the light of a smile
that makes all faces fair.

V

TROR DU *JEG* LIGGER PÅ ROSER

GERDA VON MICKWITZ OG KÆRLIGHEDENS NATUR

ARNE TOFTEGAARD PEDERSEN

"A ROSE is a rose is a rose..." Eller som salig Fröding slog fast i 1894 i "Idealism och realism" fra *Nya dikter* (1894):

Men strunt är strunt och snus är snus,
om ock i gyllne dosor,
och rosor i ett sprucket krus
är ändå alltid rosor.

Brugbar og pålidelig har den altid været, rosen, i alle former for ordkunst. "Min älskling är som en ros" og hele den øvrige sværm af roseromantiske vers svæver med største selvfølge ud over forstæderne, parcelhuskvartererne og længere endnu.

Men litteratur ville ikke være litteratur, hvis den ikke skabte andre billeder, lyde og dufte end de gængse – ej heller hvis den aldrig blev fejlciteret. Dét Gertrude Stein egentlig skrev i "Sacred Emily" fra 1913, "Rose is a rose is a rose...", åbner unægtelig for andre associationer end "A rose is a

rose is a rose...". Særdeles romantisk skal hendes vending heller ikke opfattes, hun skrev den angiveligt i irritation over samtidige forfatteres svælgen i roser.

Med Steins frustration over overforbruget af romantiske attributter nærmer vi os emnet for det følgende, Gerda von Mickwitz' metaforiske roser og duftrige analyser af kærligheden. Kerneteksten må blive romanen *Kärleken*, men lad os krydse et par andre "teksthaver", inden vi når frem til rosenbuskene i romanen fra 1892.

*

Gerda von Mickwitz (1862–1948) skrev tre skønlitterære bøger på svensk, *Solglöd och andra skizzer* (1885), *Ett giftermål* (1889) og så altså *Kärleken* (1892). Hun er også kendt for sit indlæg i 1880ernes sædelighedsdebat, novellen "Messling" (1886), der blotter en flok uforsvarlige levemænd anført af en hr. Löwe.

Efter 1892 udkom der ikke flere skønlitterære værker af Mickwitz på svensk, men derimod to på tysk, *Rätsel der Liebe* (1911) og *Menschen und Wege* (1919). Gerda von Mickwitz fordybede sig desuden i filosofi og forelæste om Nietzsche i Finland omkring århundredeskiftet 1900. Hun var ud af en baltisk-tysk slægt og efter første verdenskrig boede hun nogle år i Tyskland.

Gerda von Mickwitz debuterede i et årti, 1880erne, der var præget af store modsætninger, hvoraf et par af de grundlæggende skal nævnes her.

Litteraturen var i stor udstrækning problemdebatterende og tendentiøs. De kæmpende forfattere stillede gerne forbilleder op, og forvandlede mangen romantisk fantast til en flittig og handlekrafrig borger, helt ifølge de nye, liberale idealer. Men der var også andre kræfter på spil blandt de moderne forfattere. Flere af dem var dybt interesserede i menneskets psyke. Det underbevidste og ukontrollerbare fremstod som en lige så lokkende som skræmmende zone, hvis litterære udforskning resulterede i en række fascinere(n)de og pessimistiske menneskeskildringer.

Den psykologiserende del af litteraturen stod i kontrast til store dele af det omgivende samfund, der var midt inde i en stærk ekspansionsproces. Opslugte af fremtidsoptimisme så de fleste skævt til forfattere, der som Gerda von Mickwitz var molstemte og lydhøre for disharmonier.

Solglöd och andra skizzer kendetegnes af dybdeboring i menneskets sjæleliv, af et arabeskagtigt sprog og ikke mindst af nederlagsstemninger. Herman Bang og J.P. Jacobsen, den æsteticerende og psykologiserende samtidslitteraturs fiksstjerner, nævnes begge i bogen og hører tydeligvis til forbillederne. Det mærkes ikke mindst i samlingens mest markante rosenovelle, "Bland rosor".

Midt i et stykke paradisisk natur, en skøn og frodig have, placerer Mickwitz en syg mand, hvis øjne bristede, mens "fradgan stod skummande ut från munnen – – –" (Mickwitz 1885, s. 91). Den døende er et uforløst menneske, der aldrig har nået det han stræbte efter. Endnu på dødslejet strækker han sig forgæves efter en af havens flotte roser:

> Ja, så hade han legat hela lifvet igenom och stirrat sig blind på det han ville ega. Han hade icke gripit derefter. Han visste ju, att det ändå hade varit lönlöst, att det han längtade efter alltid skulle glida undan hans famlande händer, och så försökte han det ej ens. Och ingen hade hjelpt honom, ingen hade hört hans tysta förtviflans skri – – – (s. 88)

"Bland rosor", dette mickwitzske rekviem, har en undertitel "Stämningsbild", der fanger et meget karakteristisk træk i debutbogen, eftersom den dekadente stemning i tekst efter tekst fastholdes i ét billede eller i én scene – og i fascinationen og æsteticeringen af nederlaget. "Bland rosor" lukker sig karakteristisk nok i en cirkel, idet indledningsordene "Rosor öfverallt... Rosor, solljus, friska, doftande vindar..." gentages uforandret sidst i novellen (s. 85, 91). Kun konnotationerne er nogle andre. Det der først lød så frejdigt er til sidst en sarkastisk slutakkord. Teksten bevæger sig umærkeligt hen imod sin egen – og den syges – udånding. Døden indtræffer mens der bliver talt om andet, ikke mindst om livet (visselig et pauvert sådant).

Indledningens "Och midt uti allt en döende" skiftes ud mod den afsluttende konstatering "Och midt uti allt den döde" (s. 85, 92).

Adskillige af prosastykkerne i *Solglöd och andra skizzer* beskriver en tidlig død. "Vid slutet" indledes således med ordene "Den unge godsegaren måste dö" (s. 73), hvor "måste dö" angiver den pol, som forfatteren har bestemt sig for at navigere denne og de fleste andre af sine tekster hen imod. I *Solglöd och andra skizzer* fremstår døden enten som helt uforklarlig (ofte angives dens årsag ikke), eller også "forklares" den som en abstrakt, mystisk udbrændthed af psykosomatisk art.

Mickwitz opbygger flere gange et univers, hvor individet og planter i (tekst)omgivelserne kalkerer hinandens livs- eller snarere undergangsbane. Det tydeligste eksempel er titelnovellen "Solglöd". En enlig mor har ofret alt for sin søn – der netop derfor bliver et offer. Han kommer til at lide af en kraftig moderbinding, som fastholder ham på et barns udviklingstrin. Da han konfronteres med voksenlivet i form af en "anden" kvinde og et ligefremt seksuelt udspil, går han til. Solens glød og blomsternes knopper, som tidligt i teksten symboliserede diffuse men strålende fremtidsudsigter, bliver forvandlet til et billede på de samme forhåbningers negation:

> Han kände ju, huru allt lif inom honom förtorkadt sjönk ihop under denna lidelses glöd, som hon frambesvurit för tidigt – – – – – Knopparne svällde. Men det kom intet regn, blott brännande solsken. Och de torkade bort, och föllo af – – – (s. 14)

Det er store spørgsmål omkring liv, død og kærlighed, som Mickwitz cirkler om i sine debutskitser, og roserne udgør gang på gang en symbolsk ladet udsmykning. Ét af eksemplerne er "Smekmånad", der måske er den tekst i *Solglöd och andra skizzer*, der tydeligst peger fremad mod *Kärleken*.

Mickwitz opstiller ofte en smuk for ikke at sige perfekt kulisse. Frem for den lader hun nogle bitre scener udspille sig. Ulykken formildes ikke af teksternes overdådige scenografi, tværtimod. "Smekmånad" starter:

> Det unga paret hade hemkommit från sin bröllopsresa. De hade firat sin smekmånad i södra Frankrike, i Nizza. Bland orangelunder och rosenbosqueter.
>
> En elegant villa i närheten af staden stod färdig att emottaga dem. (s. 55)

Man er enige om, at den unge ægtemand, Erik, har været usædvanligt heldig og må være utroligt lykkelig. Selv om han var en fattig tilflytter, er han blevet gift med sin stenrige chefs dejlige datter. Hun har desuden gjort alt for at henrykke sin mand og valgt Nizza som mål for bryllupsrejsen (som hendes far betalte, ligesom villaen), fordi byen er kendt for sin overflod af roser, Eriks yndlingsblomst.

Ved hjemkomsten er Erik udmattet og sendes op for at hvile. Soveværelset, som den unge frue har ladet indrette, skal minde ham om Nizza og om hende:

> Rosor voro inväfda i golfmattan, blommande rosor stodo på nattduksborden, rosor på hennes toilette – hela rummet doftade tungt af rosor. Rosor, som varit hans älsklingsblommor...
>
> Han sjönkt ner i länstolen vid fönstret. Äfven på fönsterbrädet voro rosor... Han sköt nästan häftigt undan dem. (s. 64)

Midt i det som Erik også selv troede var lykke, er han blevet ramt af "en tärande känsla af missräkning." Han opdager, at han ikke føler den mindste samhørighed med sin blussende brud. For at ændre på det overspiller han sin kærlighed, men bliver indhentet af sin skeptiske erkendelsesevne: "Han hade inbillat sig sjelf, att det var kärleken, som dref honom, och så var det blott förtviflan.." (s. 66). Det løber ham koldt ned ad ryggen, da han indser, at han tilhører en kvinde, han ikke føler han hører sammen med. Men han har heller ikke hjerte til at røbe, hvad han føler og synes, at det er hans pligt at spille lykkelig, for ikke at ødelægge hendes lykke. Han tager derfor imod kærtegnene "– medan vämjelsen för allt, för henne och för smekningarne och för sig sjelf, blef allt starkare inom honom" (s. 67).

Sidst i novellen kommer bruden op for at se til Erik, men han sover ræ-

vesøvn og hun går igen efter at, som et tegn på sin kærlighed, have stillet en vase med roser hen ved siden af ham. Nu skubber han ikke roserne væk, da hun er gået, men lader dem stå, hvilket næppe skal ses som et tegn på forsoning, men snarere som et udslag af udmattelse og apati.

Erik har fejltolket sine følelser, hvilket er et tilbagevendende problem i Mickwitz' tekster. Ligesom døden er kærligheden svær eller umulig at dechifrere. Teksten "Kärlek", der afslutter debutbogen, negerer grundigt sin egen titel, ikke bare ved at handle om mangel på nærhed og varmere følelser, men også ved at understrege det umulige i at definere, hvad kærlighed er.

*

J.P. Jacobsen var en af Gerda von Mickwitz' vigtigste inspirationskilder, og når man læser hende, er det svært at undgå at associere til den danske forfatter, der for øvrigt var uddannet biolog. Jacobsens "Der burde have været Roser" fra 1882 er en af de mest elegante og kendte rosentekster i nordisk litteratur.

En af pointerne i "Der burde have været Roser" er dén titlen antyder, der forekommer bogstaveligt talt ikke roser i den lille novelle – de burde bare have været der. Bogstavelig tale forekommer imidlertid som en endnu større illusion end roserne, der helt omslynger teksten (ligesom i "Bland rosor" gentages den første formulering, som omtaler roserne, sidst i novellen). Jacobsens novelle begynder:

> Der burde have været Roser.
>
> Af de store, blege Gule.
>
> Og de burde have hængt ud over Havemuren i en overdaadig Klynge, ligegyldigt dryssende de sarte Blade ned i Hjulsporene paa Vejen: et fornemt Glimt af al den yppige Blomsterrigdom derinde.
>
> Og lad dem saa have den fine forbidragende Rosenduft, der ikke er til at fastholde, der er som af ukjendte Frugter, Sanserne fable om i deres Drømme.
>
> Eller skulle de være røde, Roserne?
>
> Maaske.
>
> (Her fra Jacobsen 1973, *Samlede Værker* 3, s. 89)

Denne karakteristiske Jacobsen-arabesk slynger sig omkring "burde" og "roser", og samtidigt om nogle eksistentielle problemstillinger. Det gælder spørgsmål om livets forbidragende natur, om menneskelig rastløshed og vægelsind, og om kløften mellem idealer og realitet.

På den scene Jacobsen bygger op, lader han et proverbe udspille sig. Ind kommer to pager: "Ikke fra nogen bestemt historisk Tid, for de virkelige Pager har jo slet ikke svaret til Pageidealet. Pagerne her, det er Pagerne som de elsker og drømmer i Billeder og Bøger" (s. 91). Indtrykket af at ingenting-er-som-det-ser-ud-at-være forstærkes af, at pagerne spilles af kvinder, hvis personlige oplevelser desuden står i kontrast til dem, de skal formidle.

Den ene page er uerfaren og længselsfuld, mens den anden er noget ældre, rolig og resigneret. "Han" prøver at dæmpe den yngres utålmodige higen:

> "Nej tro Du mig", siger han, "den Kjærlighed, Du finder, bunden af to hvide Arme, med tvende Øjne for din nære Himmel og tvende Læbers sikre Salighed, den er for nær ved Jorden og Støvet, den har byttet Drømmenes frie Evighed for en Lykke, der kan maales i Timer og som ældes i Timer; for om den end stadig forynges, saa mister den dog hver Gang en af de Straaler, der i en Gloriekrans, der ikke kan visne, straaler om Drømmenes evige Ungdom. Nej Du er lykkelig!" (s. 94)

Et proverbe har jo gerne en lystspilsagtig karakter. De to pager spiller da også en menneskelig komedie, idet de hvirvler sig ind i en endeløs dialog, der går ud på at fornægte sin egen lykke og i stedet kalde den anden lykkelig.

Mickwitz' *Kärleken* kredser også om menneskelige dårskaber, eksistentielle spørgsmål – og roser. Vi møder kærlighedens attributter straks vi griber fat i bogen. Roser breder sig ud på forsiden og en amorin pryder titelbladet. Men selv om Mickwitz' bog handler om en ung mands romantiske kærlighedsforestillinger, er det langt fra en romantisk bog. *Kärlekens* roser forekommer i forbindelse med protagonisten Ulriks forelskelser, som blandt andet afsætter stemninger, der får ham til at tænke på Caligula eller

på "atztekkonungen på sträckbänken, som tillropade sin högt klagande olyckskamrat: Tror du då, att jag ligger på rosor?" (Mickwitz 1892, s. 29).

Ulrik ved at roser var Caligulas yndlingsblomster og taler om den gale kejsers rosendrømme. Men det var ikke blide drømme. Ulrik fortæller en veninde, om dengang Caligula kvalte de romerske senatorer i roser. Han bød dem til fest i sit palads, og mens de sad ved det overdådige måltid, åbnedes loftet over dem, og roser begyndte at dale ned. Senatorerne jublede over påfundet, men rosenregnen fortsatte og fortsatte, og de rev sig til blods på tornene og fik svært ved at trække vejret i den tunge rosenluft. Da de dertil opdagede, at dørene var låste, greb panikken dem, men de kunne ikke gøre noget og faldt efterhånden som ofre for Caligulas roser.

Historien er tilsyneladende helt opdigtet, hvorfor den vidner om Ulriks grumme fantasi, der så igen sladrer om frustrationer, aggressioner og en hang til ekstremisme.

*

Mickwitz har bygget sin roman op omkring den mandlige hovedperson og hans kærlighedserfaringer. I begyndelsen af *Kärleken* er Ulrik en stor dreng, men der er langt fra tale om en naturalistisk redegørelse for opvækstmiljøet. Indledningskapitlet har i stedet træk, der leder tankerne hen på gotisk skræklitteratur i stil med den Horace Walpole skrev. Læseren følger den unge hovedperson rundt i store, uhyggelige sale og konfronteres med statuer, der enten blinker med det ene øje, eller bare har dybe, sorte øjenhuler som stirrer, ligesom døden stirrer.

Romanens begyndelse er stærkt præget af denne specielle scenografi og af underlige fornemmelser og stemninger, der alle er med til at karakterisere Ulriks psykiske konstitution. Personlisten har en lignende funktion. Ulrik er vokset op med moren, som han afgudede (sammenlign med novellen "Solglöd"). Romanen igennem er han dertil omgivet af kærester, veninder, venindernes mødre og så videre, mens han ikke har nogle venner af sit eget køn, og der optræder kun få mandlige bifigurer. Mickwitz understreger dermed, at Ulriks livsprojekt er mødet med det kvindelige, men ikke i største

almindelighed, nej, han er på jagt efter de gamle romantiske K'er: Kvinden i hans liv og den store Kærlighed.

Forfatterinden Gerda von Mickwitz påtager sig altså samme rolle som skuespillerinderne i J.P. Jacobsens proverbe – "Nej, der er Ingenting i Verden som Kvinder!", kunne én af pagerne/skuespillerinderne udråbe. I Mickwitz' *Ett giftermål* er det en ung kvindelig hovedperson, som læseren kommer ind under huden på, men i *Solglöd och andra skizzer* er det oftest mænd, der står i centrum. Mickwitz' undersøgelse af det andet køn, det mandlige, kan sammenholdt med hendes i øvrigt indtrængende menneskeskildringer pege på en stræben efter at gøre litteraturen til et psykologisk undersøgelses- og eksperimentfelt. Det kan lyde mere specielt end det er, for Mickwitz er inde på en linje, der anført af forfattere som Herman Bang og Ola Hansson var meget udbredt i periodens nordiske litteratur. Det skal også understreges, at Mickwitz og de nysnævnte kolleger ikke nøjedes med at være "eksperimentalpsykologer", de var også udprægede æstetikere.

Mickwitz beskriver sin hovedperson om sommeren i en tid, hvor han hverken er bunden af skolegang eller nogle som helst andre krav. Han lever i stedet i en overspændt fantasiverden fuld af pubertale og erotiserede ridderdrømme. Problemet – eller rettere det lykkelige udgangspunkt – er gang på gang, at prinsessen er blevet bortført. På sin "frustande springare" drager Ulrik af sted "för att rädda henne eller dö. Ibland lyckades det. Han höll henne framför sig i sadeln och sprängde genom natten, med lösa tyglar och draget svärd" (s. 6).

Der tales om prinsessen i bestemt form singularis, men hun er ikke bare "den eneste ene", også ukendt. Da nabodatteren kommer hjem, bliver hun den efterstræbelsesværdige, uden at konturerne bliver ret meget tydeligere af den grund. Virkeligheden opstiller dertil et nyt og påtageligt problem: "naboprinsessen" har tuberkulose og er døende. Ulrik gribes af skrækblandet fascination og forestiller sig, at hun dør og bliver gravet ned i sorten muld. Han ser tilmed for sig, hvordan ormene "kräla, tjocka och gråa, öfver den hvita pannan, de mörka ögonen, som hade brustit i förtviflan" (s. 12). Sat over for disse grusomme perspektiver går pubertetsdrengens fantasiheroiske verden i stykker:

> Det var icke mer prinsessan, som den djerfve riddaren red ut för att befria eller dö. Hans svärd rostade i slidan, och öfver den glänsande rustningen väfde spindeln sitt nät. Intet vapen var skarpt nog för att afhugga hennes fjettrar, ty det var döden, som röfvat henne, döden med de tomma, slukande, triumferande ögonen... Hon satt inspärrad i fängelsetornet, dit ingen lefvande menniska kunde intränga. (s. 12 f.)

Ulriks oplevelser som dreng afsætter de hovedspor, som kan følges igennem resten af romanen.

Den mørke side af hans personlighed er nøje knyttet til hans illusionsløse og rent biologiske tolkning af døden (på baggrund af Ulriks romantiske forestillinger om kærligheden kunne man ellers have troet, at tanken om døden ville have fået ham til at fantasere om engle og himmel).

På trods af prinsessens død og de tanker det medfører, vokser Ulrik ikke fra sine pubertale kærlighedsdrømme. Da han som ung mand møder kærligheden, "genkender" han den straks som dét, han drømte om og længtes efter allerede som barn. Kærlighed fremkalder tilmed de samme billeder som dengang: "På en frustande springare jagade han genom den svarta natten med prinsessan framför sig på sadeln. Han hade sökt henne så länge" (s. 60).

Denne kærlighedsvision er givetvis problematisk, ikke mindst ved at være selvcentreret. Der er ikke plads til prinsessen som andet end én, der gladeligt lader sig føre bort. Livets foranderlighed er heller ikke taget med i beregningen, er prinsessen først vundet, er det underforstået, at et livslangt kærlighedsforhold følger.

Visionens svaghed røbes allerede af, at den ikke forandrer sig. Ulrik ser livet igennem kærligheden i lyset af sine pubertetsdrømme. I den forbindelse er det værd at bemærke, at *Kärleken* har en undertitel: "En utvecklingshistoria i episoder", som det er svært at opfatte som andet end ironisk. Kapitel efter kapitel viser netop Ulriks manglende evne til at udvikle sig. På et tidspunkt glæder han sig således over at kunne forsvinde i drømmens "skimrande slöja, utan att verkligheten kommer med sina hårda, orena

händer och sliter sönder den med sin 'utveckling'" (s. 100). Ulrik er altså parat til at vælge virkelighed og udvikling fra.

*

Veninderne Märta og Elisabeth spiller en vigtig rolle for Ulrik både i drengeårene og senere i livet. Ulrik er ikke ret opmærksom på Märta, måske fordi hun altid er der, men han er fascineret af skulptørdatteren Elisabeth. Da hun flytter bort i de tidlige ungdomsår, smerter det Ulrik dybt, men han spiller stoiker og lader som ingenting, hvilket Elisabeth tolker, som om han er ligeglad.

Som voksen opsøger Ulrik Elisabeth i Schweiz, hvor hun holder sommerferie med sine børn, mens hendes mand er optaget af forretninger. Elisabeth advarer skæmtsomt Ulrik mod at begynde at sværme for hende, men i det næste øjeblik er de hvirvlet ind i et kærlighedsforhold, som de begge betragter som håbløst. For en gang skyld er Ulrik ikke ene om at være romantiker og tabe jordforbindelsen. Elisabeth fortrænger de bånd, der binder hende. Drømmende spørger hun Ulrik: "Tror du att det har funnits två så lyckliga menniskor före oss?" (s. 130). Ulrik, der har levet et omtumlet liv, forestiller sig, at Elisabeths kærlighed skal skylle "bort från hans själ allt det slagg, som samlat sig der" (s. 130).

Men lykken er kortvarig, snart melder Elisabeths mand sin ankomst, hvilket får hende til at gyse og Ulrik til at forsvinde. I en tysk landsby venter Ulrik på det brev der, som han opfatter det, skal afgøre hans skæbne. Han kan ikke rigtigt tro, at den nyfundne lykke så abrupt skal tages fra ham. For Elisabeth er det ikke de formelle bånd, som ægteskabet har pålagt henne, der er afgørende: valget står i stedet mellem to slags kærlighed, den til børnene og den til Ulrik. Hun meddeler og forklarer sit valg i et brev:

> Jag väljer mina barn, Ulrik. Jag kan icke annat. Midt under lyckans rus skulle tanken på dem icke unna mig ro – den skulle förfölja mig med ständigt vakna samvetsförebråelser. Jag skulle icke kunna vara lycklig utan dem – icke ens med dig, min egen älskling. (s. 136)

For Elisabeth fungerer dagene med Ulrik som en bekræftelse på hendes romantiske idealer. "Nu vet jag ju, att det högsta, det skönaste jag drömt om, allt det, som en årslång längtan förespeglat mig, icke är en tom illusion", skriver hun i brevet til Ulrik (s. 136). Deres forhold bliver tilsyneladende en konstruktiv kraft, der gør det lettere at gå videre – for Ulrik bliver de få lykkedage derimod noget, han dyrker og kommer til at sidde fast i.

Da Ulrik senere indleder et forhold til Märta, der er lidt af den gode – men forsmåede – fe i romanen, er det da også minderne om Elisabeth, der kommer til at stå i vejen. Ulrik tror, at han kan glemme Elisabeth og bytte lykken ud mod fornuften som sit livs kompasnål. Men han bliver i stedet hjemsøgt af minderne og af en tiltagende uro. Skuffet og skyldbetynget må han bryde op endnu engang. "Förlåt mig, att jag någonsin kommit i din väg", beder han Märta, "förlåt mig all den sorg, jag förorsakat dig" (s. 162).

Forholdet til Märta blev muligt, fordi Ulrik prøvede at se bort fra sine idealer. Mindre end den store kærlighed skulle hun skænke ham den ro, han så længe havde manglet. Udgangen bliver i stedet, at Ulriks hjemløshed i tilværelsen slås fast.

*

Ulriks rastløshed kan opfattes som et resultat af hans ærkeromantiske tolkning af kærligheden. Den lader ham ikke i fred, eftersom de højtgearede forventninger aldrig (kan) indfries.

Mickwitz redegør ikke for Ulriks psyke – hun skriver hans Sturm-und-Drang ind i sproget. Visse passager er derfor overlæssede med malende udtryk. Et oplagt eksempel er episoden, hvor den unge Ulrik møder Davida, en erfaren og ti år ældre kvinde fra det bedre borgerskab:

> Det susade för hans öron och blodet brände i hans ådror. Han hade icke kunnat reda sina känslor och han försökte det ej heller. Han lutade sig tillbaka i soffan och slöt ögonen. Stora, röda flammor lågade innanför de slutna ögonlocken, och mellan flammorna dök hennes bild fram – den höga gestalten, som böjde sig mot honom, den djupa, brännande blicken, som sög hans själ till sig... Han tycke sig sväfva i ett eldhaf... (s. 41)

Davida leger med Ulrik, men det er en bitter leg, en legering af tvangsmæssig flirt og følelsesmæssig mathed. En overgang forelsker Davida sig i Ulriks forelskelse. Hun frådser i hans hvalpeagtige hengivenhed, men bliver efterhånden træt af al denne umådeholdne kærlighed. Mickwitz illustrerer igen forløbet ved hjælp af roser. Mens Ulrik og Davida bare sværmer for hinanden, giver han hende en stor buket blomstrende roser. Den dufter skønt, men roserne begynder snart at visne – og lugte. Og lugten af visnende roser bliver også kærlighedens lugt i Mickwitz' roman.

At kærlighed er flygtig, ser Davida som en lige så ufravigelig naturlov, som den om blomsters vækst og visnen. Da hun slår op med Ulrik, møder hun hans fortvivlelse med en redegørelse for kærlighedens natur, sådan som hun opfatter den:

> Det är samma känsla, som förenar alla älskande. Och de känna alla efter en tid det, som vi nu känna: tomhet och leda. /.../ Det är vår egen fantasi, som inbillar oss omöjliga känslors existens. Tänk sjelf efter. En sådan nervspännings fortvaro på längden är ju en fysiologisk omöjlighet. (s. 67)

I slutningen af 1800-tallet var det in at prøve at dechifrere følelseslivet og opstille fysiologiske forklaringsmodeller (man kan for eksempel pege på Ola Hansson og *Sensitiva Amorosa*). Davidas synspunkter tildeles en stor rolle i *Kärleken*. De bliver en "motor", der er med til at generere Ulriks negative og hvileløse energi – og det ser ud til, at de bekræftes af romanens forløb.

Sidst i romanen er Ulrik blevet gift med en kvinde, som han var meget forelsket i. Alligevel vågner han en morgen og er urolig og ulykkelig. "Det var den gamla historien om en kärlek, som kommit och gått, dött bort utan någon egentlig orsak", lyder forklaringen, der enten kan tillægges fortælleren eller Ulrik (s. 167). Men det er en pointe, at det er mindre vigtigt

hvem, vi tillægger ordene, eftersom teksten ikke opstiller nogen alternativ tolkning af kærligheden.

Det afsluttende kapitel, hvor Ulrik er gift og dermed lever et regelmæssigt liv, er påfaldende prosaisk – og uden roser eller andre blomster. Hvor det har været sommer i romanens øvrige kapitler, hedder netop dette kapitel "När det blir höst..." og Ulrik, som endnu må være ret ung og ikke er fysisk syg, tænker over sin død som noget nært forestående. Han er bitter på livet, og den eneste formildende omstændighed er tanken om dét, der aldrig fik mulighed for at udvikle – eller afvikle – sig:

> Det var kanske den största lycka, han haft i lifvet, att han blifvit skild från Elisabeth, medan den första lyckans vårglans ännu låg qvar öfver deras kärlek, annars hade han väl förr eller senare fått sitta äfven vid denna kärleks sotsäng, bära honom till grafven som allt annat. (s. 171 f.)

Denne tanke får en ekstra stor betydning af, at den er placeret helt i slutningen af romanen. Vi kan konstatere, at vi er tilbage ved J.P. Jacobsens pagenovelle og idéen om, at det drømte er at foretrække, fordi den kærlighed der er forbunden med virkeligheden er forbunden ved tid og muld.

*

Snart går jag i sommaren ut
Du med dina blommor luktar
(Ann Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990)

I 1880erne florerede der en prosa, der var fuld af radikale skildringer af relationen mellem kvinde og mand. Disse historier handlede egentlig ikke om kærlighed, men om moral og magtkamp, om kønssygdomme og sociale urimeligheder og så videre. Skildringer af kærlighed og ægteskab var, skarpt trukket op, et politisk slagfelt med to hære: den radikale og den konservative.

Gerda von Mickwitz begav sig også ind i kampen i 1880erne, tydeligst i tidligere nævnte novelle, "Messling", der uden omsvøb angreb konserveret umoral.

