



MODERNITETENS UTTRYCK OCH AVTRYCK

- Litteraturvetenskapliga studier
- tillägnade professor Claes Ahlund
-



Modernitetens uttryck och avtryck



Foto: Janne Rentola 2015/SLS

Modernitetens uttryck och avtryck

Litteraturvetenskapliga studier
tillägnade professor Claes Ahlund

Redaktörer

ANNA MÖLLER-SIBELIUS & FREJA RUDELS

Föreningen Granskaren, Åbo 2017

Omslagets bild är hämtad ur boken *Allt af jern – texter kring en järnmanufaktur och ett industrivarters metamorfoser*, Maren Jonasson & Ann-Catrin Östman (red.), Åsa Bonn (bildred.), Humanistiska fakulteten vid Åbo Akademi, Åbo 2004, s. 145.

Den ursprungliga källan är O. Polle, *Åbo Jernmanufaktur Aktiebolag, Åbo, Finland. Mekaniska verkstäder, gjuterier och adduceringsværk. Specialfabrik för tillværkning af jærnvægsvagnar. Afdelning: Centraluppværmning och ventilation*, Åbo u.å.

© Respektive författare.

Åbo Akademi har rätt till elektronisk publicering av boken med undantag av Johan Svedjedals artikel som utgår ur den digitala versionen.

ISBN: 978-952-12-3585-6

ISBN elektronisk: 978-952-12-3586-3

Layout: Ekenäs TypoGrafii/Margita Lindgren

Tryckeri: Oy Nordprint Ab, Helsingfors 2017

Innehåll

Förord	7
NATUR OCH IDYLL, I FÖRÄNDRING	
SOFI QVARNSTRÖM	
”Som om bygden helt oförmodadt flyttats in i skogen.” Föreställningar om skogen i svensk litteratur kring sekelskiftet nittonhundra	10
ANNA MÖLLER-SIBELIUS	
Frihet eller förnöjsamhet? Idylldiktens funktion hos Frese och Franzén	21
BO PETERSSON	
”Att med bevarat skimmer bli skriven”. Om fisk i modern svensk litteratur	31
HENNING HOWLID WÆRP	
En besinnelse på vårt bånd til naturen, et budskap om ”simple living”? Knut Hamsuns <i>Markens grøde</i> i 100 år	41
MÄN OCH DEKADENS	
ANDERS E. JOHANSSON	
Dekadens, vitalism, snusk, lort och renhet. Ludvig Nordströms pånyttfödelse	52
TORSTEN PETERSSON	
Kameleonten Mikael Lybeck	62
KVINNOR VID UNIVERSITET	
EVA HEGGESTAD	
Ensam i Uppsala. Gun-Britt Sundströms <i>Student 64</i>	74
ANNA WILLIAMS	
Pånyttfödda, starkare, strängare. Ingeborg Björklunds universitetsroman <i>Månen över Lund</i>	84
KONSTENS FLYKTLINJER	
KERSTIN ROMBERG	
”Att ljudet av vingar fanns”. Tuonelas svan i Bo Carpelans roman <i>Axel</i>	94
JUDITH MEURER-BONGARDT	
”Til slutt gled hun inn i veggen og ble borte.” Væggen som paradoxal metafor för konstens utopiska potential	103
OLGA ENGFELT	
Änglarösterna, Chopin och det porlande vattnet. Musiken som tema och kompositionell princip i Oscar Parlands författarskap	116
MARIA RENMAN	
Luft under vingarna. Joel Pettersson och expressionismens örngeneration	128

SAMTIDENS PULS

KRISTINA MALMIO

- "De tings must be in order. Den de coustumers buy better." Kapitalismkritik i Ralf Andtbackas diktsamling *Wunderkammer* 138

FREJA RUDELS

- Fängslande förflyttningar. Rörelsen som livsmanus i Hannele Mikaela Taivassalos *In Transit* 149

MIA ÖSTERLUND

- Bilderbokens lekande barn. Modalitet och maktförhandling i samtida svenskspråkiga bilderböcker 159

LITTERATUR OCH VETANDE

JOHAN SVEDJEDAL

- Hur Victor Svanberg blev litteratursociolog 172

LINN ARESKOUG

- Fiktionens fripassagerare kan ge känsla för kritiskt tänkande i skolans undervisning 187

LIISA STEINBY

- Idéhistorisk litteraturforskning idag? 197

POPULÄRKULTURELLA EXKURSER

PETER DEGERMAN

- Shamaner i den globala byn. Marshall McLuhan och Beatles i medielandskapet. . . . 208

PIA MARIA AHLBÄCK

- I fyrens samlande sken. Rumslighet, äventyr och noir i Leif Krantz och Folke Mellvigs politiska ungdomstriller *Kullamannen*. 218

I KRIGETS SKUGGA

ANNA NORDLUND

- Krig och civilisation. Selma Lagerlöfs ställningstagande i Finlands inbördeskrig. . . . 232

MATTIAS PIRHOLT

- I begynnelsen var traumat. Prolegomenon till en analys av Kjell Westös *Drakarna över Helsingfors*. 241

FAMILJÄRA SCENERIER

KATJA SANDQVIST

- Didrik Bernsons Infernokris. Om släktskapet mellan protagonisten i Karin Smirnoffs debutpjäs *Makter* och hennes far August Strindberg 252

CLAS ZILLIACUS

- Åbosatirikern Josef Julius Wecksell 263

TABULA GRATULATORIA 274

SKRIBENTER 276

FÖRORD

Krigslitteratur, spionroman, universitetsroman, akademisk undervisning, dekadenslitteratur, naturlyrik. Tendenslitteratur och propaganda; idéer och ideologier och deras samspel med litteratur. Professor Claes Ahlunds forskningsområden sträcker sig över ett brett fält. De vittnar om en litteratursyn som inkluderar hellre än utesluter, som finner intresse i det enskilda författarskapets tematik likväl som i en genres funktion, i förfallets litterära yttringar liksom i idylltraditionens lyckliga landskap. Han undersöker litteraturen på ett kritiskt avstånd och samtidigt med lyhördhet för dess intention och historiska betingelser. Särskilt koncentreras hans forskningsinsatser kring sekelskiftet 1900 och decennierna strax före och efter, en tid av omvälvande skeenden både i samhället och i litteraturen. En fas i moderniteten.

När vi nu vill hylla Claes som fyller 60 år den 31 december 2017 har vi tagit fasta på moderniteten som ett samlande begrepp och tänker att det återspeglar något av hans egna forskningsintressen, liksom festskriftens bidrag. Modernitet förstår vi i en vid bemärkelse. Det är en process som startade långt före 1800-talets industrialisering och som fortsätter alltjämt, bland annat i nya tekniska innovationer som formar vår vardag och påverkar vårt tänkande, om det så gäller identitet, sexualitet, kunskap, natur eller något annat. Modernitetens avtryck syns inte minst i litteraturen. Men litteraturen är också ett uttryck på sina egna estetiska och etiska villkor. Litteraturen – liksom konsten överlag – är ingen passiv återspeglning av samhällskeenden utan en reaktion, kommentar, tolkning, korrigerande eller bekräftelse på den värld den kommit till i och som den måste förhålla sig till.

På denna boks omslag finns en bild från en reklambroschyr över Åbo Jernmanufaktur Aktiebolag. Den är tryckt under tidigt 1900-tal för att marknadsföra manufakturens kunnande i fråga om värmeanläggningar, verkstadstjänster för järnvägsvagnar och dylikt i den fastighet som numera kallas Arken. Idag har byggnaden gjorts om till en universitetslokalitet för bland annat Fakulteten för humaniora, psykologi och teologi vid Åbo Akademi, inklusive Claes ämne och lärostol sedan 2010, Litteraturvetenskap. Från manufaktur till universitet. Så kan moderniseringsgången se ut på en specifik plats. I vilken grad den vetenskapliga verksamheten i praktiken bedrivs på ett ”verkstadsgolv” till följd av de senaste årens företagsinriktade finländska universitetspolitik må vara osagt, men så länge ”produkten” gäller forskning och undervisning i litteratur så kvarstår möjligheten att delta i beskrivningen och tolkningen av verkligheten. Det är skillnaden mellan en järnvägsvagn och en litteraturvetare.

Bidragen i denna festskrift är skrivna av litteraturvetare från Sverige, Finland, Norge och Tyskland. Det är en samskrift över nationsgränser som svarar mot Claes nordiska forskarbakgrund och hans dubbla utblick över den svenska litteraturen på bägge sidor om Bottniska viken. Mycket av bokens innehåll berör olika aspekter av den svenska och finlandssvenska litteraturen, men här finns också avstickare mot andra litteraturer och konstformer samt reflektioner kring litteraturforskningens metodfrågor. Det är en helhet som Claes forskargärning har inspirerat till, och det är en varm hyllning till en uppskattad kollega.

Att ge ut en festskrift är alltid ett samarbete mellan många. Vi vill rikta ett stort tack till alla som bidragit i den processen och möjliggjort boken. Tack till skribenterna för själva substansen, föreningen Granskaren för utgivning, Svenska litteratursällskapet i Finland för finansiering, Kimmo Borg på Åbo Akademis bibliotek för hjälp med digital publicering och Margita Lindgren på Ekenäs TypoGrafii för smidigt arbete med ombrytning och omslag. Tack även till Claes fru Tarja-Leena Kirvesniemi för hjälp med kontaktuppgifter till medverkande samt hans bror Mikael Ahlund för hjälp med adressater till tabula gratulatoria.

Våra varmaste gratulationer, Claes!

Anna Möller-Sibeliu och Freja Rudels

Natur och idyll, i förändring



”Som om bygden helt oförmodadt flyttats
in i skogen.”

Föreställningar om skogen i svensk litteratur
kring sekelskiftet nittonhundra

Skogen.
Grandungen.
Lövträden.
Skogsgläntan.

Vilka associationer, känslor och minnen väcker dessa ord? Svaren varierar naturligtvis från person till person, beroende på nationalitet, härkomst, uppväxt och intressen. I den polske nationalskalden Adam Mickiewicz versepos *Herr Tadeusz eller sista fejden i Litauen* (1834) symboliserar träden både frihet och legitimitet: de lever vidare oberörda av nationella revolutioner och med sin värnadsvärda ålder inkarnerar de värden som håller Litauen – området såväl som idén – vid liv.¹ I Selma Lagerlöfs *En herrgårdssägen* (1899) är storskogen hotfull, öde och avståndstagande.² Kerstin Ekman talar i sin essä *Herrarna i skogen* (2007) om skogen som ett ställe hon fann, där hon slapp vara rädd: ”Inne bland

träden upphör all rädsla. I den skummaste natt.”³ Torgny Lindgren har berättat om sina förfäder som alla var i skogen, som kusk, skogsarbetare eller skogskarl och som jägare och bärplockare.⁴ Vad Lindgren antyder är att det också existerar en kollektiv erfarenhet av skogen, kopplad till vår historia och geografi.

En del associationer är varaktiga, till synes oföränderliga. De flesta förändras över tid. Men de är alltid en produkt av mänsklig påverkan. Natur är alltid kultur. Historikern Simon Schama, som i *Skog. Landskap och minne. En civilisationshistoria* (1997) skrivit en idéhistorisk exposé över människans föreställningar om skogen, uttrycker det som att det är ”vår fornamde perception som åstadkommer skillnaden mellan rå materia och landskap”.⁵ Vid vissa tidpunkter i historien förändras föreställningarna i högre hastighet. De hänger samman med samhällliga förändringar: filosofiska och politiska strömningar, revolutioner, tekniska framsteg, industriella processer. I den här texten vill jag undersöka vilka betydelser som knyts till skogen under en sådan omvälvande period i Sveriges historia. Det handlar om åren kring sekelskiftet 1800/1900 då norra Sverige på allvar industrialiserades genom de många sågverk som anlades längs Norrlandskusten. Skogen utgjorde utgångspunkten för denna omvandlingsprocess: den var råvaran i trä- och pappersmassaframställningen som skulle bli Sveriges främsta exportvaror under många år. Stora skogsarealer övergick genom mer eller mindre skäliga köpeavtal från böndernas ägo till skogsbolagen. Det talades om baggböleri i både riksdagen och pressen.⁶ Om skogen tidigare främst varit bondens försörjning och trygghet blev den nu en nationell resurs och en inkomstkälla för skogsbolagen.

Detta medförde att betydelsen av begreppet skog förändrades, eller annorlunda uttryckt, det uppstod nya konnotationer som gjorde det möjligt att prata om skogen på ett annorlunda sätt. Sådana betydelseförändringar eller betydelseförskjutningar kan beskrivas med termen retorisering, vilket innebär en process där ett visst språkbruk blir mer retoriskt, i meningen mer effektivt eller verksamt.⁷ Den argumentativa kraften hos ett ord ökar. Sådana betydelseförändringar skapar rum för nya typer av argument. Formulerat i retoriska termer uppstår nya topoi (platser för skapande av argument), och dessa topoi uppstår som en följd av utvecklingen av nya idéer, värderingar och sociala strukturer. Skogsindustrins utbredning i

Norrland gjorde det möjligt att tänka på skog som en vara, en exportprodukt och vinst, vilket gav upphov till nya slags argument om Norrlands gröna guld eller Norrland som Sveriges Amerika.⁸

Genom att göra nedslag i några skönlitterära berättelser från denna tid som gestaltar skogslandskapets förändring i norra Sverige vill jag undersöka hur denna retorisering av skog ser ut och vilka betydelser som knyts till skogen under denna omvandlingsprocess. Skönlitteraturen, vars argumentation ofta är förtäckt eller uttalad, härbärgerar ett rikt spektrum av opinioner, visioner och drömmar, minst lika viktiga att ta i beaktande som tidningsartiklar eller andra debattinlägg. Det handlar om nedslag hos två författare som gång på gång återvände till skildringar av skogen, Norrland och baggböleriet. Bägge två härstammade från Borgsjö socken i Medelpad.

Valdemar Lindholm (1880–1947) levde ett kringflackande liv och arbetade på olika tidningsredaktioner runt om i landet, från norr till söder. I Lindholms produktion varvas sagomotiv, romantisk natursyn, ödemarksskildringar, moralisk indignation och socialrealistisk tendens med engagemang för såväl samernas rätt till land och vatten som böndernas rätt till skogen. Debuten, berättelsesamlingen *När skogen dör* (1901), möttes av positiva recensioner i pressen. Novellsamlingens starkt framträdande tendens och våldsamma känsloutbrott kommenterades i alla de rikstäckande tidningarnas recensioner, men förvånansvärt få av recensenterna avskrev boken på dessa grunder. I Hjalmar Höglunds (1865–1919) produktion hittar vi flera exempel på skildringar av ett norrländskt framtidsland som varken framställs med entydigt positiva eller negativa förtecken. I stället reflekteras här över den pågående förändringen av miljö och människor. Prästsonen Höglund publicerade allmogebertättelser, skisser och kåserier under märket ”Sture” i flera norrländska tidningar innan han debuterade som skönlitterär författare med novellsamlingen *I norrskan och sommarljus. Skisser och stämningsbilder* (1900).



Ett genomgående motiv i Valdemar Lindholms berättelsesamling *När skogen dör* är bonden som offer. Men inte bara bonden skildras som offer

utan också skogen, om än indirekt. Sammanställningen av bonde–skog är legio: ”Far är borta – han dog med skogen. Och nu är skogen borta – nu är själen borta och därför är mörker och snyft och gråt.”⁹ Den återkommande besjälningen av skogen understryker kopplingen ytterligare: det talas om ”den levande storskogen”, om ”tunga suckar” och ”kvidan och jämmer” som går genom glesnande furuskogar och om ”skogens mördare” (S, s. 10). Det underliggande topos som styr dessa föreställningar är med andra ord skogen som en levande varelse.

Tanken om att skogen är vad som offras för industrialisering och modernitet etableras här på allvar; en idé som fortlever och nyanseras under hela nittonhundratalet. När författaren och botanikern Sten Selander skrev det som alltjämt idag är standardverket över svensk natur, *Det levande landskapet* (1955), är det i stället rullstensåsarna som fallit offer för vägbyggena.¹⁰ Journalisten Maciej Zarembas reportageserie i *Dagens Nyheter* från 2012, ”Skogen vi ärvde”, struktureras kring en liknande tankefigur: den levande skogen offras för kapitalistisk vinning och ersätts med en vedfabrik.¹¹ Den offeridentitet som skapas här är en av de mest utbredda diskurserna kring Norrland och norrlänningen. Den rymmer också flera paradoxer, då den på en och samma gång konstituerar platsen och människan som aktiv och passiv. Norrland och norrlänningen ges röst och förtrycket belyses, samtidigt som de framställs som utsatta för en övermakt omöjlig att rå på. När skogen beskrivs som borta, dödad eller till och med mördad är allt redan förbi och avslutat, offret är fullbordat. Hur offerpositionen kan vara ett sätt för bonden att göra motstånd har jag tidigare diskuterat i artikeln ”Sådana ha bolagen gjort dem. Offerpositionen som motståndsstrategi i norrlands-litteraturen 1890–1912”.¹² Jag återkommer i slutet av denna text till frågan om framställningen av skogen som offer kan fungera på liknande sätt.



Andra gånger jämföras inte skogen med bonden utan framställs i stället som ett attribut till bonden, antingen som en egendom eller en egenskap. Skogen är något man äger: ”han hade en förmögenhet i skogen därhemma”; ”inspektorn, han hade stulit skogen från pappa” (S, s. 21, 35). Här är skogen inte längre levande, däremot utgör den något helt grundläggande

och omistligt för bonden, något han inte kan leva utan. Bonden är inte bonde utan sin skog, han lever och andas i den: "Skogen sjöng vaggsånger för Nils; skogen tröstade honom, då han grät; skogen gjorde honom frisk och stark" (S, s. 17). Samma tankefigur strukturerar skogen som egenkap; skogen blir en del av bonden själv och hans självbild – en del av hans identitet, om man så vill: "Allt hans arbete, allt hans släp och slit, fars och farfars mödor, – skogen – allt, allt var borta" (S, s. 31). Skogen ristats in på bondens kropp genom generationers arbete. Skogen utgör en del av hemmet, och inte heller utan hem existerar bonden: "Hus och åkrar och skog – hemmet, hvaråt han nyss fröjdat sig, var icke mer hans".¹³ Stjäl någon skogen, stjäl denne även bondens identitet.

Om ett folks starka band till den omgivande naturen kan man läsa redan i Tacitus *Germania* (omkr. år 98). Germanerna inte bara bodde i skogen utan tillbad den också i heliga lundar, för att sedan begravas i den. Kanske skymtar idén om skogen som egenkap i begravningssceremonin för de välbesuttna: de brändes på bål med speciella sorters ved som en sista bekräftelse på deras anknytning till skogen.¹⁴

Det kan tyckas som steget är långt mellan att framställa skogen som en egendom och en egenkap, men de båda begreppen delar etymologiskt ursprung i det latinska *proprietas* som betyder både egendom och egenkap (jfr. eng. *property*).¹⁵ Egendomen kan förstås som en del av människans egenart, väsen och natur. I dessa berättelser framställs det just så. Men skogen är också något man mer direkt kan tillhöra, genom att exempelvis vara ett "äkta skogens barn" (S, s. 29). Här syns kopplingen till vårt förra topos, skogen som levande varelse. Texterna iscensätter på så vis en symbios mellan skogen och bonden. Bägge är nödvändiga och den identitet som skrivs fram här blir ett försvar för norrlänningen genom den symbios mellan skogen och bonden som texterna iscensätter. Det som lever dödar man inte ostraffat.



I Höglunds noveller blir skogen en stad, i den ursprungliga bemärkelsen plats eller ställe.¹⁶ En plats att bo och verka på. Och likt en stad ständigt utsatt för förändring och utveckling. Det uttrycks på flera sätt. Skogen om-

talas inte längre som ett överblickbart och trolskt rum utan i stället som ett rum för rörelse och förändring. I novellen "En vinterdag i Norrlands skogar" i debutsamlingen hittar vi förvisso inledningsvis uppmaningen: "Följ mig då långt in i en af dessa vidsträckta skogar, tre à fyra mil från 'bygden'".¹⁷ Men ett sådant naturromantiskt topos ersätts snart av helt andra bilder. Skogen förbinds med ljud, ljus och rörelse orsakade av människans hand. Skogen "genljuder... af de jämna sågdragen" och "det är ett kraftigt, ett hurtigt lif, som lefves i skogen" (I, s. 8–9). När det "ljusnar i våra skogar", innebär det att granar och tallar faller och sikten blir fri (I, s. 9). Det spelar ingen roll att novellen slutar i en kritik av industrialiseringens brutala framfart, här sker en betydelseförskjutning i begreppet skog där skogen blir mer urban, skulle vi kunna säga. Vi ser samma sak i andra noveller av Höglund. Skogen är platsen där händelserna utspelas men också föremålet för förändringen: "Och allt flera och flera slöto sig till långdansen genom skogen" och "så glesnade skogen allt mera" (I, s. 16,17). Vid ett tillfälle formuleras stadstopiken uttryckligen, och här förknippas den dessutom med hemmet: "som om 'bygden' helt oförmodadt flyttats in i skogen" (I, s. 80).

Skogen har ofta föreställts som motpolen till staden eller byn, men det är en föreställning som i hög grad skiljer sig från verkligheten. Som Schama skriver i kapitlet som fått namnet "Frihetens lummiga skogar" har det nästan alltid funnits människor i skogarna: ett samhälle med bofasta och verksamma människor som levde på vad skogen gav.¹⁸ I medeltidens England genomkorsades skogarna av körvägar och stigar, här fanns landmärken att orientera sig efter, tamboskap som betade. I Höglunds noveller blir skogen den civilisation eller det aktiva samhälle den alltid varit; ett skogssamhälle som inte är avskilt från den övriga världen utan som samspelar med den.¹⁹

En intressant aspekt av denna föreställning är just skogen som plats för rörelse. Ur ett spatio-temporalt perspektiv innebär det en förändring från ett stillastående till en rörelse mot framtiden. Trädgårdningen och arbetet i skogen gav arbetstillfällen och trävaruexporten god ekonomi. Det antyder att skogsindustrin på sikt kan leda till välstånd och en stark stat. Dessa tankar är inte nya. Ända sedan början av 1600-talet hade skogsexploateringsförespråkare i England åberopat argument om välmåga, säkerhet – och fri-

het – som stöd för sin uppfattning. Intressant nog menade motståndarna att ett bevarande av skogen skulle leda till samma sak.²⁰

I anslutning till tanken om skogen som stad hittar vi också ett närliggande topos, skogen som resurs. Skogen är inte bara en plats som samlar människor till gemensam verksamhet utan också den resurs som utgör utgångspunkten för själva verksamheten. De materiella tillgångarna omvandlas till ekonomiska tillgångar som ger välstånd och oberoende, åtminstone till att börja med. Snart uppstår frågan om hur denna resurs bäst tas till vara, hur man ska ”hushålla” med skogen (I, s. 78). Just detta uttryck är intressant då verbet hushålla i denna formulering kan tolkas metaforiskt utifrån en äldre betydelse av ordet: ”förestå hus o. hem o. sörja för anskaffandet av medlen för familjens o. husfolkets uppehälle”. Det är en betydelse som skiljer sig ifrån den gängse betydelsen: ”handskas med något på det ena eller andra sättet så att det räcker eller inte räcker länge”.²¹ Poängen här är kopplingen till hemmets betydelse för platsen och att hushållandet är centralt för alla på plats, både för individen och kollektivet. I dessa berättelser ser vi konsekvenserna för den norrländska befolkningen av både god och dålig hushållning. En god hushållning gör skogen och i förlängningen Norrland till en fantastisk plats för befolkningen där de kan kombinera jobb, stöd och social samvaro, medan en dålig hushållning leder till förslösade skogar, en exploaterad befolkning och till slut en öde, tom plats.²²



Analysen ovan har visat att de nya argument om skogen som uppkommit genom retoriseringen vid denna tid pekar åt delvis olika håll. En del av argumenten är nya, andra anknyter till en lång idéhistorisk tradition. När skogen omtalas som en plats som indirekt liknas vid en stad och ett hem är det ett sätt att låta skogen ersätta staden i moderniseringsprocessen. Skogen är platsen för framsteg och utveckling för norrlänningen och det hen strävar efter, snarare än staden. Samtidigt kan skogen vara den farofyllda och stundtals förgörande zon som staden vid denna tid föreställdes utgöra för sörlänningen. Skogen är, kort sagt, modernitet. Men det är en särskild norrländsk modernitet som skapas i dessa berättelser.

Samtidigt som skogen jämförs med en stad utmålas den som en trolsk fantasivärld befolkad av metaforiska jättar och vittror. Skogen skildras ofta från sidan, som en plats vid sidan av, till skillnad från staden, som ofta skildrades ovanifrån, ur fågelperspektiv. I urbanforskningen har denna överblick i förhållande till staden kommit att kallas modernitetens retorik, just för att understryka den symboliska betydelsen av perspektivet: storstaden inkarnerar framstegstanken och civilisationens utveckling, och för att fånga denna myllrande och expansiva plats behövs översikten, en blick från ovan.²³ Skogen, däremot, är i dessa berättelser något man blickar tillbaka på, eller något som markerar en gräns mot händelserna i centrum: "Längst uppe vid skogskanten, ett godt stycke från byn, ligger Nils Ersas stuga" (G, s. 8). "Uppifrån skogarna, långt utefter vattendalen, kommo stockarna i stora, bruna flottar" (G, s. 15).