Kärleken er fra et andet årti, og den er heller ikke mentalitetsmæssigt en 1880er-roman, hvilket ville have krævet at visse miljøer eller samfundet i det hele taget var blevet skildret på en mere indtrængende måde. Nej, Mickwitz' radikalitet udfolder sig som en metafor- eller symbolkritik, idet hun sætter et af kærlighedens mest slidte attributter, rosen, ind i en uventet og antiromantisk sammenhæng. Det er overfloden af roser, der kvæler Caligulas senatorer – og de roser Ulrik giver af pure forelskelse visner og bliver slatne og ildelugtende symboler på kærligheden.

Man kan således påstå, at Mickwitz' roman fra 1892 lige så lidt som 1880ernes skildringer af ligningen kvinde-mand handler om kærlighed (forstået som noget positivt). Men der er en nuanceforskel, der er værd at bemærke. Hvor den typiske 1880er-prosa drejer sig om noget andet, når den lader som om, den handler om kærlighed, er kærligheden bestandigt omdrejningspunktet i Mickwitz' roman. I stedet for at angribe problemet udefra, formuleres hendes kærlighedskritik indefra. For *Kärleken* prøver, ganske vist med negative fortegn, at nærme sig og begribe kærlighedens inderste natur. Det er derfor ikke falsk varebetegnelse, når Mickwitz kalder sin roman *Kärleken*. Og det er ikke hele sandheden at kalde romanen et natsort eventyr om kærlighedens gentagne forlis. Netop ved sin bestandige talen om det umulige sladrer teksten også om det nødvendige, om behovet for at have én at skænke sine roser.

Skrevet i Helsingfors, Rosens år 2002.

Om att förhålla sig till sitt förflutna

Två sena noveller av Hagar Olsson

Merete Mazzarella

Grundtonen i Hagar Olssons senare liv finns klart uttalad redan i titeln på andra delen av Roger Holmströms stora arbete om henne, *Hagar Olsson och den växande melankolin*. Hon var hypokondrisk, hon bröt med gamla vänner, hon var så folkskygg att hon kan karakteriseras som "den finlandssvenska litteraturens Greta Garbogestalt" (1995, s. 261). Hennes författarskap fortsatte emellertid ända till slutet av sextiotalet och Holmström uppfattar att de sena böckerna rymmer ett par teman som har att göra med hennes upplevelse av åldrandet: "Växlingen mellan dödsskräck och ett milt accepterande av döden är ett bärande inslag /– – –/ Ett annat påfallande drag i hennes författarskap är viljan att leva fullt och helt och att inför det definitiva utslocknandet få känna livets heta puls" (1995, s. 233).

Själv vill jag i det följande se närmare på två noveller i den nästsista boken, *Drömmar* (1966), "Skuggor på vägen" och "Den gamla författarinnan", som båda handlar om skrivande kvinnor som på ålderdomen plötsligt konfronteras med sitt förflutna. Det ska genast konstateras att det kan vara

en smula tröttsamt att följa mig på färden eftersom novellerna ingalunda är av högsta kvalitet. *Drömmar* – som alltså utkom när Hagar Olsson själv var sjuttiotre år – består av åtta noveller, flera av vilka snarast just är av drömkaraktär, med identitetsproblematik som genomgående tema. I "Skuggor på vägen" har huvudpersonen (som saknar namn men genomgående kallas "Den gamla") valt – eller halkat in i – ett liv som präglas av extrem isolering och begränsning: "minnen som kunnat oroa henne hade glidit av henne som kläder man lägger av till natten" heter det och om de korta promenader hon går varje dag konstateras att det "var ingenting oroväckande med dem, de ledde inte bort någonstans utan slöt sig förtroligt kring hennes avskildhet och störde inte oföränderligheten" (1966, s. 145). Medmänniskorna saknar betydelse: de "var i alla fall utanför, hon såg dem otydligt och liksom på avstånd, hade ingen beröring med dem. Själv var hon innanför, ensam med sig" (a.a. s. 146 f.). En dag får hon emellertid besök av en ung forskare som intresserar sig för hennes författarskap. Först lyckas han inte upprätta någon kontakt alls: när han talar om hennes pjäser och påminner om den uppmärksamhet de väckte en gång sitter hon bara tyst och fridfull i sin stol för "hon var van vid att främmande människor talade om sina angelägenheter" (a.a. s. 148). Men när det faller honom in att ta henne med ut på en liten åktur och de kommer till ett gammalt villaområde förvandlas hon: "Skuggor gled över vägen, fantomer nalkades det förstelnade hjärtat där de hört hemma en gång" (a.a., s. 152). I det hon söker sig uppför den igenvuxna gången till ett alldeles bestämt hus överväldigas hon av känslor som inte bara är starka utan starkt ambivalenta, "en värme som var som en smekning och ändå en smärta, en värk" (a.a. s. 153). Forskaren vacklar mellan oro och kall nyfikenhet medan han iakttar henne: flera gånger sjunker hon till marken med ansiktet mot jorden, hon brister ut i en klagan som skär genom märg och ben, hon sitter som om hon suttit på en grav, vaggar fram och tillbaka och krafsar oroligt i sanden tills hennes rop till slut övergår i vanlig gråt. "Der är stor fest här i kväll. De har tänt lyktorna på balkongen. Så vackert det är! Just så har jag alltid drömt mig det. Det hade väl varit för tokigt om jag kommit för sent" hör han henne säga (a.a. s. 154) och en stund senare. "Varför gjorde du mig det?" (a.a. s. 155). Så småningom återvänder hennes krafter, hon ringer på

och både forskaren och hon släpps in av en hushållerska. I nedre våningen finns en vacker empire-salong men den gamla söker sig upp till övre våningen där en vägg är prydd med "indiantroféer, krympta fiendehuvuden" (a.a. s. 159), föremål som läsaren nästan omedelbart uppfattar som symboler för oförlöst förbittring. I det här skedet förvandlas berättelsen till melodram: inte nog med att det visar sig att det är här som den gamlas forna älskare, Arnold, har bott utan här bor fortfarande älskarens uråldriga syster, Magda, som stiger fram som "[e]n spöklik varelse, mera lik ett påklätt skelett än en mänska" (a.a. s 163) och rasande anklagar den gamla för att ha gett Arnold gift, talar om att strypa henne och slutligen – samtidigt som hushållerskan med duns efter duns plockar ner de hemska små indianhuvudena – segnar omkull och dör. Strax därpå ser den unge forskaren hur den gamla går fram till den döda, kysser den förtorkade handen och viskar: "Förlåt mig" (a.a. s. 166).

I en tillbakablick skildras sedan den gamlas första möte med Arnold som ägde rum i samband med hennes debut som dramatiker: han satt i publiken vid premiären och när hon kom fram för att tacka för applåderna överväldigades han av hennes ungdom och vitalitet och uppsökte henne för att överräcka en ros. Förälskelsen förlöste honom, eller som den gamla på novellens nuplan beskriver det för forskaren när de sitter i villans salong och blir bjudna på kaffe av hushållerskan: "Han sökte visionen. Han eftertraktade visionen som det högsta i livet. Det hade han lärt av indianerna. Han visste mycket om det hemliga, Arnold. Det var det han sökte i sina böcker... Men han kom inte in själv. Det var först när han blev tänd, när kärleken tände honom, som han fick gåvan. Himlen öppnade sig, visionerna steg ner till honom" (s. 172). Av hennes fortsatta berättelse uppfattar forskaren emellertid så småningom att den gamla efter en tid hade svikit Arnold, att hon kommit för sent till en fest, en "kärlekens fest" där hon skulle ha varit huvudperson, att hon stannat upp vid dörren när hon såg att huset låg försänkt i mörker och att Arnold uppenbarligen tagit gift. Skulden försöker hon icke desto mindre lägga på Magda och när forskaren frågar varför hon i så fall sade "förlåt mig" svarar hon bara: "Jag kände det så. En så stor skuld som hon tagit på sig. Om inte jag funnits, om inte mitt liv gått in i

hans... det begriper ni väl. Alla som är med i en tragedi har väl sin andel i skulden, eller hur? Jag kände det så. Och nu nog om det. Jag är trött. Jag vill hem" (a.a. s. 179). Därmed insisterar hon på att ensam och till fots få ta sig tillbaka till "sitt gömställe, sin skyddade plats" (a.a. s. 180) och novellens slutrader lyder: "När hon kom in till sig stängde hon väl om sig, lade säkerhetskedjan på. Utmattad men nöjd kröp hon i säng. Hon viftade med handen som för att schasa undan något och muttrade: 'Strunt i det!'" (a.a. s. 180). Hon har igen lagt lock på det förflutna, hon vägrar fortfarande att bearbeta det.

I "Skuggor på vägen" avbryts en författarkarriär tvärt av ett trauma, i "Den gamla författarinnan" möter läsaren en författare som kämpar med skrivkramp – liksom förövrigt Hagar Olsson själv gjorde från femtiotalet framåt. För denna Ellida Stoltz – vars tillnamn naturligtvis ger associationer till stolthet – är det en långt mera vardaglig händelse som väcker det förflutna till liv. En kväll råkar hon först se en gammal TV-film med en bedårande söt ung hjältinna och sedan strax därpå i en färsk veckotidning få syn på samma filmstjärna som gammal, härjad och förbittrad. I panik börjar hon fråga sig vad tidens gång har betytt för hennes egen del. "Vart tog den unga Ellida vägen, så vacker, de stora frågande ögonen, den underbara hyn, livligheten, entusiasmen, de blixtrande infallen? Var är hon nu? Var gömmer hon sig? Inte i mitt vanställda ansikte, inte i min förkalkade hjärna, inte i mitt hjärta där ingenting rör sig, inga flammor slår ut i visioner. Hon är död, försvunnen utan spår som om hon aldrig funnits" (a.a.s. 192). Hon fylls av fasa för den hon nu är och det är märk väl inte kroppens förfall det handlar om utan "den främmande varelsen som tagit sin boning i henne och som kunde tänkas undergå de hemskaste förvandlingar, säga de gräsligaste saker och begå de rysligaste handlingar, ord och gärningar som legat gömda i omedvetna djup och inväntat sin stund, upplösningens spöklika timma" (a.a. s. 192 f.).

Det intressanta med det här resonemanget är ju att det jag som Ellida Stoltz inte vill kännas vid är ett slags nattjag: starka drifter och impulser i det undermedvetna. I själva verket är det naturligtvis inte alls "främmande" – åtminstone inte i bemärkelsen utifrån kommande – och det är just därför det ter sig så hotfullt. Hennes strategi blir att i tankarna fly tillbaka

till sitt unga jag som hon uppfattar som sitt idealjag (och som förövrigt i hög grad påminner om Hagar Olssons eget ungdomliga jag): den ivrigt kunskapstörstande skolflickan i Viborg som slukade den ena stora filosofen efter den andra för att till slut stanna för Nietzsche, hon som var kompromisslös sanningssökare, hon som föraktade livets flyktigare nöjen. "Den där unga flickan" tänker hon, "Hon finns i mig, hon är levande inom mig, hur gammal jag än är. Hela mitt liv var en stor längtan, ett sökande, en ovisshet ... inte det sämsta! Tack för det, lilla Ellida!" (a.a. s. 197). Men ångesten för "den omedvetna, ostyrda, obehärskade själen" (a.a. s. 198) återvänder, hon tycker sig känna 'främlingen' trycka sig mot hennes bröst så hon knappt kan andas och'"som man kallar på nån som finns i rummet intill" ropar hon "Mamma, mamma!". "Mamma finns ju. Jag har ju mamma", säger hon sig och slappnar av:

"'Jag ska skriva om allt det här,' tänkte hon. 'Nu! Genast! För mammas skull.' Hon kunde inte riktigt göra klart för sig vad hon menade med det, 'för mammas skull', men det var där kraften låg, det kände hon, där fanns förbindelsen. 'Jag är inte avskuren från livets träd.' Nu hade hon något att skriva om också, något som ville bli skrivet. Det skrivs så mycket om ungdomen, om unga människors besvärligheter, om kärleken, erotiken. Men jag ska skriva om ålderdomen, om de gamlas kval som ingen känner, om åldrandet den grymma råttan som gnager i vår lekamen och tar oss bit för bit" (a.a. s. 199 f.). Så stiger hon med detsamma upp, sätter sig vid skrivmaskinen och skriver ända fram till morgonen. Sin egentliga berättelse avslutar hon med satsen: "Jag är inte avskuren från livets träd" men skilt för sig, med versaler, står orden MITT LIV VAR SORG och efter att ha knackat ner dem faller hon ihop över skrivmaskinen: "Den gamla författarinnan fick dö som en krigare på sin post" (a. a. s. 200 f.).

Också för läsaren blir det oklart vad innebörden i orden "för mammas skull" kan tänkas vara men av fortsättningen – "Jag är inte avskuren från livets träd" – kan man gissa sig till att hon, den gamla och barnlösa, trots allt plötsligt förmår placera in sig i ett organiskt sammanhang genom att se sig som ett led i generationernas långa kedja. Slutet känns emellertid problematiskt även om man inte väljer att läsa det realistiskt utan snarare som

en (önske)dröm: det ter sig patetiskt, självmedlidsamt och samtidigt självheroiserande, renons på det stråk av ironi som kanske ändå kan försona en med "Skuggor på vägen". Båda novellerna gestaltar förhållandet mellan minne och skapande, självinsikt och skapande men om "Skuggor på vägen" framstår som ärligare så är det för att dess budskap är att den som inte orkar se sina egna mörkersidor i ögonen måste tystna som konstnär. Tolkningen av de två novellerna kunde både fördjupas och nyanseras om man läste dem intertextuellt inte bara i förhållande till varandra utan också till samlingens övriga noveller. Här vill jag nu nöja mig med att fästa uppmärksamhet vid den ganska korta text som står *mellan* "Skuggor på vägen" och "Den gamla författarinnan", nämligen den långt mer renodlat symboliska "Hämnden". Här handlar det om en man som tre gånger "blivit anhållen för skamliga brott" (a.a. s. 183) och som trots att en inre röst viskar "Du är skyldig!" dag efter dag rider ut för att leta rätt på den verkligt skyldige: "Det är en man besatt av en ond ande, genom en hemsk förväxling har han intagit min plats i den värld där drömmarna bildas och de inre rösterna talar" (a.a. s. 183 f.). Till slut möts de två i en brottning på liv och död som slutar med en förfärande insikt: "min fiende stod stilla, han vände sig mot mig och såg på mig med ett ondskefullt uttryck i sitt ansikte. Vilken hemsk syn! Hans ansikte, hans gestalt... Han var jag. Det var mig själv jag såg" (a.a. s. 186). Men inte heller här sker någon integrering utan berättelsen slutar med jagets förtvivlan: "Jag grät översiggivet och ihållande som ett barn instängt i ett mörkt rum. Hur meningslös var inte kampen! Vilket bländverk hämnden! *Den skyldige är jag*."

I ett efterhandsperspektiv är det frestande att fantisera om vilken vitaliserande verkan det hade kunnat ha på Hagar Olssons eget författarskap om hon kunnat integrera idealjag och nattjag.

LITTERATUR

Hagar Olsson: *Drömmar*. Schildts 1968.

Roger Holmström: *Hagar Olsson och den växande melankolin*. Schildts 1995.

DIKTONIUS SLAPPHET

FREDRIK HERTZBERG

EN av de vanligaste litteraturvetenskapliga klichéerna om Elmer Diktonius (1896–1961) är att han utvecklades från radikal modernist till romantisk naturdiktare. "Av jaguaren skulle med tiden bli en milt spinnande finländsk bondkatt" skrev Johannes Salminen 1967, men redan tidigare hade t.ex. Rabbe Enckell betecknat samlingen *Stark men mörk* (1930) som en vattendelare, ordagrant "avslutningen på Diktonius expressionistiska och revolutionära lyrik".[1]

Alla klichéer innehåller element av sanning. "Jaguaren" var den tidiga (1921) kubistiskt visualiserade 'söndersargaren':

Ur gröna blad sticker fram
röd nos,
ögon med
trekantiga blickar
spräckligt –
morrhår vågrörelse
klotass –
du flyger ju! – mitt hjärtas jaguar! –

[1] Tapani Ritamäki, "Diktonius som samtidsförfattare", i Agneta Rahikainen m.fl., red., *Gudsöga, djävulstagg. Diktoniusstudier*, Helsingfors 2000, s. 29.

så flyg och bit och riv och söndersarga.
Din-min moral: att slå.[...][2]

Medan forskare gärna spänt blicken i jaguaren, har man varit mer generad inför senare (1948) rader som:

Jag slår min arm om allt
vad jag har kärt:
en värld
av stort och smått –
av djur och mänskor, böcker,
hav och himlar, vetskap,
aning och musik,
och rackors skall
och kristusbarnets blöjor,
och mycket mera till
som gjort mig som jag är,
och skänkt mig skumma sår
och läppjanljuva minnen –
allt av samma sötma.[...][3]

Skillnaden mellan den tidiga och den sena strofen kristalliseras i användningen av 'slå' – den tidiga Diktonius slår med knytnäven, den sena slår armen runt allt.[4]

[2] Elmer Diktonius, *Samlade dikter*, red. Andreas Gedin, Stockholm 1987, s. 9.

[3] Elmer Diktonius, *Annorlunda*, Helsingfors 1948, s. 7.

[4] "Jaguaren" publicerades även 1922, i *Hårda sånger*, med första strofens sista rad borttagen, utökad till en svit med ytterligare tre dikter. (George C. Schoolfield har i sin studie *Elmer Diktonius*, Westport 1985, översatt den tidigare versionen av den första dikten, trots att *Hårda sånger* anges som källa, se s. 48.) Skälet till att raden utelämnats kan man förstås bara spekulera om. Ursprungligen hade dikten inletts med raden "Min dikt", som O. V. Kuusinen föreslog kunde bli rubrik (se Thomas Henrikson, *Romantik och marxism. Estetik och politik hos Otto Ville Kuusinen och Diktonius till och med 1921*, Hfrs 1971, s. 313.). Kanske Diktonius ansåg att "Din-min moral" förutsatte den ur-

När det som skulle bli Diktonius sista samling, *Novembervår*, utkom 1951 fick Diktonius på pälsen av recensenterna. I *Svensk Ungdom* kallar Jörn Donner boken för en "ojämn, nu tydligen på ren slump koncipierad samling. Förutom direkta fylledikter [...] innehåller samlingen med möda flytande lättgods [...] Likgiltig, stel, senil blir aldrig denna man men han verkar slocknad, på nåt sätt fallen".[5] Donner råder författaren att övergå till prosa. En annan recensent i *Vasabladet*, Björn Hindström, råder honom att sluta upp helt och hållet, och citerar Diktonius egna rader: "Men det är kanske bra att vila ut, (när krutet – vått som torrt –) har sprakat slut".[6]

Ghita Barck beskriver sin reaktion som en "hjälplös tomhetskänsla".[7] Olof Enckell karakteriserar bokens form: "Också här har pendeln svängt från yttersta anspänning till ytterlig avspänning [...] stundom stegrad till total avslappning".[8] Och gällande rimmen noterar Enckell att de är "snarast ägnade att accentuera den konstnärliga nonchalansen, som med barnramsans hejdlöshet godtar vilka som helst ljudassociationer". Enckell citerar följande rader som ett "extremt" exempel på slattrig dikt:

Det kommer som kommer.
Det går som går.
Ingen befaller.
Det är bara så.[9]

---

sprungliga inledningen. I vilket fall som helst är resultatet mer i enlighet med den tidiga europeiska modernismens estetik, i synnerhet med den engelska modernismens (Ezra Pounds och T. S. Eliots) direkta presentation och fåordighet. Ett av Pounds slagord var "Dichten = condensare", syftande på det tyska ordet för diktnings etymologiska släktskap med kondensera, koncentrera. (Se Ezra Pound, *ABC of Reading*, New York 1937, s. 36). Kuusinen var, enligt Schoolfield, besvärad över individualismen i "Jaguaren" och över de musikaliska kompositionsprinciperna. (Schoolfield, *Elmer Diktonius*, s. 51).

[5] Jörn Donner, *Svensk Ungdom* 8.12.51.

[6] Björn Hindström, *Vasabladet* 15.12.51.

[7] Ghita Barck, *Nya Argus* 1952, s. 20.

[8] Olof Enckell, *Hufvudstadsbladet* 18.12.51.

[9] Strofen inleder dikten "Bara så", *Novembervår*, s. 53.

De oftast förekommande epiteten i recensionerna av *Novembervår* är 'ojämn', 'slapp' och 'slarvig'. Kritiken grundlägger bilden av en tudelning, som forskningen sedermera till stor del accepterat.[10] Den etablerade diktoniusforskningen har negligerat den sena poesin, och där den har diskuterats (t.ex. i Schoolfields monografi över Diktonius) har man i allmänhet inte haft mycket att invända mot den negativa kritiken.

Men vad menas med 'slapphet' i den här kontexten? Min tes är att kritiken inte ska tas alltför bokstavligt – jämförelser mellan tidig och sen Diktonius är inte lika användbara här som analyser av tidsandan och jämförelser med annan samtida dikt. De negativa omdömena avslöjar nämligen dels en irritation över ett stagnerat nuläge, och dels behovet av en ny estetik, av ett nytt poetiskt paradigm.[11] Den finlandssvenska modernismen var under det tidiga femtiotalet fortfarande dominerande, ingen större förnyelse hade skett i stil med 40-talismen i Sverige. Poesin upplevde under 30- och 40-talet en temporär regression, en tillbakagång till äldre, mer traditionella former, men mot slutet av 40-talet fortsatte en vidareutveckling av modernismen (med samlingar av bl.a. Eva Wichman, Solveig von Schoultz och Bo Carpelan). Det är uppenbart att 'slapphet' signalerar en leda vid en gammal modernist som (dessutom) övergått till att använda rim.

Men i Diktonius fall kan man svårligen tala om regression eller urartning. *Novembervår* är, i efterklokhetens ljus, en av höjdpunkterna i den finlandssvenska modernismen. (Boken tillhörde f.ö. Diktonius egna favoriter

---

[10] I antologin *Gudsöga, djävulstagg* nyanserar Clas Zilliacus denna tudelning, genom att påpeka att det idylliska funnits med i Diktonius produktion från början. Ulf Nybacks avhandling pro gradu "Den förstenade jaguaren. Åldrandet i Elmer Diktonius tre sista diktsamlingar" (Åbo Akademi, 1993) är såtillvida ovanlig att den vill bevisa att de tre sista samlingarna inte innebär någon "konstnärlig nedgång i Diktonius produktion" (s. 1). Den metod Nyback använder, tematisk närläsning, springer dock andra, mer hermeneutiska och existentiella ärenden, och kombineras inte med några kvalitativa resonemang.

[11] Som Sven Willner påpekar i *Det anonyma 50-talet*, Hfrs 1988, var femtiotalet en övergångsperiod inom den finlandssvenska litteraturen – man var på väg mot något nytt utan att nå detta 'nya' innan 60-talet. Det 'nya' var en explicit innehållsmässig samhällstillvändhet.

– i ett brev till Olof Enckell skriver han: "Tål ej skrivning i elektriskt, men din tvesinnesinläggning beträffande NV [...] gjorde mig allvarligt sorgsen. För jag tror på vershäftet som på Gud & Fan. Ställer den närmast till Hårda sånger.")[12] Att den samtida kritiken inte tyckte om den kan också förstås mot bakgrunden av en tidstypisk tendens att nedtona det poetiska språkets särskildhet, vilket Diktonius i sina sista tre samlingar skruvat upp. Det som Veronica Forrest-Thomson säger om den engelska poesin och poetiken i *Poetic Artifice* (1978) kan också sägas om den finlandssvenska:

> En av orsakerna till att den engelska versen var så eländig under 1950 och 1960-talet var poeternas och teoretikernas oförmåga att [...] upptäcka eller medge vad poesi gör och hur poetisk artefaktion [artifice] är berättigad. Det är bara alltför lätt för poeter och kritiker att falla till föga för den sorts läsning som kritiken ofta föreslår och ta för givet att en dikts viktiga drag är de som bevisligen bidrar till en tematisk syntes som fastslås i termer av den externa världen. [...] Ett sådant förfarande falsifierar vår upplevelse av dikter, det reducerar det särskilda med poesin, och negligerar många av det poetiska språkets komponenter, men det är ett intellektuellt mindre ansträngande tillträde till dikten och därför triumferar det.[13] (min övers.)

En stor del av den finlandssvenska vidareutvecklingen av den poetiska modernismen handlade om att naturalisera ett modernistiskt idiom – som Michel Ekman uttrycker saken hade "modernismen på femtiotalet [...] blivit tradition i den finlandssvenska poesin".[14] Detta traditionsblivande innebar en nedmontering av det artificiella i den modernistiska diktionen, vilket

[12] Elmer Diktonius, *Brev*, utg. Jörn Donner & Marit Lindqvist, Hfrs 1995, s. 435. I Bo Carpelans urval för storsatsningen "Den finlandssvenska dikten" (Bonniers 2001) finns bara fyra dikter ur *Novembervår* i Diktoniusvolymen ("Ruska", "Givmild vår", "Öden" och "Hemton").

[13] Veronica Forrest-Thomson, *Poetic Artifice. A Theory of Twentieth-Century Poetry*. Manchester 1978, x.

[14] Clas Zilliacus, utg., *Finlands svenska litteraturhistoria* II, Hfrs 2000, s. 147.

egentligen var en antimodernistisk åtgärd eftersom poetisk modernism uttryckligen rörde sig om att utmana föreställningen om 'naturliga' uttryckssätt. Naturaliseringen, nedtoningen av språkets materialitet, skedde bl.a. genom en monologisering, texten sattes i munnen på ett poetiskt subjekt och avlyssnades av läsaren. Bo Carpelans dikt "Trädet", som inleder samlingen *Objekt för ord* (1954), är ett exempel på en sådan monologisering:

> Ja bilden av trädet är mig
> nära; verkligare än dagens
> skiftningar är trädet som ett
> hjärta, en hemlig rörelse.
> Ständigt vänder sig livet mot
> mörker. Bunden av dess grenverk
> övergår jag i en tystnande
> röst. Dess rötter är trädets.[15]

Carpelans dikt passar in på Marjorie Perloffs sex ideologiska kriterier för fri vers – ideologiska för att fri vers för Perloff inte är vilken som helst obunden vers utan har vissa ideologiska förutsättningar. Den är den sortens vers som "följer ett iakttagande, kännande subjekts talande stämma som försöker komma till rätta med vad som förefaller vara en främmande, eller åtminstone obegriplig, värld"; vers som är "organiserad kring Bildens kraft, kring en uppsättning bilder som är så konkreta och specifika som möjligt, och som tjänar som objektiva korrelat för inre sinnestillstånd"; vers som är skriven i fullständiga meningar; vers som flödar lineärt; vers vars akustiska struktur är diskret – "som för att säga att det som sägs inte bör fördunklas av det faktiska sägandet" – och vars visuella (typografiska-layout) intresse är lika med noll.[16] (min övers.) Carpelans dikt passar in på alla dessa kriterier, och det gör i stort flertalet av de andra 'traditionellt' modernistiska diktsamlingarna från denna tid, t.ex. Peter Sandelins *De lysande och de döda*

[15] Bo Carpelan, *Objekt för ord*, Hfrs 1954, s. 9.

[16] Marjorie Perloff, "After Free Verse: The New Nonlinear Poetries", i Charles Bernstein, red., *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Oxford 1998, s. 94 f.

(1953), Kurt Sanmarks *Människas ansikte* (1952), Solveig von Schoultz *Allt sker nu* (1952), och Ralf Parlands *Det blåser ur intet* (1953).

Raka motsatsen till detta hittar man t.ex. i en dikt ur den av Jörn Donner redigerade diktoniussamlingen *Ringar i stubben* (1954), som utkom samma år som Carpelans *Objekt för ord*:

BÄCKENS DADAISTISKA LAGERBORGIAD

Bäcken bubblar;
lycka lycka sprick
vem fick sitt stick,
jag är berusad, hick,
av lagerborgska droppar.
Bubblan,
bubblor,
bubbligast i hast
ta fast en trast
och häng den i en mast
med bastantare bast
och kantigare kast
last
brast
rast
ast
st!
t?
te-te-te-te-te
te deum
i böljorna!
Bäcken bubblar
grubblar
snubblar[17]

[17] Elmer Diktonius, *Samlade dikter*, s. 412.

Men man behöver inte leta efter så extrema exempel, det räcker med att se på inledningsdikten till *Novembervår*, "Grenverk":

Över grenverket – löven flög
länge sen – faller flingor,
nästan slingor
slött och trött.
De är inte stora eller små –
mot grenverket tycks de
nästan grå.
Men kanske en klang
spröd ur dem sprang.
Blir sedan modd på vägen:
en trist liten sägen.[18]

Diktonius 'grenverk' är, om man vill kalla det för bild, varken så 'specifikt' ("inte stora eller små [...] nästan grå") eller 'inre' – den är underordnad diktens akustiska struktur, dess rim (flingor/ slingor, slött/ trött, små/ grå, klang/ sprang, vägen/ sägen), allitterationer (löven-länge, faller-flingor, slingor-slött, stora-små, grenverket-grå, kanske-klang, spröd-sprang), assonanser (över-grenverket, löven-flög, länge-sen, etc.), och rytm (pendlingen mellan bunden och obunden versifiering). Som Jörgen Larsson noterar, finns det en "rytmisk metrisk progression i texten, dikten liksom glider in i alltmer traditionellt versifierad, enkel, bunden form".[19] Men medan rytmen harmoniseras, drar det resignerade innehållet åt ett annat håll. Enligt Larsson är effekten att det metriska "laddas med ironi" – Larssons tes är att detta grepp, som förekommer rikligt i *Novembervår*, är ett angrepp på det 'seriöst högstämda' och på den egna tidigare produktionen.[20]

[18] Elmer Diktonius, *Novembervår*, Hfrs 1951, s. 7.

[19] Jörgen Larsson, *Poesi som rörelse i tiden. Om vers som källa till kognitiv, rytmisk respons. Exemplet Elmer Diktonius*, Göteborg 1999, s. 220.

[20] Jörgen Larsson delar in Diktonius författarskap i fyra perioder – den fjärde, representerad av de två sista diktsamlingarna, innebär enligt Larsson "en återgång till mer experimentell diktning". *Poesi som rörelse i tiden*, s. 215.

"Grenverk" följer inte, till skillnad från Carpelans dikt, ett subjekt som försöker komma till rätta i en främmande värld. Ingen av dikterna i *Novembervår* passar in på detta kriterium. Och Diktonius var, till skillnad från vidareutvecklarna av modernismen, inte intresserad av den 'modernistiska' diktionens förädling eller framsteg. Många av dikterna återknyter kontakten till barnramsan, till nonsensversen, men också till lyrikens rötter, till musiken, till mer kollektiva diktformer (folkpoesi, hymn, besvärjelse). Samtidigt utgår de från det faktiska språket, den samtida folkliga finlandssvenskan med dess närhet till slang, till finska och ryska.

Det är uppenbart att Diktonius (också) esteticerar slappheten – "De spänstiga drömmarna gått;/ de slappa kommer" heter det självironiskt i *Annorlunda* – och att *Novembervår* utgör en kulmen på detta.[21] Men slapphet ska inte här förstås som tröghet utan snarare som en sorts envishet, en rörelse i egen takt, på eget sätt, en anti-instrumentalitet. Och det är här som diktens politiska värde ligger, i framhävandet av det icke-instrumentella. Att göra 'versor' får ett värde i kraft av sig självt, inte genom vad det leder till. Eller som det heter i "Snugga":

> Regnet dråsar ned
> för fulla muggar.
> I kamorkan sned (kamorkan)
> jag min snugga tuggar.
> Takplåtsplink är morjens
> när man versor gör –
> fan må taga sorgens
> mögliga tumör.[22]

Här bryts det mot grundläggande skrivregler – uttrycket 'för fulla muggar' (om regn) är övertydligt, parentesen på rad 3, som anger att det är 'kamorkan' och inte 'jag' som är 'sned', ger vid handen att 'sned' är ett nödrim som

[21] Elmer Diktonius, *Annorlunda*, Hfrs 1948, s. 68.
[22] *Novembervår*, s. 23.

fördunklar syftningen i syntaxen. Ord som 'kamorka' och 'morjens' representerar ett stigmatiserat språk, och 'tumör' är en banal ordlek... eller ungefär så kan man tänka sig att en samtida bildad läsare reagerade.

Det ligger nära till hands att tänka sig att det chockerande med *Novembervår* var att den prickar hål på den borgerliga myten om det seriösa skapandet, om poesi som ett skickligt hantverk eller förädlande av språket. Diktonius slapphet, hans envishet, handlar om att visa att det estetiska ligger i en dålig diktion, i dåliga rim, i det inkorrekta. Och inte minst i det komiska – mycket av Diktonius stil handlar om att åstadkomma, med de medel som står till buds, en sorts medveten uppbrytning av det dominerande poetiska tonfallet av uppriktighet och förfining. En av de dikter, eller diktsviter, som väckte anstöt var "Quartetto di Kuokkala", som liksom dikterna "Lo-Jo" och "Eino Leino" både till form och innehåll besköt myten om den andligt upphöjde författaren. Om Erik Lindegren heter det t.ex.:

> L i n d e g r e n aldrig
> sig tvättar
> sånt bara hettar
> oppan och neran
> med fleran.
> Faulkner i
> renaste smutsen
> dyker som strutsen
> dandymas död
> är hans bröd
> röd är hans
> nöd;
> glödande är hanses –
> hm.[23]

Manne Stenbeck gör i sin essä "Barnet och leende" en träffande iakttagelse

[23] Op. cit., s. 13.

när han noterar om *Novembervår*, försiktigt, att "det behöver inte vara tecken på poetisk trötthet, det kan vara medveten antipoesi". Det som ger intryck av slapphet kan vara resultatet av högsta anspänning, vilket stilarbete oftast är.[24] Och förvittringen i "Förvittrad sfinx" måste inte anknytas tematiskt till ålderdomssvaghet, som bl.a. Schoolfield och Nyback gjort, utan kan relateras mer allmänt till ett accepterande av skrivandets villkor – till skriftens inskription, förkroppsligande och förlust:

MÄNSKOKATTEN JAG
STENAD ÖKENLEVER
TUSENS SANDSTORMAR
MITT GA ANSIKT
NÄSTAN UTPLÅNA
MANDE ÅRTUSEN
MIG ÄNN VÄNTAR
DEN STOR ÄNSKOKAT JAG
FÖRSTENAD
ÖKNEN LEVER
EJ RÄKNAS CH NATT
SOLÅRS GÅNG EJ VINTERGAT
VINDLING
MÄNSKOMYRIAD MYLLER
SOM EN VISKNI LOTT
MIN ÖRONMUSSLA
STUDSAT BAKÅ

[24] Jfr. t.ex. med ett uttalande av en annan stor stilist, Céline: "Stilen, minsann, stannar alla inför; ingen lyckas med den. För att det är ett verkligt hårt slitgöra. Som består i att ta fraser, det har jag sagt, och få dem ur gängorna. Eller med en annan bild: om du tar en pinne, och vill att den skall se rak ut i vatten, så måste du böja den först, eftersom vattnets brytning gör att en käpp som man håller ned i vatten ser bruten ut. Man måste bryta den innan man doppar den. Detta är arbetet med stilen." Citerad i tidskriften *OEI*, 9–10/2002.

TT EKOS EKO
UT RAMA IN
J RYT R JAG EJ MORR
ST RRAR BL OC LER
FÖRSTELNAT L
DEN SKÅDAT GÅNG O H GÅ
OCH G OC GÅNG DET OÄNDL A
TELNAT LER
ÅT D DENS KALLT O JORDENS VARM
I DE I DET I DE I DET SÅ
ÖGNT SÅ SANN[25]

Trots att dikten följs av en "uttydd" version – som också kan ses parodiskt, som en parodi på vetenskaplig tolkning – är det mest slående textens utseende, dess fysiska utformning.[26] Versalerna ger ett intryck av inskription, där tomrummen representerar det förvittrade. Men tomrummen är samtidigt reella – läser man dikten högt fungerar de som pauser eller avbrott i en musikalisk notation. De för bokstäverna och orden närmare varann, ger språket en ökad täthet – orden och ordrudimenten blir en sorts ideogram, hieroglyfer. Det är i en mening den yttersta konsekvensen av Diktonius stil – "Elmer Diktonius dikter tycks vara skurna i trä, utmejslade", som Andreas Gedin skriver i efterordet till *Samlade dikter* (1987).[27] Tomas Tranströmer var f.ö. den enda recensenten som noterade detta och som skrev en förbehållslöst uppskattande recension av *Novembervår* – där tätheten snarare än slappheten sågs som utmärkande för boken.[28]

[25] *Novembervår*, s. 55 f.

[26] Själva dikten kan också ses parodiskt, som en parodi på konkretismen (snarare än ett utslag av konkretism).

[27] Diktonius, *Samlade dikter*, s. 457.

[28] Tranströmers recension, som ursprungligen publicerades i *Arbetaren*, citerades i *Hufvudstadsbladet* 20.2.52: "Det finns några författare på svenskt språk som bara i undantagsfall lämnat ifrån sig en slapp och karaktärslös sats, en ordräcka utan levande melodi. [...] en genomläsning av en packe Diktoniusdikter [...] bekräftar att den jord-

Men förvittringen anspelar samtidigt på mediets relativa skörhet, på diktens – inte bara diktarens – dödlighet, dess tidskaraktär. Det gåtfulla, enigmat, finns inte i diktaren utan i mediet, för mediet har samma (stumma) karaktär som naturen. Det här är å andra sidan inte något som beklagas utan som bejakas (sfinxen ler, trots att den ler förstelnat) – det blir ett bejakande av frånvaron, av förstelningen, och av förändringen. Naturen är för Diktonius inte representerad i dikten, utan språket görs till en del av naturen. Som Göran Sonnevi skriver i inledningsdikten till *Små klanger; en röst*:

det är absurt att tänka sig
att språkets inre struktur
skulle vara en annan
än universums struktur

eller att språkets
materialitet skulle vara
en annan än världens
Det är samma stoff! [...][29]

('Världens' innefattar förstås både naturens och kulturens, inklusive teknologins. Det är inte en slump att det var Diktonius som skrev: "Orlodoffa doschkoff/ orlodoffa doschkoff [...]" etc. i dikten "Maskinsång".)[30] En överfokusering på talets, det mänskliga talets, betydelser, har gjort oss döva för 'världens' ljud – en dimension av diktonianska projketet är försöket att göra språket mindre transparent, gentemot dem som ville naturalisera dikten, göra den till enbart en transparent humanistisk kommunikationsakt.

mulliske finlandssvensken må räknas dit. [...] Diktonius inställning till orden präglas av oförbehållsamhet. Han har skapat ord så tunga att seismograferna i Lund borde ha gett utslag".

[29] Göran Sonnevi, *Små klanger; en röst*, Sthlm 1981, s. 7.

[30] Diktonius, *Samlade dikter*, s. 181.

Det är m.a.o. inte bara en utveckling från jaguar till "milt spinnande bondkatt" som äger rum – om man inte förstår 'katt' såsom Olof Enckell, som förkroppsligande Diktonius motvilja mot "de korrekta och det korrekta".[31] (Katten blir här ett emblem för envishet, snarare än ett förnöjt spinnande husdjur.) Överhuvudtaget kan man ifrågasätta det användbara med tanken om utveckling/ urartning både som psykologisk projektion eller isolerbar estetisk kategori, mest av allt om den kopplas bort från en mer historiskt specifik kontext. Dikt skrivs i anslutning till skiftande nulägen, och Diktonius sena "antipoesi" kan ses som en vägran att skriva poesi som är knäsatt som antingen traditionellt litterär eller traditionellt modernistisk. Diktonius envishet, hans "slapphet", kan ses som hans motvilja mot att vara nyskapande, där det nyskapande blivit accepterat och domesticerat. I den meningen förblev han en "revolutionär", vilket Olof Enckell konstaterade i en essä skriven med anledning av skaldens femtioårsdag.[32]

[31] Citerad i Ulf Nybacks avhandling: "Olof Enckell vill i Diktonius' passion för katternas släkte, 'som inte låter sig dresseras och inordnas i ett korrekt livsschema, utan som under alla förhållanden bevarar sin livsvarma, impulsiva oberäknelighet', se en motvilja mot 'de korrekta och det korrekta.'" Nyback, "Den förstenade jaguaren", s. 86.

[32] "[...] likväl vore det djupt oriktigt att säga, att Diktonius övergett sina revolutionära tjugotalsideal. Hans uttrycksform har blivit en annan, och likaså hans uppfattning om de vägar, som kan föra till det idéernas land han såsom alla konstnärer sett hägra för sig". Olof Enckell, "Elmer Diktonius", *Svenska Dagbladet* 5.6.46. Två år senare, i avslutningsdikten till *Annorlunda*, skrev Diktonius: "Men för att tala sanning/ har den röda regnbågen/ aldrig lossat greppet/ om min själ./ Hur jag än vuxit och/ vad jag än skrivit –/ och det har skett fritt,/ utan resonemang eller teorier –/ har DRR varit min klangbotten,/ trasfolkets trossbotten [...]". ('DRR' har lästs som en förkortning för 'den ryska revolutionen', jfr. Nyback, "Den förstenade jaguaren", s. 35).

Märta Tikkanens Pietà – också en kärlekssaga

Siv Storå

"Det finns somrar av alla slag, somrar av sol och somrar tunga som bly. Ingen av dem är en så outplånlig del av mitt liv som sommaren 1979." Så inledde Märta Tikkanen sin artikel när hon sommaren 2002 av en tidskrift i Sverige uppmanades att berätta om en sommar hon aldrig glömmer.[1] Sommaren 1979 följde på en för Märta Tikkanen omtumlande vinter och vår. Året innan hade *Århundradets kärlekssaga*, hennes raka rapport om en alkoholistfamiljs helvete, haft en lavinartad framgång.[2] Denna diktsamling, som gav röst åt vad otaliga medsystrar varit med om, hade utlöst en konkret solidaritetsaktion som ledde till att hon i februari 1979 belönades med Nordiska kvinnors litteraturpris, ett ansenligt belopp, på norskt initiativ insamlat Norden över – i protest mot att ingen kvinna dittills befunnits värdig Nordiska rådets pris. Priset gav sin mottagare mod och möjlighet att anhålla om tjänstledighet för läsåret 1979–80. Drömmen var att äntligen kunna skriva på dagtid. Hennes arbetsgivare, Helsingfors stads svenska arbetarinstitut, var inte överförtjust

[1] "Den sommaren glömmer jag aldrig", *Femina* 2002: 7, s. 126–128. Alla uppgifter om händelserna våren och sommaren 1979 är hämtade ur denna artikel.
[2] *Århundradets kärlekssaga*, Helsingfors 1978.

men gav med sig. Samtidigt inträffade något där ingen förhandlingsmån fanns. Dagen innan tjänstledigheten "efter hårt motstånd beviljades hade min man, konstnären och författaren Henrik Tikkanen, fått höra att han led av en obotlig variant av leukemi".

Midsommaren stod för dörren, familjen sökte sig som vanligt till sitt kära torp i Barösund.[3] Där "skulle vi få möjligheter att tillsammans bearbeta och gå igenom det tunga som drabbat oss alla, dödens skugga som fallit över oss, fortfarande helt overklig, ofattbar." Midsommaraftonen gick äldsta sonen till dansen i byn. Han stannade inte länge, kom hem trött och lade sig tidigt; inte precis vad man väntar av en sextonåring. Midsommardagen hade han stark huvudvärk, den fortsatte envist ännu dagen därpå. Vid kyrkbyns hälsostation gav man remiss till närmaste kretssjukhus. Tidigt följande morgon vandrade mor och son in på universitetssjukhusets poliklinik i Helsingfors – för ett kort besök, antog man.

Verkligheten blev något helt annat: "Det visade sig vara en virushjärnfeber av våldsamt slag, eventuellt förorsakad av ett fästingbett på klassresan till Åland i början av sommaren. När de somatiska symtomen äntligen klingade av gick han allt längre in i psykosens skräckdimmor, månader på sluten psykiatrisk avdelning innan han långsamt och steg för steg kom tillbaka till oss igen."

Så koncist kan Märta Tikkanen nu, långt efteråt, återge händelseförloppet på normalprosa. Medan den fasansfulla upplevelsen ännu var skälvande nära krävde den ett annat språk. När detta språk hade arbetat sig fram och – inte minst viktigt – hade funnit en form som inte sårade någon berörd, publicerade hon sin nya, annorlunda kärlekssaga, *Mörkret som ger glädjen djup*.[4] Den diktsamlingen, i synnerhet dess tillkomstbakgrund och -process samt samspelet mellan bokens prolog och huvudtexten, är ämnet för min födelsedagshyllning till Clas "Sniff" Zilliacus, en skribent lika noga som Märta Tikkanen med sina formuleringars precision och slagkraft.

[3] Torpet där Märta Tikkanen tillbringat nästan alla sitt livs somrar har hon beskrivit under rubriken "Huldas torp" i boken" *Att få bo in sig i ett landskap – 16 röster om Ingå*. Ingå 2000, s. 25–31.
[4] Helsingfors 1981. Ny uppl. med identisk paginering, Stockholm 2002.

Också Henrik Tikkanen skrev om sonens sjukdom. Han gjorde det – nära nog i realtid – i *Georgsgatan*, en självbiografisk roman som inleds med att han våren 1979 överrumplas av sin cancerdiagnos. Boken publicerades hösten 1980 men är slutdaterad 9.9 1979.[5] I *Georgsgatan* görs sonen till en dotter med en påfallande konstnärlig ådra. Berättaren är faderligt stolt över hennes begåvning. En dag kommer dottern hem från en segeltur till Åland och överraskar sin far berusad på sommarställets strand. Egentligen har fadern ett nykterhetskontrakt men dess giltighetstid har just löpt ut. Romanens beskrivning av deras möte för tanken till dikten om lukterna i *Århundradets kärlekssaga*, den som bland uppräknade äckligheter nämner "saliven som ölbrun rinner över hakan" (s. 19). Henrik Tikkanen medger att han vid dotterns hemkomst erbjöd just den anblicken. Han hälsade henne med ett försök till leende "men leendet brast i en sur uppstötning som gjorde att brun vätska rann från mungipan ner i skägget. I det ögonblicket grep virusen sin chans, skulle jag tro"(s. 94).[6]

Till och med inför dödshotet mot sig själv och sitt barn orkar Henrik Tikkanen raljera. Han talar om de inledande undersökningar som dotterns olika läkare ville genomföra som om det gällde ett besök på ett livsfarligt zoo. Skulle vi "låta henne bli uppäten av en tiger, ett lejon eller en krokodil" (s. 99). Eller, om en planerad provtagning: "De skulle vara tvungna att klippa kalufsen för att kunna borra i skallen. Hon skulle förvandlas till en egyptisk prinsessa, skön men fjärran från tid och rum"(s. 103).

Det planerade ingreppet behövde inte utföras, läkarna stannade för en annan diagnos.[7] Henrik Tikkanen kan exakt datera det ögonblick när han

[5] *Georgsgatan*, Helsingfors 1980, s. 113.

[6] I sin recension av *Georgsgatan* ("En dåres försvarstal", *Svenska Dagbladet* 21. 9 1980) skrev Göran Schildt, sannolikt med bl. a. denna passus i tankarna: "Psykologiskt tacklar Tikkanen problemet med att platta till hustru Märta med att oförskräckt medge att han belastat familjen med sin alkoholism". För Synnöve Clason står det klart att det oförskräckta medgivandet har verklighetsbakgrund. Hon skriver om *Mörkret som ger glädjen djup* att "här skildras det barn som får betala trygghetens pris, ångesten som faderns alkoholism lämnar vidare". *Ängeln på vinden*, Stockholm 1989, s. 63.

[7] Helt klarlagd blev sjukdomen aldrig. "Eventuellt" förorsakad av fästingbett skriver Märta Tikkanen i *Femina*.

förstod att en vändning skett. I vatten som samlats på sjukhusets parkeringsplats såg han en kväll en regnbåge spegla sig, ingen vanlig halvcirkel utan en lysande obruten cirkel som under några sekunder omslöt hela sjukhusbyggnaden. Detta måste vara ett personligt budskap till honom, han var den enda som såg regncirkeln. När han kom in fick han veta att dotterns liv inte längre var hotat.

Den efterföljande psykosen beskrivs med stor intensitet. Författaren jämför med den upplevelse som för evigt präglat honom: "Sjukdomen var så våldsam och dramatisk att den påminde mig om kriget, denna fasans tid då tiden krälade fram, men döden var desto snabbare och skoningslösare, denna förstelnade tid som jag återupplevt i otaliga baksmällor och som jag nu upplevde i ett utdraget koncentrat som jag inte hade stått ut med om jag inte hade sett regnbågen [– – –]. Det hon upplevde var ännu mera fruktansvärt än det jag varit med om, det fanns ingen vila och återhämtning i hennes kamp, striden pågick oavbrutet ända fram till den dag då hon hade segrat" (s.106).

"Luften var klar och skräcken var borta." Så beskriver fadern den höstdag när striden var vunnen. För honom förefaller fallet i och med detta att vara klart för avskrivning. "Men", fortsätter han "mina leukosyters antal hade ökat med hundratusen" (s.106).

I *Horisont* publicerade Jane Pamp 1994 en artikel med rubriken "Kärlekssagan om Rödluvan och Vargen. En dialog mellan Märta och Henrik Tikkanen".[8] Hon har främst stannat för texter "där båda berättar om samma situation i tid och rum". *Georgsgatan* finns med bland hennes analysobjekt men inte *Mörkret som ger glädjen djup*; den boken nämner Jane Pamp inte en enda gång. Tydligen räknar hon inte med att barnen hör till kärlekssagan. Hon hade annars kunnat peka ut avsnittet om dotterns sjukdom i faderns roman kontra sonens i moderns diktsamling som två till röstläget olika repliker i den dialog hon behandlar.

När Henrik Tikkanen berörde sjukdomens hemskhet och de pinande minnen den återkallade gav han inte ett enda exempel på det psykotiska beteendet: skräcksynerna, storhetsfantasierna, rymningarna, tvångstankar-

[8] *Horisont* 1994: 1, s. 4–18.

na, försteningen, stumheten. "Av hänsyn till min sjukdom", skriver han i *Georgsgatan*, "skulle jag besparas från ansträngningarna att vaka vid den sjukas bädd och i stället hade jag blivit dubbelt så ansträngd av oron hemma om jag inte ständigt hade kunnat avreagera mig genom att angripa döden på papperet" (s.104). Tecknandet, Henrik Tikkanens första medium, blev i smärtans stund hans egnaste halmstrå. Orden däremot gick ofta i kåserande krokar runt allvaret.

Märta Tikkanens tjänstledighet var verkligen gudasänd: "den outtröttliga modern" – så kallas hon i *Georgsgatan* (s. 104) – kunde vara hos sonen ofta och länge. Med öppna ögon och oskyddat hjärta ser hon hans ångest. Under det skede av sjukdomen när inga ord når fram prövar hon ramsor från barndomen, en terapi som visar sig fungera, åtminstone för stunden. Många gånger förtvivlar hon men måste behärska sig. Om hon gråter kan sonen tro att hon har givit upp. Hon får inte visa rädsla när han är våldsam. Under inga omständigheter får hon ge efter för sin egen ångest, släppa greppet, glömma ansvaret, fly. Hon måste stålsätta sig.

Den långa sekvensen – 48 namnlösa dikter – med sammelrubriken "i skräckens mitt" återger i detaljrika fragment sjukdomens förlopp, på ett språk som växlar mellan exakt situationsbeskrivning och försiktig viskning. Pauserna är berydelsebärande, både de pauser som består av mellanrum inlagda mellan ord och satser på samma versrad och de pauser för tanke och öga som den luftiga typografin inbjuder till.

Den första dikten anger fästpunkterna i tid: från grönt försommargräs till snö på marken. I samma dikt får läsaren också veta hur läget är i berättelsens nu: "ingenting är nånsin mera självklart/ men du lever". Framtiden är ett oskrivet blad.

Bokens sista dikt talar om vad berättelsen bygger på, dess material och metod för att ta till två ord som jag antar att Sniff fått läsa till leda. Dikterna återger minnesbilder, glasklara, oslippliga: "bilderna på näthinnan/ bilderna för alltid/ på min näthinna". Också i fjolårets tillbakablickande artikel beskrev Märta Tikkanen skrivprocessen på liknande sätt: "Ett halvår efteråt kunde jag börja skriva ner det vi genomlevt, kristallklart kom det tillbaka, stund för stund, inregistrerat utan en enda anteckning."

På samma sätt som *Århundradets kärlekssaga* först presenterades för en publik som inte kände Tikkanens privat (improviserad uppläsning för rikssvenska socialarbetare på Hanaholmen) kom också *Mörkret som ger glädjen djup* att ha premiär inför obekanta lyssnare och åskådare, vid en uppläsning på Norrbottensteatern i slutet av mars 1981.[9] Gensvaret från mottagarna fick i bägge fallen Märta Tikkanen att arbeta vidare med sitt ömtåliga material. Kanske var det sådana möten hon avsåg när hon nyligen i en kolumn talade om "Stunderna när jag får uppleva en gemenskap, en närhet som visar att orden bär, att de når fram" (Hbl 8.9 2002).

Sjukdom hos ett barn leder ofta till skuldkänslor och självförebråelser hos föräldrarna. Vad har de gjort fel? Redan i *Århundradets kärlekssaga* hade Märta Tikkanen uttryckt djup oro för barnen, inte minst för den brådmogna ansvarskänsla, den vilja att avvärja konflikter mellan föräldrarna som den ena av familjens söner hade visat från mycket tidig ålder. I sin recension av *Mörkret som ger glädjen djup* dröjde Tom Hedlund vid sambandet mellan de två diktsamlingarna. Den senare var enligt honom "på sätt och vis" en fortsättning av den förra. Hedlund påminner läsaren om tioåringen i *Århundradets kärlekssaga*, pojken som inte vågade somna för att kunna ingripa om föräldrarna började gräla och som på dagarna ritade av sig sin skräck i hiskeliga monster med klor och rivtänder: "Denna tioåring, nu sex-sju år äldre, bryter psykiskt samman inför läsarens ögon i Märta Tikkanens nya diktsamling."[10]

I den förra boken sades rätt ut vad som är orsaken till att barnen känner sig otrygga. Den långa dikt där alla stycken börjar med ordet "Barn" är en katalog över faderliga försyndelser. Men trots att barnen ständigt har blivit avbrutna och undanskuffade, deras tankar och funderingar hånade, deras beteende ideligen kritiserat, har deras kärlek till fadern inte plånats ut. Den har efter hand antagit medlidandets form: "desto större växte deras ömhet/ för dej, det barn/ som tidigt blev dem givet" (s. 41).

---

[9] E-post från Märta Tikkanen till förf. 30. 9. 2002.

[10] Tom Hedlund, "Kusliga inblickar", *Svenska Dagbladet* 28. 4. 1981.

När *Århundradets kärlekssaga* publicerades var Henrik Tikkanens hälsa obruten, inga silkesvantar behövdes i tilltalet. Han var fullt kapabel att ge svar på tal, något han gjorde redan samma höst i sin volym i förlagsserien *Ihmisen ääni* och något senare, vårvintern 1979, i romanen *TTT*.[11] I *Ihmisen ääni* är det framför allt i äktenskapsavsnittet (s. 95–111) som han bemöter *Århundradets kärlekssaga* och han gör det i dikter vars formspråk påminner om måltavlans. I *TTT* står de tre initialerna för Tor Torsten Torsson, en medelålders konstnär som kallar sig Tott. Tott lever i ett äktenskap där hustrun Anne, hans livs kärlek, med tiden utvecklats i en riktning han djupt ogillar. Det "kan inte hjälpas", skrev Clas Zilliacus i sin recension av *TTT* "att läsaren kopplar till makarna T som i Tikkanen, och läser romanen som ett nytt avsnitt i århundradets kärleksföljetong."[12]

Efter *Ihmisen ääni* och *TTT* hade Märta Tikkanen möjligen kommit med en svarsreplik – kanske använt delar av tjänstledigheten till detta – om inte familjen just då hade tappat fotfästet. När hennes kraft att skriva återvände och hon började gestalta sonens öde i ord framstod frågan om skuld och ansvar i ett nytt ljus. Henrik Tikkanen är dödssjuk. Han måste skonas, låt vara att han själv i *Georgsgatan* påstod sig ha aktiverat virussjukdomen. Också sonen, ömtålig efter det svåra han gått igenom, måste behandlas ytterst varsamt. När utgivningen av *Århundradets kärlekssaga* diskuterades inom familjen hade samma son undrat om man måste skriva så "att alla vet hur det går till i det tikkanenska hemmet".[13] Denna gång var ämnet ännu närmare, dikterna handlade om hans svåra sjukdom. Modern började läsa upp dem för honom i maj 1980 – efter presentationen på Norrbottensteatern – och tillsammans arbetade de sig genom alla texterna under sommaren.[14]

Ännu på hösten var det osäkert om dikterna skulle ges ut. Vi brevväxlade en del kring manuskriptet och 21.10.1980 skrev Märta Tikkanen att

[11] *Ihmisen ääni*, Helsinki 1978; *TTT*, Helsingfors 1979.

[12] Clas Zilliacus, "En ny Henrik", *Hufvudstadsbladet* 9. 3. 1979.

[13] Berättat av Märta Tikkanen vid en litteraturafton i Borgå, refererat i *Borgåbladet* 24. 1. 1979.

[14] E-post från Märta Tikkanen till författaren 30. 9. 2002.

sonen hade tyckt att hon skulle göra en bok av dikterna. Men först ville han läsa igenom alltsammans ett par gånger till. Hon var glad åt hans inställning men samtidigt medveten om att beslutet och hela ansvaret var hennes: "Och jag sa igen vad jag alltid säjer, nämligen att det inte är bråttom och att avgörandet inte är hans utan att det är jag som måste kunna känna mej säker på att det inte blir svårt för honom på grund av nånting som jag gör."[15]

I december var våndan över och beslutet taget. *Vasabladet* hade en notis om den förestående publiceringen rubricerad "Märta Tikkanen-svit: Tragiska dikter". Notisen innehöll ett uttalande av författaren om de skuldkänslor som drabbar mödrarna till psykiskt sjuka barn: "Därför anser jag det viktigt att försöka formulera sådana känslor, att ge utlopp för all vanmakt och förtvivlan, men till slut finna en väg ut ur denna skräckens natt. Ytterst är det ju så att just mörkret ger glädjen ett djup, säger hon" (*Vbl* 9.12.1980).