Ett sådant perspektiv rymmer ett avståndstagande gentemot det moderna, men det är en kritik av den urbana moderniteten i motsats till den norrländska som omtalats i positiva ordalag här ovan. När det moderna bryter in i skogen skildras det som ett lockande gift: "Han låter sina blickar gå neröfver bygden och längs efter järnvägsspåret, hvars skenor som två glänsande ormar ringla fram ur skogen, in genom den fordom så fridfulla byn för att sedan försvinna bortom myren i norr" (G, s. 10). Den moderna staden hotar den värld som är skogens och bondens, som till skillnad från rörelse, fart och uppåtstigande pläderar för stillhet, kontinuitet och cirkelrörelse. Eller som när skogen själv ges ordet i "Furens saga":

Ty där på andra sidan berget växte ungskog, alldeles som på denna sidan, och ungskogens sång var alldeles likadan där som här: 'Grip fast – slå rot!' [...] 'Grip fast – slå rot. Det är lifvets mening – men det förstod han inte. Han var en stackare – och som en stackare ligger han där nu...' Och ungskogen grep fast och slog rot och växte sakta men säkert, och vinden sjöng för den och molnen lockade. (G, s. 186–187)

Han som omtalas som en stackare är en ungfura som har bråttom att bli stor och endast växer uppåt och inte har tid att gripa fast med rötterna. Därför faller han för vinden. Tanken om skogen som en levande varelse gör det inte bara möjligt att argumentera för att skogen är ett offer för industrialisering och modernitet, utan skapar också utrymme för en agens

som kritiserar den nya tiden och åstadkommer ett alternativ. När skogen blir en del av bondens identitet uppstår en värld vid sidan av centrums modernitet som pekar ut en alternativ väg. Modernitetens norrländska landskap är en skog full av liv och rörelse, ett hem och en arbetsplats, men också ett rum för stillhet och kontemplation som föder en välgörande skepsis gentemot industrialiseringens framfart.

NOTER

- 1 Simon Schama, *Skog. Landskap och minne. En civilisationshistoria*, övers. Gunilla Lundborg, Gedin, Stockholm 1997, s. 77–78.
- 2 Selma Lagerlöf, *En herrgårdssägen*, Bonniers, Stockholm 1899, s. 184.
- 3 Ekman 2007, s. 536.
- 4 Torgny Lindgren, "Förord", Maciej Zaremba, *Skogen vi ärvde*, Weyler, Stockholm 2012, s. 7–8.
- 5 Schama 1997, s. 21.
- 6 Baggböleri betydde ursprungligen att olovligen avverka kronoskog, men kom snart att användas för att beskriva skogsskövling och skogsbolagens tvivelaktiga affärsmetoder för att få bönderna att sälja sin skog till underpris. Se t.ex. Sven Gaunitz, "Baggböleriet. Om konsten att avverka norrlandsskogarna utan att bryta för mycket mot lagen", *Västerbotten* 1980:1.
- 7 Patrik Mehrens & Jon Viklund, "Retoriseringen av begreppet folk i 1800-talets Sverige", *Rhetorica Scandinavica* 2013:63, se särskilt s. 54–55, 60–62.
- 8 Jag har i en tidigare artikel undersökt hur retoriseringen av begreppet skog vid denna tid påverkar uppfattningen av norrlandslitteraturens bokomslag; Sofi Qvarnström, "Marknaden som stilfrämjare. Bokförlag, mediering och retorisering kring förra sekelskiftet", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2015:2–3, s. 17–32.
- 9 Valdemar Lindholm, *När skogen dör. Berättelser*, C. & E. Gernandts, Stockholm 1901, s. 150–151. Hänvisningar till berättelsesamlingen ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten (titeln förkortas till S).
- 10 Citerat från Ekman 2007, s. 450.
- 11 Maciej Zaremba, *Skogen vi ärvde*, Weyler, Stockholm 2012, s. 16.
- 12 Sofi Qvarnström, " 'Sådana ha bolagen gjort dem'. Offerpositionen som motståndstrategi i norrlandslitteraturen 1890–1912", *Spänning och nyfikenhet. Festskrift till Johan Svedjedal*, red. Gunnel Furuland et. al., Gidlunds, Hedemora 2016, s. 39–55.
- 13 Valdemar Lindholm, *När Gammalgården såldes och andra berättelser*, Minerva, Stockholm 1915, s. 74. Hänvisningar ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten (titeln förkortas till G).
- 14 Schama 1997, s. 122–123.
- 15 Även på svenska finns faktiskt en koppling då egendom på 1500-talets även kunde betyda egenskap: "(+) beskaffenhet, art, egendomlighet, egenhet. Ludvigsson Norman 13 (c. 1550). Thesse äre rett tekn om blodzens egendom. B. Olavi 1 b (1578). The aderton egendomar, .. som alle drinkare haffua." Svenska Akademiens ordbok (SAOB), uppslagsord "egendom", <http://www.saob.se/artikel/?seek=egendom&pz=1> (10.5.2017).
- 16 "B. ställe o. d. 3) ställe, plats, ort o. d. a) (+) ställe där ngn (l. ngt) står [...] b) (numera bl. i högre stil) hemvist l. hem l. (skyddad l. säker) uppehållsplats", Svenska Akademiens ordbok (SAOB), uppslagsord "stad sbst. 1", http://www.saob.se/artikel/?unik=S_10609-0149.Qr96&pz=3 (10.5.2017).
- 17 Hjalmar Höglund, *I norrskan och sommarljus. Skisser och stämningbilder*, N.J. Schedins,

Stockholm 1900, s. 7. Hänvisningar ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten (titeln förkortas till I).

18 Schama 1997, s. 194.

19 Schama 1997, s. 196.

20 Schama 1997, s. 210.

21 Svenska Akademiens ordbok (SAOB), uppslagsord "hushålla v.", http://www.saob.se/artikel/?unik=H_1393-0086.3GSz&pz=3 (10.5.2017).

22 För exempel på den goda hushållningen, se novellen "Ur skogslifvet", för exempel på den dåliga, se "En vinterdag i Norrlands skogar", bägge i Höglund 1900.

23 Patrick Joyce, *The Rule of Freedom. Liberalism and the Modern City*, Verso, London 2003, s. 35.

Frihet eller förnöjsamhet?

Idylldiktens funktion hos Frese och Franzén

Dystopin fascinerar många idag. Detsamma kan knappast sägas om idyllen. Enligt Claes Ahlund har den litterära idyllen varit komprometterad i svensk och finlandssvensk litteratur från och med modernismens seger, vilket i sin tur är sammanbundet med den övergripande moderniseringsprocess som accelererat under 1800- och 1900-talen. Den hotade naturen kan inte längre erbjuda något refugium från civilisationen, skuggan faller allt tyngre över Arkadien. Detta innebär dock inte att naturen skulle ha sämre förutsättningar att generera existentiell reflektion i lyrisk form.¹ Horace Engdahl dryftar frågan om idyllens status idag ur ett annat perspektiv: "Creutz' Arkadien går väl ändå inte att ta på allvar? Skriker det inte ut sin karaktär av kulissvärld och kostymerad lek, Lilla Trianon, porslinsfigurer från Meissen?"² De föregripna invändningarna antyder en kulturell arrogans: man "låtsas tro att dåtidens läsare förväxlade konventionen med verkligheten, att de var så dumma att de inte såg skillnaden mellan det idealiserade herdellivets älskande par och verklighetens fårskötande trashankar."³ Engdahl jämför 1700-talets relation till pastoralen med förhållandet till Vilda Västern hos medelålders män idag, det vill säga den grupp han själv representerar. Hans poäng är

att det är möjligt att komma över den nutida "blockeringen" mot idylldikt genom självreflektion; alla kan hitta paralleller mellan dagens fantasivärldar och litteraturhistoriens pastoral.

Att idyllen fortfarande förtjänar intresse kan motiveras på många sätt. Det är fråga om en lång litterär tradition, och om litteraturforskare inte alls befattar sig med den kan vår förståelse av texter inte bara i litteraturhistorien utan också i samtiden bli onödigt grund. Idyllen finns representerad i nya former i modern och samtida svensk litteratur, hos till exempel de finlandssvenska poeterna Lars Huldén och Eva-Stina Byggmästar, som båda för en uppenbar dialog med traditionen. Idyllen måste också bedömas utgående från enskilda texter eftersom variationen i uttryck och funktion är stor. Vi kan till exempel inte veta om en idyll är så "menlös att den bräker", som Anna Maria Lenngren uttryckte saken i den parodierande dikten "Ett sätt att göra herdakväden", innan vi sett närmare på enskilda texters struktur, stil och kontext. Dessutom ligger idyllen inte så långt ifrån dystopin – den idylliska texten kan ses som en reaktion på samma problematiska verklighet som den dystopiska texten försöker hantera på sitt sätt.

Svenska Akademiens ordbok ger två definitioner på "pastoral". För det första kan ordet avse en dikt, ett sångspel eller dylikt som behandlar ett ämne ur herd livet eller där personerna föreställer herdar eller där en lantlig scen skildras. För det andra kan det betyda en lantlig idyll.⁴ Enligt Tore Wretö är ett av genrens traditionella kriterier "skildringen av lantlig miljö i positiv kontrast till en urban."⁵ Själv fokuserar han på den klassiska och ursprungliga formen som skrevs på hexameter i sin studie av den västerländska idylltraditionen från antiken till förra sekelskiftet, *Det förklarade ögonblicket* (1977). Idyllforskaren Bengt Lewan betonar de många tolkningsmöjligheter som finns inom genren och på det föga fruktbara i att utesluta allt som inte kan inordnas i ett färdigt definierat mönster. Istället talar han för att erkänna pastoralens mångsidighet och ta fasta på dess växlande uttryck och syften under tidens gång: "Det är märkligt att Arkadien under sin tvåtusenåriga historia förändrats så lite i sin yttre dräkt. Men det är ännu märkligare att denna diktade värld med sina ständigt återkommande drag kunnat få så skilda funktioner i dikt och bildkonst."⁶

Lewans bedömning av vad som är det mest intressanta med idyllgenren får tjäna som utgångspunkt för min egen framställning. Jag kommer att jäm-

föra två dikter från den svenska pastoralens guldålder, 1700–1800-talen, Jacob Freses ”Herde- och lantleifvernets ljuflighet” och Frans Michael Franzéns ”Landtlifvet”. Tanken är att visa hur olika dessa dikter är till anda och funktion, trots att de är skrivna inom samma tradition.



Freses dikt ingick i hans sista samling *Någre Poetiske Samlingar* (1728), som kom ut året innan han dog knappa fyrtio år gammal. Arvid Hultin betraktar den som en av Freses vackraste och Olof Enckell anser den vara poetens mest betydelsefulla inom den profana genren.⁷ Dikten är skriven på hexameter och faller sålunda inom den tradition av västerländsk hexameteridyll som Wretö beskriver. Men Freses hexameteridyll innehåller även korsrim och tio åttaradiga strofer. I den första strofen anslås mycket tydligt tonen för hela dikten: ”År dock fåfängt allt, allt fåfängt uppå jorden? / Hvad kan oss då här ett sannskylldt nöje ge? / Ingen för besvär ännu är friad vorden, / Hvad har fordom skett, som icke än kan ske?”⁸ Anslaget ljuder som ett eko från Predikaren, här verkningsfullt framfört i den inledande radens kiasm och de tre retoriska frågorna. Om början är tungsint så är den samtidigt öppet kommunikativ och inkluderande gentemot läsaren.

Den andra strofen börjar så här: ”Men att jag mig dock utaf min del må glädja, / Vandrar jag min väg och söker enslighet, / Ensligheten kan min frihet mig tillstädja, / Frihet föder ro och dödar all förtret.” (s. 151) Här introduceras diktens övergripande tema, frihet. Friheten framförs som motkraften till fåfänglighet och dessa båda element återkommer i en cirkelkomposition i sista strofen: ”Fåfängt, fåfängt må allt annat heta, / Intet nöje jag förutan frihet vet, / Säll den nöje lärt i frihet leta, / Hvila är hans sömn, hans arbet’ rolighet.” (s. 153) Dessa är ramarna för den pastoral som sedan upptar resten av dikten: skildringen av arbetet vid plogen samt med jakt och fiske, bärgandet av årets frukt, betande får på blomsterängar, herdinnors och herdars lättsamma gemenskap, dagdroppar på blad och blom, springande herdebarn, lärkans sång med mera. Idyllen som beskrivs blir alltså en konkretisering av den frihet som dikten tematiserar. Friheten har med ett vanligt människoliv i fredstid att göra, med de yttre

förutsättningarna för den enskilda att leva ett ostört liv i naturlig verksamhet. I krigstid slås sådant sönder, det hade Frese själv och många av hans samtida erfarenhet av.

Diktens allmänt hållna existentiella klagan ger inte närmare besked om kontextuella faktorer som har spelat in i poetens val av ingång till det som, helt i enlighet med vad titeln utlovar, utvecklas till en pastoral. Men den historiska och biografiska bakgrunden rymmer viktig information. Frese var en exilförfattare i Stockholm, som tillsammans med tusentals andra finska flyktingar under stora ofreden fann en fristad i den västra rikshalvan. Han hade fötts kring 1691 i en välbestäld köpmannafamilj i Viborg och bedrivit studier vid Åbo Akademi. Till följd av kriget kom han att etablera sig i Stockholm som kanslist i inrikescivilexpeditionen, och som poet. Ställningen vid ämbetsverket var anspråkslös och han levde under knappa ekonomiska förhållanden som ”ungkarl utan tjänstefolk” och plågad av sjuklighet i form av ett slags malaria. Under tiden i Stockholm skrev han oavbrutet dikter och gjorde det med framgång.⁹

Överhuvudtaget är Frese känd som fredsdiktare, till och med när han författar panegyrik. Temat är centralt i hans 30-sidor långa dikt *Echo å Sveriges Allmänna Frögde-Quäden* som framfördes i Riddarhuset 1715 för att hylla Karl XII vid hans hemkomst från Turkiet.¹⁰ Kungen hade emellertid lidit ytterligare ett nederlag och situationen för stormakten tedde sig dystert; nästan alla landområden utanför ”det egentliga” Sverige var ockuperade. I sin dikt ställer Frese sitt hopp till att kungen ska förändra situationen, om än osäkert hur. Han tar också tillfället i akt att uttrycka sin egen saknad efter hemstaden Viborg. Men målet är klart – enligt Bernt Olsson är det ”ett fredsrrike, där svärd smids till plogbillar, där alla näringar blomstrar och ’en Svensk och Ryss hwarannan creditera”.¹¹ I det här avseendet följer han den samtida diktaren Torsten Rudeens exempel. När Rudeen (en värmlänning som innehade en professur vid Åbo Akademi i närmare sjutton år) skrev panegyrik både till Karl XI och Karl XII bröt han mot genrens viktigaste bud, att hylla kungarnas krigsbragder, och lovsjög istället freden och dess välsignelser.¹²

Enligt Arvid Hultin föregriper Frese två av frihetstidens grundprinciper när han i sin dikt ”Herde- och landtlifvets ljufvlighet” proklamerar ”fred och frihet, såsom grundvillkoren för all trefnad och lycka.”¹³ Även Erik

Kihlman betraktar Freses allmänna ”stora ofredsklagan” som en fond mot vilken diktens ”idyllhägring” får sin egen stämningsfärg. Särskilt lyfter han fram Freses ”enslighetslängtan” som ett särskilt subjektivt uttryck.¹⁴ Vi har sett att Frese i sin pastoral låter diktjaget vandra sin väg och uppsöka ensamhet. Utan att ifrågasätta det självbiografiska elementet som en möjlig förklaring till detta vill jag framhålla dels den litterära traditionens roll i sammanhanget och dels den kompositoriska funktion som ensligheten får i texten. Enligt Wretö förekommer motivet med den ensammes försjunkenhet i idyllisk natur redan i Petrarcas författarskap och samma slags subjektivt upplevda idyll skildras av Rousseau i *Les rêveries du promeneur solitaire*.¹⁵ Frese knyter alltså an till en genrekonvention och kan genom jagets enslighetsposition presentera pastoralen från och med tredje strofen på ett närmast visionärt sätt. Det ljuvliga herde- och lantlivet fungerar som det reflekterande diktjagets besvärjelse mot det underförstådda stormaktspolitiska hotet och som en plädering för det enskilda människolivets värdighet. Den pastorala lycka som beskrivs är realistisk såtillvida att den inte låter förstå att sorg och möda skulle vara uteslutna: ”Där kan man sin sorg vid plogen glömma”, och ”Uppå hårda strå om rosor drömma, / Rosor drömma om uppå den hårda strå.” (s. 152) skriver han i en eftertan- kens kiasm kring skillnaden mellan verklighet och ideal.



Låt oss nu gå över till Franzéns dikt, som i sin första version utkom under titeln ”Den lycklige landtbon” 1797, samma år som Lenngren skrev sin berömda smädedikt mot pastoralen. Franzén hade för vana att omarbete sina dikter och nämnda dikt, som är en efterbildning av Tibullus,¹⁶ finns i tre versioner, även med de omarbetade titlarna ”Lyckan på stället” från 1807 och ”Landtlifvet” i första bandet av *Samlade dikter* (1867).¹⁷ Jag utgår här från den senaste versionen (som traderats vidare i urvalssamlingen *Valda dikter* från 1871). Dikten är skriven på femtaktig jambisk vers med korsrimmade fyrradiga strofer, 18 till antalet. Den första strofen lyder så här: ”Sök lyckan du, sök henne genom staden, / Vid vexlars bank, på couren hos en prins, / Af rum vid rum den långa granna raden / På slottet följ och fråga, hvar hon finns.”¹⁸ Ett av idyllgenrens kännetecken – skildringen av

lantmiljö i positiv kontrast till staden – anas redan från starten. Uppmaningen att söka lyckan i de anförda miljöerna syftar till att åskådliggöra det förfelade i ett sådant val. Redan i andra strofen kommer pendangen: ”Jag i min däld blir vid den ärfvda tegen, / Der jag i dag, på stället, lycklig är.” (s. 185) Där är jaget född, och där vill han dö. Kontinuiteten framhävs av att jaget följer i förfädernas spår, har samma utsikt över sjön som de och går längs ån till samma kyrka. Hyddans rök och gårdens träd är honom till glädje, ”Dit in med mig ej följer någon sorg”. (s. 185)

Förnöjsamheten framhävs i explicita uppmaningar men även i diktjagets föredömliga hållning bland annat till litterär ambition och social prestige: ”Jag är berömd, om Betta hör min lyra, / Och jag är rik, om Betta är mig huld.” (s. 187) Hustruns uppskattning är belöning nog för hans poetiska ansträngningar. Föredömlig är jaget även i förhållande till de sämre lottade: ”Den första skärf, min båt ur staden bringar, / Se’n äppet lånt af mina gossar hyn, / I från min hand i kyrkohåfven klingar, / Som ber om hjälp för någon blind i byn.” (s. 186) I Freses dikt företar jaget en vandring i ensamhet men här bjuds det adresserade duet polemiskt att följa med medan jaget förevisar sin hemby, sin gård och sitt liv: ”Känn svalkan här och fråga, om jag byter / Mot din alkov, dess siden och dess qvalm.” (s. 186) Till diktens herdinna, ”min hjords anförerska”, förhåller sig jaget paternalistiskt. När hon om kvällen kommer för att hämta bröd vid dörren till hans tjäll, finner han att ”Hon är det värd”. (s. 187) I beskrivningen av förhållandet mellan hjordens ägare och dess anförerska markeras en social hierarki som avviker från den pastorala traditionens jämbördiga identifikation med herdarna och herdinnorna. Dikten slutar med en reflektion över döden, där två lika goda alternativ presenteras: antingen att jaget dör före hustrun eller att de går bort samtidigt, ”Två vänner likt, som natten skiljer sent”. (s. 188) Det förra scenariot målas upp i diktjagets föreställning om hustruns sorgetårar på psalmboken då hon från kyrkan går till hans grav.

Måttlighet och förnöjsamhet förespråkar även Frese i sin idylldikt, och många före honom. Sedan Lucidor har förnöjsamhetsvisan varit populär i svensk poesi.¹⁹ Men i kombination med de borgerliga värderingar som präglar Franzéns samtid kom förnöjsamheten att få en annan valör. Vad idealet utvecklades till ger Claes Ahlund ett exempel på i en artikel om

1800-talsförfattaren Elias Sehlstedt, som har kommit att representera en borgerlig förnöjsamhetslyrik som konstitueras av en förnekad modernitet och av en omedvetenhet om den egna borgerligheten.²⁰ Att även det idylliska i Franzéns familjeteckningar ibland kan bli påfrestande konstaterar Carina Burman.²¹ En närmare förklaring till varför det tenderar att bli så i Franzéns fall ger Horace Engdahl när han diskuterar pastoralen generellt under denna tid. Han påpekar att pastoralen före den borgerliga epokens inträde saknade ett hem och att denna frånvaro kanske var det som innebar genrens dödsdom. Borgerligheten föredrog vardagsidyllen framför eskapismen men skaffade sig samtidigt ett trovärdighetsproblem som den traditionella pastoralen sluppit: "Den mur mellan fiktion och verklighet som skyddar Arkadien mot förljugenhet tolererades inte av naturlighetens och realismens förespråkare och finns inte heller i deras idealsanna bilder."²²

I Franzéns borgerliga idyll är lyckan absolut och perspektivet slutet kring det lilla livet. Världens nöd blir inte större än att den kan åtgärdas med en kyrklig kollekt och nöden verkar framställas för välgörenhetens skull och inte tvärtom. Allt hotfullt har uteslutits, inte minst den instabila politiska samtiden med upprepade revolutioner i Europa (själv förlorade Franzén sin entusiasm över den franska revolutionens ideal när han under en vistelse i Paris såg vad dessa i praktiken innebar²³) och ett antal förödande svenska krig. 1808–09 års krig skulle få konsekvenser i Franzéns eget liv och medföra besvärande frågor om patriotism och lojalitet gentemot den styrande makten. Han flyttade från Åbo till Sverige efter rikets delning. Det kan också framstå som en ironisk diskrepans att författaren själv gjorde en ambitiös karriär som professor, ledamot i Svenska Akademien, biskop och (psalm)diktare medan diktjagets förnöjsamhet med att odla sin jord och bruka sin "lyra" i hemmet upphöjs till ideal.

Det som dagens läsare dock kan behöva påminna sig om är i vilken grad Franzén när det begav sig framstod som en representant för en ny samhällsklass och ett nytt förhållningssätt till naturen. Det som känns förlegat nu, var förnyelse då. Pertti Lassila framhåller att Franzén genom valet av motivkrets ger hem, vardagsliv, barn och sådant som brukat betraktas som futiliteter upprättelse (liksom förebilden Johann Heinrich Voss²⁴). Detta bygger på en borgerlig humanitetsuppfattning enligt vilken människans

värde inte beror på härkomst eller samhällsställning utan är någonting medfött. Överhuvudtaget beundrade Franzén Tyskland och var väl förtrogen med bland annat Herders tankar (Franzéns doktorsavhandling var det första verket i Finland där den tyska filosofen togs upp²⁵). Språket hade enligt Herder sitt ursprung i människors imitation av naturens ljud och de som bäst bevarat förbindelsen med naturen var kvinnor, barn och människor med vanligt bondförnuft. Deras språk hade inte förstörts av lärdom och teoretiserande. Diktare skulle ta efter naturligheten hos dessa hellre än att efterbilda schematiska klassiska former. När Franzén på tröskeln till romantiken skrev svensk poesi på ett folkligt, individuellt och naturligt sätt framstod detta, enligt Lassila, mot bakgrund av klassicismens och rokokons smak för det dekorativa som något fräscht, men också som okonstnärligt och rentav obegripligt. Någon radikal civilisationskritiker var han dock inte utan snarare en representant för borgerlig sentimentalitet.²⁶



Både Frese och Franzén skrev idylldikter inom en etablerad tradition. Den förra talade för frihetens och fredens betydelse, den senare för lyckan i det förnöjsamma borgerliga livet. Det är två helt olika förhållningssätt och slutsatser, som visar på genrens plasticitet visavi kontext, idéer och författarsubjekt. Om det finns något repellerande för en nutida läsare i en idylldikt kan det mycket väl hända att det inte beror på själva idyllen utan på vad den i övrigt görs till språkrör för. Och vice versa: det som kan väcka gensvar är upplevelsen av att i idyllen möta ett verkligt etos, vars skönhet framträder i kontrast till underförstådda erfarenheter av helt annat slag, såsom krig och flyktingskap.

NOTER

- 1 Claes Ahlund, "Naturidyllen i finlandssvensk lyrik", *Från Arkadien till Arktis. Diktad natur och idyll*, Claes Ahlund (red.), Litteraturvetenskapliga meddelanden från Åbo Akademi, Åbo 2012, s. 18, 11.
- 2 Horace Engdahl, "När poesin bodde i Arkadien", *Gustaf Philip Creutz. Dikter och brev*, Horace Engdahl & Marianne Molander Beyer (red.), med brevöversättningar av Marianne Molander Beyer samt med inledning av Horace Engdahl, Svenska klassiker utgivna av Svenska Akademien i samverkan med bokförlaget Atlantis, Stockholm 2011, s. XI. http://www.svenskaakademien.se/sites/default/files/creutz_dikter_brev.pdf (3.2.2017).
- 3 Engdahl 2011, s. XI.
- 4 *Svenska Akademiens ordbok*, "pastoral", <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> (21.2.2017)
- 5 Tore Wretö, *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*, Acta universitatis Upsaliensis Historia litterarum 7, Uppsala, 1977, s. 11.
- 6 Bengt Lewan, *Arkadien. Om herdar och herdinnor i svensk dikt*, Bokförlaget Nya Doxa, Nora 2001, s. 242.
- 7 Arvid Hultin, "Jakob Frese. Teckning af hans lefnad och skaldskap", *Valda skrifter*, Jakob Frese, Skrifter utgivna af Svenska litteratursällskapet i Finland LII, Helsingfors 1902, s. CVI; Olof Enckell, "Finlands svenska diktning 1600–1770", *Finlands svenska litteratur 1. Från medeltiden till Åboromantiken*, Lars Huldén, Jarl Gallén, Olof Enckell & Erik Ekelund, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1968, s. 139 f.
- 8 Frese, *Valda skrifter* 1902, s. 151. Hänvisningar till dikten ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten.
- 9 Kari Tarkiainen, *Finnarnas historia i Sverige 1. Inflyttarna från Finland under det gemensamma rikets tid*, Nordiska museets Handlingar 109, Stockholm; Finska Historiska Samfundet, Helsingfors 1990, s. 262 f.
- 10 Tarkiainen, 1990, s. 264.
- 11 Bernt Olsson, "Litteratur i ofärdstid 1700–1730", *Finlands svenska litteraturhistoria. Första delen: Åren 1400–1900*, Johan Wrede (utg.), Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors; Bokförlaget Atlantis, Stockholm 1999, s. 82.
- 12 Bernt Olsson, "Barockens diktning 1670–1700", *Finlands svenska litteraturhistoria*, 1999, s. 70.
- 13 Hultin 1902, s. CVII.
- 14 Erik Kilhman, "Översikt", *Ur Finlands svenska lyrik (I) intill 1900-talets början*, i urval och med en översikt av Erik Kihlman, 2. uppl., Helsingfors: Schildts 1949, s. 22.
- 15 Wretö 1977, ur bildtext på sida mellan 176 och 176, opag.
- 16 Gunnar Castrén, *Frans Michael Franzén i Finland* [diss.], Filosofiska fakulteten vid Finlands universitet, Helsingfors 1902, s. 189.
- 17 Castrén 1902, s. 362.
- 18 Frans Michaël Franzén, *Samlade dikter. Första bandet*, N. M. Lindh, Örebro 1867, s. 185. Hänvisningar till dikten ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten.
- 19 Olsson 1999, s. 74.

- 20 Claes Ahlund, "Elias Sehlstedt – en borgerlig modernitetsförnekare", *Sammlaren* Årgång 131:2010, s. 191.
- 21 Carina Burman, "Upplysningens tidevarv", *Finlands svenska litteraturhistoria*, 1999, s. 169.
- 22 Engdahl 2011, s. XIII, XVII.
- 23 Castrén 1902, s. 146 f., 154.
- 24 Wretö 1977, s. 58.
- 25 H. K. Riikonen, "J. G. Hederin tuntemus Turun Akatemian piirissä Porthanin ja Franzénin aikana", *Herder, Suomi, Eurooppa*, Sakari Ollitervo ja Kari Immonen (toim.), Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 2006 s. 270.
- 26 Pertti Lassila, *Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä*, Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 2000, s. 22 f.

”Att med bevarat skimmer bli skriven”

Om fisk i modern svensk litteratur

Ett av Claes Ahlunds intressesfärer är idyllen. I artikeln ”Naturidyllen i finlandssvensk lyrik” finner han ”rika fyndigheter av litterär idyll” i all svensk litteratur och efterlyser samtidigt ”en bredare undersökning av naturdiktningens flora och topografi, av idyllens poetiska rum”.¹ När han citerar den i Viborg födde 1700-talslyrikern Jacob Freses beskrivning av en behaglig plats i naturen genom Tore Wretös viktiga studie *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg* (1977) tar han intressant nog fasta på hur asplöven ”sakta susande spelte” och framför allt hur ”Fiskarne i sitt stim slogo ut de blankote fenar”.² Vatten, gärna rinnade, förekommer ofta i beskrivningar av en behaglig naturscen som man alltsedan Vergilius har kallat *locus amoenus*,³ men fiskar förekommer ganska sällan.

Låt mig tacka Claes för uppslaget genom att med några nedslag i modern svensk litteratur diskutera skildringar av fisk,⁴ dessa vattenlevande ryggradsdjur som ofta endast omnämns som fiskelyckans klimax eller föda. Som bakgrund för min betraktelse vill jag först ge två exempel från annan litteratur, ett antikt och ett medeltida.

Idylldiktningen börjar med Theokritos *Idyller* från 200-talet före vår tideräkning. I en enda idyll (nummer 21) förekommer fisk och då genom fiskaren Asfalions dröm om hur han sitter och metar och får napp av en guldfisk: ”Denne nu käckte sig fast på kroken, och blodet att rinna, / och han sprattlade så, att spöet stod som en bäge. / Händerna bägge jag måtte ta till och hade ett göra / för att den väldige fisken få upp på den bräcklige kroken. / Sakta jag ryckte nu först och lät honom hullingen känna, / släppte så efter ett tag och drog, när han icke gick undan”.⁵ Detta är på många sätt en märklig beskrivning, välljudande återgiven på hexameter av Erland Lagerlöf i slutet av 1800-talet. När naturidyllens historia beskrivs är det kutym att framhålla att Vergilius tvåhundra-femtio år senare skulle vara den som införde realism i sina naturbeskrivningar i *Bucolica* och *Georgica*. Men visst är den detaljerade beskrivningen av kampen mellan fiskaren och den fantastiska guldfisken och av dess rinnande blod något slags realism. Realismen förstärks på ett annat plan då Asfalion vaknar och hans kamrat lugnar honom genom att säga att det endast var en dröm och att han alltså inte behöver befara Poseidons hämnd för att ha dragit upp guldfisken.

På 1300-talet hade *locus amoenus* redan blivit ett ofta anlitat *topos* i naturskildringar. I Geoffrey Chaucers långdikt *Fågelparlamentet* (*The Parliament of Fowls*) framställs också den behagliga platsen i en dröm om en dal ”vars ljusa grönska sjöng om vårens hopp, / och varje bäck där flöt var klar och sval; / där summo blanka fiskar hit och dit / med röda fenor, kroppen silvervit”.⁶ Här ser vi *locus amoenus* i full blom, med rinnande vatten och till synes lyckligt simmande fiskar. Genom dessa två exempel kan man skönja två motsatta sätt att beskriva fisk: realism, ja nästan rentav naturalism, gentemot förromantik *avant la lettre*. Intressant nog är också Chaucers dikt en drömdikt, vilket innebär att hur olika dikterna än verkar är de inramade – fjärrmade – genom drömmen. Båda beskriver dock den lantliga miljö som idyllen av hävd innehåller.⁷ Wretö har säkert rätt i att genuina idyller inte bör ha någon ironisk distans,⁸ men visst är det märkligt att Theokritos som idyllens fader ger en så frapperande skildring av fiskandets bloddrypande verklighet.

Wretös studie analyserar idyllen i europeisk (närmast tysk) litteratur samt svensk litteratur från svensk latinpoesi till Strindberg, som ännu gör bruk av idyll i både dikt och prosa. Och det är klart att diktaren med den största elden i Sverige genom sin modernitet börjar tänja genren – eller *moduset*, som Paul Alpers föredrar som term för pastoralen i allmänhet.⁹ Wretö avslutar sin avhandling genom att analysera ”Stadsresan” (1902), Strindbergs hexameterdikt om en midsommaridyll vid Mälaren, vilken i någon mån undergrävs av att huvudpersonen skaffat ett piano åt sig själv trots att han knappt kan försörja sin familj. Låt mig ta vid här. I Strindbergs novell ”Stora grusharpa” från 1903 forslas också ett piano till landsbygden, men det faller i vattnet och betraktas av fiskarna, som anser det vara en stor grusharpa. Här är det alltså fiskarnas syn som gäller – vilket syns i novellets titel – även om denna gång på gång kontrasteras mot människornas. Fiskarna må vara fabelaktiga och antropomorfa (de tänker och talar som människor), men förlänas osedvanligt personliga drag för svensk sekel-skifteslitteratur. Strindberg breddar också dynamiken mellan människa och fisk genom att klasstänkande förekommer hos båda – och det är inte högfärdiga ålkusan (tånglaken) som kommer med den tolkning av pianot som accepteras av de övriga fiskarna, utan abborren, som ålkusan anser vara en lågtstående fisk.¹⁰

Klasstänkande i förhållande till fiskar återkommer i svensk litteratur under förra delen av seklet. Jarl Hemmers kortroman *Fantaster* (1915) skildrar de unga helsingforsarna Rabbe och Tristan och deras vänskap. Den innehåller en scen där Tristan tillsammans med kompositören Bung under en krogkväll totar ihop ett operamanuskript under titeln ”Fiskarnas morgonmässa”: ”Simporna kommer dumma och flegmatiska med sina bålrollningar, gäddorna tränger sig nosigt och framfusigt förbi de andra, strömmingarna sprättar sig gladeligt fram med en knyck på stjärten” – och alla lovsjunger Gud, vilket ställs mot en annan scen med ”ett spegelblankt hav med härliga skyar och skepp på vidden”.¹¹ De dubbla scenerna – fiskarnas värld och människornas – kontrasteras, men fiskarnas respektive särart utvecklas inte och uppslaget dör ut.¹² Några år senare utvecklade Hemmer fiskmotivet i novellen ”Guldkarparna”. Nu handlar det om en

gädda som äter upp guldkarparna i en damm, dit den trettonåriga fiskarsonen Olle burit den för att ta kål på den lilla överklassflickan Marie-Louises älsklingsfiskar. Det gör han som hämnd för att hon snäst av honom. Klassmotivet är tydligt, men Olle ångrar sig, sticker ner en stör i dammen för att döda gäddan, och då är det ”som om han rört om i sitt eget samvete, det gjorde ont...”.¹³ Med andra ord är både fisk- och klassematiken sekundär för berättelsens moral, samvetets roll i människans liv, och berättelsen är främst av intresse som förstudie till Hemmers roman *En man och hans samvete* (1931).

Också i barnlitteraturen har fiskar och människor bildat motsatser. Elsa Beskows *Sagan om den nyfikna abborren* (1933) handlar om den lilla abborren Kvick som nappar på en krok, trots att tant Rödspätta varnat honom för ”stora, farliga jättegrodor” som går ”omkring på två ben” på land.¹⁴ Men även om fiskarna i Beskows saga är antropomorfa finns här en större förståelse för fiskar än i ”Stora grusharpan” (där ålkusan talar till ”sin son”),¹⁵ eftersom Beskows berättare nämner att Kvick inte har föräldrar ”för de fullvuxna fiskarna kan aldrig lära sig hålla reda på vilka som är deras barn”.¹⁶ Dessutom släpper pojken Thomas abborren Kvick tillbaka i sjön och lär sig simma: ”Det var då förståndigt, att han försöker bli som en av oss”, tycker fiskarna.¹⁷ Trots att fiskarna resonerar som människor är det deras moral som gäller och medkänslan för fiskarna är uppenbar.

Britt G. Hallqvist har också mycken förståelse för djurvärlden, men inser också att människor kan göra bruk av fiskarnas namn i nedsättande betydelse, såsom i dikten ”Fisknamn”, där man kallar någon din ”rackarns bullerflundra”, ”feta istersill” eller ”dumma braxenflira”.¹⁸ Under 2000-talet blir barnboksförfattarnas medvetenhet om fiskarnas synvinkel allt större och antropomorfa eller antropocentriska perspektiv förekommer mera sällan. I Erik Magntorns *Fantastiska fiskar* (2012) lär man sig mycket om olika fiskar och kan läsa rader som: ”Sillen vill inte bli inlagd, / sillen vill ej va i glas, / sillen vill inte bli gravad / och bjuden på mänskors kalas” i en bok där fiskarna till slut inte nappar, medan vi fiskare ”sitter [...] i båten / och fryser om våra ben”.¹⁹

Om barnböcker åtminstone alltsedan Beskow utvecklat en förståelse för fiskar och deras livsvillkor, kunde man väl tro att vuxenlitteraturen också skulle ha det. Hur ser det till exempel ut i modern svensk dikt?



Hos de finlandssvenska modernisterna har fiskar ofta närmast en metaforisk betydelse. I Edith Södergrans "Vierge Moderne" (1916) får jaget som bekant olika bestämningar, bland annat "Jag är ett nät för alla glupska fiskar",²⁰ kanske som en allusion till den kristna fisksymboliken eller Kristus uppmaning till sina lärjungar att bli människofiskare (Matteus 4:19). Elmer Diktonius ger dikttiteln i "Fiskare" (1951) olika betydelser i tre strofer: först handlar det om verkliga fiskare, sedan får ordet två metaforiska betydelser, en om författare och till slut om "den svarte fiskarn", tydligen döden, som "snärjer" alla levande "i sitt mörka nät". Rörelsen från faktiskt fiskande till metaforiskt sker i den andra strofen, som i realistiska ordalag tar ner författare – "skribenter" – och deras fångst: "Fiskare / är också vi skribenter / när vi med andens snillekrokar / metar jättegäddor, / jojo! / och drar upp stumma pinglor / eller tombuteljer".²¹

Märkligt nog hittar jag få fiskar hos en så utpräglad naturdiktare som Harry Martinson, men nog hav och tång samt någon säl, manet och sjöjungfru; perspektivet verkar alltså närmast vara den diktande sjömannens.²² För lyriker överlag är det just det antropocentriska perspektivet som ofta gäller i skildringen av djur, inklusive fisk. Werner Aspenströms berömda rad i dikten "Sardinen på tunnelbanan" (1972) – "Sardinen vill att burken öppnas mot havet" – kommer efter åtta rader om ett diktjag som vägrar tro på reklam.²³ Så jämförs sardinens belägenhet med människans. Likaså bildar de minnesvärda raderna i "Översättaren" (1993) – "Blankfiskarna, ja även löjan begärde / att med bevarat skimmer bli skriven" – en metafor för översättarens värv att tolka "låten" av "diverse varelser", det vill säga olika författare.²⁴ Dessa raders innebörd är ganska typisk för fiskskildringar i lyrik på svenska (och många andra språk): fisk, liksom djur i allmänhet, speglar människan. Så också hos Katarina Frostenson, där diktjaget i "Bottenhavet" (1999) får "ligga på en grund där / allt är still och bara havsdjur söker över munnen",²⁵ och hos Eva-Stina Byggmästar, där oceanen är "ett hav av tårar", som med sina "fiskar, koraller, pärlor / och ädelstenar" rymmer "dina tårar", och ett diktjag beskriver sitt minne av ett *locus amoenus* med "röda korallträd, / brokiga musslor och karp, / liksom nereidernas dans // och trollträdgårdens dalar".²⁶

Större blir medvetenheten om fiskars tillvaro när vi närmar oss seklets slut. I medlet av 1980-talet känner Lennart Sjögrens diktjag för fisken han dragit upp: "Fisken ser på mig med andra ögon än mina / ändå är de mina" och när han "avskär gälarna" är det "ändå ett mord / men anses vara av mindre vikt / än det som utförs av människa mot människa". Till slut blir solen "ett stort fisköga" som anklagar honom – men han anklagar tillbaka.²⁷ Märk väl att diktjaget försöker byta perspektiv med fisken och känner samvetskval, även om det antropocentriska perspektivet kvarstår: diktjaget står mellan fisk och sol, grubblar på sin ställning mellan dem, men rensar trots allt sin fisk.

Den mest betydande skönlitterära boken om fisk i svensk litteratur måste väl vara Gunnar D. Hanssons *Olunn* (1989), en samling lyrik och prosadikt om makrillen, som utgör första delen av en trilogi med naturlyrik. *Olunn* är på många sätt nyskapande: den blandar poesi och prosa, antik lärdom, modern dikt och historiska dokument om makrillfiske samt översatta citat från Snorre Sturlasson och Shakespeare till Ola Hansson och Lars Ahlin. Därmed skiftar perspektiven konstant – vilket naturligtvis passar en bok om makrill, då denna fiskart är ovanligt rörlig. En dikt utan diktjag inser att det kan vara svårt att sörja att "20.000 picogram dioxin per gram lever inom en nära framtid liknande den som just tränger sig på", men i nästa träder diktjaget fram i en liknelse: "som dikten simmande med en krok i munnen, som papperet sjunkande oskrivet till botten, som att inte veta att du ännu finns vid min sida!"²⁸ Ekologisk medvetenhet, sorg för makrillens öde, skrivprocessen, närapå identifiering med makrillen genom att simma vid dess sida, allt det här och mycket mer finner man i *Olunn*.

Identifieringen går ännu längre under vårt sekel. Så till exempel i Annika Luthers ungdomsroman *De hemlösas stad* (2011), som handlar om ett framtida Helsingfors som nära nog utplånats av det stigande havsvattnet. Intrigen om flickan Lilja, som lär sig om andra kulturer genom att bli vän med invandrare i Finland, interfolieras av korta kapitel i kursiv som skildrar framtidens Helsingfors från bredare perspektiv, bland annat fiskarnas: "Simma tillsammans i jättestort stim. Alla lika randiga med skimrande gulgröna ögon. Simma, simma, alla tillsammans och när skrämmande skuggor skymtar i djupet simmar alla in mot stimmets mitt. Simma,

stimma. Stimsimsim”.²⁹ Genom upprepningarna blir synvinkeln allt tydligare fiskarnas. Sedan utvecklar Luther dystopin: ”*Gammelgäddan lurade i de lugna mörka vattnen i ruinerna av Gloets gamla galleria. Gröna alger och tångbälten klättrade uppåt Alexandersgatans höga ravinväggar ...*”.³⁰ Landmärken i centrala Helsingfors får visa vad som kan hända om vi inte stoppar den globala uppvärmningen: trots rädslan för gäddan lever fiskarna i en idyll som ställs mot den dystopiska visionen av havet som breder ut sig över södra Finland. Nyligen har Peter Mickwitz i *Känslornas mysterier. En naturhistoria* (2016) också svängt på det antropomorfa i litteraturen: visserligen åskådliggör de olika fantastiska varelserna för det mesta mänskliga känslor, men fiskarterna Strunt och Skräp, som äter plast och släpper ut ”nästan osynliga plastkuler”, riktar sig mot människans förorening av haven.³¹

I diktsamlingen *Rosariet, det marina* (2015) går Maria Küchens diktjag in i vattnet för att lära sig av fiskarna och deras prekära situation: ”Jag kanske går de vilda fiskarnas väg. [...] Jag vågar inte – måste våga – vågar inte – måste – bryta mig ut ur de flytande odlingarna driven av en associativ oro, lidelse [...], jag gör det. / Nu gör jag det”.³² Hon försöker till slut våga sig ut på ”*texthavet*” genom en metalyrik som på samma gång är ett ställningstagande mot fiskodling.³³ Diktjaget bevarar sin identitet, men vill lära både sig själv och de odlade fiskarna att leva som fisk i naturtillstånd. Ännu mer global är Jonas Gren i diktsamlingen *Antropocen. Dikt för en ny epok* (2016). Titeln anger att det är människan och det hon gjort och håller på att göra mot vår planet som står i fokus. Hur allt på vår jord hör ihop kommer också fram i hur valar och fiskar beskrivs i havets näringskedja: ”Valarna Jag tror / på valarna På krillstimmen / Kedjan mellan / djuphavsbotten och valarnas / plymer av avföring / Överföring av näring / Dödens gödande av stim”.³⁴ Men även här är det diktjaget som upplever och uttalar sin tillit till naturen, trots människans destruktiva verksamhet.



På basen av dessa nålstyggn i den moderna svenska litteraturens väv kan man kanske drista sig till vissa slutsatser. Theokritos nästan naturalistiska idyll om fiskarens dröm och Chaucers *locus amoenus*-dikt ger spektret för

naturskildringar, även om den nyaste litteraturen gått betydligt längre än Theokritos i sina försök att förstå fiskars tankevärld och livsvillkor. Anmärkningsvärt är ändå att personer och diktjag till och med i ekokritisk litteratur inte kan låta bli att utgå – ofta metaliterärt – från sig själva, vilket kan vara förståeligt för alla varelser uppfattar ju världen genom sig själva. Och om vi får tro Jesper Svenbro har författande och fiske en lång gemensam historia i Västerlandets språk och litteratur, då grekiskans *kálamos* (latinets *calamus*) både står för penna och metspö.³⁵

Litterära naturskildringar har tydligen efter Strindberg så småningom mist sina idylliska drag. Motsättningen mellan människa och fisk – med eller utan drag av klassmotiv, bildspråk, saga eller fabel – har fått ge vika för ekologisk tematik. Men ännu gäller Aspenströms fiskars vädjan: ”att med bevarat skimmer bli skriven” – och då inte bara som metafor för något annat. Som alla andra levande väsen förtjänar fiskar bli förstådda och inkännande beskrivna som varelser i en miljö vi människor ofta nonchalerar.

Detta som några trevande slutledningar i litterär iktyologi på basen av ett relativt snävt material. Kanske någon annan vill dyka ner i den svenska litteraturens outforskade djup?

NOTER

- 1 Claes Ahlund, "Naturidyllen i finlandssvensk lyrik", *Från Arkadien till Arktis. Diktad natur och idyll*, Claes Ahlund (red.), Litteraturvetenskapliga meddelanden nr 40, Åbo Akademi Litteraturvetenskap, Åbo 2012, s. 5, 14.
- 2 Ahlund 2012, s. 6. För hela citatet se Tore Wretö, *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*, Acta Universitatis Upsaliensis. Historia litterarum, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1977, s. 120.
- 3 För den klassiska analysen av idealiska naturbeskrivningar, inklusive en definition av *locus amoenus* på basen av *Eneidens* sjätte sång, se Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Franke Verlag, Bern och München 1948, kap. 10, s. 191–209, definition s. 199.
- 4 Ett första försök är Jesper Olsson, "Fiskens röst i litteraturen", <http://www.trumtrum.se/com/projects/fiskens%20rost.htm> (hämtad 6.9.2016). Ursprungligen publicerad i Pequod nr 16, 1996.
- 5 Theokritos, *Idyller*, övers. Erland Lagerlöf, C. W. K. Gleerups förlag, Lund 1884, s. 118 f.
- 6 Citerad i Nils Erik Enkvist, *Geoffrey Chaucer. Världsförfattare*, övers. Harald Jernström, Natur och kultur, Stockholm 1964, s. 21. För en läsning av dikten se min studie *How Literary Worlds Are Shaped. A Comparative Poetics of Literary Worlds*, De Gruyter, Berlin, Boston 2016, s. 140–143.
- 7 Se Wretö 1977, s. 18, som också noterar att begreppet *idyll* (liten bild) i likhet med det besläktade *ekloge* (urval) ursprungligen saknade "en temaangivande innebörd".
- 8 Se Wretö 1977, s. 20.
- 9 Paul Alpers, *What Is Pastoral?*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1997 (1996), s. 44–78 et passim.
- 10 August Strindberg, "Stora grusharpan" (1903), *August Strindbergs Samlade Verk 52. Ensam. Sagor*, Norstedts, Stockholm 1994, s. 97–103. För en analys av tolkningstematiken i novellen se min artikel "Förståelsens konst. Tolkning, främmandegörande och förvåning i Strindbergs 'Stora grusharpan'", Jenny Björklund et al. (red.), *Någonstädes mellan sol och söder, mellan nord och natt*, *Interdisciplinära studier tillägnade professor Torsten Pettersson*, Gidlunds förlag, Möklinta 2015, s. 258–272.
- 11 Jarl Hemmer, *Fantaster*, Holger Schildts förlag, Borgå 1915, s. 61, 60–61. Tack till Kristina Malmö för referensen.
- 12 "Fiskarnas morgonmessa" kan väl ses som en anspelning och ett tvärkonstnärligt svar på Christian Morgensterns berömda typografiska dikt "Fisches Nachtgesang" (i *Galgenlieder*, 1905), som endast består av vågor och streck.
- 13 Jarl Hemmer, "Guldkarparna", *Förvandlingar. Fyra berättelser*, Fundament, Helsingfors 1918, s. 112.
- 14 Elsa Beskow, *Sagan om den nyfikna abborren*, Bonnier Carlsen, Stockholm 2010 (1933), s. 8.
- 15 Strindberg 1994, s. 99.
- 16 Beskow 2010, s. 7.