I intervjuer i samband med det alternativa litteraturpriset hade Märta Tikkanen avslöjat en del om sina framtidsplaner. Bl. a. skulle hon "i något sammanhang skriva om sin idol Fredrika Runeberg. – Hittills har bara respekten för Karin Allardt Ekelund avhållit mej" (*Borgåbladet* 24.1.1979). Projektet *Kvinnornas litteraturhistoria* i Sverige kom att bli en pådrivande faktor; Märta Tikkanens bidrag där skulle handla om Fredrika Runeberg. Artikeln tog form samma år som *Mörkret som ger glädjen djup*, texten talar om att Fredrika varit död i etthundraett år. Ända sedan skolåldern hade Märta Tikkanen retat sig på Fredrika Runebergs ödmjukhet – frivillig eller tillkämpad. Den store mannens hustru hade genomgående förlagt handlingen i sina berättelser till fjärran tid och rum. På så sätt kunde aktuella konflikter beslöjas och husfriden bevaras. Detta reviderande och maskerande skrivsätt, som Fredrika Runeberg tillgrep av diskretionsskäl (och som också Henrik Tikkanen ibland använde, men i modern kostym och i helt annat syfte), karaktäriseras av Märta Tikkanen på följande sätt: "Skrivande människor har olika sätt att handskas med verkligheten, att bortförklara och

[15] Brevet hos mottagaren.

baka in och förändra och förvränga."[16] Själv hade Märta Tikkanen i *Århundradets kärlekssaga* gjort allt annat än förvrängt verkligheten, den boken hade talat klarspråk. Hon har samma ambition den här gången, hon vill skriva som det var "i verkligheten". Men hon vill vara varsam och hon vill lyfta berättelsen från privat upplevelse till allmängiltig erfarenhet.

Berättargreppet gav sig, hon hittade en väg ut ur det privata, en omväg som gav den behövliga distansen. Genom att "baka in" en ramberättelse, utformad som en prolog där hon solidariserar sig med modern till Josef Julius Wecksell kunde hon både vara sig själv och representera alla mödrar till drabbade barn. Parallellen var inte långsökt, bägges söner hade vårdats på Lappviken, låt vara olika länge – Märtas övergående, Sofias större delen av livet. I förordet till den tyska översättningen av *Mörkret som ger glädjen djup* beskriver hon hur ramberättelsen kom till. När psykosens dimmor hade lättat hade hon först känt tveksamhet inför skrivandet: "Das Dunkel lichtete sich, die Worte kehrten zurück. Aber hatte ich ein Recht auf sie?"[17]

Vilka ord betvivlar hon sin rätt till? Den frågan tror jag har två svar. Dels sonens ord; missbrukar hon hans förtroende när hon skriver om honom? Dels sina egna ord, detta att hon överhuvud skriver om hans tillfrisknande just nu när ett annat dödshot hänger över familjen. Hur finna balans mellan självanklagelse och självrespekt?

I denna situation, berättar hon, hade hon en dröm. Hon såg namnet WECKSELL i eldskrift mot en mörk bakgrund. (De tyska läsarna får en kort presentation av Josef Julius Wecksell: litterärt stjärnskott, obotligt psykiskt sjuk redan i tjugoårsåldern.) Den lysande skriften – släkt med regnbågen i *Georgsgatan?*, drömtydarens anm. – fick henne att börja fundera över Wecksells mor. I samma ögonblick var hon klarvaken. Aldrig hade hon hört något om fru Wecksell.

Ivrigt börjar hon söka litteratur om sin äldre olyckssyster. Hon finner inte mycket utöver basdata. Sofia Wecksell f. Björkelund levde mellan

[16] "Fredrika Runeberg – författaren, människan". *Kvinnornas litteraturhistoria*. Lund 1981, s. 151.

[17] *Der Schatten unter dem du lebst. Eine Erzählung in Gedichten*. Deutsch von Verena Reichel. Reinbek bei Hamburg 1985, s. 5.

1811 och 1879, gifte sig 1833 med en femton år äldre hattmakare, födde elva barn, varav två dog som spädbarn. Tre blev psykiskt sjuka. Också andra olyckor drabbade flera av dem. Mellan raderna läser Märta Tikkanen bedömarnas mening om fru Wecksell. Hon var svårmodig och melankolisk, religiös och grubblande. Förmådde hon ge sina barn den närhet och värme som de behövde? Förebrått har man men har man försökt förstå? Nej, finner Märta Tikkanen, "Über Sofia Ulrikas eigene Gedanken und Gefühle sagen die Bücher nichts. Das liess mir freie Hand."[18]

Av prologens formuleringar kan man se att "böckerna" Märta Tikkanen konsulterat främst är Arvid Mörnes doktorsavhandling, *Josef Julius Wecksell* (1909) och Mikael Enckells *Över stumhetens gräns* (1972), den senare innehåller en lång essä om Wecksell. A.A. Lönnbecks tidiga skrift *Josef Julius Vecksell och hans skaldskap* (1881) har knappast aktualiserats även om Mörne någon gång nämner den. Lönnbeck meddelar en uppgift om Sofia Wecksell som förtjänar att nämnas. Enligt honom hade modern – inte bara kamratkretsen i Helsingfors – en viktig roll vid det hektiska fullbordandet av *Daniel Hjort*: "Det var endast på sin mors enträgna föreställningar han förmåddes att mot sin vilja ordna de lösa manuskriptarken, så att de kunde lämnas till renskrifning" (s. 30).

Både Lönnbeck och Mörne citerar frikostigt skaldens egna ord – tryckta och otryckta. Vid denna tid fanns ännu inte särskilt många skriftliga sekundärkällor att ta ställning till. Bägge kunde dock rådfråga Wecksells släktingar och vänner, en möjlighet de flitigt utnyttjade. De flesta uppgifter om karaktärsegenskaper hos de olika medlemmarna av familjen Wecksell har givits muntligt. De kan tänkas variera med uppgiftslämnaren och hans/hennes personliga mening. När det gäller förhållandet mellan Sofia Wecksell och sonen Josef Julius har Mörne haft tillgång till ett dokument, "en skriftlig relation av fru Wecksell", av honom "återgiven med smärre formella ändringar". Han ger emellertid ingen närmare presentation av dokumentet, inga uppgifter om datering, förvaring eller möjlig adressat.[19]

[18] Ibid. s. 6.

[19] Arvid Mörne, *Josef Julius Wecksell. En studie*. Helsingfors 1909, s. 9. Ändringarna gäller ortografin. "Relationen" förvaras hos Svenska litteratursällskapet i Finland (sam-

Mikael Enckell formulerar sin syn på Josef Julius Wecksells diktning och psyke mer än sextio år senare än Arvid Mörne. En stor psykoanalytisk litteratur har tillkommit, han skriver i ljuset av sitt facks auktoriteter.

Uppfattningen om den unge Josef Julius förhållande till sina föräldrar skiljer sig avsevärt mellan Mörne och Enckell. "Man finner alltid hos honom en stark hängivenhet för båda föräldrarna och en särskild ömhet för modern", skriver Mörne (s. 7). Han utgår från att de talrika namnsdagsverser där föräldrarna varmt och vältaligt hyllas av sin tonåriga son verkligen är vittnesgilla. Mikael Enckell däremot läser namnsdagsverserna och andra tillfällesdikter som pliktskyldigt presenterade idyller. Ynglingens lätthet att uttrycka sig och hans benägenhet att följa modeller kan enligt Enckell ses som "ett utslag av avundsvärd rörlighet men också av en riskabel substanslöshet hos personligheten."[20]

Mörne beskriver Sofia Wecksell som kort och späd. "Ansiktets drag verkade icke i och för sig tilltalande. Men hennes blick var vacker. Den förrådde karaktärens grunddrag: melankolin. Hon såg över huvud mörkt på tingen och livet gav henne icke många glädjeämnen." Hon hade en grundligare boklig bildning än sin make, hade gått i skola hos Sara Wacklin. Hon var intresserad av poesi och historia men "egentligen", skriver Mörne, "icke böjd för praktisk verksamhet". Ändå ägnade hon "mycken omsorg åt hemmets skötsel, åt barnens vård och klädsel" (s. 3).

Av denna karaktäristik tar Mikael Enckell framför allt fasta på Sofia Wecksells melankoli. Hennes nedstämdhet har sannolikt varit ödesdiger för barnen. "Rent allmänt", framhåller han, "vet vi att djupa och långvariga depressiva tillstånd hos mödrar kan leda till allvarliga kontaktproblem hos därtill disponerade småbarn." Enligt hans mening "tyder kärnkonflikten i

ling SLSA 250). Katalogiseringsrubriken är "Sofia Wecksell: Relation om J.J. Wecksells utveckling och själsliv, 1 st." Dokumentet, ett folioark med text på bägge sidor, saknar rubrik, datering och skribentnamn men kan på inre grunder dateras till 1863 eller 1864. Märkligt är att Mörne (s. 141) anför uppgifter för 17 december 1862 och 16 mars 1863 med hänvisningen "skriver modern" utan att motsvarande anteckningar finns i "Relationen", sådan den nu föreligger. Hade han tillgång till en utförligare version?

[20] Mikael Enckell, *Över stumhetens gräns*. Helsingfors 1972, s. 88.

Daniel Hjort – trohet och kärlek versus uppror, hämnd, besvikelse och hat mellan den övergivna sonen och hans mor – på att så varit fallet med Josef Julius Wecksell" (s. 100). Det rasande hatet i dikten "Dvärgen" vittnar likaså om att diktaren känner sig hotad av "de egna depressivt-masochistiska fantasierna, troligen framsprungna bl.a. ur ett stört objektförhållande till den depressiva modern" (s. 139–140). Också Wecksells avståndssvärmeri för drömflickan Helmi – han kände sig avvisad utan att på allvar ha uppvaktat den tillbedda – kan ha att göra med förhållandet till modern: "Sophia Wecksells depressiva läggning kan ha utgjort en sådan realitetsfaktor med betydelse för arten av sonens objektrelationer" (s. 147–148).

Märta Tikkanen följer noggrant vissa av Mörnes formuleringar. Prologens öppningsrader syftar på hans ovan citerade ord om Sofia Wecksells utseende:

> Sofia Ulrika med de genomträngande ögonen
> de säjer att du inte var vacker att du var
> svårmodig inåtvänd (s. 9)

Också Mikael Enckells bedömning av svårmodets inverkan på barnen berörs i samma dikt:

> de säjer att ditt svårmod gör att du
> drar dej undan dina barn att bristen på kontakt
> med dej blir ödesdiger för dem (s. 9)

Förståsigpåarna har funnit en förklaring som tillfredsställer dem, den är omöjlig att avvisa, allt stämmer:

> de har så många teorier vet så bra
> på seklers avstånd de lägger sina
> pusselspel passar in sina bitar
> tills mönstret breder ut sej
> inför deras förvånade blickar

just så just så där var det än engång

ditt svårmod Sofia blir den färg
som dominerar pusselspelet (s. 11)

Skulle dagens kloka män ha kunnat samtala med Sofia Ulrika skulle hon underdånigt ha tagit emot deras klander. Hon skulle säkert ha medgett att hon inte räckte till, att hon inte var någon bra mor. Hon skulle aldrig ha tänkt att de krav som ställdes på hennes modersroll var orimliga. Märta Tikkanen pekar på hur orimliga de var:

hur räcker en famn för elva var skulle
du ta styrkan för de övriga nio sedan du
hade svept först en så en annan och lagt
dem i små vita kistor

var skulle du hämta krafter medan du var
jord och näring för elva
från ditt tjugotredje till ditt fyrtiofemte år (s. 12)

Ingen tänkte på att hon "nångång emellanåt" borde ha fått dra andan, hitta livsrum för sig själv. Sådant var inte att tänka på i äktenskapet "med en ärelysten man som gjorde hattar/ och elva barn". Beträffande hattmakaren har Märta Tikkanen en avgörande fråga:

jag ville fråga om han gav dem tillräckligt
med kontakt och kärlek för att han ska sväras fri
från skuld och syndabocksteorier
som så rikligt omger din person (s. 13)

Den antydda kritiken mot Josef Julius Wecksells far är underförstått också riktad mot fadern i den familjekonstellation författaren själv tillhör, en skrivstrategi i Fredrika Runebergs anda. Hattmakaren är utåtriktad och

handlingskraftig, han ser med oro "på sin inåtvända tredje son/ sin moders barn". Hur behandlar han denna son, undrar Märta Tikkanen:

en våldsam häftighet i hattmakarns natur
gör hemmet disharmoniskt berättar källorna

går häftighet och våldsamhet
ut över detta tysta barn /– – –/

går du emellan far och son Sofia?

vänds häftigheten med ökad
våldsamhet mot dej
som tar parti mot husets herre (s. 18)

Ole Torvalds fann att Märta Tikkanen var väl kategorisk i sitt fördömande av huset Wecksells herre. "För egen del", skrev han i sin recension, "har jag ingen lust att ta patriarkaliska grisars parti, men hattmakaren var k a n s k e inte fullt så faslig som MT tror; bland annat uppmuntrade han nog den poetiske sonens teaterintresse, som han delade."[21]

Om makarna Wecksells besök sommaren 1837 i Weckholm, Johan Wecksells födelseort, berättar Mörne följande: "Socknens kyrkoherde, skalden B ö r j e s s o n, hade visat dem mycken vänlighet. Hans konversation i litterära ämnen gjorde ett djupt och livande intryck på fru Wecksell. Hon berättade senare, att hon med en känsla av jubel första gången såg

[21] Ole Torvalds, "Mörkret som ger glädjen djup", *ÅU* 29. 4. 1981. Torvalds tänkte sannolikt på en passus som denna hos Mörne: "Johan Wecksell ägde icke betingelser att sentera sonens inbundna sinnesart, vilken redan i barnaåren röjde sin oförenlighet med utåtriktad, praktisk verksamhet. Men ju klarare det visade sig att skaldeanlagen överstego de vanliga måtten, dess bättre tolererade han detta för honom så främmande lynne och bristen på energi, när det gällde att sköta brödstudierna. Han skydde inga ekonomiska uppoffringar, som blott voro möjliga med hänsyn till familjens knappa resurser, för att hjälpa sonen framåt på hans skaldebana" (s. 2 f.).

Börjessons stora bibliotek och att hon under Weckholmsvistelsen fick tillfälle att hemma hos Börjesson fördjupa sig i läsning. Hon såg ett kausalsammanhang mellan de brokiga intrycken från den svenska resan och Julius' skaldefantasi" (s. 3–4).

Märta Tikkanens omdiktning är detaljtrogen:

ordet 'jubel' nämns en enda gång
tillsammans med ditt namn

'med jubel' ser du
skalden Börjessons bibliotek i Weckholm
dit du reser med din man
nångång på sommarn eller hösten 1837

du får fördjupa dej i böcker
i skalden Börjessons bibliotek

i mars
föds sonen
Josef Julius

du är aldrig överraskad att det var
en diktare du födde efter sverigeresan (s. 15)

Två bevarade brev från Johan Börjesson till Johan Wecksell, daterade 17.5.1864 och 24.6.1865[22] visar att vänskapen mellan deras familjer bestod genom åren också om sammanträffandena av allt att döma var mycket få, eventuellt bara ett enda. Av det äldre brevet finns också en avskrift gjord med en handstil som liknar den i Sofia Wecksells "relation". Eftersom Börjesson här strör översvallande lovord över en föreställning i Stockholm av Daniel Hjort och också prisar dramats författare, "min osedda och dock så

[22] Breven förvaras hos Svenska litteratursällskapet i Finland, samling SLSA 250.

kända, ja älskade correspondent",[23] förmodar jag att det är fru Wecksell som har gjort avskriften, i akt och mening att som uppmuntran ge den till sonen. Kanske gav hon den aldrig eftersom brevskrivaren också framför sitt djupa beklagande över Josef Julius ohälsa.

Följande rader i brevet läste Sofia Wecksell förmodligen med glädje – kanske också med vemod: "Hur mår er Fru? Hon är i mina ögon ännu lika ung och söt som då jag såg Henne. Och den lille pilten – den nu stora karlen, hvad är Han?"

Tydligen fick Börjesson svar på sin fråga om pilten, i brevet i juni 1865 kommenterar han svaret: "Jaså! den der lilla pilten i blus, som jag en gång såg, är Handlande." Mycket i Börjessons bägge brev visar att han helst uppehöll sig i tankens sfärer – han talar med stor beundran om Professorerna Runeberg, Topelius och Cygnaeus – men av artighet mot herrskapet Wecksell senterar han beredvilligt sonens yrkesval. Brevet fortsätter: "Lycka till! Är han en duglig praktisk man, så går det nog bra för honom. De praktiska yrkena hafva nu för tiden ett vidsträckt fält och fria utsigter."[24]

Också detta brev, liksom det föregående, domineras av tankar kring Josef Julius. Börjesson är tacksam över att ha fått "så fullständiga, så intressanta underrättelser om er Julius tillstånd". Jag kan gott tänka mig att de "fullständiga uppgifterna" bestod av en renskriven variant av Sofia Wecksells redan nämnda relation, sammanställd 1864 efter Börjessons majbrev. Den version som finns i Litteratursällskapets arkiv har nämligen karaktär av koncept med talrika ändringar och överstrykningar. Att (den bevarade) framställningen inte innehåller ett ord om Daniel Hjort tyder också på att den skrevs för en läsare som redan var grundligt informerad om skådespelet – vilket Börjesson visat att han var.

[23] På handskriftsavdelningen i Åbo Akademis bibliotek finns en bestyrkt avskrift av ett brev till Börjesson från hans osedda correspondent. Brevet är skrivet i Helsingfors 23. 1. 1862. Wecksell tackar för brev och fortsätter: "Mycket har för mig inträffat sedan dess – en sommar af bruten helsa, en höst af långsamt tillfrisknande." Han arbetar intensivt på en tragedi och hoppas kunna sända den till Börjesson.

[24] Den äldste sonen, Carl Johan, f. 1834, var handlande. Möjligen var han som treåring med på föräldrarnas resa till Weckholm. Börjessons önskan om framgång för honom kom inte att infrias. Carl Johan Wecksell gjorde konkurs 1868. Jfr Enckell, s. 98 f.

Sofias relation inleds med att hon berättar om sonens brådmogenhet: "Julles förstånd ock själsgåfvor voro synnerligen tidigt utvecklade, vid 4 års ålder lärde han läsa nestan utan undervisning redan därförut framställde han sina önskningar på rimmad värs."[25] I Märta Tikkanens version:

han kan läsa när han är fyra år
det förvånar dej knappast
han är ju böckernas barn

redan före det uttrycker han
sina önskningar på rimmad vers
men det vet du ju redan diktare
ska han bli föddes till diktare (s. 17)

Det som förenar mödrarna Sofia Wecksell och Märta Tikkanen är känslan av otillräcklighet, vanmakten inför barnets lidande och framför allt känslan av medskuld till detta lidande. Bägge har de varit stolta över sina brådmogna söner[26] och överflyttat mycket av sina drömmar och förhoppningar på sönerna, kanske krävt för mycket av dem. Sönerna har försökt leva upp till föräldrarnas förväntningar till den grad att trycket blivit för stort. Här två citat som visar mödrarnas medvetenhet om vart förväntningstrycket kan leda. Märta frågar Sofia:

hur mycket av ditt liv
av dina förhoppningar har du
fört över på honom

hur tungt för honom leva också för dej

[25] Dessa rader återges med moderniserad stavning av Mörne, s. 9.

[26] J.J. Wecksell fick sitt första skådespel uppfört när han var endast sexton år gammal. J.J. Tikkanen hade en utställning av sina teckningar i Stockholm när han var fjorton år och sålde så bra att han kunde köpa en moped för pengarna. Framgår av Kerstin Hallerts intervju med Märta Tikkanen i *Svenska Dagbladet* 14. 6. 1978.

hans hat
är det kanhända här
det har sin rot (s. 17)

Om den egna sonen talar hon i bägge föräldrars namn:

alla våra drömmar såg vi
förverkligade i dej
bara så mycket vackrare
än vi drömde dem

hade vi kunnat slå ner våra blickar
där stoltheten över dig lyste och sken
vart du än vände dej
så hade du kanske ändå orkat (s. 98)

Den känsla av vanmakt som de två mödrarna delar skildras i nästan identiska ord. Märta känner med Sofia:

du som står bredvid
när en mest älskad lider utan gräns
utan botten du som står där
som inte når fram inte kan hjälpa
/– – –/
ur din smärta stumma sånger (s. 22)

Själv är hon i samma situation:

en mest älskad lider
kan inte hjälpa får inte
vara nära duger inte att
lindra vet ingen råd (s. 97)

Skuldkänslan kommer ingen av mödrarna ifrån. Josef Julius fick kompensera sin mors kvävda ambitioner:

din yttersta skuld
den som du aldrig
kan rentvå dej från

att du önskade honom livet
för din egen skull
inte för att han skulle få leva
utan för att du behövde dikten i ditt liv
du som inte själv hade modet styrkan (s. 23)

Märta har inte likt Sofia nöjt sig med stumma sånger, hon har tagit sig röst, skapat sig ett eget liv. Blev detta ödesdigert för sonen, frågar hon sig:

är det nån ursäkt att det var
i sista sekunden jag insåg
att också jag hade ett eget liv att leva
stängde dörren bakom mej och gick

offrade jag dej när jag
räddade mej (s. 96)

Mörkret som ger glädjen djup har blivit föremål för en essä av Sigrid Bø Grønstøl i tidskriften *Edda* 1993: "Moderskapets representasjon. Märta Tikkanens reviderte Pietà", en skarpsinnig analys av diktsamlingen i ljuset av Julia Kristevas teorier om moderskap och kvinnligt språk.[27] Födandet är smärtsamt – långt utöver stunden. Moderskap betyder omsorg som aldrig upphör, en omsorg ofta förenad med smärta. *Stabat mater* heter en av Kristevas centrala böcker, i förlängningen anas ordet 'dolorosa'. Sigrid Bø

[27] *Edda* 1993: 4, s. 336–346.

Grønstøl väljer ordet 'reviderte' för att markera särarten hos den moderna mater dolorosa som skriver *Mörkret som ger glädjen djup*. Jungfru Maria saknade ord – liksom senare Sofia Wecksell. I stället var Marias, och alla mytiska mödrars t å r a r livgivande. Märta Tikkanen däremot har ord, ord med vilka hon genomtränger psykosens mörker. Resultatet är detsamma: moderskärlekens seger över omöjligheten.

Antropologen som motiv, berättarhållning och bärare av livsåskådning hos Ulla-Lena Lundberg

Pia Ingström

"Verkligheten är underbarare än dikten – men särskilt underbar tycks den egendomligt nog ändå vara när den kan fås att se ut som dikt." (Caj Lundgren, *SvD*14.10.99 i en recension av Studs Terkels *Chicago – röster från ett sekel*, "En reportagets mästare")

Ulla-Lena Lundberg är en för finlandssvenska förhållanden ovanligt "stofflig" författare. Detaljerad kunskap om geografiska platser, specifika habitat och kulturer, deras människor och djur har från början spelat en central roll i hennes böcker. "God bless all the precious little examples and all their cascading implications", utbrister den amerikanske paleontologen och vetenskapshistorikern Stephen Jay Gould i en av sina essäer (Gould, s. 16), och Lundberg kunde väl tänkas instämma i detta. Också för hennes skrivande är den konkreta kunskapsdetaljen, det dyrbara lilla exemplet, a och o, och dess implikationer nästan ännu mera

drastiska och vittomfattande än för Gould. Eller för att citera det som kunde vara mottot för så väl den dokumentära Lundbergs författarpersona som för hennes fiktiva hjältinnor: "Man känner bättre, om man vet något" (Sibirien, s. 53).

En mekaniskt upplagd lista på bok/(dominerande) plats skulle se ut så här (och nu bortses alltså, liksom i fortsättningen, från hennes hörspel, som förtjänar en alldeles separat behandling i annat sammanhang):

Strövtåg (1966, roman)/ USA
En berättelse om gränser (1968 roman)/ USA
Gaijin (1970, reportage)/ Japan
Kökar (1976, reportage)/ Kökar
Tre afrikanska berättelser (1977, noveller)/ Afrika
Kungens Anna (1982, roman)/ Kökar, Stockholm
Ingens Anna (1984, roman)/ Kökar, Åbo
Franciskus i Kökar (1985, avh. pro gradu)/ Kökar
Sand (1986, roman)/ Afrika
Leo (1989, roman)/ Åland
Stora världen (1991, roman)/ Åland
Sibirien. Ett självporträtt med vingar (reportage, 1993)/ Sibirien
Allt man kan önska sig (1995, roman)/ Åland
Regn (1997, roman)/ Afrika
Marsipansoldaten (2001, roman)/ Finland

Själv betecknar Lundberg intervjuboken *Kökar* (1976) som sin egentliga debut (t.ex. Snickars, s. 172). Det är en rimlig gräns, finner jag – i jämförelse med senare böcker om Afrika eller Sibirien framstår faktiskt exempelvis Japan-reportaget *Gaijin* (1970) som juvenilia. En annan och intressantare gräns i Lundbergs författarskap är den som skiljer och förenar det fiktiva och det dokumentära. Nedan skall jag försöka visa hur hela författarskapet, trots en alldeles tydlig uppdelning i fiktion och fakta, genomlöps av ett "transportsystem" som tillåter vissa centrala återkommande tankegångar att ständigt dyka upp på bägge sidor om gränsen, belysta och bearbetade än med

dokumentationens, än med fiktionens hjälp i ständig (och till dags dato naturligtvis lyckligt oavslutad) förvandling. Som en avgörande agent i detta transportsystem utpekar jag en figur som jag kallar "antropologen", som dyker upp än som motiv, än som berättarhållning, än som livsåskådning.

Lundberg själv vill gärna precisera begreppen strängare än jag kommer att göra i fortsättningen; de läroämnen i vilka hon har en grad hette när hon studerade dem vid Åbo Akademi 1981–85 religionsvetenskap, nordisk etnologi och litteraturvetenskap. Hennes avhandling pro gradu, *Franciskus i Kökar – Det lilla samhället möter den stora traditionen* (1985) sorterar närmast under subdisciplinerna religionsetnologi eller religionsantropologi.

Som sitt motiv för att vid 34 års ålder, som tämligen väletablerad författare, inleda universitetsstudier med sikte på akademisk grad, uppger Lundberg att hon under sina tidiga Afrikaår (korta besök 1975 och 1976, tvåårig vistelse 1978–79) de facto sysslat med idel antropologiska frågeställningar, och nu kände ett behov av att lära sig något "om strukturer och metodologi". Hade det då varit möjligt att raskt skaffa sig en grad i ämnet antropologi på svenska i Finland hade hon förmodligen gjort det – nu utgjorde etnologin och religionsvetenskapen vid ÅA en framkomlig bildningsväg i stället. "Och som vuxenstuderande kom jag in här i ett lyckat skede, eftersom så mycket nytt och spännande hänt inom antropologin och etnologin under 70-talet. Om jag börjat tidigare hade jag fått en mycket mera gammalmodig utbildning" (telefonsamtal med förf. 25.10. -99).

Ann-Christine Snickars påpekar att "en tanke som är väsentlig hos Ulla-Lena Lundberg är den, att ifall man en gång är hemmastadd på ett ställe, en ort, så känner man sig inte heller främmande på en annan. Har man upplevt en sorts självförståelse inom en kulturkrets kan man även tillgodogöra sig mycket ur en annan, man kan bli varse grundmönster och iaktta variationerna" (Snickars, s. 175). Måhända är detta en parafras på något Lundberg själv skrivit, eller kanske är det Snickars egen summering – men själv vill jag vända på det hela. Har man upplevt främlingskap borta så kan man också klara av främlingskapet hemma – och se på det egna såväl som på det främmande med den frågande gestaltarens blick. (På detta skulle också den sicksackande resrutten i författarskapet tyda: Först USA och

Japan, sedan Kökar, sedan Afrika, sedan Kökar–Afrika–Åland–Sibirien–Åland–Afrika...)

Att den införstådda hemkänslan "hemma" ingalunda är den självklara utgångspunkten för en framtid som antropolog är en standardfigur också inom antropologins egen autobiografiska tradition. Eller som den amerikanska antropologen Hortense Powdermaker trubbigt summerar saken: "Why should a contented and satisfied person think of standing outside his or any other society and studying it?" (Powdermaker, s. 20. Väl att märka att det missnöje som är förutsättningen för att man skall kunna föreställa sig en position "utanför" för henne snarast är en del av den intellektuellas nödvändiga utrustning, inte ett psykologiskt sår tillfogat under specifika personligt traumatiska omständigheter.)

Snickars gör också en annan intressant iakttagelse angående "antropologen" som roll eller författarpersona, apropå den kritik Lundberg fått för sina Kökar-böcker av "riktiga" Kökar-bor:

> I ett antropologiskt perspektiv blir angreppen mer intressanta [än ur ett litterärt, PI]. De berättar något om det lilla samhällets förhållande till konstnären eller varför inte antropologen. Den som vill beskriva en kulturell gemenskap som en helhet, avslöja dess mönster, exponera det som borde vara dolt, har själv brutit mot sociala konventioner och ställt sig utanför. En författare hälsas inte utan vidare välkommen i den sociala gemenskapen. Avvisandet är enkelt. Han eller hon kanske inte "kan" språket (Snickars s. 183).

Förutom att relationen höna-ägg (utanförskap-konstnärskap) här inte är oproblematisk, är utsagan fruktbar på två andra sätt. För det första jämställs "antropologen" med "författaren" – det handlar alltså inte om att se dessa som representanter för väsensskilda förhållningssätt (vetenskap respektive konstnärlig gestaltning) utan som aspekter av ett gemensamt sätt att förhålla sig. I fortsättningen kommer jag att utgå från just denna legering, där "antropolog" står för ett helt spektrum av "beskrivande" och "gestaltande" ambition.

För det andra erbjuder Snickars igen en god utgångspunkt för den produktiva frågan "Varför inte tvärtom?". Om antropologen skriver sig ut ur sin ursprungsgemenskap, vad skriver hon sig in i?

"Antropologin sägs sträva till att beskriva människans totala situation", konstaterar Snickars (s. 183). Ett annat sätt att beskriva antropologin – vetenskapen om människan – är att se den som ett sätt att undersöka vår delaktighet i det gemensamt mänskliga, ett sätt att söka minsta gemensamma nämnare. Och Lundbergs delaktighetsprojekt, som jag återkommer till nedan, sträcker sig ju längre än så. Med paleontologins hjälp kommer man till hominider och babianer (resonemangen kring människans förfäder i *Öar i Afrikas inre*, de illvilliga babianerna porträtterade i samma bok och i *Allt man kan önska sig*), och med ornitologin som referens kan man uppleva hur det är "att ha vingar". För den lundbergska antropologen är alltså projektet komplicerat ambivalent: att skriva sig ut ur sin egen kultur, men in i en större gemenskap – och därmed kanske hem igen?

I slutet av 70-talet gjorde Lundberg det som kunde kallas en antropologisk fältpraktik i Kalahari, tillsammans med några antropologer från USA – något hon själv utpekar som "viktigare än min fil.kand." (Brev i artikelförfattarens ägo.) Under de år hon studerade vid ÅA (1981–85) skrev hon också de romaner som av många betraktas som hennes egentliga (episka) genombrott, *Kungens Anna* (1982) och *Ingens Anna* (1985).

Särskilt i *Kungens Anna* finns också rikliga spår av en fortlöpande reflektion över avbildandets, gestaltandets, berättandets problematik. Romanen har främst lästs som en kvinnlig utvecklingsberättelse (av Stenwall-Albjerg och Lindfors), med rikligt utrymme för psykologiska tolkningar. Men här finns också ett starkt stråk av metanarrativ reflektion – över frågorna "hur berätta?", "hur gestalta?", "vad är en sann skildring?". Mette Lindfors uppmärksammar i en artikel det sätt på vilket kökarbornas förmåga att göra historier av händelser understryks (Lindfors, s. 99). I den metanarrativa, eller metakonstnärliga, reflektionen får också den osympatiska manliga huvudpersonen, målaren Staffan, en bärande funktion på ett nästan mera psykologiskt övertygande sätt än i egenskap av älskare.

"Han hade funnit sitt landskap och stod inför sitt genombrott, men i stället plågades han av sin okunnighet om de arbetsmoment och redskap han plötsligt ville återge och som han tidigare bara hade tänkt avbilda på så långt håll att någon detaljering inte var nödvändig", sägs det om honom (s. 40). Och när Anna närmar sig honom för första gången är det hans bilder som drar henne till sig. "Hur väljer ni vad ni skall måla?" och "Vad är det som gör att ni kan se att det blir en bild?" frågar hon och han förklarar om komposition, om "former som återgår på andra grundläggande former", om "färger som återkastas från en skenhart avvikande yta, de linjer som sammantagna bildar ett kraftfält eller ett orosmoment" (s. 50). De har alltså ömsesidigt något att ge varandra – hon har detaljerna, han har metoden.

Staffan blir Annas mentor, inte så mycket sexuellt som konstnärligt och intellektuellt, och i all sin emotionella förfärlighet är Annas vistelse i Stockholm också en bildningsresa. Den ger henne redskap att perspektivera sitt eget liv – att se en övergripande struktur som i all sin dysterhet hjälper henne att överleva. Historiska museet blir hennes fristad, och de utställda föremålen får en tvåfaldig funktion för henne, en livsfilosofisk och en kunskapsmässig:

> Här rörde hon sig bland idel döda som hade omgivits med en värdighet och ro de hade saknat i livet. Deras föremål låg i sina montrar som förenande handslag: idag jag, imorgon du. En gång skulle hennes eget liv vara över. Århundradens glömska skulle lösa upp all förtvivlad oro och någon skulle stå och betrakta hennes tid och kultur med samma lugna vemod som hon nu betraktade dem som föregått henne (s. 166).

Här får hon alltså ett lindrande perspektiv på sitt eget kärlekslidande. Men samtidigt en insikt om vad den rätta framställningen, eller kontexten, gör med vardagens föremål. Åt museiamanuensen säger hon att hon "själv känner igen en mängd av de här föremålen och vet hur de används. När ni ställer ut dem gör ni så att den här tiden blir begriplig" (s. 167).

Själv önskar hon visserligen att "hon var död och att hennes kappsäck och strömmingskagge stod i en monter", och i ljuset av en psykologisk läsning är det här naturligtvis det rimliga och bestående intrycket. Men Staffan har också lärt henne något annat, om hur man "ställer ut" saker, och hur man upplever det "utställda": "De [okunniga människorna] tror att bara det som de råkar tycka om är bra. Men när man lärt sig något, då förstår man uppskatta allt som är bra" (*Ingens Anna*, s. 62).

Här vill jag alltså läsa litet annorlunda än Lindfors, som i den psykologiska tolkningens efterföljd vill betona känslan av hemmahörighet i den egna kulturen som den centrala lärdomen av museibesöket (Lindfors 103). I min läsning handlar det snarare om distans, metaperspektiv – det avstånd som gör reflektionen till en möjlighet och nödvändighet.

På den olyckliga kärlekshistoriens frånsida avtecknar sig berättelsen om ett fallerat konstnärskap, Staffans – han "försvinner" så totalt från Annas värld och dyker sedermera aldrig upp igen, ens som en signering på en bild. Men hos Anna har han planterat förmågan att hänföras av kunskapen, den utsiktspunkt litet högre upp som ger ett annat perspektiv på det för handen varande. I sitt vuxenliv som lärarinna i Åbo träffar hon licentiat Selvin på en exkursion i skärgården, och hans geologiska exposé har en besynnerlig verkan på henne: "Anna upplevde igen den eggande dubbelexponering hon tidigare bara mött i bildkonsten och litteraturen" (*Ingens Anna* s. 77). Inte helt ointressant att det Anna slutligen "eggas" till är ytterligare ett sexuellt felval i den bemärkelsen att Selvin, liksom Staffan, mänskligt blir en mycket ynkligare gestalt än professionellt.

Den metatextliga dimensionen i den s.k. Ålandstrilogin som helhet är för omfattande för att ens summariskt analyseras här. Men blotta det faktum att de tre romanerna bygger på var sitt berättarmodus, eller signalerar var sin uppsättning av genrekännetecken (*Leo* – episk realism, *Stora världen* – modernistisk subjektivitet och inre monolog, *Allt man kan önska sig* – postmodernitet, splittring, blandning av fiktivt och pseudodokumentärt stoff) påminner oss om att själva berättandets, gestaltandets, skapandets process finns med bland allt det texten erbjuder oss som läsare att reflektera över. (Se också Björn Walléns resonemang om trilogins romaner som

anknutna till en postfigurativ, cofigurativ resp. prefigurativ kultur— begrepp lånade av antropologen Margaret Mead, som hänför sig till hur informationsgången mellan generationerna prioriteras.)

Men berättandet, gestaltandet, är inte enbart en konstnärlig eller vetenskaplig angelägenhet – det är en fundamentalt mänsklig och individuell aktivitet. En av de mest gripande påminnelserna om detta finns i *Stora världens* slutkapitel, där den formidabla Moster Elise reflekterar över sitt liv och sin bild, och "den väldiga häpnad som får makt över mig medan jag sitter och betraktar det jag föreställer. För det syns mig som ett underverk" (s. 304). En annan, ännu mera skakande (eftersom den griper tillbaka på en ganska okomplicerad scen i Leo, där den bara är en liten dramaturgiskt nödvändig komplikation av huvudintrigens stora romans), finns i kapitlet "Meditation: Fähusväggen" i *Allt man kan önska sig*:

> Hela tiden ägnar vi oss åt ett skoningslöst redigeringsarbete. Vi skjuter ifrån oss och lämnar bakom oss, vi sörjer och försvinner. Vi skuddar stoftet av våra fötter och finner oss framdragna och uppträdande i nya konstellationer; i något sammanhang hittar vi ett fäste som garanterar oss åtminstone ett kortare eftermäle (s. 165).

Så reflekterar antropologen Leonora kring den flicka som Carl Gustaf ("hjälte" i Leo) tog avsked av vid fähusväggen innan han gifte sig med sin stora kärlek Kristina. Och i nästa stycke konstaterar hon nytert: "När jag sitter här och vänder blad i mitt projekt och synar det moderna västerländska samhället i stort, tycks det mig att det karakteriseras av en räcka brutna relationer."

I *Regn* är det konstnärens relation till sitt samhälle, snarare än sitt stoff och sina motiv, som tematiseras genom den fysiskt handikappade klippmålaren och schamanen Brodd. Efter ett möte med yttervärlden som förebådar bushmankulturens undergång finns för honom ännu något att göra, ett historiskt uppdrag:

> [Han] vaknar och sträcker på sig och säger åt sin son: "Ska vi gå?"

> Fast dagen är långt gången kan jag visa honom hur man gör färg. När han lärt sig fästa den på klippan vänder sig urtiden om och ser på honom med elandens milda öga och fäster honom vänligare vid världen (s. 87).

En viktig inspirationskälla för Lundberg är (enligt Snickars, s. 174) Ronald Blythes klassiker inom den kvalitativa sociologin och etnografin, *Akenfield. A Portrait of an English Village* (1969). I Kökar-boken syns dess inflytande, liksom den inspiration som författaren fått av Ragna Ahlbäcks doktorsavhandling om Kökar från 1955.

Akenfield-inspirationen är också uppenbar inte bara i de informantmonologer som utgör en komponent i *Allt man kan önska sig*, utan också som en förebild för de olika kapitlen i *Stora världen* där olika personer för handlingen framåt i ett slags inre monolog. När man läser Akenfield slås man nämligen av hur föga dokumentär i enkel bemärkelse Blythes stil är – det handlar inte om intervjuer i någon verdertagen "naturalistisk" bemärkelse. (Väl att märka att Blythes produktion i övrigt domineras av fiktion och essäistik, snarare än sociologisk eller etnografisk facktext.) Det Blythe förefaller att arbeta med är egentligen en pseudodokumentär gränsgenre, en rollessäistik (jfr "rolldikt") präglad av ett slags sociologiskt "parlando", där resultatet är en kraftig syntetisering, inte en återgivning, av verkliga eller fiktiva personers idiolekter och självförståelse. Stoffet i all sin rikedom finns där – som en oumbärlig förutsättning, verifierbart i tekniska detaljer, relevant, representativt i faktisk bemärkelse för de fenomen det avses belysa – men aldrig rått och obearbetat, i den fragmentariska och repetitiva form som kan utvinnas genom s.k. djupintervjuer. Hans bybor är alltså exakt lika osannolika eller sannolika med sina färdigt avrundade, kärnfulla livshistorier som Lundbergs påhittade "informanter" i *Allt man kan önska sig*. (De invändningar mot dessas brist på autenticitet och språkliga individualitet jag själv någon gång gett uttryck för tappar på något sätt sin udd riktade mot den här figuren: Att intertexten för Lundbergs fiktiva framställning av en dokumentär textgenre är en dokumentär text vars genreförebild är fiktionen...)

Att det är nödvändigt med kunskap visste ju redan den bildnings- och

kärlekstörstande Anna från Kökar. "All the precious little examples" är inte bara något författaren Lundberg lever i symbios med, utan de facto också flertalet av hennes fiktiva gestalter. En av dessa är Klara Granroth i *Sand*, som faktiskt förekommer redan i *Ingens Anna* som Annas systerdotter och själsfrände Klara. Klara är en modernare Annagestalt – inklusive kärlekssorgen – som i motsats till mostern inte är "ortsmeddelare för Kökar och välkänd på Folkkultursarkivet" (*Ingens Anna*, 178) utan själv antropolog.

När Klara tillsammans med sin älskade, den amerikanska antropologen Charles Wilderman, tas som gisslan av en halvhysterisk sydafrikansk soldat, är det hennes kurage och självdisciplin som hindrar de två aggressiva och panikslagna hannarna från att driva situationen till en katastrofal klimax. Charles hinner, medan de sitter fastkedjade vid sin lägerplats, reflektera över Klaras egenart:

> Klara var /.../ intresserad av allt som gick att indela i klasser, familjer och arter; hon kämpade med de latinska namnen och slet sig i håret över sin glömska. I trucken satt hon på helspänn på spaning efter en ökenlo, en svartfotad katt, en brun hyena eller något annat hon önskade sig. När han äntligen hade fått upp en hyfsad marschfart tvingade hon honom att stanna för att titta på någon gråspräcklig fågelfan som flög sin väg och förblev oidentifierad. "Vad är det som är så helvetes intressant med att veta vad allting är?" hade han frågat.
>
> Och hon hade bara kunnat svara så som det verkligen var: "Det fanns en period i mitt liv då jag var så koncentrerad på min olycka att jag ingenting såg. Sen började jag tvinga mig att ta notis om allting, en avledningsmanöver förstår du, för att slippa observera mig själv, och med tiden blev det en vana. Jag lärde mig att bli intresserad och förtjust" (s. 29).

Denna kunskapens hugsvalelse är ett motiv som glimtar fram i en porträttskiss av Afrikaresenären David Livingstone i *Öar i Afrikas inre*. Av efter-

världen kom han att bli dömd som en besvärlig och socialt misslyckad människa, "trängd i ett hörn, fordrande, tyst och misstänksam, irriterad och otålig", vållande sin familj obehag och lidande (s. 192). Men han var också mannen som skrev i sin dagbok: "För honom vars hjärta har frid med Gud, förete de olika formerna av liv i naturen ett obeskrivligt behag", konstaterar Lundberg (s. 191). Hos denna gestalt finns uppenbart något djupt fascinerande för henne.

"Det som gör det så lätt att förlåta Livingstone är att han vandrar i ett sådant ljus", konstaterar hon – det var Stanley som myntade uttrycket "mörkaste Afrika", medan Livingstones Afrika vilar i vederkvickande morgonljus, och afrikanerna för honom ter sig förmögna till omtanke och generositet på ett helt annat sätt än många andra kolonisatörers bild av brutala vildar.

> Mer konkret känner jag vördnad och beundran för Livingstones enorma arbetskapacitet och vida intressesfär. Under de mest olidliga förhållanden fortsatte han tappert att anteckna uppgifter om geografi, botanik, zoologi, medicin, etnografi och lingvistik (s. 193).

Kunskapen tar inte sorgens plats hos Klara, och Livingstones antecknande helade inte honom som människa – men detta vederlägger inte de kompensatoriska aktiviteternas vikt och värde i deras liv, tycks Lundberg mena.

Berättarens relation till det berättade, berättelsens till stoffet, är aldrig idyllisk eller problemfri. Sorgen och det personliga misslyckandet är den väg till kunskapen och den tröstande gestaltningen av världen som alltför många av Lundbergs gestalter fått vandra för att man skulle tro detta. Anna, Klara, Leonora och den fysiskt handikappade konstnären Brodd är alla exempel på detta.

I *Allt man kan önska sig* är berättaren, – i bemärkelsen den som orkestrerar det postmoderna myllret av röster och diskurser – antropologen Leonora Eskilsson, i färd med att förstå sin egen släkts historia och sin egen plats i kulturen med hjälp av ett antropologiskt forskningsprojekt. Här finns också inbyggd en berättarens skepsis mot sitt material; intervjuerna och

den analytiska reflektionen kontrasteras mot det schamanistiska uppgåendet som förståelseform (åtminstone tillfälligt till det senares fördel).

I *Regn* fortsätter undersökningen av olika förståelseformer, avvägningen mellan kunskap och uppgående. Där är bushmankonstnären Brodd och – hundra- eller tusentals år senare på samma plats – vatteningenjören Bengt inbegripna i det lundbergska urvärvet att förstå, tolka, återge. Leonora och Bengt är intressanta personer i Lundbergs synnerligen nyktra och kunskapsmättade fiktiva värld såtillvida att de uppvisar ett mått av schamanistisk talang. För en läsare som närmar sig Lundbergs produktion med siktet inställt på andlighetens tema är de säkert nyckelinformanter, som kan kasta ljus över tidigare motiv och frågeställningar lika väl som kommande. Det är också möjligt att *Regn* och *Allt man kan önska sig* introducerar en ny och skarpare differentiering mellan konstnärens och forskarens utforskarroller. Eller borde man ta ad notam Lundbergs deklaration av sin egen epoktillhörighet i *Sibirien*? Men också här betonas ju dubbelheten snarare än artskillnaden:

> Min mor härstammade från upplysningstiden, själv kom jag ur romantiken. Skillnaderna i synsätt gav upphov till konflikter och missförstånd, men på vägen skaffade jag mig en hälsosam respekt för faktakunskap. Man känner bättre om man vet något (s. 53).

Jag skall emellertid här nöja mig med att begrunda en annan aspekt av vetandets och gestaltandets förutsättningar i Lundbergs textvärld, nämligen tillägnandet och identifikationen. "Det som vi känner till namnet på kommer oss till mötes och blir oss bekant på ett helt annat sätt än 'ett träd', 'en blomma' eller 'en fågel'. Det handlar om ett magiskt ägoförhållande: när man har lärt sig något heter det ju helt konkret att man tillägnat sig det", konstaterar Lundberg i *Sibirien* (s. 53). Ett besläktat resonemang förs i *Allt man kan önska sig*, när Leonora och hennes syster träffar den mycket gamla och blinda Simons moster, i ett kapitel som heter "Världen i huvudet". Flickornas farmor beskriver de broderade västarna som småflickorna har på sig, och Simons moster är nöjd: "Det verkar inte göra så mycket att hon är

nästan blind, eftersom hon kan se dem för sig om man beskriver dem tillräckligt väl. Jag beundrar farmor som kan tala så flytande och har ord för allt som tilldrog sig då västarna tillverkades" (s. 39).

Genom orden och kunskapen blir man delaktig i världen – inte bara i dess hålsöm och langettstygn, utan i dess livsformers mångfald. Söker man sig tillräckligt långt hemifrån, antecknande och iakttagande också under de svåraste omständigheter, hittar man kanske sig själv till slut. Inte bara inordnad som en komponent i ett system, en samhällsmedlem i tidens ström, utan som den ensamma och lidande människa man också är.

Att forna tiders upptäcktsresande i sina reseberättelser efterlämnat rikliga autobiografiska spår – projektioner av psykologiska teman och strukturlikheter – är Lundberg naturligtvis väl medveten om. Vi kan notera till exempel hennes intresse för 1800-talsorientalisten och afrikanisten Richard Francis Burton. Honom beskriver hon som "den sista renässansmänniskan" med "en otrolig aptit på främmande folk vars särdrag och sedvänjor han katalogiserade med kall distans, varmt uppskattande bara den arabiska kulturen som han på många sätt såg som en spegelbild: absurt stolt med riddartidens hedersideal, lättsårad och grym men överdådig och storsint, snar till förakt och oförmögen att glömma lidna oförrätter, med en charm och en grace som riktar sig lika mycket till män som till kvinnor" (*Öar i Afrikas inre* s. 194).

Likt många andra samtida afrikanister och antropologiskt orienterade Afrikaresenärer har också Ulla-Lena Lundberg berörts djupt av bushmännen, ett ytterligt utsatt folk. Hennes motivering är intressant eftersom den pekar rakt mot en psykologisk tematik som går igen i mycket av hennes författarskap:

> Det fanns mycket i min egen kultur som jag fann sårande och bortstötande. Särskilt gräll var den ohövlighet jag bemöttes med i jämförelse med den takt och vänlighet med vilken bushmännen bemötte främlingar. Jag identifierade mig så starkt med bushmännen som inte har haft något annat försvar än att retirera när de konfronterades av teknologiskt bättre utrustade folk att jag klippte av fler kontakter, stängde fler dörrar och vandrade ut ur fler situationer än någonsin tidigare när jag tyckte att jag hade blivit ovänligt bemött. Liksom bushmännen drevs jag så att säga ut i öknen, men den hårda miljön framstod som mera önskvärd än den hårdhet och det förakt som härskar i den utanförliggande, mera bekväma världen.
>
> På sätt och vis var det en identifikation med förlorare, men med förlorare som får resning och egenvärde av sin kultur (*Öar i Afrikas inre* s. 268).

Annas sätt att retirera och uppoffra sig i relation efter relation de bägge romanerna igenom kan läsas som ett experiment med denna förlorariden-tifikation. Också Klara Granroth är en förlorare med resning. I den yttersta förödmjukelsens stund, när hennes älskade låter henne stå rakt i skottlinjen och skydda honom med sin kropp, samtidigt som han bokstavligt och bildligt överger henne för gott, får hon en resning i sin olycka som räddar hennes liv. Tom Carey inser att han förlorat sin gisslan, men också att hennes öde är sådant att det inte ankommer honom att göra slut på hennes liv:

> Han såg allt det som ännu återstod för henne: den långa ensamheten, förödmjukelserna som drabbar en människa när hon är minst kapabel att uthärda dem, det förakt som en människa inbjuder till när hon är mest i behov av uppmuntran och hjälp, alla de år då hennes liv rör sig längre och längre bort från det hon ville med det, de många år då hon kämpar för att kvarhålla sin uppfattning att människor är hedervärda och bär Guds rike inom sig (s. 236).

Vatteningenjören Bengt är snubblande nära att råka i samma förlorarposition i *Regn*. Men här låter författaren honom i stället för Klaras transcendenta och suggestiva masochism uppvisa en annan förlorardygd – den ödmjuka, nästan löjliga envishet som till sist kan leda till seger mot all odds. Han besluter sig helt enkelt att vänta ut sin älskades relation till en annan, mera bländande attraktiv men också mera flyktig man. Hans strategi visar

sig lyckad, och läsaren får själv avgöra i vad mån han har krafter bortom vår vardagsverklighet – kodifierade i bushmännens hemlighetsfulla klippmålningar – att tacka för denna seger.

Delaktighetstanken är en central och trösterik tanke i Lundbergs författarskap, och i dess tjänst har antropologin, liksom i dess förlängning paleontologin, en viktig roll. Också när människans förmåga att känna igen sig i skapelsen konfronterar henne med skrämmande och obehagliga företeelser, så som babianernas lätt igenkännliga personliga fientlighet under en expedition i Okavangodeltat – dokumentärt redovisad i *Öar i Afrikas inre* och stoff för en episod i *Allt man kan önska sig* – förmår både hennes dokumentära berättarpersona i *Öar* ... och Leonora i romanen roas av insikten om det gemensamma, dels med babianerna som art, dels med sina egna artfränder: "Den individualitet som vi människor anser att utmärker oss, den är bara ytterligare ett drag som förstärker våra förkrossande likheter. I vår existentiella ensamhet liknar vi intill förblandning den truppmedlem som ensam sitter bredvid oss" (*Allt man kan önska sig* s. 137).

Intressant är också fortsättningen på citatet om bushmännen ovan. Efter att ha berört sin egen individuella tragik och förloraridentifikation, fortsätter Lundberg nämligen så här:

> Tillsammans med bushmännen hade jag ofta anledning att tänka på hur föga olika vi människor egentligen är. Bland bushmännen kände jag ofta igen ansikten ur min barndom och ur den anspråkslösa bondekultur jag utgått ur, och det gav mig verklig tillfredsställelse att föreställa mig att om det var möjligt att utträda ur den timliga dimensionen skulle vi antagligen märka att ingenting hindrar oss att igenkänna en delad mänsklighet hos folk som föregått oss med tusentals, kanske hundratusentals år (*Öar i Afrikas inre* s. 268).

Avslutningsvis kan vi begrunda en av de explicita reflektioner kring andra resande författares motiv och förhållningssätt till sitt stoff som kan ses som en indirekt hänvisning till Lundbergs eget projektivt autobiografiska skrivande i Sibiriensjälvporträttet:

> Det måste finnas en personlig grund för allt vi gör. Tjechov, till exempel, kom inte till Sachalin bara för att dokumentera utan också för att återuppväcka sin skapande passion. Jag är inte alldeles säker på att det lyckades honom, under läsningen får man ibland en känsla av att han betraktar boken om Sachalin som ett misslyckande. Det är i paradoxen vi skymtar en mening: författarens liv blev inte nytt av det han bevittnade i Sachalin, men det verk han sammanställde ur sitt eget känslomisslyckande fick en genomslagskraft som gav genljud långt utanför Rysslands gränser (s. 191).

Ovan har jag försökt utforska en övergripande, stor och komplicerad tematik i Ulla-Lena Lundbergs författarskap genom nedslag i ett stort antal texter. Sammanfattningsvis kan man säga att det handlar om dynamiken mellan inre och yttre, det personliga och det universella, mellan det upplevda och det genom forskning och/ eller konstnärskap betraktade och distanserade stoffet (och här står alltså antropologen som symbol för ett helt spektrum av distanserade hållningar), mellan det man känner och det man vet. Kanske kan också begreppsparet romantik och upplysning tillfogas här.

Ingendera polen av dessa dikotomier låter sig hos Lundberg reduceras till den andra, snarare utförs i hennes författarskap hittills en grundlig och omsorgsfull utforskning av dessa två hållningars nödvändiga växelverkan i människans liv. När man läser hennes böcker som delar av ett oavslutat stort projekt, tvingas man att ständigt byta fot. Detta är något man gör i desperation när man tvingas stå för länge – eller det man självklart gör när man går.

För fiktionens olyckliga Klara Granroth blev observationen, det inlärda förtjusta intresset, en överlevnadsstrategi. Den nyktra dokumentära berättaren i *Sibirien* utvecklar sitt resonemang litet annorlunda, eller längre ut. Går man tillräckligt långt på delaktighetens väg, med antropologin, paleontologin eller ornitologin som observationsreferenser, leder den inte till utplåning utan till hemkomst:

Man lugnar sig, man slår sig till ro, det finns tid. Staden försvinner, hela den avtärda omgivningen. Så blir det mörkt, och morgon. Där ute finns det en kreativ värld som producerar syre och näring och underhåller en artrik mångfald. Vi är alla delar av samma materie, och därför finns det i allt vi ser något som vi känner igen. När du ser ut genom fönstret ser du genom din otydliga spegelbild ut på allt det som du också är. Vi bär med oss en lång erfarenhet. De flesta av oss minns hur det är att ha vingar (s. 199).

KÄLLOR

Otryckta:
Två brev från ULL i artikelförfattarens ägo

Tryckta:
Lundberg, Ulla-Lena:
Gaijin. Utlänning i Japan, 1970
Kökar, 1976
Öar i Afrikas inre, 1981
Kungens Anna, 1982
Ingens Anna, 1984
Sand, 1986
Leo, 1989
Stora världen, 1991
Sibirien. Ett självporträtt med vingar, 1993
Allt man kan önska sig, 1995
Regn, 1997

Övriga:
Blythe, Ronald: *Akenfield. A Portrait of an English Village*, London 1969
Gould, Stephen Jay: *Questioning the Millennium*, London 1997

Lindfors, Mette: "Annas val. Den fiktiva huvudpersonens livscykel och gränsöverskridningar i Ulla-Lena Lundbergs roman om Anna", i *Fem par. Finlandssvenska författare konfronteras*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 592, 1995

Powdermaker, Hortense: *Stranger and Friend. The Way of an Anthropologist*, New York/London 1966

Snickars, Ann-Christine: "Ulla-Lena Lundberg: det personliga och det antropologiska perspektivet", i *Tio finlandssvenska författare*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland, nr 535, Helsingfors 1986

Stenwall, Åsa: *Hur flickor blir kloka. Om flickuppväxt i nyare finlandssvensk litteratur*, Esbo 1987

Wallén, Björn: "Den generativa kraften – tankar kring Ulla-Lena Lundbergs åländska sjöfartstrilogi", *Vår Lösen* 2/3 1997

VI

Julius Lundahl, Sovremenniks finländske medarbetare

Ben Hellman

I 1800-TALETS ryska litteraturhistoria intar tidskriften *Sovremennik* ("Samtida") en central plats. Grundad av Aleksandr Pusjkin 1836 kom den i mitten av seklet att bli organ för den ryska realismen. Bland tidskriftens författare finner man namn som Gogol, Turgenev, Gontjarov, Dostojevskij och Tolstoj. Det var också i *Sovremennik* som den skarpaste samhällsdebatten fördes under de radikala litteraturkritikernas tid. Ett okänt faktum är att *Sovremennik* på fyrtiotalet – i sig en nedgångsperiod för tidskriften – inräknade också en finländare, Julius Lundahl, bland sina medarbetare. Lundahl fungerade i praktiken som en av tidskriftens redaktörer med översättningar och skandinavisk litteraturbevakning som sitt område. Notabelt är också att den helsvenske Lundahl publicerade en egen rysk dikt i *Sovremennik*.