- 17 Beskow 2010, s. 28–29.
- 18 Britt G. Hallqvist, "Fisknamn", *Fågel, fisk och mittemellan. Djurdikter*, Kerstin Linderberg och Harriette Söderblom (red.), Erik Kropf (ill.), LL-förlaget, Stockholm 2003, s. 77.
- 19 Erik Magntorn (ill. Ane Gustavsson), *Fantastiska fiskar*, Lindskog förlag, Stockholm 2012, ingen sidnumrering.
- 20 Edith Södergran, "Vierge Moderne" (i *Dikter*, 1916), *Samlade dikter*, Schildts, Helsingfors 1977, s. 15.
- 21 Elmer Diktonius, "Fiskare" (i *Novembervår*, 1951), *Samlade dikter*, Schildts, Helsingfors 1987, s. 383.
- 22 Harry Martinson, *Dikter*, Bonniers, Stockholm 1991 (1974): hav och tång (*passim*); säl, s. 219; sjöjungfru, s. 393; manet, s. 394.
- 23 Werner Aspenström, "Sardinien på tunnelbanan" (i *Under tiden*, 1972), *W.A. Samlade dikter 1943–1997*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 2014, s. 435.
- 24 Werner Aspenström, "Översättaren" (i *Ty. Elegier och andra dikter*, 1993), *W.A.*, s. 721.
- 25 Katarina Frostenson, "Bottenhavet" (i *Korallen*, 1999), *Från Rena land till Korallen. Dikter i urval*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2000, s. 303.
- 26 Eva-Stina Byggmästar, "Oceanen är ett hav av tårar", *Näckrosön. Dikter*, Söderströms, Helsingfors 2003, s. 23, och "Minns du", *Locus amoenus*, ellerströms, Lund 2013, s. 9.
- 27 Lennart Sjögren, "Fisken" (i *I vattenfågeln tid*, 1985), *Dikter 1982–2004. Ett urval*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 2004, s. 55. Solveig von Schoultz dikt "Fiskrenserskan" i *Nattlig äng* (1949) har samma motiv, men är – som titeln anger – ännu mer antropocentrisk. Se Anna Möller-Sibelius analys av dikten i *Mänskoblivandets läggspel. En tematisk analys av kvinnan och tiden i Solveig von Schoultz poesi*, Åbo Akademi förlag, Åbo 2007, s. 304–318.
- 28 Gunnar D. Hansson, "Hitom bergen" och "Som det icke-vilande ljuset" (i *Olunn*), *Olunn, Lunnebok, Idegransöarna*, Bonnier Pocket, Stockholm 2008, s. 42, 43.
- 29 Annika Luther, *De hemlösas stad*, Söderströms, Helsingfors 2011, s. 53.
- 30 Luther 2011, s. 53.
- 31 Peter Mickwitz, *Känslornas mysterier. En naturhistoria*, Förlaget, Helsingfors 2016, s. 59.
- 32 Maria Küchen, *Rosariet, det marina*, ellerströms, Lund 2015, s. 13.
- 33 Küchen 2015, s. 51.
- 34 Jonas Gren, *Antropocen. Dikt för en ny epok*, 10TAL, Stockholm 2016, s. 27.
- 35 Jesper Svenbro, "Makrillen i samtliga tillstånd", *Fjärilslära*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 2002, s. 116. Läs gärna denna lärda analys av Hanssons *Olunn*.

En besinnelse på vårt bånd til naturen, et budskap om "simple living"?

Knut Hamsuns *Markens grøde* i 100 år

Det er i år 100 år siden Knut Hamsun publiserte romanen *Markens grøde*, om nybyggeren Isak Sellanraa som går inn i ødemarken for å finne et sted å slå seg ned. "Mannen kommer gående mot nord. Han bærer en sekk, den første sekk, den inneholder niste og noen redskaper," heter det på første side.¹ I 1920 fikk Hamsun nobelprisen for romanen. Det er et epos om arbeid, skrev nobelkomiteen, et arbeid som ikke splitter sinnet eller splitter menneskene, men som tvert imot *samler*. Hamsun har bidratt til en forståelse av at en ny æra har startet, en æra der vi må bygge på tradisjonen av fysisk arbeid som en forlengelse av menneskets gamle kultur.²

Det var tydeligvis en roman tiden trengte, etter første verdenskrig. Men trenger vi romanen i dag? Nei, mente den tyske sosiologen Leo Löwenthal i 1937. Han anså naturlengsel som en type fantasidrøm som førte til individets økende passivitet i samfunnet. At nazistene deretter omfavnet romanen, gjorde den heller ikke mer populær i ettertid blant kritikere.³ Den slovenske litteraturforskeren Monika Zagar hevder i boka *Knut Hamsun. The Dark Side of Literary Brilliance* (2009) at nazismen nettopp trengte

slike personer som Isak Sellanraa, en perfekt *følger*, et tannhjul i maskineriet, en som jobbet hardt og tålmodig uten å stille spørsmål.⁴

Men hvem følger Isak etter? Er han ikke heller en som er i kontakt og balanse med sine naturgitte omgivelser, vil andre innvende. Innenfor engelskspråklig økokritikk trekkes ordet "dwelling" ofte fram som en positiv holdning, det å bebo et sted på en oppmerksom og ansvarlig måte. Ordet "dwell" kommer fra det norrøne *dvelja*, i dagens norsk *dvele* – som betyr å bie, eller gi seg i ro.

Isak legger mye omtanke i utvelgelsen av sted. "Også denne dag går med til hans vandring, for han må undersøke så mange vennlige steder i skogen", heter det i starten av romanen (s. 8). "Han sover om nettene på et barleie, han er blitt så hjemme her, han har alt et barleie under en berghammer" (s. 8). Etter hvert begynner han å gjøre seg kjent med stedet gjennom arbeid. Fortsatt er det i lyttende oppmerksomhet til alt rundt ham, det er en sensibilitet i vandringen, en oppmerksomhet om hvor foten settes: "Han vandrer i blåbærlyng og tyttebærlyng, i den syvtakkede skogstjerne og i småbregner" (s. 8).

Isak har også vandret inn i nye verk i norsk litteratur. I Knut Faldbakkens *Uår. Aftenlandet* (1974) heter han Allan: "Allan Ung og Lisa flyttet ut på Fyllingen en ettermiddag i begynnelsen av mars", åpner Faldbakkens roman med. Det er en fremtidsvisjon av et samfunn der biltrafikken har forstoppet byene og økosystemene har brutt sammen, samtidig som den totalitære overvåkingen er massiv. Det fører til apati. Allan sier en dag opp jobben på arkitektkontoret og legger byen bak seg. Noen natur fins det ikke lenger å dra ut i, derfor blir den enorme søppelfyllingen redningen, "Fyllingens vidstrakte ødemark", som det heter.⁵ Her bosetter de fortapte seg. Det viser seg likevel at det er hos de fortapte håpet om noe nytt ligger. Søppelfyllingen representerer paradoksalt nok sansenes oppvåkning, stillhet og samarbeid. *Uår. Aftenlandet* er en dystopi helt annerledes enn Hamsuns agrare idyll, men ødemarken i begge romanene fungerer som motbilder til rådende tankesett. Parallellen er neppe tilfeldig, siden Faldbakken lar sin mannlige hovedperson Allan ligne på Hamsuns Isak. Vi får høre om Allans "kraftige overkropp", "de korte, sterke fingrene", "det ville, brune skjegget som rammet inn det store ansiktet".⁶

I 2015 fikk norsk litteratur nok en gjenskapning av *Markens grøde*. Da

avsluttet Erlend Loe sin Doppler-trilogi med *Slutten på verden slik vi kjenner den*. Andreas Doppler har levd et strømlinjeformet liv og klart seg bra i utdanning, yrke og familieliv. Men ikke uten omkostning: ”Midt i denne flinkheten har jeg vandret rundt i årevis. Jeg har våknet i den, sovnet i den. Jeg har pustet flinkhet og gradvis mistet livet”, heter det i første bok, *Doppler* (2004).⁷ En dag bryter han over tvert og vandrer inn i skogen. Den lyriske naturfromhet som man gjerne finner i slike tilbake til naturen-bøker, er fraværende hos Loe, hovedpersonen er lettere krakilsk i alt han foretar seg, og slapstick-humor og absurdistiske innslag gjør at Andreas Doppler knapt kan tjene som forbilde for noen, der han stikker av fra familien og lever av å bytte og stjele så vidt innenfor skogkanten i Nordmarka, med en elg som venn. Dopplers lede over sivilisasjonen er likevel alvorlig ment fra forfatterens side. I *Volvo. Lastvagnar* (2005) er Doppler i de svenske skogene. ”Jeg vet ikke hvor jeg er på vei. Jeg vet ikke hva jeg leter etter.”⁸ Sverige gir heller ikke noe svar.

Trilogien munner ut i en parafase over Hamsuns åpning på romanen *Markens grøde*. Her Doppler hos Erlend Loe:

Mannen og elgen kom gående mot nord. [...] Fra tid til annen undersøkte mannen terrenget, fantes det vann, ly? [...] Ennå lå flekker av snø overalt, men mannen så at det var godt, det ville bli bær i mengder, her kunne dyrkes poteter, kanskje fantes fisk i vannet, det var endog spor av storfugl på sine steder i snøen. [...] Dagene ble fylt med arbeid. Han bar stein og bygde veggene opp, isolerte med mose. [...] Han følte seg så underlig hjemme.⁹

Det er *Markens grøde* det gripes til i Doppler-trilogien når alle veier synes stengt for hovedpersonen.

Små vink til Hamsun fins det også i andre norske romaner, som når hovedpersonen i Thure Erik Lunds *Grøftetildragelsesmysteriet* (1999) i sin beske kulturkritikk hevder at ”det fantes knapt tretti tusen ekte nordmenn igjen i dette landet”.¹⁰ En som har lest *Markens grøde* vil her huske lensmanns Geisslers ord om Isak, i en samtale med Isaks sønn Sivert: ”Det skal være 32 tusen slike karer i landet som din far! sier jeg” (s. 391).

I Tomas Espedals vandrerroman *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006) heter det i en passasje: ”Jeg spiser på toppen, hviler ryggen mot

en stein, den varmer, en omfavnelse.”¹¹ Denne naturens vennlighet minner om *Markens grøde*, som her: ”Nu begynner høsten, det tier overalt i skogen omkring, fjellende står der, solen står der, i kveld vil måne og stjerner komme, alt er faste forhold, det er fullt av venlighet, en favn” (s. 267).

Mens Hamsuns sivilisasjonskritikk på 1970-tallet av mange ble regnet som tilbakeskuende og politisk reaksjonær, har nye lesninger i forfatterskapet, blant annet Anna Jörngårdens doktoravhandling *Tidens trøskel* (2012), argumentert for at nostalgisk lengting både er en menneskelig erfaring verdt å ta på alvor og at den kan fungere subversivt som en drivkraft til fornyelse og endring.¹²

Selv mener jeg det er grunnlag for å lese *Markens grøde* økokritisk, og jeg skal i det følgende gjøre noen forsøk i den retning.

Hva ligger det i dette med arbeid, et epos om arbeid, som Nobelpris-komiteen trakk fram? Et utsagn av lensmann Geissler, som er bygdas lensmann i starten av fortellingen, og Sellanraa-folkets gode hjelper, kan være en innfallsvinkel til å forstå dette. I et møte med Sivert, Isaks yngste sønn, kritiserer Geissler industriutviklingen i bygda, gruvedriften: De utenlandske ingeniørene omdanner stein til penger og tror de gjør noe fortjenestefullt, sier Geissler, de ”skaffer bygden penger, landet penger” (s. 348). Men, legger han til, ”det er ikke penger landet trenger, landet har penger mer enn nok; det er slike karer som din far det ikke er nok av. Tenke seg å gjøre middelet til mål og være stolt av det!” (s. 348). Hva betyr det å gjøre middelet til mål? Det betyr i Isaks tilfelle å arbeide for arbeidets egen skyld. Lønnen for arbeidet er arbeidet. Det er her hemmeligheten ligger. Gleden ved arbeid vektlegges gjennom hele romanen, enten Isak jobber alene eller sammen med sønnen Sivert:

Mannfolkene de var nu hver dag og brøt stein til den nye stuemuren. De utgjorde hverandre omtrent ved dette arbeide [...] Når de hadde utført et større karsstykke pustet de gjerne på og pratet løyerlig og forbeholden sammen. (s. 154)

Når de skal kløye en stein med slegge, later Isak som han ikke klarer det, det er etter at sønnen har gitt opp:

Jeg vinn heller ikke mere, sa han. Å det mente han ikke at han ikke vann mere. Denne far, denne pram, uanselig, full av tålsomhet og godhet, han unte sønnen å slå de siste slag og kløve stenen. – Der lå den nu i to deler. Ja du har et lite snitt med det, sa faren. (s. 155)

Å arbeide beskrives som en verdifull måte å være sammen på. Om Isak heter det ved en anledning:

Med sine arbeidskrefter og sin arbeidslyst kunne han ikke gå ut og inn i gammen og bare være i veien for seg selv, han begynte å gjøre noe, ry tømmer, telgje stokkene flate på to sider. Han drev på til kvelden, så melket han geitene og gikk tilsengs.(s. 15)

Markens grøde handler om gleden ved manuelt arbeid. Den amerikanske poeten og miljøaktivisten Gary Snyder reflekterer over denne slags aktivitet i essayet "Ancient forests of the far west". Her skriver Snyder: "People love to do work together and to feel that the work is real; that is to say primary, productive, needed. Knowing and enjoying the skills of our hands and our well-made tools is fundamental".¹³ Og han legger til: "The societies that live by the old ways had some remarkable skills".¹⁴ Det er denne kunnskapen Hamsun utforsker i *Markens grøde*.

Gjennom arbeidet blir man kjent med stedet. Gary Snyder vektlegger nødvendigheten av å lytte til de mulighetene og begrensningene et sted gir. For å lære dette å kjenne, kan man ikke se naturen som en plass å besøke, men som et *hjem*. Du må være på et sted over lengre tid. "Our relation to the natural world takes place in a *place*, and it must be grounded in information and experience," skriver Snyder. Vill natur er for ham en skole – han siterer taoistenes 'visdom kan komme fra villmark' – og legger til: "Out here one is in constant engagement with countless plants and animals, [... with] "the nonhuman members of the local ecological community".¹⁵ Det ikke-menneskelige sees som medlemmer av en lokalkultur *sammen* med mennesket. Dette er en sentral tanke i økokritikken. Kontakten med det ikke-menneskelige gir oss røtter, en følelse av å være hjemme på stedet.

Thure Erik Lund lar sin hovedperson i *Grøftetildragelsesmysterier* si følgende:

De profesjonelle betrakter den klassiske naturen utelukkende som sted for rekreasjon, eller som en pengeøkonomisk ressurs, men de har aldri vært inne på tanken at den klassiske naturen er menneskets eneste og sanne læremester.¹⁶

Den amerikanske humanøkologen Joseph Meeker argumenterer i artikkelen "Wisdom and Wilderness" for at erfaringer av villmark, den utemmete naturen, har med innsikt og visdom å gjøre. Villmark er for naturen det som visdom er for bevisstheten, skriver Meeker. Visdom kjennetegnes av følelsen av helhet og relasjoner. "An important ingredient of wisdom is the humility that comes from recognition of the transhuman otherness of the world."¹⁷ Aksepten av det ikke-menneskelige og naturens annerledeshet er viktig for Meeker. Det er i linje med dette Thure Erik Lund skriver, en tradisjon som går tilbake til Knut Hamsun.

I 1888 skrev Hamsun følgende om August Strindberg: "Tilbøyeligheten, eller så å si klimaet i alle hans litterære verker består i dette: å bringe mennesket tilbake til den natur som den moderne kultur har fjernet det fra".¹⁸ Hamsun har da selv ikke offentlig debutert, men dette kommer til å bli et program også for hans egen diktning. Det er noe mer enn naturbeskrivelse Hamsun tilstreber, slike er ofte utvendige eller tillærte, eller bare et bakteppe for handlingen. I 1908 skriver Hamsun til en tysk oversetter:

Mangen gang når jeg leser naturbeskrivelser i moderne romaner fylles jeg av lede, jeg ser temmelig snart at det bare er litt tillært naturkunnskap blandet med litt iakttagelse på stedet, ikke den inderlige og hellige samfølelse med skogen og slettene".¹⁹

Det er en slik *samfølelse* med naturen som utforskes i *Markens grøde*.

Kontakten med det ikke-menneskelige, ikke bare fugler og dyr, men også selve landskapet, er gjennomgående i romanen:

I marken har hver årstid sine undere, men alltid og uforanderlig den tunge, umåtelige lyd fra himmel og jord, omringelsen til alle kanter [...] hver høst og vår så de grågåsen seile i flåte over villmarken og de hørte hendes

snakk oppi luften [...] Og det var som verden stod stille det øyeblikk til toget var forsvundet. (s. 146)

Det å *lytte* vektlegges ofte i økokritikken. For eksempel forteller Arne Næss at han på studentekskursjoner innførte en times taushet hver dag for å ”ta innover seg naturen i all sin velde. [...] I stillheten kan mange sterke følelser vekkes.” Og han legger til: ”Om studentene er stille, må de jo i det minste se seg om”.²⁰ Ved å lytte samler man sinnet, skjerper sansene og reetablerer forholdet til naturen.

For vestlige mennesker har naturen vært betraktet som stum, i motsetning til urbefolkningens opplevelse av det levende landskapet. For en økokritiker er det ansett som viktig å lære å lytte til naturen igjen, for hvem vil utbytte en natur som snakker til en? Våre diskurser må ”include aspects of the nonhuman, to break the silence of nature”, skriver Christopher Manes i *The ecocriticism reader*.²¹

For Isak er naturen ikke taus. Allerede i starten av romanen, når vi møter ham gående innover i marken, heter det: ”[...] det skumrer, men han hører et lite sus av en elv, og dette lille sus oppliver ham som noe levende” (s. 8). Alt får oppmerksomhet, alt har betydning: ”[...] ikke engang de store kusoppene er intetsigende [...] En kusopp blomstrer ikke og flytter seg ikke, men det er noe veltende ved den og den er et monstrum, den ligner en lunge som står og lever naken, uten et legeme” (s. 147).

Kontakten med husdyrene på Sellanrå skildres som nær: ”Kreaturene gikk nu og beitet på jordet og hvorhelst de ville, det var trivelig for Isak å arbeide sammen med dem og høre på bjellene” (s. 165). Isak omgås med dyrene ”personlig”, heter det, snakker med dem og har navn på dem. Fortellerens individualisering i personkarakteristikken tilflyter også dyrene, som i denne passasjen:

Der var kjerne som barna hadde et par hver av, store seilende dyr så godmodige og venne at de nårsomhelst kunde innhentes og klappes av de små menneskebarn. Der var grisen, hvit og pertentlig med sin person når den fikk godt stell, lyttende til alle lyder, en komiker så matgal, kitlen og skvetten som en pike. Og der var bukken [...] noe så bukkeaktig i ansiktet som en bukk! Akkurat nu om dagen hadde han mange geiter å passe på, men iblant blev han lei og kjei av hele sitt selskap og la seg ned, grunndende og langskjegget, en fader Abraham. (s. 105)

Slik innskrives dyrene i menneskenes liv. Hvem kan glemme denne kilne og skvetne grisen på Sellanraa? Natur og sivilisasjon er ikke motpoler, Sellanrå ligger som ”et hjem midt i urnaturen [...]” (s. 40).

Fra 1980-tallet og framover har det vært en stor vekst i det feltet som på engelsk kalles ”Human Animal Studies”, også bare kalt ”animal studies”. Med dyrestudier tenker man ikke på dyreforsøk innen medisin eller kosmetikk eller dyr i matvareproduksjonen, men forholdet mellom dyr og mennesker studert innenfor fag som litteratur, sosiologi, filosofi, historie, mediefag, kunsthistorie, atferdsbiologi, medisinsk historie, antropologi og geografi. Ofte betrakter man ”animal studies” som en undergruppe av økokritikken. Innenfor humaniora og samfunnsfag har flere brukt begrepet ”animal turn” for å beskrive den sterkt økende interessen for forskningsfeltet. I boka *Knowing Animals* (2007) hevder Philip Armstrong og Laurence Simmons at ”the animal turn” nå i betydning kan sammenlignes med ”the linguistic turn”, som revolusjonerte humaniora og samfunnsfagene fra midten av forrige århundre.²² Studier om forholdet menneske – dyr kan grupperes på ulike måter: Greg Garrard setter, i boka *Ecocriticism* (2004), et skille mellom forskere som særlig studerer og diskuterer dyrs *rettigheter*, ut fra fag som filosofi og jus – og forskere som på den annen side er mer opptatt av kulturanalyse og hvordan dyr fremstilles i ulike diskurser. En annen mulig inndeling av materialet er, skriver Garrard, å skille mellom studiet av husdyr og kjæledyr på den ene siden, og studiet av ville dyr på den andre siden.²³ I *Markens grøde* er det husdyr det er snakk om, husdyr som menneskeliggjøres gjennom det litterære grepet antropomorfisme, en innlevelsesteknikk som gir oss en verdifull tilgang til dyrenes liv. Med utgangspunkt i darwinismens teorier, der skillet mellom menneske og dyr ikke er absolutt, men mer en gradforskjell, kan man hevde at nettopp en viss grad av antropomorfisering er legitimt i studiet av dyr. Det motsatte kan fort bli tingliggjøring, der individualiteten til enkeltdyret oversees. På den annen side kan en ekstrem grad av antropomorfisering føre til at mennesket ikke er i stand til å akseptere noe som er radikalt forskjellig fra en selv. Her må hvert enkelt tilfelle diskuteres, det går neppe an å avgjøre metodens berettigelse som sådan. Men i *Markens grøde* går antropomorfiseringen inn i et prosjekt av dypere naturkontakt.

Hva skal vi i dag med Isak Sellanraa? Romanen har flere problematiske sider, det skal ikke stikkes under en stol: den negative innstillingen til samene, lovprisningen av kvinnen kun som mor og kone, det ensidig negative bildet av det urbane. Romanen skal kritiseres. Men også mediteres over. Ideologikritikerne hadde som underliggende premiss at den industrielle utvikling og menneskets seier over naturen var menneskehetens adelsmerke. Det er en slik tankegang Hamsun kritiserer. Romanen skaper en verden, men er også en respons til verden. Isak lager en rydning i skogen, en lysning. Kanskje er romanen selv en slags lysning, en artikulering av forholdet mellom menneske og miljø, person og sted. Stedet er verdt å lyttes til.

I dagens klimadebatt, med kritikk av forbrukersamfunnet og vår livsstils krav om materiell framgang, har Hamsun noe å tilby. Espen Stueland skriver i en bok om klimaendringer og politikk fra 2016 at språket om klimaendringene må være i kontakt med både de store og de mindre perspektivene, ”med umiddelbare følelser, langvarig engasjement og mottakelighet. Til dette trengs det nedskaleringer, noe som gjør verden konkret, uten å fortrenge realitetenes egentlige størrelsesorden”.²⁴ Knut Hamsuns romaner kan nettopp bidra til å forme vår tenkning om alternativer til fremskrittsideologien.

NOTER

- 1 Knut Hamsun, *Markens grøde* [1917], Samlede verker, bind 10, Gyldendal, Oslo 2008, s. 7. Henvisningen til dette verket gis i fortsettelsen i parentes i den løpende teksten.
- 2 Harald Hjärne, nobelpristale, Stockholm 10. desember 1920, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1920/press.html (1.4.2017).
- 3 Leo Löwenthal, "Knut Hamsun. Til den autoritære ideologis forhistorie", *Om Ibsen og Hamsun*, Øystein Rottem (overs.), Novus, Oslo 1980, s. 64.
- 4 "Nazism was in need of precisely such mythic figures. He is also a perfect follower, one of those cogs that the fundamentalist machinery needed: a sturdy, patient, hard-working instinctual guy who does not ask questions and who trust things will work out in the end." Monika Zagar, *Knut Hamsun. The Dark Side of Literary Brilliance*, University of Washington Press, Seattle 2009, s. 207.
- 5 Knut Faldbakken, *Uår. Aftenlandet*, Gyldendal, Oslo 1974, s. 99.
- 6 Faldbakken 1974, s. 44, 177.
- 7 Erlend Loe, *Doppler*, Cappelen, Oslo 2004, s. 39.
- 8 Erlend Loe, *Volvo. Lastvagnar*, Cappelen, Oslo 2005, s. 122.
- 9 Erlend Loe, *Slutten på verden slik vi kjenner den*, Cappelen Damm, Oslo 2015, s. 268.
- 10 Thure Erik Lund, *Grøftetildragelsesmysteriet*, Aschehoug, Oslo 2006, s. 101.
- 11 Thomas Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, Gyldendal, Oslo 2006, s. 79.
- 12 Anna Jörngården, *Tidens tröskel. Uppbrott och nostalgi i skandinavisk litteratur kring sekel-skiftet 1900* [diss.], Brutus Östlings bokförlag Symposion, Höör 2012, s. 16.
- 13 Gary Snyder, *The Gary Snyder reader*, Counterpoint, Washington 1999, s.193.
- 14 Snyder 1999, s. 233.
- 15 Snyder 1999, s. 177.
- 16 Snyder 1999, s. 24.
- 17 Joseph W. Meeker, "Wisdom and Wilderness", <http://www.wisdompage.com> (29.9.2009).
- 18 Knut Hamsun, "August Strindberg", *America*, Chicago 20.12.1888, Per Qvale (overs.), her sitert fra *Samlede verker*, bind 26, Gyldendal, Oslo 2009, s. 154.
- 19 Knut Hamsun, "Til en tysk oversetter", *Samlede verker*, bind 27, Gyldendal, Oslo 2009, s. 56.
- 20 Arne Næss, i Per Ingvar Haukeland, *Dyp glede. Med Arne Næss inn i dypøkologien*, Flux, Oslo 2008, s. 248.
- 21 Christopher Manes: "Nature and Silence", *The Ecocriticism Reader*, Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (ed.), The University of Georgia Press, Athens 1996.
- 22 *Knowing Animals*, Laurence Simmons & Philip Armstrong (ed.), Brill Academic Publishers, Leiden 2007, s. 1.
- 23 Greg Garrard, *Ecocriticism*, Routledge, London 2012.
- 24 Espen Stueland, *700-årsflommen. 13 innlegg om klimaendringer, poesi og politikk*, Oktober, Oslo 2016, s. 8.

Män och dekadens



Dekadens, vitalism, snusk, lort och renhet

Ludvig Nordströms pånyttfödelse

I de studier Claes Ahlund ägnat de första decennierna av 1900-talet intar inte Ludvig Nordström någon framträdande roll. Han nämns i förbigående en gång i *Medusas huvud* och en gång i *Diktare i krig*.¹ Värderingen av Nordströms betydelse må vara rimlig. Men när Ahlund i den först nämnda boken tar upp Nordström som ett exempel på dem som på 10-talet lämnade den tidigare dekadensens pessimism för ett vitalistiskt, viljeinriktat tänkande, pekar han dock på hur författarskapet befinner sig mitt i det för samtiden och modernismen så viktiga spänningsfältet mellan nihilism och pånyttfödelse.

Nordström är emellertid en konstig modernist. Inte för att han krånglar till den estetiska formen mer än andra, utan för att han – som ”bundsförvant till Matisse och kubismen”² – söker nya sätt att relatera till världen, se den, förstå den och förändra den, *men* finner förebilderna till detta i sådant som statistik och handel. Detta hindrar dock inte att hans texter och hans tänkande utgör svar på just de frågor som även övriga modernister förhåller sig till, att dessa svar sedan är högst egna gör kanske till och med att de låter oss se frågorna på nya sätt.

Vitalismen kan ses som en idéerörelse som söker övervinna modernitetens konflikter genom hoppet om en ny syntes i form av "livskraften". I sin avhandling *Den vitalistiske strømning* skriver Anders Ehlers Dam om hur det tidiga 1900-talets vitalism har sin bakgrund i "nihilistisk negativisme", i det dekadenta.³ Tankefiguren, eller snarare dess särskilda form för att förstå förändring, nyskapande och kreativitet, återfinns, som Anders Olsson visat, även hos romantikerna, men har sina rötter i religiösa traditioner rörande pånyttfödelse och uppståndelse, i mystiken och alkemin.⁴ Marshall Berman har, å sin sida, lyft fram hur figuren förstörelse/utveckling varit central för förståelsen av modernitetens omvandlingar, hur destruktionen – alltings förflyktigande – setts som en grund till nyskapande.⁵ Frågan är dock om inte Hugo Friedrichs beskrivning av den modernistiska poesin som ett försök att ge mening åt meningslösheten representerar figuren i dess renaste form.⁶

Min mening är dock inte att utveckla ett idéhistoriskt schema över denna figurs förekomster (när blir formen så allmän att allt kan passa in?), utan bara peka på att den tecknar ett mönster som kan urskiljas i allt från våra sätt att förstå det enskilda psyket och det särskilda konstverket till greppandet av stora historiska förändringar. Intressant blir det dock först när mönstret kartläggs i sina särskilda historiska skepnader. Och Ludvig Nordström formar och formas av detta mönster på ett alldeles särskilt, apart sätt. Så här tecknar han sin dekadenta utgångspunkt i en liten text skriven några år efter första världskriget:

Jag har trott, att jag varit moraliskt och etiskt underhaltig, när jag i all moral och etik bara sett tomhet och föreställning. Ända sen jag var barn har jag lidit av att allt förefallit så obeständigt, så tillfälligt, så lösligt, så omöjligt att lita på.⁷

Den moderna människans genomsådande av världens meningslöshet och förgänglighet, av dess mänskligt konstruerade karaktär, har åtminstone sedan 1700-talet även burit på möjligheten till förändring, till skapande, beslut, revolution. Krisen och kriget utgör ett par av de noder genom vilka det vitala, nya, har tänkts kunna tränga fram. För Nordströms del sammanfaller betecknande nog hans egen avgörande livskris med

första världskrigets utbrott. Från mars till november 1914 är han konvalescent efter en "katastrof" innehållande alkohol och kärlek. I de utgivna dagboksanteckningarna skriver utgivaren i en not till den 16 mars: "Efter finlandsresan [...] fortsatte LN festandet som kulminerade i ett katastrofalt maskeradbesök."⁸ I slutet av året sker dock pånyttfödelsen:

15 december

Vad är tro? Hur uppstår den? Den är ett beslut, en sinnesändring, en viljeinriktning. Men när började den?

Jag vet, att jag daterar för mitt vidkommande ett nytt liv eller rentav *mitt liv* från en natt i våras, då jag låg konvalescent i Djursholm.⁹

Lisbeth Larsson har visat hur det mönster Nordström här tecknar återkommer gång på gång i hans tänkande, inom olika områden.¹⁰ Inte minst kommer det att känneteckna hans föreställning om modernitetens förvandling av världen. Dam har angående den vitalistiska strömningen i Danmark sammanfattat just ett sådant mönster på ett tydligt sätt. Han menar att vad som kan förefalla vara motsatser, dekadens och vitalism, i själva verket är "udtryk for en grundlæggende enhed". Dialektiskt rymmer livsförnekelsen en längtan efter liv, samtidigt som livstron avtecknar sig mot förgängligheten.¹¹

Till detta går att lägga en epistemologisk dimension när det gäller den estetiska traditionen från romantiken till modernismen. I ett första steg gäller det att destruera de traditionella illusionerna och formerna som hindrar ett verkligt seende av förgängligheten, ihålligheten, smutsen. Sedan måste konstnären hålla fast vid negativiteten, se döden och lorten med öppna ögon, gå in i den, först då kan förvandlingen till renhet och liv ske. För Nordström innebär detta att det nya, moderna beror av lorten, att det är *i* lorten som det nya formas, och det särskilda med hans avslöjande blick är att den söker lort på ett mycket konkret sätt, och att mönstret kan framträda i de allra mest vardagliga situationer.

I novellen "Den oföränderlige", ur *Borgare* från 1909, möter vi patron Lack, den unge huvudpersonen Thomas Lacks far, just när denne råkar ut för en olycka:

Men i detsamma fick han en nysningsattack, och den hade en sådan häftighet, att han plötsligt nös hela lösgommen i spottlådan.

Han böjde sig under svordomar och tog upp den och började skölja den ren från sand, och medan han sysslade härmed, knackade det på dörren.¹²

Patron Lack kallas ned i köket dit slaktaren Skinnar anlant med en beställd gris. I mötet med slaktaren gestaltas de sociala hierarkierna människor emellan i och genom lösgommens (varans) *betydelse*. Skinnar tackar inte nej till en kopp kaffe och en sup, varpå patron svarar:

Nej, det brukar inte vara vanan, det! sade Lack och tog ut lösgommen och spottade sand. Då blef finnen häpen.

Skinnar tro väl, jag är den onde, som kan ta tänderna ur munnen?

Jo, nog var det likt! sade finnen.

Har han aldrig sett en lösgom förr?

Nej, jag har int ...

Se här då! sade Lack och gaf honom gommen.

Det sku vara taget då från ett djur, för int tör en människa släppa till! sade finnen.

Men därvid brusto alla i köket i skratt [...]

Men finnen kände och fingrade på gommen och började rycka i tänderna.

Nej, vad i sjuhundra hälsingland gör han, karl! skrek Lack och rökk till sig gommen och stoppade den i munnen. Men då kom han att tänka på finnens fingrar, och därför gick han till vattenledningen och sköljde gommen.

Det är min själ, dyrbara saker! sade han.

Jo, sade finnen, int tör patron få tocket här i landet.

Jo, det kan han lita på! svarade patron.¹³

Klasskillnader och rasism ingår i det som skapar den övergripande skilje-
linjen männen emellan, men framförallt deras relation till varan, renheten
och det nya. Lösgommen står för det moderna. Skinnar förstår inte, kan
inte foga in lösgommen i sin livsvärld, annat än som någonting konstigt,
dyrt och främmande. För Lack däremot representerar lösgommen makt,
klass, pengar och – modernitet. Lösgommens ”osynliga” sida, dess bety-
delse som *vara* (”dyrbara saker”) och *renhet* (vattenledningen kan skölja
den), träder fram i motsats till det kroppsliga, smutsiga, omoderna hotet.

För Nordström hör den vitala livskraften samman med varor och handel. Den förvandlande kraften i industri, teknologi och ekonomi kan därför framstå som sekulariserad i jämförelse med andra modernister för vilka kopplingarna till den religiösa mystiska traditionen är mer uppenbara. Men det går också att läsa honom som någon som visar att sådana gränser läcker åt bägge hållen. Den alkemi Nordströms skrivande syftar till börjar i genomsådandet av all gammal falsk moral och idealism, tar sin utgångspunkt i de mest konkreta formerna av lort, spottlådesand, vägglöss, piss och sjukdomar, för att (som vi ska se) genom provinsialläkare (inte poeter) förvandlas till renhet.



Epifanin, uppenbarelsen, förvandlingen, har för Nordström mycket lite med traditionell religion att göra, eller ens med vanlig esteticism. Men den finns där, gång på gång i hans texter. Dam beskriver epifanins betydelse i vitalismen som att...

...livsviljen for subjektet fremtræder i en oplevelse. Da livet er en strøm af stadig forvandling, og da mennesket selv er en del af livet, erfares livet ikke i en distanceret filosofisk, begrebslig eller videnskabelig tilgang, men i øjeblikksoplevelser, hvor de grænser, der ellers giver mennesket en følelse af at være adskilt fra livet, brydes ned, således at mennesket oplever sin sammenhæng med altet.¹⁴

I novellen "Min sånggudinna" (1926) finns ett sådant ögonblick. Den självbiografiska berättelsen inleds med att Nordström anländer till ön Tvärhamn. När han stigit upp på toppen av öns berg rycks hans jag så ur sina vanliga sammanhang. Det "hela", "vita" och "oändliga" brer ut sig inför hans blick:

Detta att stå högst på takåsen, se hela det vita landskapet inunder sig, med fjärdar, vikar och sund, rykande sågverk, röda byar och så det oändliga havet, och så i allt detta, mitt i stillheten, ty det var ljudlöst, två ensliga karlar, som kommit över havsisen för att hämta min packning – det var den starkaste känsla av frihet jag någonsin upplevt.¹⁵

Men det är inte enbart så att han ser helheten, han förvandlas. En "vit-het" sköljer av honom hans forna jag och upplöser både hans vetande och hans identitet: "– ja, vad var jag? Inte den som gått inne i städerna. Men vad jag var för övrigt visste jag inte. Jag var bara en stor spänning."¹⁶

Det som kommer att födas ur denna upplevelse är dikten. Det visar sig att han är på väg till sin sånggudinna. För att förvandlingen ska kunna ske krävs dock fallet, katastrofen, smutsen, om än i liten skala: "Men på vägen nedför backen slant ena skidan på en sten och slog sig tvärs så jag stod på näsan, och snöig gjorde jag min entré hos den som skulle bli min sånggudinna."¹⁷

Nordströms sånggudinna, gumman Ångerman, som kom att lära honom "något verkligt om livet", stiger så fram ur fattigdomens folk.¹⁸ Som den berättandets alkemist han menar sig vara ser han modernitetens förvandling av folket som beroende av nedstigandet i det fattiga. Det första steget i processen är att skala av det poetiskt förljugna:

Man torde knappt kunna tänka sig nånting mindre poetiskt, nånting mera jordvuxet, stabilt, reellt än gumman Ångerman. [...] Så på detta ett litet huvud, brunt som läder, med en bred, tandlös mun, en bred näsa, som lagt sig på ansiktet som för att omfamna det, små, små, blå ögon bakom ett par grova glasögon med ovanligt tjockt glas och med ena skänkeln lagad medelst grått garn, som lindats kring det brutna stället. Vidare ett färglöst hår, mittbenat och vattenslätat in till huvudet samt draget bakåt till en den minsta tänkbara knut i nacken. Klädseln var pjäxor på fötterna, gråsvart vadmalskjol, blått ylleliv och muddar.

Det var min sånggudinna. Och jag är stolt över henne.¹⁹

Nordström söker en *reningsprocess* i alkemisk och konkret mening. Vad det handlar om är att skala av alla poetiska illusioner för att komma åt det svenska folkets sanning. Den sång som ska bli Nordströms är, enligt honom själv, inte ägnad åt förskönande poesi, utan åt sökandet efter hur det verkligen är. Och i det sökandet utgör vetenskapen förebild, inte den traditionella litteraturen.

Det är också vetenskapens bild av Sverige som utgör utgångspunkten när Nordström i radioserien, och sedermera boken, *Lort-Sverige* genomför en resa genom Sverige för att se med egna ögon. Han börjar i den offentliga statistiken:

Vad sade folkräkningsundersökningen av 1935–36?

Att av de undersökta lägenheterna, d. v. s. av lägenheter i dagens Sverige äro 15,1 procent komplett *förfallna*, 18,6 procent äro *genomusla*, 40,7 procent äro mer eller mindre *eländiga*, 51,4 procent behöva *förbättras*. Och endast 7,9 procent äro *fullgoda*.

Detta är alltså den officiella bilden av hur världens ledande kulturfolk i denna dag till stor del bor.

Det är dagens Människo-Sveriges skelett, putsat och polerat och monterat i vetenskapligt stativ till svenska nationens benägna studium.²⁰

Nordström är närmast maniskt upptagen av snusket och smutsen. Det gäller att, i sann modernistisk anda, skala bort alla traditionella, falska och förblindande föreställningar, men inte för att peka mot någon transcendent verklighet utan för att få syn på den reella lorten, även bakom de vackraste fasaderna. På färden genom Sverige i försommardräkt är han "trollbunden", men inte av skönheten, utan av "snusk och andra ohygieniska saker". Han kan inte sluta tänka på att det till och med i slotten luktar "hundpiss och rävpiss, så man kunde storkna".²¹

Det är således vetenskapens genomträngande blick, inte minst sådan den finns i statistiken och hos provinsialläkaren, som får lorten i "Människo-Sveriges skelett" att framträda, och Nordströms resa är i sig en empirisk undersökning, men det hindrar inte att orenheten också bär på en djupare innebörd än den hälsomässiga och hygieniska. Framsteg och utveckling i vetenskaplig, teknisk, ekonomisk och hälsomässig mening hänger för Nordström intimt samman med andlig förvandling. Provinsialläkarens föreskrifter och diagnoser, liksom statistikerns analyser av befolkningen, ingår i modernitetens andliga revolution. Och även om litteraturen inte ska skilja sig från vetenskapens och den sociala ingenjörskonstens rationalitet, framträder här mönster som går utöver den – eller snarare visar det sig hur dessa mönster finns i modernitetens rationella utvecklingstro.

En scen ur ett reportagebesök i *Lort-Sverige* visar hur enskilda iakttagbara fakta för Nordström är direkt knutna till sin andliga innebörd. Om slotten bara är kulisser som döljer smutsen finns i torparstugorna en ohöjd misär, i vilken det verkliga Sverige visar sig. Men som slutraderna i det citerade också demonstrerar ligger den perceptuella blicken hos

Nordström aldrig långt från att bära på en inre innebörd med allegoriska övertoner, här i form av treenigheten sol-syn-ögon:

Det var den typiska torpstugan. Ett litet, litet, lågt kök, en ödslig, lika låg kammare med lumpiga trasmattor, ett par utdragssoffor, på vilka målningen skavts av, på väggarna ett par naiva färgteckningar. I köket en gammal sotig, smutsig spismur, som upptog nästan halva utrymmet, en utnött, rankig skänk, ett bord utan duk vid fönstret, på det potatisskal, sillben. En lukt av sillake och instängd luft, sammansatt av odörer från röta i trävirke, mögelsvamp, nattkärl, gamla svettinpyrda kläder, sura skodon, smutsiga strumpor, fyllde stugan. Aftonsolen sken in på allt detta elände och samlades kring de tre barnen, som stumma tittade på oss med blå, öppna, klara ögon.²²

I stycket som följer slår så synen över i en inre meningsfull förvandling och i skönhet, först hos författaren själv, sedan i en vision av Sverige. I smutsen finns renheten, i den börjar pånyttfödelsen:

Jag tror inte, jag kan karakterisera mig själv som sentimental eller ens lättrodd, men med ens var det, som om ett osynligt väsende tagit ett järngrepp om halsen på mig, och tårar ville tränga fram. Vilket väsende? Sveriges ande.

Dessa ungar, de hade ögon så oberörda som aldrig av människoblick skådade skogstjärnar. [...] Jag har aldrig sett något vackrare än dessa stumma barn i denna fattigstuga. Jag fick fumligt upp en femtioöring ur fickan och gav till pojken med tandvärk, och vilka ögon på honom och på de andra, då han visade den!!

[...]

Här mötte jag Sverige, det verkliga, det verkligaste Sverige, långt bort från städerna.²³

Nordström möter ”det verkligaste” mitt i smutsen. Det vackra framträder ur lorten. Kanske är det till och med så att det vi i moderniteten har kvar av det heliga är vår relation till smutsen, som John Jervis menar i Batailles efterföljd?²⁴ Nordström kan då även ställas samman med den bild Hal Foster gett av ambivalensen hos renhetens arkitekt Adolf Loos: ”this ambivalence suggests that to react against the anal is also to be engaged with it, even to remain steeped in it; in this sense, too, it might be said (with apologies to Yeats on love) that Loosian architecture pitches its tent in the

place of excrement.”²⁵ Att föreställningar om renhet utgör viktiga nav i det moderna tänkandets historia, och dessutom nav som under ständiga omförhandlingar givits både olika innebörder och stått i olika makters tjänst, det vet vi. Arkitekturens tankar om renhet, från Loos till miljonprogram, står i direkt relation till kampen för hygien, men också till tankar om ras-hygien och teknologins funktionalitet. Vi kan även påminna om Fosters konstaterande att teknologi för många tidiga modernister *är* hygien.²⁶

Som jag försökt visa framträder hos Nordström ett mönster på många olika nivåer, en dialektik som utspelas mellan motsatser som dekadens och vitalism, nihilism och pånyttfödelse, lort och renhet, och som är rotad i modernitetens framträdelseformer, men också formar hans egna svar på de frågor moderniteten ställer. Ibland är dessa svar oväntade för att komma från en modernist, men kanske just därför i direktkontakt med det moderna. Som då pånyttfödelsen 1914 (det vill säga den tro, det beslut, den här texten började i) visar sig ha framkallats av en kommunallagsepfani:

19 november

Gissa, vad jag gör? Läser kommunal-lagarna! [...] Här lär jag äntligen känna svenska nationen i dess lönnligaste hjärtekammare [...]

Det är till lagar och förordningar, till röstländer och räkenskaper, inte till visor och poem, skrivna i rökiga skalderum, man skall gå, om man vill ha Aladdins lampa och kunna promenera genom folksjälens irrgångar.²⁷

NOTER

- 1 Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Univ., Uppsala 1994, s. 204; *Diktare i krig. K. G. Ossiannilsson, Bertil Malmberg och Ture Nerman från debuten till 1920*, Gidlund, Hedemora 2007, s. 219.
- 2 Gunnar Qvarnström, *Från Öbacka till Urbs. Ludvig Nordströms småstad och världsstadsdröm*, [diss., Uppsala], Bonniers, Stockholm 1954, s. 307.
- 3 Anders Ehlers Dam, *Den vitalistiske strömning. I dansk litteratur omkring år 1900*, [diss., Århus 2006], Universitetsforlag, Århus 2010, s. 10.
- 4 Anders Olsson, *Läsningar av Intet*, Bonniers, Stockholm 2000.
- 5 Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, övers. Gunnar Sandin, Arkiv, Lund 1987.
- 6 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Rowohlt, Hamburg 1956.
- 7 Ludvig Nordström, "Själen och samhället", *Litteraturen. Nordens kritiske Revue*, oktober 1920, s. 361.
- 8 Ludvig Nordström, *Ur Ludvig Nordströms dagböcker. "Individuella registret"*, urval av Tor Bonnier, Bonniers, Stockholm 1955, s. 177.
- 9 Nordström 1955, s. 187.
- 10 Lisbeth Larsson, *Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna*, Norstedts, Stockholm 2001, s. 173 f.
- 11 Dam 2010, s. 72.
- 12 Ludvig Nordström, *Borgare*, Bonniers, Stockholm 1909, s. 18.
- 13 Nordström 1909, s. 19.
- 14 Dam 2010, s. 92.
- 15 Ludvig Nordström, *Historier*, Bonniers, Stockholm 1926, s. 12.
- 16 Nordström 1926, s. 12.
- 17 Nordström 1926, s. 13.
- 18 Nordström 1926, s. 16.
- 19 Nordström 1926, s. 13 f.
- 20 Ludvig Nordström, *Lort-Sverige*, Kooperativa förbundets bokförlag, Stockholm 1938, s. 16.
- 21 Nordström 1938, s. 24.
- 22 Nordström 1938, s. 31.
- 23 Nordström 1938, s. 31 f.
- 24 John Jervis, *Exploring the Modern. Patterns of Western Culture and Civilization*, Blackwell, Oxford 1998, s. 190 f.
- 25 Hal Foster, *Prosthetic Gods*, MIT Press, Cambridge Mass 2004, s. 84.
- 26 Foster 2004, s. 124.
- 27 Nordström 1955, s. 186.

Kameleonten Mikael Lybeck

Under sina år vid Åbo Akademi har Claes Ahlund forskat i finlandssvensk litteratur, men före det koncentrerade han sig på rikssvensk och därutöver dansk och norsk litteratur. Bland annat mutade han i tre stora böcker in decennierna före och efter sekelskiftet 1900 som en favoritdomän. Mot den bakgrunden har det sitt intresse att fråga: samtidigt, i en annan del av Skandinavien, ”östanhavs”, vad försiggick i den finlandssvenska litteraturen?

Det givna svaret är tre rörelser: uppmarschen av traditionella lyriker som Bertel Gripenberg och Arvid Mörne 1899–1903; dagdrivarlitteraturen på 1910-talet; och modernismen från och med år 1916. Mindre uppmärksamrad är en fjärde ”rörelse” – eller, som vi ska se, mer än en: Mikael Lybecks stora och mångsidiga produktion. Ett blickfång för denna festskrift blir den inte bara för att den från 1890 till 1925 löper parallellt med Claes skötebarn, utan också för att den i sina motivval anknyter till två av dem, den svenska dekadensen samt litteraturen kring och om första världskriget.



Perioden i fråga graviterar kring portalåret 1900. Detta är dock en besvikelse för den som i allmänuropeisk kultur söker efter innovativa epokgörande händelser just då. Freuds *Traumdeutung* verkar ligga rätt i tiden, men hade i själva verket kommit ut redan hösten 1899 och endast prederaterats till 1900 på försättsbladet av en PR-medveten förläggare. I Freuds Wien stod Arthur Schnitzler år 1900 för pjäsklassikern *Reigen*, men den är inte nydanande på samma sätt som medvetandeströmmen i hans långnovell *Leutnant Gustl* utgiven 1901. I samma stad missade även Arnold Schönberg det stora året med *Verklärte Nacht* 1899. I musikhistorien förknippas detta framför allt med Puccinis storklassiker *Tosca*, men inte heller den är någon innovation vare sig som musik – efter kompositörens *Manon Lescaut* och *La Bohème* – eller som drama, baserad som den är på Sardous tretton år äldre skådespel. För ett nyskapande europeiskt storverk av år 1900 får vi vända oss till Joseph Conrads *Lord Jim*, som lägligt pekade framåt mot modernismen med sin intrikata kronologi och synvinkelstetik.

I den svenska litteraturen hade 1890-talet varit förnyelsens tid, men just år 1900 introducerades inget markant nytt. Strindbergs omdaning av dramat var i full gång, men de tre delarna av *Till Damaskus* omramar snarare än prickar in portalåret, och *Ett drömspel* kommer två år senare.

Östanhavs var tidskalibreringen däremot på plats – hos Mikael Lybeck (1864–1925). Tio år tidigare hade han blygt smugit sig in på parnassen med en samling *Dikter* och resten av nittioalet ägnade han åt kortromaner, noveller och ytterligare en diktsamling. Det var vägande verk i en finlandssvensk litteratur som med Topelius och Tavaststjerna nästan hade dött ut i mars 1898, men det var fingerövningar. Till det nya seklets ära visade Lybeck emellertid framfötterna med romanen *Den starkare* (1900). Den inledde hans betydande författarskap och lade grunden för en konstnärligt ambitiös finlandssvensk romankonst.

I händelsernas centrum står Edit Hernmark, som älskar och högaktar Robert Viding, en förnuftig fritänkare och en på många sätt förträfflig person. Men då den motbjudande predikanten Kurt Hedelius utsätter henne för sitt andliga patos och sin köttsliga kättja förlorar hon sin mot-

ståndskraft. *Han*, Hedelius, är den starkare, inte för att Edit vore blind för hans skenhelighet, men för att hon i djupa lager i sitt själsliv är oemotståndligt mottaglig för hans uppjagade retorik. För henne är det som om allting i rummet ”förvandlades till ohyggliga djurhamnar med flämtande gap – foster av en upphetsad inbillning. Är hon, sig själv ovetande, i en annans våld, underkastad en främmande hjärnas inflytande, rov för en främmande mans lystnad utan möjlighet till motstånd eller befrielse?”¹ I denna situation sliter hon sig ännu loss, men till slut saknar hon verkligen all möjlighet till motstånd: rädslan för döden, de religiöst färgade barndomsminnena och inflytandet från en devot syster är alltför starka. Så drivs Edit till religionen och till Hedelius i denna hjärnornas triangelkamp, strindbergskt upplagd och betitlad. Den centrala utvecklingen skildras starkt och övertygande och då betyder det mindre att Hedelius som romanperson blir lite för mycket av en salvelsefull kliché.

Johannes Salminen har i en essä beskrivit Lybeck som moralist,² och visst är det sant att till exempel Robert Vidings moraliska halt framträder som något värdefullt och Hedelius livsföring som något moraliskt förkastligt i *Den starkare*. Men till sin grundläggande författarnaturell är Lybeck, som jag ser det, snarast en tragiker.