Julius Ferdinand Lundahl föddes 1818 i Tammerfors i en köpmansfamilj. Han blev student i Åbo 1834 och två år senare inskrevs han vid Kejserliga Alexandersuniversitet i Helsingfors. Någon examen avlade han inte, men kunskaperna i ryska gav honom 1839 anställning vid generalguvernörens kansli, först som kopist och från 1841 som kanslist. Det visade sig tidigt att rysk litteratur var hans stora intresse. Från och med 1837 började i *Helsing-*

fors morgonblad ingå översättningar av rysk poesi, främst folkdikter, undertecknade med Lundahls signatur L. Intresset för folkpoesi låg i tiden med Runebergs översättningar av serbiska folkdikter och Lönnrots *Kanteletar* som synliga, inspirerande uttryck. Den ryska folkdiktningen var okänd i Finland, och Lundahl räknade med att hans översättningar kunde finna läsare inte endast bland den stora allmänheten utan också bland de finländska litteratörerna.[1] Materialet och insikterna i ämnet förefaller han att i huvudsak ha hämtat ur Ivan Sacharovs färska samling *Pesni russkogo naroda* (1838–39, Det ryska folkets sånger).[2] I den ryska folkdiktningen fann Lundahl "en egen lätthet, naivité och enkelt, rörande behag".[3] Samma stämning var förhärskande i den finska och ryska diktningen: "En ton av djupt vemod går genom det hela; sällan ljuda gladare anslag – vilket torde utvisa, att äfven hos Ryssen, så liflig och lefnadsfrisk han än synes oss, glöder i hjertats innersta samma djupa känsla för lifvets allvar och sorgliga skiften som hos den allvarsamme, slutne Finnen."[4]

Mellan åren 1838–42 publicerade Lundahl aderton översättningar av ryska folkdikter.[5] Via ryskan översatte han också en bulgarisk[6] och en serbisk folkdikt, "Brödratvisten".[7] Detsamma gäller uppenbarligen också hans tolkning av ett persiskt original – "Sorgen".[8] En runa från *Kanteletar*, "Om sin dotter vet ej modren", är översatt från finskan.[9] En kuriositet bland Lundahls arbeten är tolkningarna av två syrjänska dikter, tagna ur antologin *Utrennjaja zarja* (SPb, 1839). Medan professor Nikolaj Nadezjdin, som

[1] "Några ord om Ryska folksången". *Helsingfors morgonblad*, 13.10.1837.
[2] *Helsingfors morgonblad* 14.3.1842.
[3] *Helsingfors morgonblad* 6.10.1837.
[4] *Helsingfors morgonblad* 13.10.1837.
[5] Översättningarna ingick under signaturen L. i *Helsingfors morgonblad*, 13.10.1837, 29.1.1838 ("Den öfvergivnas klagan"), 8.3.1838, 20.8.1838, 23.8.1838, 20.9.1838, 12.11.1839 ("Flyttfogeln"), 15.11.1838, 19.9.1839, 7.11.1839, 18.11.1839, 16.8.1841, 14.3.1842, 28.4.1842 ("Vaggvisa"), 15.9.1842 ("Tvenne vägar", "Korpens sång").
[6] *Helsingfors morgonblad* 7.2.1839.
[7] *Aina. Poetisk kalender 1851*. Helsingfors 1850, s. 67–71.
[8] *Helsingfors morgonblad* 23.4.1838.
[9] *Helsingfors morgonblad* 20.2.1843.

uppteckat, publicerat och översatt dem till ryska, valde att återge "klagosångerna" i prosaform, nyttjade Lundahl den finska runometern.[10]

Om Lundahls tolkningar av rysk folkdiktning har Ragnar Öller konstaterat att de uppvisar "mycken poetisk smak och insikt".[11] Detsamma kan sägas om hans översättningar av rysk konstpoesi. Den första signerade publikationen är från september 1837, Nikolaj Karamzins dialog "Kladbisjtje" ("Röster ur grafven").[12] Den följdes av Vasilij Zjukovskijs "Uznik k morylku, vletevsjemu v jego temnitsu" ("Fången och fjärilen").[13] Lundahls favoritdiktare var den på sin tid populäre, numera bortglömde Andrej Podolinskij (1806–86). Ur dennes *Povesti i melkije stihotvorenija* (1837, Berättelser och mindre dikter) valde han "Nevesta" ("Bruden"), "Genij" ("Snillet") och "Gurija" ("Hourin").[14] År 1841 tog Lundahl sig an Pusjkins diktning. Typiskt nog valde han att översätta poetens tolkningar av västslaviska folksånger och inte någon av originaldikterna.[15] Till Lundahls sista diktöversättningar hör Apollon Majkovs (1821–97) dikt "Iskusstvo" ("Konsten").[16]

Det som kunde ha blivit kronan på Lundahls översättarverksamhet var hans tolkning av *Igorskvädet*. Det existerade redan en rysk och en fransk översättning men på svenskt håll var detta den fornryska litteraturens främsta verk okänt. I maj 1840 publicerade Lundahl ett innehållsreferat av *Sången om Igors fälttåg*, som han kallade eposet, med översättningar av de två centrala avsnitten – "Slaget vid Kajala" och "Jaroslavnas klagan".[17]

[10] *Helsingfors morgonblad* 12.8.1841.
[11] Ragnar Öller: *Ett kvarts sekel av vårt litterära liv. 1828–1853*. Helsingfors 1920, s. 104.
[12] *Helsingfors morgonblad* 4.9.1837.
[13] *Helsingfors morgonblad* 6.10.1837.
[14] *Helsingfors morgonblad* 17.1.1839 ("Bruden"), *Helsingfors morgonblad* 25.2.1841 ("Snillet") och *Necken. Poetisk kalender för 1845*. Helsingfors 1844, s. 25–30 ("Hourin").
[15] "I. Konungens syn" (*Helsingfors morgonblad* 21.6.1841), "II. Sången om den svarte Georg" (12.7.1841), "III. System och bröderna" (15.7.1841) och "IV. Wallachen i Venedig" (29.7.1841).
[16] *Necken* (1844), s. 36.
[17] "Utdrag ur Sången om Igors fälttåg". *Helsingfors morgonblad* 11.5.1840.

I eposet fann han "poetisk lyftning, rikedom på djerfva, fulla bilder, episk styrka och kraft i uttryck, understundom öfvergående till det vekaste, ljufvaste lyrik". Lundahl tvekade inte att sätta eposet i jämbredd med de "odödliga" *Ossiansångerna*. Oenighet råder beträffande eposets formspråk, och Lundahl valde att använda blankvers.[18] Hans uttalade mål var att skapa en trogen översättning, utan förskönningar och utfyllningar. Lundahl ville översätta hela *Igorskvädet*, och hösten 1845 var resultatet av hans mångåriga arbete färdigt att gå i tryck.[19] Av okänd anledning utkom översättningen aldrig och något manus finns veterligen inte heller bevarat.

Lundahl skrev också egna dikter på svenska, även om han inte förefaller att ha haft några större ambitioner på området.[20] Efter hans död publicerade änkan en tidig dikt, "Hemlängtan", i *Mielikki*, en barntidskrift, som hon själv utgav och redigerade.[21] Soldaten, som dragit ut i "det vilda krig [...] som tusen offer tar", ber stjärnan visa honom vägen tillbaka till barndomshemmet. "Elfdrottningens kyss"[22] är en variant av Goethes "Erlkönig", medan en elegisk stämning präglar "Höst-tankar" och "Korset".[23] "Höstjeremiad i Esplanaden"[24] ger en livfull bild av flanörlivet på Esplanaden. Diktens realistiska fond gör att den skiljer sig från den samtida romantiska

[18] Det kan nämnas att när Alfred Jensen översatte samma partier ur *Igorskvädet* för sin *Rysk litteratur* (Stockholm 1912), så var versmåttet femfotade jamber. Som modell använde Jensen Apollon Majkovs nyryska översättning från 1870.

[19] *Perepiska Ja.K. Grota s P.A. Pletnjovym*. SPb 1896, vol. II, s. 566. Översättningen här och i det följande är gjord av mig.

[20] I *Morgonbladets* nekrolog (2.2.1854) hette det: "Äfven förvarar detta blad åtskilliga skämtsamma originaldikter af hans hand." Formuleringen avslöjar inte om dessa tillfällighetsdikter publicerats anonymt i *Helsingfors morgonblad* eller om de endast förvarades i tidningens arkiv.

[21] *Mielikki* 5/1865, s. 1. Dikten publicerades anonymt, i likhet med alla dikter i tidskriften, men identifieras som skriven av Lundahl av Märta Borgström (*Man skrev sommaren 1845*. Borgå 1956, s. 48–49).

[22] *Helsingfors morgonblad* 5.3.1838.

[23] *Necken* (1844), s. 13–14 ("Höst-tankar") och 42–43 ("Korset").

[24] *Helsingfors morgonblad* 7.10.1841.

diktningen, trots att temat också här är alltings förgänglighet och drömmen om en ny vår.

*

Lundahls litterära verksamhet fick en ny inriktning när Jakov Grot (1812–93) år 1840 flyttade till Helsingfors. Alltsedan sitt besök hos Runeberg i Borgå 1838 hade Grot genom översättningar och artiklar verkat för att presentera finländsk litteratur för ryska läsare. När han våren 1841 utnämndes till professor vid Kejserliga Alexandersuniversitetet fick hans verksamhet en fastare basis. I över ett decennium skulle Grot komma att verka i Helsingfors. Någon slavist av rang framgick dock inte bland hans elever, utan istället var det translatorn Julius Lundahl som blev hans viktigaste finländske medarbetare i arbetet på ett kulturellt närmande mellan de båda folken.

I Helsingfors blev Grot först bekant med professor Gustaf Lundahl och författarinnan Augusta Lundahl. Till vännen Pjotr Pletnjov (1791–1865) i S:t Petersburg skrev han i september 1840: "Dessutom finns här ännu en Lundahl, en släkting till dem, en ung man, tjänsteman och lärare i ryska; han har översatt ett och annat till svenska. Honom är jag ännu inte bekant med."[25] Några veckor senare var bekantskapen gjord – "han är 22 år, undervisar i ryska hos Gripenberg [Odert Gripenbergs flickskola], även om han talar [ryska] rätt dåligt. Han har gjort goda översättningar från ryska till svenska av några dikter och dessutom hela Igorskvädet, men av den översättningen har han ännu inte publicerat mycket."[26]

Lundahl blev snart en ständig gäst i Grots salong och frågan om ett samarbete blev snabbt aktuell. Till en början var det som översättare Lundahl behövdes. I samband med universitetets 200-års jubileum 1840 hade Grot arrangerat en finländsk-rysk författarträff i Helsingfors. Deltagarna övertalades att medverka i en tvåspråkig festskrift, *Calender till minne af K. Alex-*

[25] *Perepiska* I, s. 68.

[26] *Perepiska* I, s. 87.

anders-universitetets andra secularfest. Pjotr Pletnjov, rektor och professor i ryska språket och litteraturen vid S:t Petersburgs universitet, bidrog med en artikel om Finlandstemat i rysk litteratur. På inrådan av Fredrik Cygnaeus beslöt Grot att be Lundahl översätta diktcitaten av Pusjkin, Derzjavin, Baratynskij, Batiusjkov, Davydov och Jazykov till svenska. Pletnjov oroade sig över Lundahls kompetens och undrade om det inte vore bäst att nöja sig med prosaöversättningar: "Minns att Lundahl inte är någon Zjukovskij. Till sina svenska dikter överför han endast den ryska innebörden, men inte färgerna, inte tonen, inte poetens själ. Men detta är ju endast min åsikt."[27] Lundahl fullgjorde dock sitt första uppdrag för Grot till allas belåtenhet. En kompromiss var att han översatte till orimmad vers.

För *Helsingfors morgonblad* översatte Lundahl samtidigt en dikt skriven av Grot.[28] Denne hade översatt Esaias Tegnérs *Frithiofs saga* till ryska och enligt tidens sed lagt till en egen dikt, tillägnad författaren. Grots arbete, som utgavs i bokform i Helsingfors 1841, fick en ingående presentation i *Helsingfors morgonblad* och Lundahls bifogade översättning av Grots dikt gav Tegnér möjlighet att ta del av ryssens hyllning och retoriska inbjudan att besöka Ryssland, det forna fiendelandet.

Grots nästa steg var att engagera Lundahl i arbetet på *Sovremennik*. Efter Pusjkins död hade ansvaret för tidskriften övertagits av Pletnjov. Arbetet var otacksamt och betungande. *Sovremennik* hade aldrig blivit någon inkomstkälla för Pusjkin och också Pletnjov var tvungen att arbeta under ansträngda ekonomiska förhållanden. Hans mål var att bevara "arvet från Pusjkin", något som han tolkade i en konservativ anda. Mycket i den samtida litteraturen, såsom prosans och realismens frammarsch, ställde han sig tveksam till. Han vägrade också låta *Sovremennik* bli ett organ för samhällsdebatt. Några av romantikens stora namn ingick bland tidskriftens författare, men kontakterna till en yngre författargeneration var få. Något av en felsatsning var Pletnjovs kraftiga stöd till Dmitrij Koptev (1820–67), en författare som besökte Helsingfors ett par gånger och här charmade Runeberg och Lundahl. Det sviktande publikintresset såg Pletnjov som ett bevis på att han var inne på rätt väg i sin vägran att följa det han betraktade som modenycker.

[27] *Perepiska* I, s. 242.

[28] *Helsingfors morgonblad* 27.5.1841.

Pletnjovs närmaste medarbetare var Jakov Grot. Genom Grot kom *Sovremennik* att få en kraftig skandinavisk orientering med översättningar av prosa och poesi och en återkommande översikt – "Listki iz Skandinavskogo mira" ("Blad ur den skandinaviska världen"). Arbetsfältet var stort och Grot behövde medhjälpare. Valet föll på Lundahl som 1841 gavs en första presentation i *Sovremennik*: "I detta sammanhang måste vi omnämna den unge litteratören h. Lundahl, som visat speciell skicklighet i sina poesiöversättningar från ryska till svenska. Han har bland annat översatt med femtaktiga jamber *Igorskvädet* och de publicerade avsnitten av detta arbete ger löfte om en god helhet. Av våra nya poeter översätter han oftast Podolinskij."[29]

Överraskande nog var det som översättare till ryska som Lundahl engagerades i *Sovremennik*. Ryska var inte hans modersmål och Grot hade klargjort för Pletjnjov att Lundahls ryska var bristfällig. Pletnjov räknade ändå med att Lundahl med Grots hjälp kunde ta hand om en del av översättningarna. Det vittnar om en undervärdering av översättararbetet men naturligtvis också om en brist på svenskkunniga ryska litteratörer. Lundahls första översättningar för *Sovremennik* var kapitlet om Gustaf II Adolf ur Anders Fryxells *Berättelser ur svenska historien* (27/1842)[30] och Elias Lönnrots resebrev från Rysslands norra guvernement (31/1843). Samtidigt arbetade han på en skönlitterär översättning, nämligen Runebergs novell "En julkväll i lotskojan". Under titeln "Vetjer na Rozjdestvo v lotsmanskoj izbe" publicerades översättningen 1844 (nr 34). Grot hade gjort grundliga språkliga korrigeringar i alla tre översättningarna.

Sommaren 1842 gjorde Lundahl genom Grots förmedling personlig bekantskap med två av *Sovremenniks* kvinnliga författare, Aleksandra Isjimo-

[29] *Sovremennik* 22/1841, s. 58.

[30] Senare publicerades ytterligare ett kapitel ur Fryxells arbete (Jacob De la Gardie) i *Sovremennik* (31/1843), dock inte i Lundahls översättning. Boken presenterades i sin helhet av Grot själv (35/1844).

va (1804/05–81) och grevinnan Jevdokija Rostoptjina (1812–58). Isjimova var inte okänd i Finland. Avsnitt ur hennes *Istorija Rossii v rasskazach dlja detej* (Ryska historien berättad för barn) hade ingått i *Borgå tidningar* ("Kejsarinnan Maria Feodorovna")[31] och efter hennes Finlandsbesök publicerade också *Helsingfors tidningar* ett kapitel ur samma bok.[32] Det är oklart om Lundahl svarade för någondera översättningen. Däremot gjorde han mycket för att presentera Jevdokija Rostoptjina på svenska. Redan under hennes vistelse i Helsingfors ingick i *Helsingfors morgonblad* två översättningar. Dikten "Hafvet och hjertat. Ord till Beethovens vals" ("Romans: Na golos betgovenova valsa") hade Lundahl funnit i Rostoptjinas första diktsamling, *Stichotvorenija* (1841), medan "Romans (Svarta digra moln dystra skocka sig...)" var aktuell genom att den just som romans framfördes vid två konserter i Brunnsparken samma sommar.[33]

I början av augusti gick en bal av stapeln ombord på ett av ryska flottans skepp, fregatten Melpomena, i Helsingfors hamn. Bland greve Apraksins gäster fanns också en stor del av stadens högsta societet. Grevinnan Rostoptjina skrev en dikt om tillfället, "Bal na fregate", i vilken balens sorglösa stämning och överdåd ställs i kontrast mot vardagen ombord med hårt arbete och blodiga strider.[34] Lundahl översatte "den älskliga skaldinnans" dikt till svenska ("Balen på fregatten")[35], och Grot såg till att Rostoptjina fick ett exemplar av översättningen. I ett tackbrev till Grot i maj 1843 hälsade hon till sin finländske bekant: "På tal om översättningar: stort tack för den ni sände mig; ingen har kunnat reda ut den för mig, men några ord som jag kan gissa mig till och min intuition säger mig att jag bör vara tacksam för den *svenska* Fregattens utsökthet och trohet. Jag ber er uttrycka min tacksamhet till herr Lundahl och säga honom att det känns smickrande och trevligt att mitt namn och min själ ännu lever i minnet

[31] *Borgå tidningar* 26.5.1841.
[32] *Helsingfors tidningar* 12.10.1842.
[33] *Helsingfors morgonblad* 28.7.1842, *Helsingfors morgonblad* 1.8.1842.
[34] *Sovremennik* 29/1843, s. 265–267.
[35] *Helsingfors morgonblad* 13.4.1843.

hos mina vänliga finska värdar."[36] Samtidigt meddelade Rostoptjina att hennes planerade återbesök i Helsingfors och "det poetiska, tysta, strålande Finland" tyvärr inte kunde förverkligas.

Under sommaren 1842 diskuterade Pletnjov intensivt *Sovremenniks* framtid med Grot. Hans plan var att ge tidskriften mer aktualitet genom att öka utgivningstakten från en gång i kvartalet till en gång i månaden. Förnyelsen kunde visa sig bli "ett sista uppflammande", men ett risktagande var nödvändigt. Hjälp behövdes utifrån och Lundahl måste övertalas att kontinuerligt arbeta för Pletnjov under Grots översyn. Någon kännbar pekuniär ersättning kunde han inte lovas, men Pletnjov framhöll att arbetet på Pusjkins gamla tidskrift redan i sig var en ädel syssla.[37] För att Lundahl bättre skulle kunna följa med den nya ryska litteraturen och lära känna tidskriftens linje och anda kunde han få en gratisprenumeration.[38]

Sovremenniks satsning på Skandinavien skulle fortsätta. "Jag vill tro att *Sovremennik* med tiden förvandlas till en rent nordisk tidskrift och jag spottar på det ruttna Västeuropa", skrev Pletnjov till Grot.[39] Enligt Pletnjovs bedömning var det i Skandinavien den nya europiska romanen stod att sökas. Som översättare engagerades också Grots syster Roza, som började med Fredrika Bremers *Familjen* (*Semejstvo, ili Domasjnie ozjidanija, Sovremennik* 1842–43). Den inflytelserike kritikern Vissarion Belinskij fann romanen tråkig och lovprisandet av familjelyckan inskränkt[40], men Pletnjov lät sig inte nerslås utan utlovade mera översättningar av den nya svenska litteraturen – "för oss så ny och fascinerande genom sina skapelsers orgina-

[36] *Perepiska* II, s. 876.
[37] *Perepiska* I, s. 566.
[38] *Perepiska* I, s. 592.
[39] *Perepiska* I, s. 611.
[40] Om mottagandet, se: Maria Widnäs: "Hur Fredrika Bremer översatts, recenserats och diskuterats i Ryssland", i: *Litteratur och samhälle. Meddelande från Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet* (stencil), nr 102 (1972), s. 4766–4770, Carin Davidsson: "Den ryska tidskriften Sovremenniks (Den Samtidiges) roll som kulturförmedlare under 1840-talets första år", *Årsskrift utgiven av Åbo Akademi 1979–1980*, nr 64. Åbo 1981, s. 434–441, samt Maria Nikolajeva: *När Sverige erövrade Ryssland. En studie i kulturernas samspel.* Stockholm 1996, s. 98–101.

litet och fulländning".[41] Också Lundahl borde översätta skönlitteratur, påpekade Pletnjov för Grot.[42] Hans gebit kunde vara "avsnitt (prosa) av intressanta poeter, historiker, moralister, kritiker o.s.v."[43]

Lundahls förutsättningar för en aktiv medverkan i *Sovremennik* blev gynnsammare, när han våren 1844 fick anställning som translator vid senatens kansliexpedition. Det var en tjänst som gav tid för litterär verksamhet. Följande år skedde hans debut som poet i *Sovremennik*. Under sommaren hade han i Helsingfors blivit bekant med en petersburgsfamilj Popov. Dottern Je. – möjligen Jelena eller Jekaterina – skrev under besöket i Finland en dikt, "Rusalka" ("Sjöjungfrun"), en variant på Lorelei-motivet. Sjöjungfrun är en femme fatale, som tjusar mannen/fiskaren och lockar honom med sig ner i djupet.[44] Lundahl svarade henne med en dikt på ryska, tillägnad "Je.** P.**".[45] I dikten prisar han fröken Popova, som tillsammans med sin sjöjungfru bytte ut sin vackra hemstad med dess ståtliga palats mot Finlands "ensliga granitklippor". Lundahl bygger vidare på de ryska poeternas Finlandsbild, bekant för honom genom Pletnjovs artikel. Han väljer det ryska perspektivet och ser S:t Petersburg som det egna ("svoj") – vacker, förtjusande och praktfull, medan Helsingfors och Finland är främmande ("tjuzjoje") – sträng, dyster, isolerad, vild och kylig. Poeten påminner dock om att man inte skall rädas det främmande vattnets gudinna, eftersom samma gudar, samma sol, samma vågor finns på båda hållen. Via sin dikt sände Lundahl den finländska sjöjungfrun på svarsvisit till S:t Petersburg i ett försök att tjusa Popova och hennes ryska "rusalka", att få dem att glömma Nevas vågor och börja älska Finland. Man ser att också för Lundahl var förhållandet mellan Finland och Ryssland en central, spänningsladdad fråga.

[41] *Sovremennik* 32/1843, s. 232.
[42] *Perepiska* I, s. 569.
[43] *Perepiska* I, s. 611.
[44] *Sovremennik* 39/1844, s. 108–109. Lundahl översatte också Popovas dikt till svenska under titeln "Flodjungfrun" (*Helsingfors morgonblad* 11.7.1844). I *Helsingfors morgonblad* anges författarens initialer som K.P., antingen ett tryckfel eller också en syftning på Jekaterinas smeknamn – Katja eller Katarina.
[45] *Sovremennik* 39/1844, s. 111.

Grot sände diktdialogen till Pletnjov med en undran om inte *Sovremennik* kunde publicera den. Som dikt på ryska skriven av en finne var Lundahls dikt en raritet.[46] En publikation gav dem därtill en möjlighet att igen berätta om Lundahl för den ryska publiken. Pletjnovs svar var inte entusiastiskt, men eftersom dikterna "inte kunde kallas dåliga", lovade han att införa dem.[47] När de båda dikterna publicerades i *Sovremennik* presenterades Lundahl som "en ung finländsk poet", som besvarat Popovas dikt med "talangfull" dikt på ryska. Dikten trycktes också som ett bevis på den framgång med vilken det ryska språket spriddes i Finland.[48]

Sovremenniks situation var hösten 1844 om möjligt ännu mer prekär än tidigare. Tidskriften levde de facto på Pletnjovs egna medel, och både han och Grot fann det allt svårare att klara av både universitetsarbetet och redaktörssysslan. Grot lade fram två alternativ: antingen omvandla *Sovremennik* från månadstidskrift till "almanacka" med moderat utgivningstakt eller också hålla den vid liv fram till tioårsjubileet 1846 och därefter lägga ner den. Lundahl framstod fortfarande för de båda ryssarna som en nyckelperson. Pletnjov upprördes över att höra att Lundahl offrade tid och krafter på en svensk-rysk ordbok och en resehandbok om Finland.[49] Grot svarade nyktert att Lundahl i första hand inte styrdes av kärlek till litteraturen, utan behövde litteraturen som inkomstkälla eftersom han var tvungen att försörja modern och två medellösa systrar. Pletjnov avvisade dylika ursäkter. Alla stora författare hade gått från materiell nöd till framgång, och därför kunde han inte annat än beklaga sig över att Lundahl "på grund av sin ungdom slösar bort sin talang och sina krafter på bagateller, utan att utveckla den för någonting högre, någonting som efteråt kunde skänka honom inte endast mera bröd utan också ryktbarhet".[50] Pletnjovs tillit till Lundahls begåvning och kommande utveckling var obegränsad.

[46] *Perepiska* II, s. 288.
[47] *Perepiska* II, s. 295.
[48] *Sovremennik* 39/1844, s. 111.
[49] *Perepiska* II, s. 305, 329. Ingendera av dessa planer förverkligades.
[50] *Perepiska* II, s. 334.

Lundahl själv förklarade sig vara villig att överta Grots skandinaviska spalt, en tanke som inte fick Grots stöd. Istället började han på Pletnjovs begäran arbeta på en presentation av Runebergs senaste verk, *Kung Fjalar*. Lundahl ville översätta hela diktverket till ryska men fann uppgiften övermäktig. Pletnjov lät via Grot hälsa att ett utförligt referat räckte: "Säg till Lundahl, att han borde skämmas över att inte begripa hur man skall arbeta för *Sovremennik*. Han är ingen dam som behöver översätta varteviga ord. Han kan gott ta modell efter dina artiklar om *Elgskyttarne* och om finsk poesi. Det är så han bör berätta om Runebergs senaste diktverk *Kung Fjalar*; det är så han efter hand bör rapportera om allt det bästa i svensk litteratur för *Sovremennik*. Det kräver jag av hans talang och [vår] vänskap."[51]

När Roza Grot hösten 1844 lämnade Helsingfors förlorade *Sovremennik* henne som översättare. Efter Bremers *Hemmet* hade hon ännu förryskat H.C. Andersens roman *Improvisatören*. Pletnjov uppmanade Grot att inte gripas av panik. I värsta fall fick *Sovremennik* klara sig utan prosaöversättningar (som på Pusjkins tid) eller också be Lundahl översätta kortare stycken som Grot fick korrigera.[52] Lundahl hade i själva verket redan börjat söka bland ny svensk skönlitteratur efter lämpliga verk. På eget bevåg valde han att översätta Carl Jonas Love Almqvists berättelse *Palatset* från slutet av 30-talet. Almqvist var ingen favorit hos Grot och Pletnjov. Den förstnämnde hade i sin spalt ofta uppmärksammat skandalerna kring Almqvists person; likaledes hade Almqvists ifrågasättande av äktenskapet i *Det går an* upprört de båda ryssarna. Men Lundahls position var nu sådan att Grot utan protester accepterade Almqvists novell och tog itu med att granska Lundahls ryska. Till Pletnjov kommenterade han kort: "det säger sig självt att mycket måste rättas".[53]

Under titeln *Dvorets* ingick Almqvists novell i *Sovremennik* i början av 1845 (nr 37). Grot hade försett novellen med ett förord i vilken han karaktäriserade Almqvist som en omtvistad författare, ägande "en konstig, till

[51] *Perepiska* II, s. 327.
[52] *Perepiska* II, s. 355.
[53] *Perepiska* II, s. 372.

och med vild originalitet", vilken åsidosatte alla konstens krav. Richard Furumos berättelse om sitt möte med en japansk familj i England förefaller inte att ha väckt kritikernas intresse, men novellens tendens tyder på att Lundahls val var övertänkt. *Palatset* levererar en skarp kritik av det som kallas "den asiatiska sinnessjukdomen", folkets devota underkastelse under härskarens påbud. Den japanske köpmannen, som trotsat det kejserliga förbudet mot kontakter med främmande länder och skapat sig rikedomar i England, tar undergivet emot budet om sin dödsdom och tar frivilligt sitt och sina döttrars liv. Asien ställs i novellen mot Europa, öst mot väst på ett sätt som var aktuellt i den ryska slavofil- kontra zapadnikdebatten. "Det är Asien, som narkotiskt dövande förvirrar, och med sina institutioner ännu vilar hemligt nedtryckande över Europa", heter det i *Palatset*.[54] Mot den blinda, fanatiska lydnaden under despotin sätts kristendomens budskap om jämlikhet mellan människorna och underkastelse endast under Guds vilja.