För både moralisten och tragikern framstår världens tillstånd som bedrövtligt, präglad av orättvisor och mänskligt lidande. Moralisten vill då visa att allting kunde vara annorlunda – bara samhället reformerades eller dess enskilda medlemmar valde godhet och medmänsklighet till sin ledstjärna. Tragikern däremot ser ingen möjlighet till förändring: världen är sådan den är, djupt otillfredsställande ur en mänsklig synvinkel. Detta sakernas tillstånd kan vi enligt den tragiska livsåskådningen inte avhjälpa, endast klarsynt konstatera och eventuellt forma till trösterik konst.

Sådan är grundtonen i Mikael Lybecks författarskap. Om och om igen påträffar vi personer som har många beundransvärda egenskaper, men vars livscurva bryts eller ständigt sjunker – av skäl som framställs som hart när omöjliga att motverka. Edit Hernmark är en av dessa figurer, titelpersonen i *Tomas Indal* (1911) en annan. Som nästan färdig läkare har han hamnat på glid och alkoholiserats. I bakgrunden skönjs den desperation som orsakades av det ökade ryska trycket under ofärdsåren: inte för inte säger Indal att han nästan förkroppsligar en hel generation (SA VI, s. 36).

I sista hand beror hans förfall emellertid inte på tidsläget utan på en oförklarlig inre svaghet: "Hos mig har ingenting centralt hållit själen och dess inneboende krafter samman, därför har den under tyngden av sin ökade erfarenhet splittrats och gått sönder." (s. 104) Slutpunkten för en sådan livsbåge befinner sig ute på havsisen, där Indal irrar omkring för att till slut låta sig omvärvas av natt och dimma.

Vid sidan om detta inlevelsefullt tecknade porträtt är den andra höjdpunkten i Lybecks produktion *Breven till Cecilia* (1920). Romanens förfinade brevskrivare Sven Ingelet kan inte försona sig med tillvarons svekfullhet, företrädd av den älskades otrohet som avslöjas för honom genom en olycklig slump. Den känslighet som är en av hans värdefulla egenskaper gör honom också oförmögen att leva i en så brutal och skoningslös värld. Han dränker sig och efter hans död konstaterar hans gamle far att varje ovarsam konfrontation med verkligheten måste bli ödesdiger för finkänsliga naturer som Sven (SA X, s. 279). Än mer allmängiltigt tragisk är huvudpersonens egen tidigare formulering: "dräper icke sanningen ... alltid?" (s. 260).

Ingelets självmord är ett nederlag men också en mänsklig protest mot en värld där det är oduglingarna som duger: där de fräcka och framfusiga frodas – såsom den vän som har haft Ingelets älskade Cecilia som älskarinna – medan de medmänskligt hänsynsfulla får slita ont. Detta sakernas tillstånd tecknar Lybeck med skarpa drag, men utan någon accentuering av hur det kunde vara annorlunda.³

Självmordet återkommer ofta hos Lybeck och är symboliskt träffande. Som vi har kunnat notera gror fröna till undergång i personernas eget psyk: som traumatiska barndomsminnen och märkvärdig kraftlöshet, som svårkontrollerbar sexualitet, känslighet, ångest. Ur detta själens djup stiger till slut också döden för egen hand.

Intresset för själens irrgångar, ända ut i abnorma skrymslen, är naturligtvis litteraturhistoriskt sett ingenting märkvärdigt i tiden efter symbolism och *fin de siècle*. För att nämna endast ett finlandssvenskt exempel: i Tavaststjernas *I förbund med döden* (1893) går – inte olikt Sven Ingelet – en svag man under genom kontakten med en gåtfull och för hans känsliga natur ödesdiger kvinna. Ändå är det psykopatologiska intresset också mycket personligt och karakteristiskt för Lybeck. Det gör att årtalssammanfallet

mellan *Den starkare* och *Traumdeutung* känns lyckosamt, men det komplicerar också en litteraturhistorisk inrangering av hans författarskap.

Å ena sidan fortsätter Lybeck traditionen från åttiotalrealismen, tydligast i *Tomas Indal* och det Ibseninfluerade dramat *Bror och syster* (1915). I det sammanhanget kan man dessutom erinra sig antiklerikalismen i *Den starkare* och Robert Vidings likhet med Niels Lyhne, en annan fritänkare som förlorar sin älskade åt religionen, om ock utan den erotiska komponenten. Å andra sidan kunde Lybeck år 1908, bara tre år före *Tomas Indal*, ge ut ett symbolistiskt skådespel som *Ödlan*, där greven på ett obestämbar slott i sin älskade ser en möjlighet till kontakt med det översinnliga. Här uppvisar Lybeck rentav en dragning till spiritismen eller åtminstone ett intresse för att allvarligt begrunda den som en mänsklig inriktning.⁴ Det "realistiska" och det "symbolistiska" utgör alltså hos honom inte olika perioder utan uppträder om vartannat. Det skapar spänningar som gör Lybeck till en mer fångslande och mångdimensionell författare än både Tavaststjerna och Runar Schildt, de två omgivande, mer renodlat "realistiska" länkarna i den litteraturhistoriska kedjan.



Om Tavaststjerna hade infört mycket nytt i den finlandssvenska prosans ämnessfär så var, som jag har antytt, Lybeck den som från och med *Den starkare* förnyade dess form. Föregångarens sinne för formella och stilistiska kvaliteter hade varit sviktande, hans språk livfullt men föga förfinat. Lybeck däremot mejslade fram en stram och tuktad form och en glasklar stil. Det var delvis ett sociologiskt betingat tidsfenomen: en strävan efter en "ren" svenska fri från finlandismer. Ett lustigt uttryck för detta var att Lybeck på 1920-talet för sina *Samlade arbeten* ändrade titeln *Den starkare* till *Den starkaste*, i enlighet med den ängsligt absolutifierade högsvenska regeln att också en jämförelse mellan två led ska uttryckas med superlativ. Här rörde han sig i samma – då etablerade och senare fortlevande – tidsanda som fick Erik Kihlman att rätta språket i Tavaststjernas *Samlade skrifter* 1924 och Hugo Bergroth att 1917 ge ut boken *Finlandssvenska* med den talande undertiteln *Handledning till undvikande av provinsialismer i tal och skrift*.⁵

Emellertid är det uppenbart att Lybecks bevekelsegrunder inte var enbart kultursociologiska. Arbetet med form och stil fungerade för honom även som en motpol till själens dunkla djup och tillvarons oefferrättlighet. De var ordningsskapande redskap med vilka han försökte bemästra de kaotiska och nedrivande krafterna i det mänskliga psyket och ute i världen: de krafter som han mötte med en skarp blick men tragiskt få botemedel. Nästan maniskt jagade han efter det rätta ordet och den perfekta syntaktiska balansen, bland annat genom att göra tusentals retuscheringar i de samlade verken. Och – som Roger Holmström har påpekat – till och med i denna tryckta, till synes slutgiltiga version av livsverket gjorde Lybeck små korrigeringar för hand i en svit av *Samlade arbeten* som han donerade till Åbo Akademi.⁶

I detta sammanhang måste man dock notera en egenhet hos Lybeck: kontrasten mellan den stilistiska nivån i hans 1900-talsprosa och i hans lyrik. Man skulle vänta sig att den som med hängiven perfektionism fulländar sin prosa skulle ciselera sitt poetiska uttryck i minst lika hög grad. Emellertid är det så, att Lybecks lyriska formuleringar visserligen ibland träffar rätt – som i ”Trötta träd”, ”Den tysta elden” och ”Klockbojen” (SA I, s. 34–35, 52–53, 105–106) – men ofta inte. Även i hans noga övervägda *Samlade arbeten* kan man finna prov på mindre lyckade strofer i hans mogna 1900-talsproduktion. En avslutar dikten ”Till en vän”, daterad till 1902:

Och vad mig... låt oss säga... smärtat,
har även andra känslor väckt.
Tänk på den mängd som är defekt,
om ej i hjärnan, så i hjärtat.

(SA I, s. 111)

Som poet är prosaeleganten Lybeck alltså inte att likna vid poesieleganten Gripenberg utan snarare vid den knaggligare versmakaren Tavaststjerna. Det är en kritisk bedömning som författaren själv tycktes dela mot slutet av sitt liv. Av sina fyra diktböcker gjorde han nämligen för *Samlade arbeten* ett urval i en enda volym och brännmärkte skoningslöst sina svagare stycken: ”Övriga av författarens hittills offentliggjorda dikter få aldrig mera omtryckas” (SA I, s. 203).

En hypotes om det egenartade förhållandet mellan Lybecks dikter och hans prosa kan formuleras så här: dikterna är stilistiskt mindre behärskade än prosan och dramerna för att Lybeck i dem mestadels inte skildrar upprivna själstillstånd som behövde tuktas av den perfekta stilen. Ett test för denna hypotes blir då frågan: inträder den stilistiska behärskningen i det fåtal dikter som gestaltar en verkliga pressad mänsklig belägenhet?

Ett visst stöd får hypotesen i Lybecks mest framgångsrika dikt "Klockbojen". Där rör en person vilset runt i tätande dimma – ungefär som när Tomas Indal irrar omkring på isen – och dikten inleds pregnantly så här:

Gungande dyning, men ingen vind.
Dimmans molniga tågor
slå sin fuktighet mot min kind,
kyla mitt hjärta och göra mig blind.
Inga levande vågor,
Ingen levande vind!

Klockbojen ringer.
(SA I, s. 105)

Här kan man som stöd för hypotesen anföra att en väl behärskad form håller paniken stången. Den verkliga proberstenen blir emellertid diktsviten *Dödsfången* (1918).

Där är den talande en soldat som har sårats i strid och sedan ligger på sjukhus, ansatt av minnesfragment och feberfantasier. Till slut går han – möjligen – ut mot döden: "Är detta döden? Och livet som... / nej... nej..." (SA I, s. 184; kurs. i orig.; ingen kurs. i första utgåvan⁷). Här möter vi alltså, som i romanerna och dramerna, en fiktiv huvudperson i ett upprivet tillstånd. Enligt hypotesen borde då just dessa dikter vara avfattade på ett elegant språk som utgör författarens psykiska försvar mot kaotiskt frambrutande känslor. Så är det emellertid inte. *Dödsfången* är skriven på en vers som är rimmad, ofta korthuggen – men dessvärre också grovhuggen:

Luften, själva luften är röd,
levrat röd. Och i alla länder
ser jag detsamma: folken i nöd,
jag ser folken i nöd,
hotande händer, bedjande händer,
och de oräkneligt många gamla
händer som famla
efter ett stöd, ett ålderdomsstöd.
(s. 156)

Livet är floder
av blod och tårar, o moder, moder!
Se här din stolthet: en människorest.
I morgon: ett namn i en dödsattest.
(s. 160)

Den talande befinner sig här i ett omtöcknat tillstånd, men det kan knappast tas till intäkt för de stilistiska otympligheterna, bland annat en i Lybecks lyrik återkommande benägenhet att upprepa ord som tydligt är avsedda att därigenom intensifieras men som i själva verket blir substanslös radfyllnad. Sådant får även i *Dödsfången* skrivas på författarens konto.

Slutsatsen blir att den sinnrika hypotesen om varför Lybecks dikter är stilistiskt klart svagare än hans prosa får avskrivats; om den var korrekt skulle vi i denna diktcykel finna ett sorgfälligt utmejslat språk jämförbart i elegans med till exempel *Breven till Cecilia*, det språkliga mästestycket som publicerades bara några år senare. Den uppenbarligen riktiga förklaringen är banalare: Lybeck var helt enkelt inte någon större poetisk begåvning. Att skriva rytmiskt bunden vers – och alldeles särskilt att rimma – beredde honom så stora svårigheter att de tydligt sänkte hans språkliga nivå.



Ofullgången som poesi är *Dödsfången* dock hedervärd som en gestaltning av första världskrigets fasor (eventuellt mer specifikt det finländska inbördeskriget, om man tolkar huvudpersonens hänvisningar till en "Lilian Horn" på s. 179–180 som att han är svenskspråkig och då närmast finlandssvensk). Den är också psykologiskt intressant som en trovärdig bild

av en svårt sårad människas febriga sjäsliv pendlande mellan dröm och vaka. Under den vers, som här för Lybeck blir en tvångströja, anar man rentav en surrealistisk och djärvt stilbrytande gestaltning av feberfantasierna:

Rätt lustigt, i sanning! Hela tiden
glo de på mig med undran och skräck
som på en vålnad.
Redan i morse. Jag vet vad det är
som förefaller dem splittergalet
och onaturligt, jag vet det – se här!
Mitt huvud är läck,
och hjärnan har krupit ur skalet,
glödhet, fastän till hälften förkolnad.
Aha, lilla syster, nu ser även ni den,
och er kan man tala öppet med.
Är handen tom? Är det ingenting i den?
Det var ett högst märkvärdigt besked!
Eller kanske ett skämt? Herregud, jag känner
ju pinsamt tydligt hur hjärnan bränner
i handen –

(s. 176–177)

Här döljer sig ett potentiellt tidigt bidrag till den svenskspråkiga modernismen, men fullt så långt nådde inte den 54-åriga poet som hade debuterat redan 1890 i en annan litterär värld, ett år före Fröding och fem år före Karlfeldt.

Att fantasins tentakler trots allt sträckte sig långt också i denna riktning gör det möjligt att beskriva Lybeck ur ytterligare en synvinkel. Han var en psykisk kameleont som kunde fånga upp och inspireras av en stor del av de litterärt gestaltade livshållningar som stod till buds under hans livstid: realism, symbolism, dekadens, gryende modernism, behärskad klassicism. Han kunde skriva *Tomas Indal* à la Söderberg, *Ödlan* à la Maeterlinck och Villiers de l'Isle Adam, *Bror och syster* à la Ibsen, *Dödsfången* ställvis à la Majakovskij, *Samtal med Lackau* halvt parodiskt à la Eckermanns *Gespräche mit Goethe*.

Uttryckt på detta sätt låter mångfalden som en beklaglig vilshenhet i författarens framtoning. I den samlade läsoplevelsen av Lybecks oeuvre är

det emellertid ett helt annat intryck som växer fram. Ett mått av enhetlighet och konsekvens garanteras av prosans stilistiska finesse, den psykologiska skarpblicken och den tragiska livssynen. Men dessa kvaliteter samspelar med en mångbottnad och oförutsägbar författarpersonlighet. Med virtuos variationsrikedom utnyttjar Lybeck tillgängliga litterära modeller i en fortgående kamp med demoner i sitt inre. Dessa både frambesvärjs och dompteras – det är drivkraften i hans stora, tragiska, kameleontiska författarskap.

NOTER

- 1 Mikael Lybeck, *Den starkaste*, Samlade arbeten, IV, Söderströms, Helsingfors 1921, s. 178. Ytterligare hänvisningar till denna verksvit utgiven i elva volymer 1921–23 ges i texten med signumet SA och volymnummer enligt den markering som visserligen saknas på försättsbladet men står på volymernas ryggar. Eftersom ordalydelsen i SA delvis avviker från originalutgåvorna har jag genomgående kontrollerat citaten mot dessa och i texten markerat en diskrepans som jag har funnit.
- 2 Johannes Salminen, ”Mikael Lybeck moralisten”, i förf:s *Pelare av eld*, Söderströms, Helsingfors 1967, s. 70–79.
- 3 För ytterligare belysning av *Breven till Cecilia*, se Anders Westerlund, ”’Ord för det djupaste inom mig’. Sven Ingelet och det skrivna ordet i Mikael Lybecks roman *Breven till Cecilia*”, *Horisont* 42:1 (1995), s. 72–78, och AnnaLena Hällner, ”*Breven till Cecilia*. En roman för 1990-talet”, *Horisont* 46:1–2 (1999), s. 95–105. Därtill lönar det sig för alla Lybecks verk från och med *Den starkare* att konsultera de för sin tid ovanligt inträngande, ofta beundransvärda verkanalyserna i Erik Kihlman, *Mikael Lybeck. Liv och diktning*, Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland 232, Helsingfors 1932, s. 345–599.
- 4 Den tendensen skulle markant återkomma i romanfragmentet ”Ett par blad ur en bok (Hjärnor på irrfärd)”, *Nya Argus* 17: 19 (16/11 1924), s. 229–231, omtryckt i Kihlman 1932, s. 574–579.
- 5 Schildts, Helsingfors, 1917. Provinsialismer att undvika fyllde inte mindre än 383 sidor. Så sent som 1992 gav samma förlag ut en faksimilutgåva av bokens andra upplaga av år 1928.
- 6 Roger Holmström, ”Efterskrift”, i Mikael Lybeck, *Den starkare*, Söderströms, Helsingfors 1995, s. 203.
- 7 Mikael Lybeck, *Dödsfången. En diktcykel*, Söderströms, Helsingfors 1918, s. 44.

Kvinnor vid universitet



Ensam i Uppsala

Gun-Britt Sundströms *Student 64*

” Jag har skrivit in mig vid universitetet. Nu efteråt förefaller det otroligt att jag lyckades, men det är faktum. Jag är inskriven”.¹ Den som glädjefullt utbrister detta är Saga Sandler i Gun-Britt Sundströms debutroman *Student 64* (1966). Romanen, som är skriven i en slags dagboksform och tycks bygga på Sundströms egna upplevelser, skildrar Sagas erfarenheter av hennes tre terminer i Uppsala, där hon läser filosofi och litteraturhistoria.² *Student 64* kan sålunda inrangeras i den rad av student- och universitetsskildringar som studerats av Claes Ahlund i hans doktorsavhandling *Den skandinaviska universitetsromanen 1877–1890* (1990).³ Trots att Sundströms roman skildrar en annan tid med helt andra förutsättningar, finns det vissa beröringspunkter mellan hennes roman och dem som är föremål för Ahlunds studie och likaså med de universitetsskildringar som Marta Ronne tar upp i sin avhandling *Två världar ett universitet* (2000), i vilken hon jämför kvinnliga och manliga universitetsskildringar utgivna 1904–1943. I likhet med sina föregångare skildrar Sundströms roman de skilda miljöer som Saga Sandler vistas i: lärosalarna, nationerna och studentrummen. Vissa överensstämmelser finns

också med några av de återkommande intrigelement som både Ahlund och Ronne finner i sitt material; protagonisten anländer till universitetet med stora förväntningar för att därefter uppleva den ena besvikelsen efter den andra, antingen när det gäller kamraterna eller de undervisande professorerna och lärarna.⁴

Gemensamt för de av Ahlund och Ronne studerade romanerna är att de präglas av brustna illusioner men också av ensamhet och en känsla av utanförskap. Enligt Ahlund är ensamhetsmotivet vanligt förekommande i genombrottstidens universitetsromaner, och samma sak gäller för de verk som studeras av Ronne.⁵ Även i *Student 64* är huvudpersonens ensamhet ett genomgående tema. I en intervju har Sundström bland annat sagt: "När jag skrev min första bok, *Student -64*, var jag nog övertygad om att jag var den enda studenten som kände sig ensam och missanpassad. Jag lärde mig av mottagandet av den att det alltid fanns andra likadana."⁶ Hur Saga Sandler ser på sina studier, sina vänner, studentkamrater och kärlekspartners kommer att undersökas i det följande.



I Ahlunds undersökningsmaterial är teologin och filosofin de vanligaste universitetsämnena. Men medan teologin så gott som undantagslöst skildras negativt framstår filosofin som en positiv motpol. I Sigfrid Wieselgrens *En man över bord* (1882) är det, som Ahlund skriver, endast "de skarpare hjärnorna" som dras till detta ämne.⁷ Studiet av filosofer som Darwin, Spencer och Mill var också enligt Ahlund bidragande orsaker till den i universitetsromanerna vanligt förekommande kritiken mot "universitetslärdomens isolering från det 'praktiska livet'"⁸ Att Saga Sandler bestämmer sig för att läsa teoretisk filosofi under sin första termin i Uppsala framstår dock närmast som en protest mot ett uttalat nyttotänkande. Hon värjer sig mot tanken på att studera något som ska få henne att bli "arbetsmarknadsmässigt attraktiv" och anmäler sig därför till slut till teoretisk filosofi, som troligen är "det mest arbetsmarknadsmässigt motbjudande man kan hitta" (s. 11).

Mötet med studierna präglas till en början av osäkerhet, och hon funderar på om hon verkligen har valt rätt ämne. Hon plågas också av min-

dervärdeskänslor och känner sig nedstämd för att hon omges av personer som i hennes tycke antingen är för dumma eller för skärpta. Själviro-niskt slår hon fast att hon är "[e]tt otäckt knyte av självmedvetande och självuppgivelse" (s. 24). Dock handlar hennes osäkerhet inte om att hon är missnöjd med undervisningen utan om att hon inte vet hur hon ska lägga upp sina studier och vad de ska leda till. "Det blir aldrig någonting av mej", utbrister hon uppgivet (s. 21).

Till skillnad från en av punkterna i Ahlunds narrativa schema, som innebär att "[p]rofessorerna eller övriga lärare avslöjar sin intolerans, okunnighet och inskränkthet",⁹ är beskrivningen av filosofiska institutionens lärare uteslutande positiv, och flera av dem är också namngivna eller lätta att identifiera. Så har exempelvis Thorild Dahlquist (1920–2009) troligtvis stått modell för Theodor, som beskrivs som "[d]en silverhåriga mannen med det ovissa leendet", och blir föremål för hennes "passionerade andliga förälskelse" (s. 22). Det är efter ett av hans seminarier som Saga skriver: "Jag har begått något oerhört. Jag har yttrat mej på ett seminarium" (s. 23). Att Theodor dessutom tycker att hennes "Underbart Djuplodande fråga" (s. 27) är värd att svara på under ett separat seminarium, får henne att pösa av stolthet och nöjt notera att hon därigenom imponerat på sina kurskamrater. Till och med docenten Edenmark, som beskrivs som tråkig och krullhårig och som dessutom bara duar de manliga studenterna, vinner Sags gillande då han kommenterar Sags skrivning och säger att den är klar och redig. Glädjen över berömmet får henne att utbrista: "O jag ska disputerar i teoretisk filosofi, jag ska göra akademisk karriär! Han måste ju tillochmed veta vad jag heter!" (s. 38). Saga betraktar sina lärare med beundran och respekt; när hon efter jul ska tentera för "gamla bussiga Konrad", förvandlas han till "Professor Marc-Wogeu" (s. 53), en skrämmande gestalt som får henne att drömma mardrömmar. Tentamen går dock utmärkt och avslutas med frågan: "Ni stannar väl inom ämnet?" (s. 58).

Värterminens studier, som ägnas praktisk filosofi, ges inte mycket utrymme i romanen. I en kort passage noterar Saga att hon "drönat igenom ännu ett av Ingemars seminarier" (s. 93) och att han därefter meddelar henne att hon lämnat in en bra skrivning, vilket får Saga att utbrista: "Menar han att han värdigas hålla reda på mina skrivningsresultat, han, profeten, jätten" (s. 94). I slutet av terminen tar hon i dörren där det står

”PROF. HEDENIUS” (s. 116) för att göra sin sluttentamen och har turen att bli förhörd på Nietzsche, som hon läst fem gånger. Samtalet förflyter under gemytliga former och Saga blir godkänd. Saga Sandler beskrivs som en person med en skarp hjärna. Hon blir ihågkommen och igenkänd av lärarna och professorerna och får beröm för sina goda insatser, vilket stärker hennes självförtroende.

Den tredje terminen väljer Saga att läsa litteraturhistoria, men det blir en besvikelse. Undervisningsformen med handuppräknning och självklara frågor får Saga att känna sig förflyttad till gymnasietiden. Från att på filosofiska institutionen ha kunnat glänsa med en ”Underbart Djuplodande fråga” får hon nu stå ut med att generat svara på frågan om vem som är huvudperson i *Iliaden*. Till skillnad från seminarierna i filosofi, vilka beskrivs som intellektuellt utmanande – livfullt beskrivs en gästföreläsning där cigarröken ligger tät och ”svarta tavlan är fullskriven med hemlighetsfulla tecken” (s. 62) – kännetecknas undervisningen i litteraturhistoria av den låga nivån på såväl undervisningen som studenternas kunskaper. Besviket ångrar hon att hon inte odlade sin identitet som filosof ”istället för att avfalla till litteraturhistoria, som är och förblir ett korvstoppningsämne” (s. 176).



Höstterminen 1965, alltså den termin då Saga Sandler studerade litteraturhistoria, var andelen kvinnor som studerade vid Uppsala universitet 42,5 procent. Könsfördelningen var med andra ord relativt jämn, även om det förekom stora skillnader mellan ämnen.¹⁰ Från att ha haft så gott som enbart manliga kurskamrater på filosofiska institutionen är det kvinnlig majoritet på litteraturhistoriska institutionen; vid det allra första seminariet ska Saga studera Homeros för docent Eriksson med ”arton små gäss mej inberäknad” (s. 140). Trots att Saga här räknar sig själv bland gässen, får hon inte kontakt med någon av de andra flickorna och anser sig heller inte höra till deras skara. Istället slår hon fast att det ”är ofelbart en pojke som tilltalar mig”. Varför, undrar hon och svarar: ”Lika ofelbart är det i överlägsenheten man finner varandra: dessa seminarier – ’nästan genant med såna där frågor’, säger han.” (s. 142)

För Saga är det inte förvånande att det är en manlig student och inte de små gässen, som i likhet med henne själv finner undervisningen generande elementär. De kvinnliga litteraturstudenterna framstår nämligen i hennes ögon som mindre begåvade. Långt tidigare har hon med vännen Axel besökt en flicka på Götgatan:

Flickan Marianne visade sej vara den perfekta Lilla gåsen: liten, blond-tonad och naturligtvis litteraturhistorieläsande. Efter två minuter var samtalet inne på ämnet förälskelser.