Pletnjov försåg Lundahls översättning med en kommentar: "Under innevarande år kommer *Sovremennik* att ibland återge verk skrivna av författare av finländsk härkomst, intressanta inte endast genom sitt nya innehåll, utan även som tydliga tecken på en växande bekantskap med det ryska språket hos våra utländska bröder. Här har vi till en början en berättelse av Almqvist, översatt av herr L., som i Finland redan är känd för sina lyckade dikt- och prosaöversättningar från ryska till svenska. Det är inte heller första gången hans verk ingår också i denna tidskrift. Om herr L. fortsätter med dylika arbeten, kan vår litteratur förvänta sig många intressanta förvärv av den unge poet, som gett den finländska publiken prov på Baratynskijs, Batiusjkovs, Pusjkins, Derzjavins, Jazykovs, grevinnan Rostoptjinas och andra ryska poeters poesi."[55]

Pletnjov var övertygad om att lösningen på *Sovremenniks* problem var att införliva Lundahl i "brödraskapet". I januari 1845 skisserade han upp en redaktion med sig sjäv, Grot och Lundahl som de ansvariga. Pletnjov skulle ta den bibliografiska delen, Grot litteraturkritiken och filosofin,

[54] Carl Jonas Love Almqvist: *Palatset*. Stockholm 1957, s. 71.
[55] *Sovremennik* 37/1845, s. 185–186.

medan Lundahl fick ansvara för "berättelserna och skönlitteraturen". I spalten "Listki iz Skandinavii" skulle Lundahl presentera ny skandinavisk litteratur och med Grots assistans översätta från svenska till ryska. Poesin kunde ges till utomstående. Grots uppgift var att utreda hur man bäst fick Lundahl fastare anknuten till *Sovremennik*. Skulle han lockas med "pengar, böcker eller saker"? Pletnjov hade nu accepterat tanken att Lundahl inte kunde ägna sig åt litteraturen av rent osjälviskt intresse, eftersom han i motsats till Grot och Pletnjov ännu inte var ekonomiskt oberoende. "Och", konstaterade Pletnjov, "trots allt är han en utlänning i vår litteratur. Efter några år kanske han känner sig som en medborgare i den".[56]

På Grots begäran tog Lundahl härnäst itu med en översättning av språkforskaren Mathias Castréns brev från Rysslands norra provinser sommaren 1843. Vid publikationen tackades den "flitige" herr J.L. för översättningen.[57] Men Lundahls uppdrivna arbetstakt hade redan tärt på hans hälsa. Våren 1845 beslöt han sig för att genomgå en tre månaders brunnskur i Sverige. I maj reste han till Söderköping, där en kallvattenkuranstalt öppnats. I ett brev hem till Finland, publicerat av hans bror Birger i *Morgonbladet*, rapporterade han om förhållandena på anstalten. Varje form av intellektuell ansträngning, till och med läsning, var förbjuden. Resultatet var att "hela ens lefnadsfilosofi tar en rent materialistisk sväng".[58]

I Sverige blev Lundahl personligen bekant med Carl Jonas Love Almqvist, som gladde sig åt att ha blivit översatt till ryska. Grot avrådde dock Lundahl från att sända Almqvist några exemplar av *Sovremennik*. Svensken kunde nämligen få syn på Grots föga smickrande redogörelse för örfilen som August Blanche 1843 tilldelat Almqvist.[59] För Lundahl berättade Almqvist om sina sympatier för Finland och han uttryckte sin glädje över

[56] *Perepiska* II, s. 381.

[57] *Sovremennik* 39/1845, s. 37. I 44/1846 ingick ytterligare ett av Castréns resebrev, dock uppenbarligen inte i Lundahls översättning.

[58] *Morgonbladet* 10.7.1845. Se också brevväxlingen mellan Lundahl och hans fästmö från sommaren 1845 i Borgström 1956.

[59] *Perepiska* II, s. 515.

de vaknande nationalistiska strömningarna. Drömmen om en återförening mellan Sverige och Finland var i hans ögon en ogrundad utopi.[60]

Mötet med Almqvist inspirerade Lundahl till nya översättningar. Ur *Törnrosens bok* band 10 (1838) hämtade han två miniatyrer "Skaldens natt" och "Friherrinnan", som i rysk översättning ingick 1846 i *Sovremennik* (nr 44) under titeln "Melkije stati Almkvista" – "Notj poeta" och "Bolonka baronessy". Den här gången kommenterade Lundahl själv de översatta verken.[61] "Skaldens natt" såg han som en karaktäristik av författaren själv. Jaget genomgår en andlig vändning och räddas genom att återfinna den tidiga ungdomens gudstro. Det är övergången från ungdom till mandom som Almqvist skildrar – "naturligtvis på ett lite mystiskt språk, men med vilka poetiska färger!" Lika intressant fann han författarens attityd till skapandet vara. Konsten är underkastad endast inspirationens kraft, inte publikens förväntan, en tanke som måste ha tillfredsställt Pletnjov. Konsten skall fungera som länk mellan människan och himlen. För säkerhets skull garderade Lundahl sig: "Almqvist älskar att ibland inte fullt utveckla sina idéer utan överlåter åt läsaren att fylla ut det outtalade."

I "Friherrinnan" såg Lundahl en rikedom på känslor. "I varje fall är Almqvists förmåga att i allt, hur oberydligt det än kan förefalla, finna en poetisk sida – och hur träffande är inte kvinnans språk och tankevärld återgiven!" Miniatyren om en misantropisk kvinnas kärlek till sin knähund avslöjade enligt Lundahl hur förfärlig den begåvade och utvecklade kvinnans lott var om hon saknade gudstron.

Samma år – 1846 – publicerades i *Sovremennik* (nr 42) också Lundahls översättning av Fredrika Bremers novell "Den rätta eller Hustru min" (1844, "Suzjonaja ili Zjonusjka moja"). I novellen söker Constantin sin "Eva" och först efter att ha förkastat den bedrägliga Rosa och den alltför självständiga och fullkomliga Abla finner han fullödig, evig kärlek i äktenskapet med Maria. Bremer var redan bekant för läsarna genom Roza Grots översättning av *Hemmet*. Grot sände Lundahls översättning till Pletnjov

[60] *Perepiska* II, s. 509.

[61] *Sovremennik* 44/1846, s. 189–190, 195.

med kommentaren att Bremer i sin något "konstlade" novell igen tar upp sitt favoritmotiv men att den lämpligen kunde publiceras som motvikt till Almqvist.[62]

I maj gav Lundahl Grot ytterligare en Almqvistöversättning, men den här gången sade Grot ifrån. Almqvist var ingen konstnär, förklarade Grot, utan orden slängde han ner på pappret som det föll sig.[63] Till Pletnjov skrev han att han redan offrat alltför mycket tid på andras översättningar. Lundahl gjorde grova språkfel och var dessutom ouppmärksam beträffande Grots rättelser.[64] Några dikter som Lundahl översatte från svenska till ryska publicerades aldrig i *Sovremennik*.[65] Det här var i enlighet med Pletnjovs och Grots linje: prosa men inte poesi kunde komma ifråga när det rörde sig om översättningar till ett annat språk än modersmålet. En miniatyr "Fata morgana", som Lundahl enligt Grot delvis översatt, delvis skrivit själv, togs inte in i barntidskriften *Zvjozdotjka*.[66] Aleksandra Isjimovas *Zvjodotjka* hade från sin start 1842 fungerat som en pendang till *Sovremennik* med Grot som flitig medarbetare. Tydligt var att Lundahls arbete på ryskt håll nått en vändpunkt.

1846 var ett krisår också i S:t Petersburg. Pletnjov var nu mogen att ge upp redaktionsarbetet på *Sovremennik*. Det fanns inte längre ekonomiska resurser att fortsätta utgivningen. Läsekretsen hade oroväckande minskat. "Vem läste *Sovremennik* utom fem-sex av mina vänner?" frågade Pletjnov själv i ett brev i efterhand.[67] Tidskriften svarade inte mot tidens krav. Grot skämtade att tidskriftens namn blivit missvisande: det fanns ingenting samtida i *Sovremennik* (Samtida). Det här är en bedömning som också senare forskning instämt i. Många av publikationerna under de första tio åren saknade social resonans och passerade dätför obemärkta.[68]

[62] *Perepiska* II, s. 627.
[63] *Perepiska* II, s. 416.
[64] *Perepiska* II, s. 639–640, 764.
[65] *Perepiska* II, s. 374.
[66] *Perepiska* II, s.732.
[67] P.A. Pletnjov: *Stati. Stichotvorenija. Pisma.* Moskva 1988, s. 34.
[68] V.Je. Jevgenev-Maksimov: *Sovremennik v 40–50 gg. Ot Belinskogo do Tjernysjevskogo.* Leningrad 1934, s. 6.

I slutet av 1846 gavs *Sovremennik* över till Ivan Panajev och Nikolaj Nekrasov och följande år markerade man symboliskt tidskriftens kursändring med att påbörja en ny numrering. I den nya redaktionens programförklaring fanns inte längre den skandinaviska litteraturen med som ett intresseområde, och Pletnjovs, Grots och Lundahls namn saknas på listan över medarbetare.[69] På en kort tid lyckades Nekrasov göra *Sovremennik* till den mest betydande litteraturtidskriften i Ryssland med en ny författargeneration – realisterna – som medarbetare.

*

Utan Pletnjovs och Grots stöd försvinner Lundahl ur Rysslands och Finlands litterära liv. I december 1845 hade han gift sig med Constantia (Constance) Gripenberg, dottern till föreståndaren för den skola i vilken han undervisat i ryska, och med en växande familj att försörja gavs det igen färre möjligheter att ägna sig åt litteraturen. Tillsammans med sin bror Birger, också han translator, arbetade han på att sammanställa material om tidig finländsk historia ur äldre ryska källor,[70] ett projekt som de inte slutförde.

En välgörenhetsförening, som Lundahl grundade 1849 tillsammans med sin hustru, tog tid i anspråk. Om denna sida i hans verksamhet hette det i efterhand: "Hans för menniskoväl och nödställda likar varma hjerta skall särskildt kanske länge ihågkommas af månget värnlöst barn, som genom den af honom stiftade anspråkslösa fruntimmersföreningen "Orpolasten ystävät" blifvit räddad ifrån uselhet och förderf."[71] Lundahls sista publikation var en översättning av en serbisk folkdikt, "Broderstvisten", som ingick i *Aina. Poetisk kalender 1851* (Helsingfors, 1850). Samma år utkom Nikolaj Gogol för första gången på svenska. Volymen *Mirgorod* (Helsingfors, 1850) hade en Lundahl som översättare, men inte Julius utan hans

[69] "Sovremennik. Literaturnyj zjurnal na 1847 g.", *Sovremennik* 41/1846, s. 236–42.
[70] *Finlands allmänna tidningar* 27.6.1856.
[71] "Dödsfall", *Morgonbladet* 4.2.1854.

bror Birger. Prosa var inte Julius Lundahls gebit när det gällde översättningar till svenska.

År 1854 tycktes lysande framtidsutsikter öppna sig för Lundahl, när han utsågs till Fabian Langenskjölds efterträdare som förste expeditionssekreterare vid Kejsarens kansli och statssekretariat för Finland i S:t Petersburg. I början av januari avreste han i släde till den ryska huvudstaden. Till en början skulle han bo hos Langenskjöld, vars bostad Lundahl med familj senare skulle överta. Framme i S:t Petersburg uppvaktade han sina kommande överordnade, bland dem greve Alexander Armfelt, ministerstatssekretaren för Finland, och statsrådet Fredrik von Steven, Pusjkins finländske bekant från lyceet i Tsarskoje selo. Han uppsökte också sin gamle vän och välgörare Jakov Grot, som något år tidigare återvänt till Ryssland från Helsingfors.

I ett brev från Helsingfors berättade hans hustru om förberedelserna för flyttningen till Ryssland. Möblerna var redan sålda. Brevet slutade med en varning: "Älskade min Gubbe, sköt om dig väl och akta dig för Nevavattnet." I sitt svarsbrev lugnade Julius sin hustru: "Gud ske lov, jag har varit ganska frisk, ehuru jag visst icke aktat mig för Nevavattnet, utan druckit lugnt därav till och med flera gånger."[72] En kort tid efteråt drabbades han av kolera och dog inom ett par dagar den 27 januari 1854, endast 35 år gammal. Så tragiskt ändades Lundahls möte med Ryssland. Också inom det finländsk-ryska kulturfältet hade han tilldelats den svåra rollen som översättare av svensk litteratur till ryska istället för den bana som översättare av rysk poesi till svenska som han ursprungligen valt. För Grot och Pletnjov förkroppsligade han drömmen om ett kulturellt närmande mellan de två folken, men hur de såg hans framtid är oklart. Överflyttningen till Ryssland kunde ha börjat ett nytt kapitel i Lundahls litterära verksamhet, men hans förtidiga död berövade honom möjligheten att utveckla sina talanger.

[72] Borgström 1956, s. 72.

UTAN PJOSK OCH PJOLLER

BARNBOKSKRITIKEN I FINSK TIDSKRIFT 1876–1900

MARITA RAJALIN

FÖR några år sedan hade jag anledning att dyka ner i gamla årgångar av finlandssvenska kulturtidskrifter, i samband med en bibliografisk kartläggning av den äldre finländska barn- och ungdomslitteraturen. De existerande bibliografierna var mycket bristfälliga, och en genomgång av litteraturartiklar och recensioner i 1800-talets tidskrifter var ett sätt att "hitta böcker". Det blev en tidsresa, som inte bara resulterade i ett stort antal boktitlar, utan på köpet gav fascinerande inblickar i barnlitteraturens ställning och i hela vårt kulturklimat under de tre sista decennierna av 1800-talet. Det var i årgångarna av *Finsk Tidskrift*, från första tomen 1876 fram till 1900, gränsåret för det då aktuella projektet, som jag gjorde de flesta och intressantaste fynden, och därtill gjorde reflexionen att det kanske inte i alla avseenden var "bättre förr", men att engagemanget för barn- och ungdomslitteraturen hos våra kulturbevakare åtminstone inte var sämre än i dag. Det material genomgången resulterade i är tillräckligt intressant för en forskningsuppgift. Nedan ett plock ur olika årgångar.

Samma problem var aktuella då som nu – barnlitteraturens kvalitet, avsaknaden av finlandssvensk lokalfärg, koncentrationen av bokutgivningen

till julmarknaden, bokpriserna som gjorde barnböcker oåtkomliga för de mindre bemedlade, o.s.v. Under den aktuella perioden recenserades eller omnämndes sammanlagt över 300 barn-och ungdomsböcker. Evighetsfrågor – särskilda barnbokssidor eller integrering i vuxenlitteraturen, sammelrecensioner eller separata artiklar för varje ny bok – hade i *Finsk Tidskrift* fått en både/och-lösning. Överhuvudtaget behandlades barnböcker på samma sätt som annan litteratur. Översiktsartiklar, där böcker för barn utgjorde en egen avdelning, publicerades främst till julen. Här kunde det hända att den stackars recensenten, som hade i uppdrag att informera läsekretsen om hela julutgivningen, verkade litet andfådd när turen kom till barnlitteraturen. Karaktäristiken kunde bli slentrianmässig, med välmenande konsumentråd i stil med: "Den vackra boken med de barnafromma dikterna skall blifva en kär julgåfva i hemmen" (T. XLV, 1898, s. 472) eller "Den som icke förra året prydde barnens julbord med denna vackra saga, har tillfälle att i år ge dem en för hjerta och öga lika tilltalande gåfva" (T. XVII, 1884, s. 452). Under resten av året förekom utförligare recensioner, ofta ett par tättryckta sidor per bok, och ibland även längre artiklar där ett helt författarskap eller ett särskilt betydelsefullt verk presenterades. De finlandssvenska nyheterna fick givetvis spaltutrymme, men också rikssvensk, övrig nordisk, anglosaxisk, tysk och fransk litteratur bevakades, och den unga finskspråkiga barnlitteraturen omfattades med stort intresse. Det är en integrerad kulturvärld som öppnar sig på tidskriftens sidor. Barn- och vuxenböcker, skönlitteratur och facklitteratur, inhemskt och utländskt behandlas om vartannat. En presentation av moderna spanska noveller och av Frances Hodgson Burnetts *Little Lord Fauntleroy* i finsk översättning (*Pikku Lordi*) recenseras sida vid sida, flankerade av svensk och utländsk litteratur. I en och samma tidskriftsöversikt presenteras *Finsk militär tidskrift*, *Svenska autografsällskapets tidskrift*, *Tidning för ungdom* och *Tule, illustrerad tidskrift*. Barnlitteraturen gjordes på detta sätt synlig också för dem som inte var speciellt intresserade av denna genre, i synnerhet som man ofta fick läsa en bra bit innan det framgick om en viss bok hänfördes till barn- eller vuxenkategorin. Bra ungdomsböcker rekommenderades även för vuxna, och vuxenböcker – särskilt äventyrsskildringar och historiska

romaner – för ungdomen. Den moderna termen "allåldershtteratur" förekom redan, i positiv bemärkelse. Ett annat uttryck var "amfibiska tryckalster" vilket närmast implicerar kritik av alstren i fråga. Man betonade ungdomsbokens betydelse som förenande länk mellan generationerna: "Genom begåfvade författares förmåga att intressera de unga och på samma gång väcka den framskridnare ålderns deltagande [har ungdomsboken] blifvit ett prisvärdt föreningsband mellan familjens yngre och äldre medlemmar" (T. VIII, 1880, s. 319). Nästan otidsenligt var det att ifrågasätta indelningen i pojk- och flickböcker. Detta gör ändå en recensent i en kritisk presentation av en indianbok, som han helst hade sett ersatt av en lämpligare bok för gossar "om det nu engång nödvändigtvis skall göras skillnad mellan goss- och flicklektyr" (T. XXXI, 1891, s. 489).

I hurdant kulturklimat och under vilka pedagogiska ideal skrevs och recenserades barnböcker under senare delen av 1800-talet? I vilket sammanhang hörde de hemma? Hur såg man på barndomen? Hur levde barnen och tonåringarna? Vi har kanske en bild av ett stationärt samhälle, där hemmet och skolan hade en annan betydelse och auktoritet än i dag, där tempot var lugnare och tillvaron mindre splittrad. Så här såg en samtida skribent på läget år 1884: "Det kan ej fästas för stor vigt vid den underhållande läsning, som bjudes den uppväxande ungdomen. Öfveransträngd som den mestadels blir av lexläsningen i skolorna, förvekligad genom det myckna stillasittandet och enerverad af alla möjliga orsaker, borde den ej få yttermera försvagas genom olämplig lektyr på lediga stunder" (T. XVIII, 1885, s. 308).

Vad avsåg man med "lämplig lektyr"? Något entydigt svar ges inte. Senare delen av 1800-talet har kallats barnlitteraturens guldålder. I England började denna guldålder på 1860-talet, i Sverige tänker man främst på tiden kring förra sekelskiftet, hos oss dominerades perioden av en stor, i hela Norden berömd sagoberättare, och på finskt håll upplevde barn- och ungdomsboken ett uppsving som en del av det nationella uppvaknandet. Det var sagans – folksagans och konstsagans – och den historiska romanens stora tid. Både vetenskapliga och populära utgåvor av de nordiska folksagorna och myterna gavs stort utrymme i *Finsk Tidskrift*, och vanligen anbefalldes

sagosamlingar för barn som den bästa tänkbara lektyren. Men recensenterna i *Finsk Tidskrift* utgör inte en enstämmig kör. Vi hade inga motsvarigheter till de dominerande och inflytelserika barnboksexperter och tyckare som var verksamma t.ex. i Sverige och Tyskland. Många röster fick göra sig hörda, de flesta uppträdde under pseudonym eller anonymt. En del av dem hade en syn på saga och fantasi, som påminner om de pedagogiska idealen under upplysningstiden. De varnade för osund, upphetsande fantasilitteratur, medan andra helt enkelt tyckte mera om realistiska, vardagsnära berättelser.

H.C. Andersen hör till de stora författare, som alltid varit kontroversiella som barnläsning. I en utförlig artikel med titeln "Andersen sagoberättare för barn eller hvilka?" (T. III, 1877, s. 385–403) diskuteras hans lämplighet för barn av C.G. E[stlander], som överhuvudtaget under den här perioden flitigt skrev om barnlitteratur. Det är ett ambitiöst försök att analysera varför den store diktaren inte lämpar sig för barn. Skribenten medger att Andersen "tillhör de oförgängliges antal" och att det under sådana förhållanden är "riskeradt" att överhuvudtaget ställa den fråga han gör.

> I många hänseenden kan Andersen vara det bästa umgänge för de små, han är from, renhjertad, känslofull, och han känner dem som ingen annan; men i långt flere fall är han för dem ofattlig och visserligen icke heller välgörande, och det kan vara ovisst, om det goda han verkat uppväger allt det snusförnuft, det pjunk och pjoller, han uppammat hos de växande generationerna.
>
> Man kan icke gerna möta en person med större sensibilitet än Andersen. Hvar han går i lifvet, vibrera hans nerver ej blott vid anblicken af det stora och betydelsefulla, men ock vid beröringen med det minsta och oansenligaste. En god del av hans storhet som skald ligger häri, men ock en god del af hans olämplighet för barn.

Av alla H.C. Andersens sagor anser Estlander att kanske ett dussin är lämpliga för barn, främst de som är imitationer av folksagan. Liknande kritiska tongångar mot "pjosk" och "pjoller" eller överspända och för barnens

nerver skadliga alster förekommer hos andra kritiker. Den på sin tid mycket uppskattade svenska sagoförfattaren Anna Wahlenberg kritiseras för "det vanliga fantastiska manéret" och recensenten frågar sig "Skall man icke en gång tröttna på att uppjaga de smås fantasi genom skildringar af spöken, troll och prinsessor, om hvilka barnen hafva ingen erfarenhet?" (T. XV, 1883, s. 472). De nordiska folksagorna brukar ändå godkännas av de flesta, de är "af värkligt poetiskt värde", och ger inblick i "den kärnfriska nordiska forntiden" (T. XXIX, 1890, s. 490). Man uppskattar också den "egendomliga trohjertade och trygga tonen i den finska folksagan" (T. IX, 1880, s. 496). "Sund" och "frisk" är överlag positiva epitet, och en kritiker menar att "folksagans, liksom mytens, bildningsvärde betydligt öfverskattats" (T. XXXV, 1893, s. 491).

Historiska romaner och berättelser anses tilltala ungdomen, även om de inte utgetts speciellt för denna målgrupp, och de flesta kritiker rekommenderar romaner av Topelius, Ingemann, V. Lindman, Santeri Ivalo m.fl. Men en kritisk röst, signaturen R.W., tar avstånd från genren:

> Nutidsromanen har vant oss att följa lifvet så tätt i spåren, att den historiska romanens famlande försök att tolka känslor och tankar från ett längesedan förgånget tidsskede ofta nog lämna oss helt oberörda. Den moderna riktningens målsmän gå ända därhän, att afgjordt förkasta det romantiska idealiserandet af historiska karaktärer och förhållanden såsom motbjudande för en sund literär smak och dessutom vilseledande för de moraliska begreppen. Icke ens den historiska romanens stormän finna nåd inför deras granskande blickar. Förgäfves, säga de, har världen offrat tårar och blod för att bli feodalväldet kvitt – genom Walter Scotts romaner lefver det fortfarande i ungdomens sinnen, i idealiserad skepnad – – – Det ligger en god del sanning i denna klagan. Ty om de unga icke erhållit en tillräcklig motvikt af nutidsideer, skall ett fråssande i den historiskt romantiska literaturen otvifvelaktigt lära dem förlägga sina ideal i en förgången tid och sålunda fostra dem till gengångare, odugliga att bära framtidens fana (T. XXXVIII, 1895, s. 407).

Zachris Topelius var under sina senare år föremål för devot och tillgiven beundran, i *Finsk Tidskrifts* spalter liksom annorstädes, men innan han sattes på piedestal kunde han bli föremål för hetsiga angrepp, även för sin produktion för barn och ungdom. *Boken om vårt land* rannsakades kritiskt i ett par långa artiklar av E. Lagerblad. Den lärobok, som blev mönsterbildande i Norden anses inte vara "af den beskaffenhet att den kan tjena till underlag för en fruktbärande undervisning i modersmålet, lika litet som dess innehåll, ifall derå behörigt afseende fästes, tillåter en sådan undervisning" (T. VII, 1879, s. 302).

Bland den rikliga sagoutgivningen presenteras också vardagsskildringar för barn. De finlandssvenska böckerna får givetvis spaltutrymme, men ingalunda enbart uppmuntran. Topelius-epigonerna får finna sig i skarp kritik: "Då någon stor talang bildat skola inom konsten eller literaturen, är det ofta nog de af förebildens egenskaper som lättast urarta till fel hvilka mest framträda hos efterträdarna. Så finna vi det lekande jollret, som i Topelius' barnvisor och sagor – – – är iklädt en fängslande poetisk form, hos hans imitatörer förvandladt till ett meningslöst pjoller utan allt behag" (T. XXXVIII, 1895, s. 239–240). Uttalandet föranleddes av Vera Hjelts *Mellan läxan och leken*, som sägs innehålla "intet för de små läsarna skadligt, ifall man icke som sådant vill rubricera bristen på innehåll och bristen på smak".

Positivt bemötande får vardagsskildringar av bl.a. Hanna Frostérus och Parus Ater (Adele Weman), men bristen på inhemska böcker med lokal förankring upplevdes som ett problem precis som nu. I en i övrigt positiv anmälan av en rikssvensk barnbok heter det: "Skada blott, att de små händelser som omtalas äro så lokaliserade på svensk mark, att många omständigheter måste vara svårfattliga för våra barn. Kunde icke sådana böcker skrifvas även hos oss?" (T. XLVII, 1899, s. 480–481).

Ibland sätter kritikern likhetstecken mellan ungdom och enkelhet (den gamla kopplingen "för barn och enkelt folk" var inte helt utdöd). "I all sin naivitet bjuder berättelsen på många lyckligt funna och väl tecknade bilder, som i synnerhet kunna tilltala ungdom" (T. XXXVIII, 1889, s. 155). "Ett godt och ädelt syfte" är ett tidstypiskt krav"– eller en tidstypisk formulering – och god ton förutsätts – "Vet hut!" anses inte vara ett passande uttryck i en ungdomsbok. Alltför torra moralkakor drar ner det konstnärliga värdet:

> Den pedagogiska ton som genomgår boken [Edmondo de Amicis numera ganska bortglömda klassiker *Cuore* (*Hjärtat*)] gör den något torr och för vuxna mindre njutbar – – – Dock må man i allmänhet icke tro att det är det alldagligt berättade, det gråtmilda eller det uteslutande tendentiösa – – – som gör mest intryck på det ungdomliga sinnet. Äfven barnet kan ha uppfattning om det storslagna och af formens skönhet (T. XXXVIII, 1889, s. 154–155).

Den första finlandssvenska flickboken, Toini Topelius *I utvecklingstid*, får positiv respons för sitt goda syfte: "I all ungdomslitteratur borde finnas *en* tendens, nämligen att utveckla det goda hos de unga. Och just emedan denna tendens spåras på varje sida i ofvannämnda bok, har den sitt stora värde. Visserligen löper där äfven en annan tendens jämsides med den nämnda: en skymt af kvinnofrågan. Men den skadar icke." Ibland är dock författaren lite för ivrig med pekpinnen: "Ledsamt är att Hanna [en av bokens huvudpersoner] allt emellanåt skall uppträda som moralpredikant, hvilket illa stämmer öfverens med hennes friska lynne och sjelfständiga karaktär." Här avses speciellt en diskussion mellan flickorna i berättelsen, där Hanna fördömer all "kurtis" såsom "nedsättande för en flickas värde". Den mera verklighetsnära recensenten frågar sig "Månne en ung flicka, som för sin egen talan, icke sin mammas eller sin tants, skulle yttra sig så" (T. XXVIII, 1889, s. 153–54). Många kritiker skyggar för allt som närmar sig erotik i ungdomsboken, men man möter också en mer realistisk inställning: "Att äfven det erotiska elementet är representerat [i en *Kalevala*-utgåva för ungdom] kunna vi icke klandra, då vi tro att dess absoluta afstängande från den lofliga ungdomslektyren i sin mån bidragit till smaken för den krassa erotiken" (T. XXIII, 1887, s. 238).

Toini Topelius skrev i en tradition som grundats av de berömda anglosaxiska ungdomsförfattarna, framför allt Louisa M. Alcott. Det kan vara

svårt att förstå att hon ända in i våra dagar varit en kontroversiell författare i USA, dels för sina reformpedagogiska idéer, dels för att man saknat en starkare religiös tendens. Hos oss upplevdes inte hennes böcker som radikala, snarare tvärtom: "De äro lika oskadliga som snömos för en normal mage. Hennes karaktärer äro lika rena som tvättade lamm och så eteriska, att de trampa ingen på tårna. Betänkliga synas kanske deras rosiga kinder och bruna lockar och strålande ögon. Men det gör ingenting. Man vet så sällan, om den sköna är 12 eller 22 år" (T. XXIX, 1890, s. 491).

Tidens typiska pojkbok får också en ironisk släng: "Här finnes alldeles tillräckligt af indianer, fruktansvärda negrer och odjur. De hvita hafva rätt gent emot de svarta och kufva lyckligt upproret – naturligtvis till allmän belåtenhet" (T. XLVII, 1899, s. 480).

Bilden hade blivit ett viktigt medium i slutet av 1800-talet, och den nationella bilderbokens framväxt hälsades med glädje också i *Finsk Tidskrifts* spalter. Jenny Nyström var det stora namnet även hos oss, medan Ottilia Adelborg inte väckte riktigt lika stor förtjusning, och den unga Elsa Beskows tidiga illustrationer kallas "rätt lyckade" (T. XLIX, 1900, s. 505). Alla inhemska nyheter mottogs med tillfredsställelse "vid nu rådande ytterst klena tillgång på ändamålsenliga original-bilderböcker" (T. XXV, 1888, s. 481). Speciell beundran väckte "fröken Schierfbecks illustrationer, som i visst hänseende kunna kallas de bästa, som ännu hos oss åstadkommits". (T. IX, 1880, s. 497; det var fråga om illustrationer till Rafaël Hertzbergs *Finska folksagor*.)