– Tror *ni* på kärlek vid första ögonkastet? – Jag blir alltid så *enormt* förälskad allra först men det varar *aldrig* mer än tre dar. (s. 107 f.)

Att tala om sig själv på detta sätt inför personer hon inte känner finner Saga direkt anstötligt, och de negativa intrycken av de kvinnliga litteraturstudenterna förstärks när hon deltar i de litteraturhistoriska seminarierna:

En karakteristik av Medea, ber docenten om. – Fröken Andersson.

Fröken Andersson fingrar nervöst på boken, ser ut i salen. Ser ner i boken igen.

– Jaa, säger hon på närkingska, Medea, hon måste ha varit väldigt svart-sjuk?

Värst är de beskäftiga. De viftande. Hon där borta vid väggen, med sidencarves över jumpern och tablettask under bordet, hon viftar konstant. Får i uppgift att redogöra för orealistiska drag i en av Vergilius' herdedikter.

Hon far med blicken över raderna – jo alltså här står det till exempel att han ”strövade bort samman med nymfer”, det verkar ju föga troligt. (s. 148)

Skillnaden mellan filosofi- och litteraturhistoriestudierna beror alltså inte bara på ämnenas olika karaktär utan också på studentgruppernas skilda sammansättning. När hjälten i Ahlunds intrigschema distanserar sig från sina studentkamrater då de visar sig vara ”auktoritetsundfallande egoister och själlösa cyniker”,¹¹ handlar Sagas avståndstagande från de i hennes ögon obegåvade eller beskäftiga kvinnliga litteraturstudenterna om att hon inte har något gemensamt med dem. Visserligen har hon tidigare konstaterat att de flesta filosofgossarna är ”relativt dumma”, om än med vissa

undantag (s. 32), men domen över de kvinnliga studenterna är betydligt hårdare och föraktet större.

Historikern Lina Carls studerar i sin avhandling *Våp eller nucka? Kvinners högre studier och genusdiskursen 1930–1970* (2004) synen på den kvinnliga studenten, eller som hon skriver den dominerande genusdiskursen under perioden 1930–1970 utifrån bland annat studenttidningar och skönlitteratur. En av frågorna handlar om hur den kvinnliga studenten skildras. Betraktades hon som jämställd med den manliga studenten eller sågs hon som ett våp eller en nucka? Började hon studera för att skaffa sig en man eller bedrev hon studier, då hon inte kunde få någon man och därför måste skaffa sig en egen försörjning? Enligt Carls hindrade inte den omfattande jämställdhetsdebatten under 1960-talet att den kvinnliga studenten betraktades som lat och utan ambitioner och därför mindre lämpad för högre studier.¹² Men medan Sagas kvinnliga kurskamrater snarast kan betecknas som våp som inte tar sina studier på fullt allvar, varken vill eller kan Saga räkna sig själv till dessa. Hon söker inte heller den kvinnliga gemenskapen utan den manliga, som skiljer sig från den förra: ”Det är något annorlunda i pojkers ton, i deras sätt att vara och stämningen mellan dem. Jo, det är det. Något svåråtkomligt. Men vad jag trivs med denna ton, detta sätt, denna stämning.” (s. 56 f.) Senare deklarerar hon att hennes önskan är att få ”driva med gossar på gator och vara som en av dem” (s. 180). Till skillnad från den kvinnliga studenten med sidenscarves över jumpern går Saga ofta klädd som en pojke, en gång i ”fula bruna pojkbxor” (s. 64), en annan gång likadant klädd som en av sina manliga vänner i ”blå tröja och svarta byxor” (s. 150). Vid ett annat tillfälle sitter hon uppflugen på en mur tillsammans med två manliga vänner och funderar på hur de förbipasserande ser dem, ”lika klädda i polotröja, långbyxor och sandaler eller gymnastikskor” (s. 153). För Saga framstår den traditionella kvinnorollen som inskränkt och förkrympande. På besök hos ett par noterar hon avståndstagande hur den unga kvinnan pysslar om den unge mannen, plockar undan tidningar och äppelskrottar, dukar fram och tänder levade ljus: ”Inte om det gällde mitt liv skulle jag kunna vara det behagligt pysslande väsendet. Jag skulle aldrig komma på den idén att slänga bort någon annans äppelskrott.” (s. 174) I stunder av missmod längtar hon efter äventyr och skyller sitt livs misslyckande på sitt kön: ”[D]et var

grundvillkoret som var fel, allt skulle ha varit annorlunda om jag bara hade varit pojke – –” (s. 53).

För Saga är problemet att hon inte kan identifiera sig med de kvinnliga studenterna samtidigt som hon misslyckas med att komma in i de manliga studenternas gemenskap: ”Bland kurskamraterna blir jag ohjälpligt utanför. Det är gossar, gossar. Även om jag pratar lite med en och annan av dem, tycks det omöjligt att gama sig in i deras kollektiv, deras gosskollektiv”, konstaterar Saga i början av sina filosofistudier (s. 32). Under den andra terminen upplever hon samma utanförskap. Efter en moraldebatt i universitetshusets sal X skymtar hon sina filosofgossar i publikhavet, men när hon söker leta rätt på dem konstaterar hon sorgset att de inte väntar på henne: ”Och det är uppenbart: jag hör inte till dem, kan inte göra det, och det är ljusår till den självklarhet och tillhörighet som jag föreställde mej.” (s. 73) Inte ens när hon en annan gång följer med de manliga studenterna efter en kvällsföreläsning känner hon sig som en av dem:

Nu är jag bara trött igen. Stearinljus i vinflaskor och en gammal gungig dixielandplatta; stämningen borde vara skön, men det är något fel, den är inte solid. Jag sitter här mitt ibland dem och känner mig underligt isolerad, en grå hinna omkring mej. (s. 63)

Saga är kluven mellan sin längtan efter gemenskap och sin önskan om självständighet. Hon beundrar kurskamraten Åke, vars frälsningslära går ut på att människor ska frigöra sig från sina relationer och istället rikta in sig på idéerna: ”Jag sitter och ser på honom och förstår plötsligt hur fri han är. Vilken avundsvärdt fri och självständig människa: autonom.” (s. 65)

Att praktisera Åkes livsfilosofi finner Saga dock inte lika lätt. Särskilt när hon blir förälskad faller hon, sina intellektuella ambitioner till trots, in i en traditionell kvinnoroll. När hon en kväll går på nationsdans – ”nu är jag desperat” (s. 67), skriver hon – och träffar Kent, ger hon upp alla självständighetsanspråk och även kraven på att ha något gemensamt förutom behovet av varandra. Hon sitter hemma och vaktar telefonen och väntar i timmar på att han ska dyka upp på avtalad tid för att så småningom upptäcka att han är gift och väntar barn. Senare förälskar hon sig i Sven, som inte kan bestämma sig, som försvinner utan att tala om var han är och som

får Saga att sitta på Galejan sex kvällar i rad utan att han visar sig en enda gång. När de till slut ses förklarar han: ”Satsa inte på mej, satsa på att klara dej ur.” (s. 144) Trots sin beundran för Åkes idéer, inser Saga att hon är alldeles för beroende av andra människor:

Nej det är inte isolationen i sej som är det värsta. Att man blir förstörd, sinnessjuk och avförmänskligad av att vara utan trygga relationer, det är ju liksom ens ensak. Fullständigt ensam skulle man i alla fall kunna gå under i högmod. Men det outhärdliga är att vara så hjälplöst beroende av omgivningen. (s. 170 f.)



Under Sagas tredje termin framstår hon som alltmer deprimerad. En morgon vaknar hon och upptäcker att det saknas en dimension i tillvaron, som tidigare funnits. Allt är sig likt men ändå dött, och hon känner sig förtvivlad och sjuk och utanför varje gemenskap. Samtidigt väcks insikten att hon måste ge sig iväg från Uppsala. Trots att Saga tvekar många gånger står hon fast vid sitt beslut. En decembernatt går hon till universitetsparken och kastar en sista blick på Geijer, som ”anser att sorg är synd och existensens innersta salighet”, ett uttalande som Saga förlåter den ”Stackars dumma Geijer” (s. 192).¹³

När Saga Sandler kommer till Uppsala 19 år gammal, söker hon sin identitet som intellektuell och hyser förhoppningar om att ”stå öga mot öga med the Intellectual Face of Sweden” (s. 43). Men hon söker också gemenskap och kärlek och grubblar över ”hur en intellektuell flicka ska bära sig åt för att komma loss med en karl utan att bli en madrass” (s. 178). Ska hon, som en av hennes väninnor från skoltiden föreslår, ”komma loss” med en bok i handen. Ett sätt för henne blir att ta avstånd från en traditionell kvinnoroll och att vägra pyssla om mannen. Trots att hon kan utbrista att vi ”intellektuella har kommit över det här med könsroller” (s. 191), efter en kväll då hon röker pipa och läser medan de unga männen lagar middag och diskar, är hon väl medveten om sin särställning som kvinna. Även bland ”de intellektuellaste typer”, som hon ”naivt inbillar sej att man skulle kunna umgås intellektuellt med”, förväntas hon ta hand om deras ”sexualkomplex” (s. 182).

Som nämnts ovan talar Carls i sin avhandling om en dominerande genusdiskurs under perioden 1930–1970, som innebar att den kvinnliga studenten antingen betraktades som ett våp eller en nucka. Emellertid förekom också motdiskurser, det vill säga ett ifrågasättande av den dominerande uppfattningen och den rådande genusordningen.¹⁴

En intressant fråga är vilken genusdiskurs som präglar Sundströms roman. Saga framställs inte som obegåvad och lat utan tvärtom som en ung kvinna med intellektuella ambitioner, även om hon tycks tappa intresset för litteraturhistoria på grund av den gymnasieaktiga undervisningen. Hon motarbetas inte i sina studier utan uppmuntras av lärarna på filosofiska institutionen, som gärna vill att hon ska stanna inom ämnet. Likaså bryter hon mot studentskans habitus genom att gå klädd som en pojke, röka pipa och trivas med att driva med gossarna på Uppsalas gator. Porträttet av Saga utgör en alternativ kvinnobild till både våpet och nuckan, det vill säga en motdiskurs som visar att även en person av kvinnligt kön kan vara framgångsrik i sina studier.

Emellertid ersätter en motdiskurs inte en huvuddiskurs utan vidare, skriver Carls.¹⁵ Vad som komplicerar Sagas studenttillvaro är inte bara att hon känner sig ensam och utanför i största allmänhet. Det självmedvetande som hon besitter när det gäller studierna tyns ner av den uppgivenhet hon känner då hon inte lyckas kombinera den intellektuella jämbördigheten med kärlek. Om Saga representerar en ny studentsketypp, har männen i hennes omgivning fortfarande en bra bit att gå innan de kan se den kvinnliga studenten som en jämlike. I det studentliv på 1960-talet som skildras i romanen kolliderar de bägge diskurserna, vilket till slut gör det omöjligt för Saga Sandler att stanna kvar i Uppsala.

NOTER

- 1 Gun-Britt Sundström, *Student 64*, Bonniers, Stockholm 1966, s.10. Hänvisningar till det undersökta verket ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten.
- 2 Att romanen bygger på Sundströms egna erfarenheter tyder hennes uttalande på i en intervju i *Svenska Dagbladet*. Hon berättar där om hur hon blett en av förebilderna till en karaktär i *Student 64* om ursäkt, då han varit lätt igenkännbar för deras gemensamma bekanta i Uppsala. Se Lina Kalmtegg, "Gun-Britt bit för bit", *Svenska Dagbladet* 25.5.2008.
- 3 Ahlund vill inte se universitetsromanen som en enhetlig genre men väljer beteckningen "genombrottstidens universitetsromaner" för "de av periodens romaner som i någon form och någon omfattning behandlar universitetsmotivet". Claes Ahlund, *Den skandinaviska universitetsromanen 1877–1890* [diss.], Skrifter utgivna av litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 26, Uppsala 1990, s. 19.
- 4 Ahlund 1990, s. 268 samt Marta Ronne, *Två världar ett universitet. Svenska skönlitterära universitetsskildringar 1904–1943. En genusstudie* [diss.], Skrifter utgivna av avdelningen för litteratursociologi vid litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 44, Uppsala 2000, s. 41 f.
- 5 Ahlund 1990, s. 281 samt Ronne 2000, s. 126–139.
- 6 Kalmtegg 25.5.2008.
- 7 Ahlund 1990, s. 192.
- 8 Ahlund 1990, s. 278.
- 9 Ahlund 1990, s. 268.
- 10 Lina Carls, *Våp eller nucka? Kvinnors högre studier och genusdiskursen 1930–1970* [diss.], Nordic Academic Press, Lund 2004, s. 240.
- 11 Ahlund 1990, s. 268.
- 12 Carls 2004, s. 268.
- 13 I ett brev till Atterbom skrev Geijer "Sorg är synd, ty existensens innersta väsen är salighet". Citeras efter Edvard Rodhe, *Geijer och samhället. En studie i svensk tradition*, Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag, Stockholm 1943, s. 513.
- 14 Carls 2004, s. 30.
- 15 Carls 2004, s. 30.

Pånyttfödda, starkare, strängare
Ingeborg Björklunds universitetsroman
Månen över Lund

Under trettioalets första halva gav författaren Ingeborg Björklund ut romantrilogin "Växt", en utvecklingsberättelse om en ung kvinna på väg ut i vuxenlivet i mitten av 1910-talet. Sviten inleds med *Våren* (1930), fortsätter med universitetsskildringen *Månen över Lund* (1931) och avslutas med *Han som sjöng* (1935). Romanerna utkom på Bonniers förlag och med dem etablerade sig Björklund som en av trettioalets intressanta prosaister. Under decenniet belönades hon med priser och understöd både från Albert Bonniers Stipendiefond och Samfundet De Nio.¹

Ingeborg Björklund (1897–1974) studerade själv i Lund åren 1919–1924. Hon var vänsterpolitiskt engagerad, verksam i förbundet Clarté och Sveriges kommunistiska parti.² Hennes ideologiska övertygelser sätter spår i romansviten, och främst är det de könspolitiska frågorna som ges utrymme, precis som hos många andra kvinnliga författare i den händelserika mellankrigstiden. Spåren leder också till den laddade diskussionen under seklets första decennier om "Den Nya Kvinnan" vilken uppstod i en

tid av förändringar beträffande lagstiftning, attityder och medborgerliga rättigheter. Inte minst var sexualiteten ett ämne som debatterades i facktexter och skönlitteratur.³

I centrum för trilogin står Lina Sundberg som i första delen, *Våren*, är en idealistisk tonåring i 1910-talets Helsingborg. Hon förälskar sig i den blonde Olov Bring som reser runt i landet och värvar arbetare för den socialistiska kampen. Den politiska idealismen tar hon med sig som ung student i *Månen över Lund* där mesta tiden upptas av studier, kärlekskval och det begynnande vuxenlivets komplicerade verklighet. Romanen är en pragmatisk skildring av kärlekens konsekvenser, men också en melodramatisk historia om sjukdom, social nöd och uppskakande dödsfall. I *Han som sjöng* flyttar Lina till Stockholm för att försörja sig som journalist. Där får hon uppleva hur svårt det är att realisera drömmarna om en bättre värld och ett jämlikt samhälle. Hon gifter sig, blir bedragen och så småningom ensamstående mamma. Hon inleder ett förhållande med sin ungdomskärlek, den numera gifte Olov Bring. Trilogins slut är synnerligen dramatiskt: Olov och Lina far till Vättern för att bada; Lina simmar ut i vågorna på djupt vatten och drunknar.

Med sin sorgkantade livshistoria illustrerar hon de samtidsfrågor om samlevnad, äktenskap och jämställdhet som formulerades litterärt hos mellankrigstidens kvinnliga författare. Nya lagar och reformer sjösattes men i praktiken var det långt till lika rättigheter och genomförda kvinnokrav.⁴

I *Våren* tar alltså Lina så småningom studenten och bestämmer sig tillsammans med sin bästa vän Chris för att göra något åt samhällets orättvisor. Chris har receptet för framgång:

- Vad ska du göra efter studenten?
- Bli skådespelerska.
- Jag ska till Lund. Om vi ska kunna göra något måste vi lära oss en massa först.
- Tror du man lär sig allting om livet – i Lund?
- Säkert. Där finns böcker om absolut allting.⁵

Månen över Lund handlar därefter om vad de unga kvinnorna lär sig. Det mesta kan de inte läsa sig till ur böckerna. Livets kärva verklighet är den

kunskapsrikaste läraren. Studentskornas Lundatid formas av läsningen, samhällsengagemanget, kärleken och sexualiteten – allt i ljuset av tillvarons könsbundna villkor.



Månen över Lund utspelar sig till största delen i det som Claes Ahlund i sin avhandling om det moderna genombrottets skandinaviska universitetsroman definierar som ”studentmiljö”. Det omfattar privatlivets tankar och samtal om existentiella frågor, studentfesterna, nöjeslivet och bekymren för ekonomin.⁶ De artonåriga studentkorna anländer till Lund 1916 medan världskriget pågår. Det antyds först endast perifert genom kristidskaffe och en och annan krigsrapport, men efter en tid förändrar det deras vardag. Mot romanens slut bestämmer sig Lina och Chris för att göra en praktisk insats för sitt land vars invånare drabbats allt hårdare av matransoneringarna. De reser till Lappland för att plocka blåbär som ska delas ut till behövande.

Men innan dess bildar studievalet, livsfrågorna och relationerna en väv som är infärgad av könsrelaterade samtidsfrågor. Romanen tar sitt avstamp i en stridighet som sammanfattar dess huvudingredienser. De oskiljaktiga vännerna Lina och Chris bryter abrupt med varandra efter det att Lina uttryckt sin djupa besvikelse över att den begåvade Chris valt den oförnuftiga teologin framför ämnen grundade i vetenskap. Det saboterar ju deras gemensamma projekt att göra samhället ”lyckligare och rättvisare” (s. 35)!⁷ Den sårade Lina har i sina grubblerier till slut inget annat än medömkan över för sin svekfulla vän: ”Stackars Chris! En teolog! Det hade jag inte trott om dig” (s. 37).

Läsaren kastas rakt in i en relationskonflikt som flätar ihop grundläggande frågor om tro och vetande, men också om identitet och kön.⁸ Som vi senare ska se löser sig konflikten, men inte genom en intellektuell uppgörelse i lärdomsstadens akademiker emellan, utan i djupaste skogen under ett krävande solidaritetsarbete i krigets skugga.

Största delen av *Månen över Lund* uppehåller sig vid kvinnornas privata kärleksbekymmer som får illustrera aktuella samhällsproblem. Inte mycket återges kring vad som försiggår i universitetets lärosalar.⁹ Steget mellan kvinnornas läsning och liv är emellertid kort. De diskuterar Ellen Key, men också Schopenhauer och Weininger: ”När de hunnit så långt blev de stilla och sorgsna, kände sitt människovärde vackla [...]” (s. 61). Deras läsning och samtal bryts mot livserfarenheterna. De erfar med kroppen den nedvärdering den intellektuella historien utsatt dem för på grund av deras kön. Som Marta Ronne visat kännetecknas åtskilliga universitetsromaner av kvinnliga författare om studerande kvinnor just av en otydlig eller uppluckrad gräns mellan det privata och det offentliga.¹⁰

Kroppen är också på olika sätt ett framträdande tema. Björklund skriver frankt om sex, könssjukdomar, abort och prostitution. Fyra år senare skulle Ivar Lo-Johansson följa i hennes spår med romanen *Kungsgatan* (1935), där han oförblommerat skildrar unga människor som flyttar in från landet till Stockholm och möter storstadens faror och möjligheter. Unga Marta hamnar i prostitution, smittas med gonorré och blir steril. Romanen väckte starka känslor; en recensent kallade den ”ett av de vedervärdigaste verk, som på de senaste åren sett dagens ljus i vårt land”.¹¹

Björklund behandlar ämnet i en studentmiljö från tioalet, inte alltför avlägsen från romanens tillkomsttid. Miljön präglas av sexism och manschauvinism och domineras av inskränkta män med klassprivilegier. Författaren vädrar tydligt sin syn på den studerande ungdomens samhällsmedvetenhet: ”[Lina] var som de flesta svenska studenter politisk analfabet [...]” (s. 167).

Liksom i en rad romaner i universitetsmiljö skrivna av kvinnor under mellankrigstiden är den skenheliga kyskhetsmoralen ett allvarligt problem för de unga studentskorna.¹² I många avseenden formar sig romanen till en skarp kritik där studentstaden är ett mikrosamhälle som speglar övergripande sociala frågor som rör förhållandet mellan könen. Kvinnorna inser vikten av att profilera sig, men för dem är det inte lika enkelt som för männen:

– Om vi aldrig så litet försöker vara demoniska och tala i byronsk eller nietscheansk övermänniskoton, drar genast våra manliga kamrater vissa slutsatser om vår frigjorda moral, och sen får man inte gå i fred, utan blir utsatt för kyssar och anonyma brev och skamliga förslag var man går och står (s. 19).

Björklund ritar upp två separata spår för att illustrera de sexuella och erotiska konflikter som kvinnorna ställs inför – förbundna med moraliska eller etiska ställningstaganden och med könsspecifika konsekvenser. Det ena spåret handlar om följderna för den som väljer att ha sex före äkten-skapet, det andra om konsekvenserna av avhållsamhet. Lina och Chris personifierar varsitt val.

Utan att vara förälskad inleder Lina ett förhållande med den självvupptagne överliggaren Eskil Senander. Hon blir gravid och berättar detta för Eskil som inte har mycket till stöd att ge: ” – Du kommer att dö, du kommer naturligtvis att dö!” (s. 122). Han börjar undvika Lina och insinuerar att någon annan kanske är far till barnet. Strax därefter kommer hon på honom med en annan kvinna och förhållandet är över. Lina känner stark vämjelse över ”hans barn”: ”Hon skulle hellre ta sitt eget liv än föda det. Och om hon måste föda det skulle hon hellre strypa det med sina egna händer än låta det leva” (s. 128 f.).

Hon ger upp planerna på en examen och åker hem till sin mor. Vid en skidtur kör hon medvetet ner för ett stup och orsakar ett missfall. Efter en veckas återhämtning far hon tillbaka till Lund. Ryktet sprider sig snabbt och den konservativa studiekamraten Elsa Jensen fördömer offentligt Linas självframkallade missfall. Hon påpekar att det är straffbart och antyder ett hot om att anmäla. Hennes attack ger besked om den historiska verkligheten: först 1938 ändrades abortlagstiftningen och abort blev tillåtet om medicinska skäl förelåg.¹³ Men Elsas angrepp görs dessutom till ett exempel på kvinnornas internaliserade förakt – det avslöjas att hon själv ofrivilligt blivit gravid och gjort en abort (s. 181).

I sina moraliska grubblerier när hon haft sex och därmed överskridit anständighetsgränsen är Lina ensam. Just ensamheten är också ett vanligt motiv i de kvinnliga författarnas universitetsromaner från 1900-talets första decennier.¹⁴ För Lina är ensamheten mångfacetterad; den rymmer både tomhet och frihet. Relationen med väninnan Chris eller med män-

nen hon förälskat sig i eller åtrått har gjort henne besviken. Stunderna i enskildhet med böckerna har däremot fördrivit tomheten:

Hon var ensam och hennes tanke steg i ett ensamhetens rus till svindlande höjder. Nära hennes hjärta stod ingen. Chris, Leo, Eskil, Olov Bring! De hade gått ut och in i hennes liv, och nu hade de lämnat henne eller hon dem. Hon saknade dem inte längre, hon var ensam, hon arbetade. Dag gick efter dag, hon steg upp med solen, läste det ena hundralet sidor efter det andra, tänkte inte, levde bara i det hon läste och hade redan fastställt dagen då hon skulle tentera (s. 147).

Hennes hållning ger både en skjuts åt självförtroendet och ett skydd. Berättaren låter Lina till och med tänka på sig själv som "övermänniskan" som står över andra futtiga existenser, men förklarar pedagogiskt den psykologiska processen:

När livet lär oss mer än böckerna, lägger vi med otålighet böckerna åt sidan för att leva. Men då böckerna frälser oss från ett liv som tränger sig för hårt emot oss, griper vi efter dem med ödmjuka och ivriga händer och stiger med deras främmande människor, vilka inte sårar oss, till en högre och lidelsefriare plattform, där vi kan betrakta skådespelet på större avstånd och med mera objektivitet (s. 147 f.).

Chris väljer en annan väg än Lina. Hon börjar sällskapa med prästkandidaten Gerhard, men efter att ha besökt en föreläsning om veneriska sjukdomar beslutar hon sig raskt för avhållsamhet före äktenskapet. Den gråe medicinprofessorns föreläsning med skioptikonbilder formar sig till ett visuellt skräckscenari.

– Men tyvärr finns det värre sjukdomsformer...

Man började lyssna.

– Syfilis, mänsklighetens gissel, som betyder förstört liv, krossad intelligens, usel avkomma – allt utmynnande i det slutliga förlamande slag-anfallet... [---]

– Och här, mina herrar, här ser ni ett ansikte förstört av syfilissår... [---]

– Allt intill tredje och fjärde led sträcker sig verkningarna av denna förfärliga sjukdom, kanske ådragen i en enda stund av ungdomligt lätt-sinne... (s. 152 f.).