Det fanns ett socialt patos hos 1800-talets kulturarbetare, som bl.a. tar sig uttryck i att man ömmar för de fattiga barnens möjligheter till god läsning. Strävan att få fram prisbilliga böcker för de mindre bemedlade noteras med gillande: "Och väl är att man tänkt också på de ringas, de fattigas behof af julglädje" (T. XXVII, 1889, s. 480). Anmälan gällde *Uusi kuvakirja*. I sådana godtköpsskrifter fick man lov att avstå från yttre elegans, även om "förläggare i detta afseende drifva sin hushållsaktighet tämligen långt" (T. XXV, 1888, s. 479).

Betydelsen av ett gott språk betonas genomgående, både i originalarbeten och översättningar. Översättarna är verkligen ingen osynlig eller anonym yrkesgrupp, deras verk (översättningar till både svenska och finska) granskas ingående och blir föremål för ros eller ris: "Men den finska öfversättningen! Helst undveke vi att alls tala derom – – – Språkfel, sådana som de här anmärkta, visa tämligen rent ut sagt ett oförskämdt öfversitteri mot den bildade läsaren." (T. XXXV, 1893, s. 212; kritiken gällde en finsk översättning av Charles och Mary Lambs *Tales from Shakespeare*.)

Allmänna intrycket blir att "Endast det bästa är godt nog" för barnen var det mål som *Finsk Tidskrifts* barnbokskritiker och anmälare hade för ögonen, även om detta kunde uppfattas på något olika sätt. En del skribenter var mera konventionella eller fastlåsta i gammalmodiga värderingar, men förbluffande många var både insiktsfulla och frigjorda, även i jämförelse med barnbokskritiken på andra håll och under senare perioder. Men – även under den mest välmenande tanken och formuleringen (i detta fall i en recension av Viktor Rydbergs *Fädernas gudasaga*) kunde det lura en – kanske omedveten – nedlåtande attityd, tyvärr ingalunda enbart utmärkande för slutet av förra seklet: "För ungdomen är det bästa icke godt nog, heter det, och man måste vara Sveriges största författare tacksam för att han uppoffrat sig för ungdomen – – –" (T. XXIV, 1888, s. 49). Vanligare var ändå att man såg det som en fullvärdig uppgift att skriva för barn och ungdom, och att även kritikerna behandlade denna målgrupp seriöst. Därav avståndstagandet till det man uppfattade som "pjoskigt" i både litteraturen och kritiken.

KRITIK I OMVANDLINGSTID

OLE TORVALDS OM FÖRFATTARROLL OCH DIKTNING 1968

ROGER HOLMSTRÖM

FÖRHÅLLANDET mellan litteraturkritik och litteraturhistorieskrivning är ingalunda entydigt. Dagskritikens värderingar kan i ljuset av tidsutvecklingen bli föremål för omprövningar, vilket exempelvis mottagandet av de finlandssvenska modernisterna åskådliggör. Receptionen av Edith Södergrans debutdiktsamling torde i sammanhanget utgöra ett av de mera välkända fallen. I tider av turbulens ställs en kritikers värdehierarki på prov. Hur stabil är hans eller hennes värdegrund och litteraturuppfattning? På vilket sätt synliggörs händelserna i omvärlden i kulturjournalistiken? Hur långt är det möjligt att på basen av ett starkt begränsat recensionsurval försöka teckna ett kritikerporträtt?

Med utgångspunkt i dessa frågor har jag för avsikt att utforska några grunddrag i Ole Torvalds verksamhet som dagskritiker i *Åbo Underrättelser* året 1968. Vid denna tid, från och med nyåret 1968 övergår Torvalds till att verka som fri författare och kulturskribent. Efter att han under perioden 1958–1967 ansvarat för chefredaktörskapet vid tidningen väljer han att temporärt ägna sig åt sitt författarskap på heltid. En notis inklusive bild i

ÅU på nyårsaftonen 1967 omtalar att han avtackats efter att i nära tjugo års tid ha ansvarat för 6770 nummer av det anrika bladet. Hans nyvunna och fria kritikerposition året 1968 ter sig speciellt intressant i den meningen att merparten av det han skriver om kan förmodas vara självvalt och att urvalet i sig – för att inte tala om alla bortvalen – berättar en hel del om hans prioriteringar som recensent.

I ett litteraturhistoriskt perspektiv ger studentrevoltens och samhällsengagemangets år 1968 föga utslag i finlandssvensk diktning. Clas Zilliacus uppehåller sig i en tillbakablickande översikt av finlandssvensk prosa år 1968 ingående vid rikssvensk dokumentärfiktion (exempelvis av Per Olof Sundman och Sara Lidman) för att ge eftertryck åt sin saknad efter liknande inslag på finlandssvenskt håll.[1] Kai Laitinen har i den finska utgåvan av sin handbok *Finlands litteratur / Suomen kirjallisuus* (1981) en årstabell i vilken han förtecknar de mest signifikanta verken. Han är överlag rundhänt i sin registrering av det finlandssvenska och omnämner för 1968 följande titlar: Johan Bargums *Tre två ett*, Tito Collianders *Givet*, Rabbe Enckells *Tapetdörren* och Ralf Nordgrens *Med*. Dessutom inkluderar han Nils-Börje Stormboms till finska översatta lyrikantologi.[2] Två av de fyra prosaverken fokuseras även i Torvalds dagskritik, vilket jag strax skall återkomma till.

Ole Torvalds mångnyanserade verksamhet på kulturens område låter sig inte inordnas i något enskilt fack. Hans olika roller som författare, journalist, kritiker och översättare griper in i varandra och mot den bakgrunden ter sig en specifik inriktning på hans recensioner av det finlandssvenska som en orimlighet. Allt är beroende av allt, vilket i föreliggande framställning resulterar i att en primär belysning av det finlandssvenska ingalunda utesluter också annat kulturstoff, framförallt sådant som kan vara av principiellt intresse. Exempelvis en kritikers förhållningssätt till klassiker och världsförfattare kan säga åtskilligt om hans eller hennes värdegrund och uppfattning av kanon. I analogi med underrubriken för denna uppsats in-

[1] Zilliacus, "Sagor och utsagor" s. 156 ff. i *FT* 4/1969.
[2] Laitinen, a.a. (1981) s. 661.

riktar jag mig särskilt på vad Torvalds dagskritik 1968 har att säga om hans syn på författarroll och diktning.

Till sjuttioårsminnet av Bertolt Brechts födelse publicerar Torvalds en artikel med rubriken "Brecht – pekpinne och geni". Redan ordningsföljden i hans rubriksättning vittnar om hans syn på författaren och konstens frihet. Med avstamp i Jürgen Rühles arbete *Literatur und Revolution* talar Torvalds om "den andre Brecht" och undrar vad han innerst inne kan ha tänkt "om den röda diktaturens släktskap med den bruna". Torvalds framhäver genialiteten i dramer som *Galileis liv*, *Den goda människan i Sezuan* och *Den kaukasiska kritcirkeln* men ryggar inte för att etikettera *Die Massnahme* (Åtgärden) som "det formellt skickliga men idémässigt vidriga skådespelet med dess i revolutionens namn genomförda likvidering av det mänskliga." En formulering som denna visar med vilket allvar Torvalds skärskådar diktarens etiska ansvar och i hans slutkläm frammejslas ytterligare kravet på diktens oberoende. Han konstaterar att Brecht framstår som en av nyskaparna och fortsätter: "Men han var ett ganska dogmatiskt geni, som dessutom har drabbats av ödet att få härskaror av minst lika dogmatiska men betydligt mindre geniala lärjungar."[3] Axplock som dessa åskådliggör hur en kritiker i sin hyllning av en klassiker samtidigt får tillfälle att manifestera sin egen hållning i frågan om relationen mellan dikt och samhälle.

I relief mot artikeln om Brecht kan det vara av intresse att granska hur Torvalds år 1968 förhåller sig till en av den finlandssvenska bokhöstens mera uppmärksammade verk. Det gäller Tito Collianders *Givet*, den fjärde delen i en memoarsvit som fyra år tidigare inleddes med *Bevarat*.[4] Recensentens val av överskrift för sin anmälan – "Sannare än sanningen" – kan i förstone verka väl maktpåliggande, inte minst för en kritiker som i sina ordval är så nyanserad som Torvalds. Lyckas han argumentera för den höga uppskattning som han signalerar i rubriken frågar sig den kritiska läsaren. Javisst, blir i varje fall mitt svar. Torvalds understryker att memoarförfattaren Colliander framstår som "sannare" än ett helt lag av historiker. Att

[3] *ÅU* 10.2 1968.
[4] *ÅU* 13.9 1968.

Colliander lyckas med detta bottnar enligt Torvalds i att han visserligen i sin sållning av stoffet är subjektiv precis som en historiker måste vara subjektiv, men kärnan i att Colliander framstår som mera sann ligger i att han "aldrig har blivit enbart iakttagare" utan att han samtidigt är "upplevare, inlevare".

För en litteraturforskare ter sig argumentationen och även rubrikvalet som ett åskådliggörande försvar av Aristoteles allmänt kända tes om skillnaden mellan diktkonst och historieskrivning som det universella kontra det partikulära, eller det inträffade kontra det som kunde (ha) inträffa(t). För dagskritikern Torvalds fungerar Aristoteles beaktansvärda distinktion sannolikt som en underförstådd intertext. Anmälan fokuserar på själva recensionsobjektet och Torvalds är inte den som briljerar med sitt eget vetande. Han är själv historiker, exempelvis i verket *Speglingar i en å* där han skildrar växelverkan mellan Sparbanken i Åbo och staden, men i grunden framstår han som diktare. Sålunda är det centralt i Colliandersammanhanget att han så starkt markerar den mänskliga och konstnärliga digniteten hos memoarförfattaren. I en underförstådd kontext låter sig Torvalds ovanligt värdeladdade rubriksättning samtidigt läsas programmatiskt, som ett försvar för inkännande diktning gentemot varje form av pedantisk dokumentation.

Ytterligare en nyansering av Torvalds syn på memoarlitteraturens ställning i gränslandet mellan 'diktning' och 'historia' ges i hans anmälan av den andra delen av Bertrand Russells memoarer.[5] Rubriksättningen – "För sanning och äkthet" – anknyter till Collianderrecensionen och visar med vilken oräddhet Torvalds tillgriper honnörsord för att i själva spelöppningen deklarera sin egen ståndpunkt som läsare. Anmälan som helhet argumenterar för överskriften och recensenten visar särskilt tydligt i vilken utsträckning Russells utanförskap från varje samhällelig maktposition grundmurar hans ställning som humanist. På den här punkten framstår Torvalds betoning av Russells rakryggade och oberoende hållning speciellt markant i en tid som ropar på engagemang och politiska ställningstaganden. Kan-

[5] *ÅU* 19.5 1968.

hända anmälarens återgivning av Russells syn på Lenin skall läsas som ett direkt utfall mot varje form av opportunism? Torvalds refererar till Russells sammanträffande med Lenin under en resa i Ryssland 1920 och citerar hur Russell beskriver Lenins "intellektuella begränsning", hans "snävt ortodoxa marxism" med "ett tydligt märkbart drag av djävulsk grymhet".

Litteraturkritikern Torvalds visar å ena sidan en tesdrivande hållning i riktning mot en tidlös och universell humanism. Å andra sidan hemfaller denna tesdrivande hållning inte åt några lättköpta generaliseringar. Tvärtom visar Torvalds en benägenhet att nyansera och problematisera till och med i situationer då han bryter udden av sitt eget resonemang. Detta representeras i Russelrecensionen av en passus där Torvalds på genetiska grunder tvingas revidera sin höga uppskattning av filosofens stilistiska spänst. Det visar sig nämligen att lejonparten i memoarvolymen som omspänner tiden 1914–1944 är tillkommen före 1931 och ingalunda nerskriven av en man i anmärkningsvärt hög ålder, vilket anmälaren till att börja med föreställde sig. En uppriktig redovisning som den här blir samtidigt i sig en inteckning i recensentens val av rubrik, i första hand på det implicita sätt som så ofta präglar Torvalds kritik.

Litteraturartiklarna i *ÅUs* spalter år 1968 åskådliggör Torvalds intresse för klassikerna, eller kanske t.o.m. de påfallande få anmälningarna av nyutkommet är ett tecken på att han vänder sig bort från det dagsaktuella? Sådana tecken låter sig utläsas ur hans artiklar lagda i följd. Ett exempel hänför sig till hans besök i Oslo vintern 1968 då han i en rapporterande artikel kallad "Ibsen-kvällar i Oslo" noterar att det på teatrarna ges en rad "mer eller mindre färska utländska debattpjäser", men att han föredrar att undersöka "hur norrmännen själva förvaltar och eventuellt förnyar sin Ibsentradition".[6] Hans beskrivning och analys av *Vildanden* och *Fruen fra havet* utgör ett ypperligt prov på hur en initierad kritiker kan levandegöra klassikerna i världslitteraturen genom att allmänliggöra kärnfrågan i ett verk eller transponera huvudkonflikten till sin egen samtid. Liknande uppvisningar i hur en rejält påläst kulturskribent kan gjuta liv i sitt stoff ges exem-

[6] *ÅU* 2.3 1968.

pelvis i en artikel om Strindbergs sällan spelade pjäs *Holländarn* (med anledning av ett gästspel från Göteborg) och i en intervju med Halldór Laxness (med anledning av att han blev hedersdoktor vid Åbo Akademis femtioårsjubileum).[7] Inslag som dessa rymmer åtskilligt tänkvärt om författarroll och vittnar på samma gång om att en lokaltidnings kulturbevakning lagd i rätta händer mer än en gång bjuder huvudstadspressen spetsen, ett faktum som alltför ofta negligeras i press- och kritikforskning.

När det gäller Ole Torvalds och klassikerna är det skäl att inte blott lyfta fram hans egna anmälningar utan även granska vad han har att säga i ett metakritiskt perspektiv. I det avseendet är hans egen artikel, rubricerad "Den tionde musan?" speciellt givande. Den bär undertiteln "Funderingar om kritik" och bottnar ursprungligen i ett föredrag som Torvalds höll i Åbo på Runebergsdagen 1982. Frågetecknet i rubriken är viktigt. Torvalds lierar sig inte förbehållslöst med exempelvis Sainte-Beuves tillskyndare i uppfattningen av kritiken som den tionde musan. Han resonerar i stället utgående från vid det laget fyrtio års yrkeserfarenhet som kritiker och konstaterar att uppfattningen om "granskandets hantverk" som en tionde konstart har "både försvarare och opponenter".[8] En sådan hållning är representativ för en kritiker som Torvalds. Han låter sig inte tyngas av förutfattade meningar utan för ett öppet resonemang som inbjuder till dialog med läsaren. Hans många 'understatements' och nyanserade ordval gör det inte omedelbart lätt för läsaren att få ett grepp om hans värdeskala. (Om det sofistikerade i Torvalds kritik har jag inom parentes sagt haft många givande samtal med mottagaren av denna festskrift. Dialogen fick sin början för över trettio år sedan då Clas och jag blev närmare bekanta i och med mitt inhopp som vikarierande assistent på ÅA:s litteraturvetenskapliga institution.)

I sina funderingar om kritik aktualiserar Torvalds frågor om kritikens väl och ve. Utan att fastna i enskildheter hänvisar han till de regelbundet återkommande debatterna om det kritiska uppdraget och koncentrerar sig på principiella frågor belysta i ett historiskt perspektiv. Han refererar till

[7] *ÅU* 24.11 1968 (Strindberg) och *ÅU* 25.5 1968 (Laxness).
[8] *FT* 1–2/1982 s. 1.

namn som Brandes, Wilde och Spencer men föredrar att själv fundera ut längs vilka huvudlinjer den ideala kritikern förväntas röra sig. Med betoning av kritikens position i en kulturdemokrati gör han följande precisering: "Kulturdemokrati bör innefatta en ständig strävan att ge så många som möjligt del av – och söka väcka deras intresse för – ett så mångsidigt kulturutbud som möjligt."[9] Med ett sådant kulturbegrepp för ögonen understryker Torvalds behovet av "tolerans och valfrihet", en hållning som tydliggörs mot bakgrunden av hans redan i ungdomen manifesterade värn om konstens oberoende, till exempel i förlaget Schildts litterära tidskrift *1945* i ett hyllningsnummer till Yrjö Hirn.[10]

En strävan till öppenhet och bredd ställer särskilda krav på kritikerns språkbruk. Få kritiker ägnar kritikens språkliga uttrycksform en sådan omsorg som Torvalds. I den här meningen är det ingalunda obefogat att påstå att hans egen kritiska praktik – oavsett frågetecknet i rubriken på hans funderingar i *Finsk Tidskrift* – visar att kritiken är konst. För Torvalds bör kritikens språkliga framtoning särskilt präglas av enkelhet och klarhet. Han betonar starkt att kritikern skriver för en större krets och ingalunda för specialister eller andra invigda. Uppdraget gäller att locka läsaren att bekanta sig med kulturstoffet i spalterna och i förlängningen av sådana avsikter betonar Torvalds också behovet att arbeta med ett brett kulturbegrepp som medvetet går utanför gränserna för elitkultur. På basen av sin långa yrkeserfarenhet är han självfallet medveten om svårigheterna i att förenkla utan att för den skull banalisera och i det här avseendet utgör hans egna recensioner det bästa exempelmaterialet på att han lever som han lär. Både hans ordval och enskilda uttryck ger åtskilliga prov på hur en kritiker som samtidigt är diktare lyckas gjuta liv i sina formuleringar på ett sätt som ger sakinnehållet och informationsvärdet i hans anmälningar en lyster utöver bruksvärdet. Sådana kvaliteter i Torvalds kritik framkommer speciellt tydligt vid en omläsning i flera decenniers bakåtperspektiv.

[9] *FT* 1–2/1982 s. 6.

[10] Se min uppsats "Uppgivenhet och tillförsikt" i Holmström (red.), *Från kulturväktare till nightdrivers* (1996) s. 18 f.

En diktande kritikers dubbelroll har ofta ifrågasatts.[11] Torvalds tar inte explicit ställning i den här frågan men aktualiserar saken i ett par av sina anmälningar år 1968. Klarast kommer detta till synes i hans recension av Rabbe Enckells *Tapetdörren*, en samling reflexioner, aforismer och inströdda dikter. Rubriken "Ett intimt sätt att prata" står i samklang med Torvalds betoning av det chosefria och lågmälda i Enckells diktarkynne. I jämförelse med de ovan anförda rubriksättningarna på sina recensioner går Torvalds här en motsatt väg. Överskriften får en prägel av införståddhet, ett prov på 'litotes' i relation till recensionstexten. I den talar Torvalds klarspråk med ett engagemang som inte behöver någon uttolkning. Han tar fasta på Rabbe Enckells trohet mot sig själv och på hur han i sitt skapande orubbligt "gjort sig" utan att snegla på vad som "gör sig". Recensenten fortsätter:[12]

> Till det som man på sina håll har läst fel hos Rabbe Enckell – avsiktligt eller på grund av enögdhet – hör att man har ansett att han pysslar bara med sitt eget i stället för att uppbåda yttre "engagemang". Som om inte också en "hallonbacksdikt" kunde vara en del av det mänskligas försvar mot livsförödande krafter, och som om inte Rabbe Enckells humana väsensart – motsägelsefull men personligt hel – vore värdefull vid sidan av protestdikter och demonstrationståg!

Ett ställningstagande av det här slaget, inklusive det i Torvalds kritik rätt sparsamt brukade utropstecknet, vittnar om hans syn på diktarrollen i en tid av alltmera högljudda socialt färgade imperativ. Samtidigt åskådliggör det citerade hur kritiken och allraminst dagskritiken inte låter exkludera sig från omgivande (litteratur)politiska strömkantringar. Det är också mot den här bakgrunden förståeligt att en frilansande kritiker som Torvalds väljer bort en bok som Ralf Nordgrens *Med.* Å andra sidan medför ett sådant bortval i praktiken att en lokaltidning som *ÅU* med starkt begränsade per-

[11] I en kritikhistorisk kontext har frågan nyligen aktualiserats i och med Mats Janssons utgåva av T.S. Eliots *Om kritik* (Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002).

[12] *ÅU* 4.10 1968.

sonella och ekonomiska resurser inte överhuvudtaget uppmärksammar den bortvalda. Då det i dessa dagar – särskilt inom Svenska kulturfondens s.k. framtidsprojekt – diskuteras om att bilda artikelringar och trycka upp kulturmaterial gemensamt för flera finlandssvenska dagstidningar är det på sin plats att höja ett varningens finger. Vi har redan som läget är alltför få litteraturrecensenter på svenska i Finland. Hur skall vi kunna upprätthålla en diversifierad kulturdebatt och en kritik värd namnet om vi med öppna ögon går in för att monopolisera några enstaka kritikers ställningstaganden?

I kulturdemokratisk anda går Ole Torvalds in för att låta hundra blommor blomma men det finns uppenbarligen en gräns för hans frisinne som kritiker och den gäller frågan om konstens oberoende. Han sparkar bakut mot varje krav på att konsten skall gå i ledband eller försöka uppfylla utifrån ställda förpliktelser. Med detta vill jag ingalunda ha sagt att Torvalds skulle vara blind för konstens inneboende sociala sprängkraft eller dess möjligheter att påverka samhällsutvecklingen. Tvärtom. Torvalds ser vilken potential konsten äger att "röra sinnena" men han ställer humanismens livsvärden framom alla (sam)tidsfixerade och småskurna intressen. Denna spänning i hans syn på sambandet mellan liv och dikt låter sig kanske bäst avläsas i hans essä om Arvid Mörne i de finlandssvenska författtarnas litteraturhistoria.[13] Bland de många syskonsjälarna i finlandssvensk litteratur vore Mörne och Torvalds värda ett närmare studium. Detta gäller såväl deras diktning som deras kritik.

Ifråga om Torvalds och litteraturkritiken 1968 framstår hans anmälan av Tove Janssons *Bildhuggarens dotter* som särskilt intressant. Även här är recensenten upptagen av frågan om relationen mellan konst och verklighet, denna gång signalerad i rubriken "Verklighetens Mumindal". Precis som i den tidigare behandlade Collianderrecensionen diskuterar Torvalds memoarförfattarens position i brytningspunkten mellan fiktion och verklighet. Resultatet av den diskussionen är att Torvalds hävdar "den konstnärliga sanningen" framom varje försök till millimeternoggrann verklighetsåtergivning. Inför Tove Janssons tillbakablickar på sin egen barndom stämmer recensenten sitt instrument till en hyllning av konstens överhöghet bland annat i orden:[14]

> Är detta "bara sagor", är det verklighetsflykt och verklighetsförfalskning som strängeligen bör beivras av dem som har utnämnt sig till att avstyra all såkallad indoktrinering (utom den som de själva så ihärdigt bedriver)? Är det inte snarare återgivning av verkligheten, nämligen verkligheten sådan den borde vara och sådan vi borde sträva att göra den: en verklighet som aldrig kommer att sakna risker, men där man kan avvärja en del av dem med vänliga mumindygder?

En formulering som den ovanstående kunde gott läsas som en plaidoyer för Nobelpriset. Den visar också hur en diktande kritiker som Torvalds är en beaktansvärd metakritiker. Med undantag av den inskjutna parentesen kan det citerade betraktas som ett i det närmaste universellt konstaterande. Orden inom parentes kopplar citatet till en social och individuell kontext karakteristisk för dagskritiken. Det sistnämnda är inte sagt som en invändning utan som ett åskådliggörande av hur Torvalds som kritiker lyckas sammanföra humanistens mera tidlösa värv med journalistens. Vad vore en dagskritik utan samtidsaktuell interferens?

Bland bokanmälningarna i *ÅU* 1968 finns ytterligare en som belyser relationen mellan konst och samhälle. Det gäller Solveig von Schoultz *Klippbok*, ett dikturval inklusive ett knippe nya dikter. Recensionsöverskriften "Närande lyriskt bröd" tar fasta på en av hennes tidiga dikter som en lyriskt-magisk åkallan av det dagliga brödet och recensenten fortsätter: "Den dikten gör alltjämt – eller pånytt – ett starkt intryck, med sin besvärjande formkonst som medium för en tidlös bön, i våra dagar kanske mera

[13] *Författare om författare. 24 finlandssvenska diktarporträtt* (Söderströms, 1980) särskilt s. 78 ff.

[14] *ÅU* 17.12 1968.

angelägen än någonsin."[14] Torvalds koppling till tidsläget understryks än klarare genom kontrasteringen mot det tidlösa. Hans precisering av von Schoultz lyriska egenart lockar fram diktaren inom honom. Han fångar upp sin rubriksättning med att emfatiskt konstatera att hennes dikt för honom och för många andra "genom alla år varit lyriskt bröd" varpå följer en hel räcka av nyanserande tillägg: "inte modekläder, inte parfym, inte påfågelsfjädrar, inte hugskottsbubblor, inte ordpiruetter, utan just bröd, närande och elementärt, men i sin skenbart enkla livsnärhet magiskt sammansatt, blossande av det fundamentala och dramatiska kretsloppet blod och mull och solmognad".[15] Det antitetiska grundmönstret i karakteristiken illustrerar kritikern Torvalds som konstnärligt begåvad retoriker, men än viktigare är hans starka tilltro till de enkla ordens magi i ett vardagligt och okonstlat sammanhang.

Recensionen av von Schoultz *Klippbok* framstår som en metakritisk ihopsummering av kritikern Torvalds konstnärliga preferenser. Han beskriver von Schoultz utveckling mot ordknapphet och koncentration. Han betonar hennes generositet mot läsaren när det gäller att skapa tolkningsutrymme mellan raderna. Han kommenterar det centrala i hennes symbolval. Och i kraft av sin övertygande kännedom om egenarten i von Schoultz poesi gör han följande konklusion:

> Men det väsentliga i Solveig von Schoultz' dikt når man ju inte med att smutta på de symboliska och formella kvaliteterna; hur givande de än kan vara är de – som i all väsentlig dikt – bara underordnade medel för att gestalta och förmedla en livshållning som är det centrala.

En karakteristik som denna ger klara orienteringspunkter för läsaren. Kritikern Ole Torvalds redovisar inte bara sin hållning till ett enskilt verk eller

[14] *ÅU* 17.11 1968. Dikten ifråga – betitlad "Bön" – ingick ursprungligen i *Den bortvända glädjen* (1943).
[15] ibid.

till ett enskilt författarskap. Han ser längre än så, både i bakåt- och framåtperspektiv. I omvandlingens år 1968 synes han i sin kritikergärning värna om djupare och tidlösa värden i ett kulturklimat som tar sig för att utnyttja konsten för i hans ögon mera vinklade syften.

Lästa i följd ger Ole Torvalds recensioner i *ÅU* året 1968 en uppvisning i en dagskritikers balansgång mellan allmängiltiga och mera tidsbundna frågor. Det är inte helt omöjligt att min snäva fokusering på året 1968 bidrar till att utkristallisera den här motsättningen. Som man ropar får man svar...

Avslutningsvis är det skäl att tillägga att Torvalds visserligen genomgående ställer höga krav på såväl dikt som kritik i dess egen rätt, men han blir aldrig för den skull vare sig en mästrande eller högtidlig smakdomare. Glimten i ögat skymtar för det mesta fram och i hans tidigare nämnda funderingar om kritik är han angelägen att understryka att kulturen borde vara "lika mycket glädje som ansvar". I ett resonemang om önskvärdheten i att mjuka upp det alltför värdiga och allvarliga i kritik och debatt tillgriper Torvalds en underbar formulering genom att tala om behovet att "gussmattsonisera". Han konstaterar:[16]

> Kanske är våra djupt rynkade pannor en nedärvd miljöskada från den sammanbitna kulturkamp som har förts här i landet, av den finska majoriteten för att få sin kulturform rättvist erkänd, av det svenska mindretalet för att försvara det hotade utrymmet för sin egenart, och av båda för att hävda det gemensamt finländska mot yttre hot.

En kritiker med en så nyanserad och fast förankrad uppfattning om historiens gång gör sig inte urarva. Medveten om tidens växlande konjunkturer fortsätter han sin formuleringsglada granskning av dikten. Hans grundmurade syn på dikt och författarroll utkristalliserar sig till synes än tydligare i omvandlingstid, året 1968.

[16] *FT* 1–2/1982 s. 9.

Kunskapens hugsvalelse är en samling litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus på hans sextioårsdag. Boken som redigerats av Michel Ekman och Roger Holmström vänder sig till alla litteraturintresserade likaväl som till litteraturvetarskrået.

De olika essäerna spänner över vitt skilda ämnesområden. Bland dessa märks teater och drama, översättning, presshistoria och finlandssvensk litteratur. Ämnesvalen ansluter sig till mottagarens egen profil som forskare.

Medarbetarna representerar ett brett spektrum av akademiskt verksamma lärare och forskare med olika grad av anknytning till Litteraturvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi, där mottagaren av dessa studier sedan år 1986 är verksam som professor.

ISBN 951-765-120-1

Åbo Akademis förlag