Avsvimmade studenter faller som furor kring Chris och föreläsningen sätter sina klor i henne. På natten drömmer hon ”att Gerhard förför henne och att hon till straff för att hon tillåter det får syfilis och hjärnblödning och dör” (s. 155). Inte långt därefter tar han med henne upp på sitt rum och berättar att han smittats med syfilis. I sin sexuella nöd har han fallit för frestelsen att gå till en prostituerad kvinna. Chris inser omedelbart att han ”uttalade domen över bådas deras framtid”, men deklarerar hjältemodigt för den förtvivlade Gerhard att hon ändå tänker gifta sig med honom och avstå från sex tills han blivit frisk. Hela samtalet äger rum medan studentstadens ystra första maj-firande pågår på gatorna utanför. Senare ångrar hon sig och bryter förhållandet (s. 202 f., 209 f.). Både Chris och Gerhard får ta konsekvenserna av en kvinnosyn grundad i patriarkaliska normer.

Björklund beskriver en värld där de manliga studenterna köper sex av prostituerade kvinnor för att ”spara” sina flickvänner fram till äktenskapet. Deras inställning förmedlas direkt från de prostituerade som hånar hyckleriet. Genom deras samtal görs problemet till en klassfråga som frilägger Björklunds samhällskritiska ärende, inte sällan med en didaktiskt övertydlig ton.¹⁵ Ibland är det som om den politiska författaren glömmer sig och tränger undan sin berättare i sin iver att fördöma den sexuella dubbelmoralen och krigets cynism: ”Sådan är rasbiologins praktiska tillämpning. Det arbetande folkets vackraste kvinnor gör man till prostituerade. De bästa männen mejar man ned vid fronten” (s. 215).

De prostituerade saknar pengar och utbildningsmöjligheter, vilket accentueras än mer i en roman som utspelar sig i universitetsmiljö. Alldeles bakom hörnet från de bemedlade och socialt privilegierade studentmännen bor de prostituerade kvinnorna. Deras vägar korsas i smyg med samhällets goda minne.



I Ingeborg Björklunds universitetsroman är kvinnornas situation kliven. De klarar framgångsrikt sina studier men känner främlingskap i en miljö gjord för män. Deras situation tydliggörs genom kroppen. Kvinnorna objektifieras och kategoriseras genom prostitutionen och äktenskapet. Kär-

lekens konsekvenser får de ta på egen hand. De lämnar Lund mer självständiga men kanske också ensammare.

”[P]ånyttfödda, starkare, strängare” – det är inte de vetenskapliga studierna som får kvinnorna att uppleva denna stegrade livskänsla, utan den enkla och fysiskt krävande tillvaron som bärplockare i de norrländska skogarna:

De hade kommit var och en med sina sorger och problem. Men där uppe långt från kulturen i de milsvida skogarna, där träden evigt susade, blev allting enkelt och stort, det flyttade liksom långt bort, man fick perspektiv på det.

I ljuset av kvinnornas fria existens med tolv timmars hård arbetsdag framstår överliggarna, de luggslitna professorerna och de punschlummiga serenadsångarna som smått patetiska. I romanen är glappet mellan ”liv och idéer” den springande punkten. ”Universitetet gör oss till intelligensaristokrater”, utbrister Chris efter ett dagsverke i blåbärsskogen, och Lina instämmer: ”Sedan man våldsamt svävat ut som individualist i Lund krymper man här ihop till en liten kugge i ett stort samarbete...” (s. 230, 234 f.).

Det är samhällsengagemanget som slutligen försonar Lina och Chris. I bärplockarlaget arbetar de gemensamt för en god sak. Dispyterna om teologin och förnuftet hamnar i skugga. Deras akademiska förkovran sätter avtryck i den diskussion de nu för om livsmålen, men de tycks övertygade om att idéerna måste omsättas i praktik. Det är en avslutning som sammanfattar Ingeborg Björklunds ideologiska och litterära projekt. Hennes trettioårsromaner beskriver ett samhälle som bär på idéerna men fortfarande legitimerar kvinnors underordning och den sociala ojämlikheten.

Hur kvinnorna i fortsättningen hanterar sina erotiska förhållanden ger romanen dock inget svar på. Det ligger något i Marta Ronnes tolkning att ”den intellektuella självständigheten, utbildningen och arbetet fungerar som ett substitut för det bortvalda känslolivets och erotikens”.¹⁶ Följer vi Lina in i roman nummer tre, *Han som sjöng*, kvarstår och kompliceras problemen. I *Månen över Lund* längtar Björklunds studentskor efter kunskap och söker den i lärorestaden. De finner inte alltid det de tänkt sig. Men de förändras.

NOTER

- 1 Av Albert Bonniers Stipendiefond för svenska författare belönades hon två gånger med 1 000 kronor 1930 respektive 1932. [Sven Barthel], *Albert Bonniers Stipendiefond för svenska författare 1901–1961*, Bonnier, Stockholm 1961, s. 28. Likaså belönades hon två gånger med 1 000 kronor 1933 respektive 1940 av Samfundet De Nio. Inge Jonsson, *Samfundet De Nio 1913–2013. Hundra år av stöd till svensk litteratur*, Norstedt, Stockholm 2013, s. 502, 139.
- 2 Anna Williams, ”Kvinnorna och lyckan. Ingeborg Björklunds trettioal”, *Spänning och nyfikenhet. Festskrift till Johan Svedjedal*, Gunnel Furuland et al. (red.), Gidlund, Möklinta, 2016, s. 68 f.
- 3 Ebba Witt-Brattström, ”Det stora könskriget”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, d. 3: *Vida Världen 1900–1960*, Elisabeth Møller Jensen et al. (red.), Bra Böcker, Höganäs 1996, s. 55–59.
- 4 Kristina Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*, [diss. Stockholm] Symposion, Stockholm/Stehag, 2002, s. 132. Se även Mattias Sillén, *Drömmar om äktenskapet. En undersökning av gestaltning av kamratäktenskapet i tre verk av Ingeborg Björklund: En kvinna på väg, Kamratäktenskap; sketch i tre scener och Han som sjöng*, B-uppsats, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet 2008, s. 19.
- 5 Ingeborg Björklund, *Vären. Roman*, Bonnier, Stockholm 1930, s. 217.
- 6 Claes Ahlund, *Den skandinaviska universitetsromanen 1877–1890*, [diss. Uppsala] Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 26, Uppsala 1990, s. 18.
- 7 Hänvisningar till romanen ges i fortsättningen i parentes i den löpande texten. Ingeborg Björklund, *Månen över Lund. Roman*, Bonnier, Stockholm 1931.
- 8 Som Marta Ronne visar handlar konflikten inte bara om värderingar utan också om svartsjuka utlöst av Chris vänskap med teologen Elsa Jensen. Marta Ronne, *Två världar, ett universitet. Svenska skönlitterära universitetsskildringar 1904–1934. En genusstudie*, [diss. Uppsala] Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen, 44, Uppsala 2000, s. 271 f.
- 9 Se vidare Ronne 2000, s. 92.
- 10 Ronne 2000, s. 94, 135.
- 11 ”ett av de vedervärdigaste”, Ragnar Oldberg, *Ivar Lo-Johansson. En monografi*, Bonnier, Stockholm 1957, s. 184. Anna Williams, *Tillträde till den nya tiden. Fem berättelser om när Sverige blev modernt. Ivar Lo-Johansson. Agnes von Krusenstjerna. Vilhelm Moberg. Moa Martinson*, Symposion, Stockholm/Stehag 2002, s. 45 ff.
- 12 Ronne 2000, s. 221.
- 13 Fjelkestam 2002, s. 157.
- 14 Ronne 2000, s. 126 ff.
- 15 Det lite naiva tonläget uppmärksammades av samtidskritiken; se till exempel signaturen C.-A. B., ”Månen över Lund”, *Dagens Nyheter* 5.10.1931.
- 16 Ronne 2000, s. 235.

Konstens flyktlinjer



”Att ljudet av vingar fanns”

Tuonelas svan i Bo Carpelans roman *Axel*

Bo Carpelans (1926–2011) roman *Axel* utkom 1986. Romanen är unik i Carpelans breda och mångsidiga författarskap genom sin historiska och personhistoriska grund.¹ Berättelsen baserar sig på den historiskt verkliga Axel Carpelans liv. Axel var författarens farfars bror, han levde mellan åren 1858 och 1919 och tillhörde Jean Sibelius innersta vänkrets. Han hade omfattande kunskaper i musikens teori och historia.

Bo Carpelans roman om Axel och hans vänskap med kompositören bygger till stora delar på historiska fakta och dokument. I romanens förord berättar författaren att han aldrig hörde talas om Axel i familjekretsen men stötte på hans namn i Karl Ekmans bok *Jean Sibelius och hans verk* från 1935 och i Erik Tawaststjernas omfattande biografi över kompositörens liv och arbete.² Bo Carpelan finner här en särling, en psykiskt och fysiskt fragil person. Han säger om sin roman att den blev ”berättelsen om en mycket ensam och sjuk mans dolda styrka och om en vänskap där båda parter var både givande och tagande långt mer än Axel själv kunde ana”. Författaren uppger vidare att han i ett sent skede i sitt arbete fick möjlighet

att läsa brev som växlats mellan hans frände och Sibelius. Sammantaget arbetade han med romanen i nära tjugo år.³ Fabian Dahlström har senare gett ut såväl korrespondensen mellan Axel Carpelan och Jean Sibelius som tonsättarens dagbok. Dahlström menar att Bo Carpelan också var i tillfälle att läsa kompositörens dagboksanteckningar. Vissa avsnitt i *Axel* faller direkt tillbaka på formuleringar som återfinns endast i tonsättarens dagbok.⁴

Jag läser *Axel* som en historiskt förankrad berättelse om det konstnärliga skapandet och dess villkor. I romanen är det protagonisten som för dagbok. De första anteckningarna gör Axel i januari 1868 då han just fyllt tio år. Han fortsätter att skriva fram till sina sista dagar våren 1919. Varvade med dagboken finner läsaren avsnitt i tredje person, vilka ändå ur berättartekniskt perspektiv ligger mycket nära dagbokens självbetraktelser. Det handlar om en djuplodande psykologisk gestaltning av mänskligt liv men också om speglingar från en omvälvande epok i Finlands historia. I romanen finns enskilda metaforer och troper som i regel inte förekommer i Carpelans litterära produktion i övrigt. Hit hör den mytiska fågeln ur *Kalevala*, svanen på Tuonis älv.

Jag önskar här lyfta fram några aspekter på Tuonelas svan som metafor i berättelsen om Axel. Dels spelar svanen, i min läsning, en viktig roll i tematiskt hänseende, dels är bilden hämtad ur det kulturhistoriska sammanhang som skildras. Horace Engdahl har framhållit att Bo Carpelan i *Axel* ”frambesvärjer en unik individ, men skriver samtidigt en förtäckt kulturhistoria”. Engdahl lyfter bland annat fram berättelsens återspeglings av den dekadenta världsuppfattning som rådde i Europa vid tiden för förra sekelskiftet.⁵ Berättelsen för oss de facto rakt in i den finländska kulturdebatten, in i förra sekelskiftets diskussioner om konstens roll och om konstnärskap. Protagonisten kommenterar i dagboken såväl litteratur som musik och bildkonst, det som rör sig i samtiden, men också klassiska verk. I Claes Ahlunds forskning kring dekadensen, sådan denna framträder i svenskspråkig litteratur vid tiden för förra sekelskiftet, finner jag aspekter som kan stöda en läsning av *Axel* som en gestaltning av fin de siècle-stämningarna. Jag tar främst fasta på Ahlunds beskrivning av skillnaden mellan ett västeuropeiskt och ett nordiskt förhållningssätt i skildringar av dekadensen.⁶

Det har ofta sagts om Bo Carpelan att han återkommer till vissa grundläggande teman i hela sitt författarskap. Den antitetiska spänningen mellan livets värde och dess flyktighet lyfts i allmänhet fram som det viktigaste temat. Även i *Axel* är dessa föreställningar framträdande men i detta fall tätt bundna till skapandeprocessen och dess villkor. Den stolta vita svanen på sitt mörka vatten återkommer inte mindre än ett fyrtiotal gånger i berättelsen, i varierande skepnader och sammanhang. Sibelius komposition, som bär fågelns namn och som ingår i Lemminkäinen-sviten (1895–97), intar en central plats i det tematiska bygget. Det konstnärliga skapandet är i romanen avhängigt av djup medvetenhet om förgänglighetens närvaro. Livets flyktighet – och individens ständiga sökande efter dess betydelse – medför ett nödvändigt utanförskap hos konstnären. Det krävs ett betraktande på avstånd, ett iakttagande utifrån för att nå insyn i mänskligt liv. Skapandet är beroende av mörkermedvetande och avståndstagande. Svanen på Tuonis älv framstår som en sinnebild för denna tematik och är förankrad i berättelsens kulturhistoriska tid och miljö.

Finland befinner sig i ett utsatt politiskt läge vid tiden för förra sekelskiftet – det ryska greppet om landet hårdnar. En motkraft växer fram. Landet söker sin kulturella och nationella identitet. Intresset för Finlands natur och landskap, folktro och traditioner stärks, inte minst bland bildkonstnärer, författare och kompositörer. I en tillbakablickande betraktelse år 1944 betonar Sibelius den betydelse nationaleposet tidigt fick för honom. Han förklarar att *Kalevala* ständigt fanns i hans medvetande och att epolet bjöd honom idéer för musikaliska ”diktverk”.⁷ Under 90-talet, Sibelius så kallade ”karelianistiska” period, framstår *Kalevala* som en viktig källa för den musik han skapar.⁸ I dagbok och brev återkommer han också till den finska naturen och gärna till vårnas och höstarnas sträck av flyttande svanar och tranor. Man anar att dessa står för något mera än enbart naturupplevelser. Den 21 april 1915 skriver han: ”Såg i dag tio före elfva 16 Svanor. Ett af de största intrycken i mitt lif! Herre Gud denna skönhet! De kretsade länge och väl öfver mig. Försvunno i soldiset som ett silfverband, hvilket då och då blänkte till. Lätet av samma träblåsar typ som tranornas men utan tremolo.”⁹ Om tranorna noterar han bland annat att deras läten är hans ”lifs ledtråd” och att han betraktar sig som fåglarnas ”läraktige” elev.¹⁰ Han lyssnar in musiken i naturen och finner sitt livs ledtråd i upplevelsen av den.

När det gäller sökandet efter en nationell och kulturell identitet i Finland under sent 1800-tal framhåller Johan Wrede särskilt den unga generationens konstnärer och intellektuella, som målmedvetet strävade till att synliggöra den finska nationen på "ett alleuropeiskt kulturfält under särskilda finländska symboler".¹¹ Nationaleposet *Kalevala* framhävs ofta som den viktigaste av dessa samlande symboler. Eposet hade utgivits 1835 och i utvidgad upplaga 1849.

Identitetssökandet manifesterades inte minst i det finska bidraget till världsutställningen i Paris år 1900. Själva paviljongen i ny nationalromantisk stil, ritad av den unga arkitekttrion Herman Gesellius, Armas Lindgren och Eliel Saarinen, den jugendinspirerade inredningen och inte minst Axel Galléns (senare Akseli Gallen-Kallela) monumentala takfresker med motiv ur *Kalevala*, rönt internationell uppmärksamhet. Galléns kombination av europeisk symbolism och finsk folklig tradition blev under 1890-talet epokgörande för bildkonsten i vårt land.¹²

Några kompositioner av Sibelius framfördes vid öppnandet av den finska utställningen i Paris och tonsättaren var själv på plats tillsammans med Helsingfors symfoniker. Innan orkestern avreste framfördes Parisrepertoaren för publik hemma i Finland.¹³ I Carpelans roman intar detta en framträdande position. Axel besöker konserten. Han är en stor beundrare av Sibelius musik men har ännu inte kommit i kontakt med kompositören på grund av inre osäkerhet och bristande självtillit. I konsertprogrammet ingår två tonsättningar ur Lemminkäinen-sviten, nämligen "Tuonelas svan" och "Lemminkäinen drager hemåt". Axel skriver i dagboken, att han känner sig omedelbart hemma i det förstnämnda stycket. Sin "sorgsång", kallar han det, "så mild som vore hösten och döden ännu inte här" (s. 222–224). Den dag symfonikerna avreser med båt står Axel på kajen i Helsingfors och önskar dem lycka till. Han har fortfarande inte presenterat sig för Sibelius men han har köpt blombuketter och överrätter dem till musikerna. När fartyget lägger ut är Axel starkt berörd: "Där gled Tuonelas svan på de mörka vattnen, Wellamo stävade ut på ett fritt hav, mörker och ljus blandades framför hans ögon, [...]. Ingen såg det, ingen hörde det, blott han: framtidens djupa sång, befrielsens ton inom honom, ohörd, osynlig" (s. 225–231). I sin dagbok noterar Axel senare att han anat skuggan, mörkret, i Sibelius verk. "Den finns där, i hans musik. Och samtidigt:

kraften, ljuset!” (s. 232). Tuonelas svan personifierar det grundallvar och mörkermedvetande som framstår som nödvändigt i stor konst, men den är också en gestalt av ljus. ”Framtidens djupa sång” kan ses som ett förbud om den vänskap som skall växa fram mellan Axel och Jean. Men den djupa sången kan också uppfattas som Axels förhoppning om den finska nationens framtid, den nya era som skall springa fram ur kraften i nyskapad musik. Protagonisten anar tidigt Sibelius betydelse för det finländska nationsbygget men betraktar samtidigt hans musik som internationell. Våren 1899 har han noterat följande: ”Från Kullervo till 1:a symfonien; ett steg från det nationella till en djupare *nationalitet* i det allmängiltiga” (s. 196). När Axel nu år 1900 ser fartyget lägga ut, ser han samtidigt den finska nationens och kulturens väg mot frihet. Wellamo tar för honom den mytiska svanens gestalt, bokstavligen bärande musiken i sitt inre. Vid ett annat tillfälle antecknar Axel i dagboken, att ”ur djupen kommer en ny och stark musik att slungas, ur kunskapen om Tuonelas rike” (s. 192).

Tuonelas svan, blickande ut över den mytiska flod som varje människa skall färdas över på sin väg in i det okända, blir i *Axel* en bild av själva skapandet och dess villkor. Mörkermedvetandet finns där, insikten om livets flyktighet, men också den skapandes utanförskap. Fågeln är avlägsen, iakttagande och onåbar. Ensamheten är protagonistens men samtidigt också den skapande konstnärens. Axel inser tidigt sin egen oförmåga att skapa musik. Han skriver i sin dagbok den 15 januari 1898 följande; ”Tidigt andligen förlamad i viljan var mitt liv blott lyssnande, orörlighet”. Han önskar sig den mytiska fågelns ”starka öga” och djupa visdom. ”Att lyssna – in i framtiden! Svanens öga och nackvridning!” (s. 187). I slutet av Axels liv besöker Jean honom en sista gång. De talar om livet och konsten och Axel återkommer till kompositionen ”Tuonelas svan” och han frågar: ”Fanns inte i även det mörkaste skapade en tröst: att det skapats. Att ljudet av vingar fanns, och längtan som söker en himmel?” (s. 413). Ljudet av vingarna är oupplösligt förenat med skapandet och den stora konstens väsen. Romanen avslutas med några citat ur Jean Sibelius verkliga dagbok. Den 22 april 1919 noterar han: ”Symf. V färdig i slutligt skick. Kämpat med Gud. --- O att Axel ej mera är vid liv! Han tänkte på mig in i det sista. Ute + 2 och sol. Sjön ännu isbelagd. Av flyttfåglar sett blott skogsgäss, men ej svanar” (s. 422). Inspirationen att skapa, svanarnas vingslag, fattas honom.

En del av den kulturhistoria som Bo Carpelan levandegör i *Axel* är gestaltningen av den dekadenta världsuppfattning som finns beskriven i europeisk litteratur vid 1800-talets slut. Horace Engdahl menar att tidsbeskrivningen i romanen fångar dekadensens mysterium, där svaghet och nederlag paradoxalt nog blir själva förutsättningen för konstnärlig förnyelse. ”Övermått av medvetande, försvagad vilja: det är dekadensens diagnos av sig själv, sådan man möter den hos en rad författare decennierna kring 1900”, säger Engdahl och tillägger att Bo Carpelan ”med säker instinkt” leder läsaren till ”det ödsliga inre territorium” som är dekadensens och den moderna poesins urupplevelse. Den urupplevelsen ser Engdahl återspeglad i Axels liv och person. Han noterar i sammanhanget följande rader ur protagonistens dagbok: ”Det som skulptören hugger bort för att det nödvändiga skall bli kvar. Men det nödvändiga kunde icke ha skapats utan det som högs bort, det onödiga – vi skärvor”. I själva verket, tillägger Engdahl, utgör denna berättelse en ”grundläggande kulturkritik”.¹⁴ Bo Carpelan själv har framhållit att han med sin roman om särlingen Axel vill poängtera att man får akta sig för att alltför snabbt sätta stämpel på människor. Han vill ge en trovärdig bild av en person som i omgivningens ögon betraktas som oduglig och som ofta föraktar sig själv. Axel vill skapa men förmår inte, samtidigt lyckas han, med hjälp av sitt musikaliska kunnande, stödja en annan i dennes arbete.¹⁵ Axel förvandlar sin egen oförmåga till en annans förmåga. Ur sitt eget kaos skapar han stadga och sammanhang för andra.

Claes Ahlund framhåller att dekadenslitteraturen i Norden i vissa avseenden skiljer sig från den i centrala och västra Europa. Den saknar exempelvis i regel det avståndstagande från världen, den dragning till mysticism och till apokalyptiska föreställningar som är utmärkande för västeuropeisk dekadenslitteratur. Litteraturen i Nordeuropa har snarare ett reflekterande förhållningssätt till dekadensen och samtidsmänniskans förfall. Om den västeuropeiska hållningen i sekelskiftslitteraturen är att betrakta som ”estetisk” så uttrycker den nordiska en mera ”etisk” och moralisk infallsinkel, enligt Ahlund.¹⁶ Man kunde säga, att Bo Carpelans roman, med handlingen förlagd till tiden kring förra sekelskiftet, reflekterar den dekadenta atmosfären och gör det med en etisk underton. Viljesvagheten, den överreflekterande individen, pessimismen och lidandet finns här, men

mörksyn och misströstan tillåts inte få övertaget. Kraften i det skapande arbetet och den betydande konstens förmåga att förändra är det som trots allt bär vidare i *Axel*.

Dekadensens självförakt är på intet sätt främmande för protagonisten. År 1899, då han fyller 41 år, skriver han i dagboken:

Mellan tjugo och fyrtio år: blott förvirring, djärva barnsliga planer, misslyckanden, allt djupare ensamhet, allt mera parodiska efterrapningar av en livsledans stämning – *fin de siècle!* [...] och den enda tröst som erbjudes mig är tonernas, musikens, dess hemlängtan och hemkomst, dess ljusa dödstoner, Tuonelas mörka lugna vatten. Där är mitt öde. Där växer en osynlig näckros, och ju färre som veta om den, desto vackrare blommar den där, i mörkret och ensamheten. Där är icke tid, blott djup. (s. 194)

Självföraktet och självkritiken hos protagonisten är genomgripande. Hans livsleda är så total att den i hans egen föreställningsvärld framstår som en parodi över sitt eget varande. Konsten, musiken, är det enda som kan rädda honom: de ”ljusa dödstonerna” ur Tuonela, dem har han hört i Sibelius musik. I november 1897 skriver Axel: ”Speciellt nära: den kalla blicken över de mörka vattnen i Tuonelas svan. Där var mitt hem, och är, och allt hade jag redan sett, allt var bekant!” (s. 185).

Hänsyftningar till litteratur, bildkonst och musik förekommer rikligt i romanen, inte minst handlar det naturligt nog om konstnärerna i kretsen kring Sibelius. Bland annat Axel Galléns målning ”Symposium” från 1893 får en kommentar i Axels dagbok. Han har sett tavlan i Helsingfors: den ger ”något av den vildvuxna ensamhet som alltid finnes då konstnärer samlas för att tillsammans söka slå ihjäl mörker och mörkermän” (s. 136). Det är dekadensens hetsiga sanningssökande och dystra stämning som skildras.

Gallén målade en förnyad version, kallad ”Problem”, av motivet i ”Symposium” året därpå, 1894. Där kan ett par mytiska vingar ses ila förbi. På grund av det dryckeslag, den existentiella ångest och det förfall som återges i målningen med porträtt av Robert Kajanus, Oskari Merikanto och Sibelius, liksom av Gallén själv, väckte konstverket anstöt och kritikerstorm.¹⁷ Salme Sarajas-Korte har undersökt den tidiga symbolismen i

finsk konst och bland annat Axel Galléns användning av svanen som symbol. Svanar förekom allmänt i europeisk konst vid tiden för förra sekelskiftet och motivet föll bland annat tillbaka på antikens gudasagor; myten om Apollos fågel, som besjunger aftonsolen och för vilken hemligheten om liv och död uppenbaras, och den om Leda och svanen, där Zeus uppträder i svanens gestalt. Även i Galléns målningar finner Sarajas-Korte konnotationer till de antika myterna. Tuonelas svan, i Galléns konstverk med motiv ur *Kalevala*, framstår ändå oftast som symbol för dödens olösliga gåta. Den står för förgängelse men också för pånyttfödelse, för evig återkomst. Den är ett uttryck för det heliga, den är avlägsen och utom räckhåll. Sarajas-Korte konstaterar med hänvisning till målningen "Symposium", att svanen för den vänkrets som däri porträtterats, blir en bild av konstnärens strävan till det ouppnåeliga.¹⁸ Den symbolik som kan läsas in i Tuonelas svan i Bo Carpelans roman är, i min läsning, en återspeglning av detta arbete och detta mål – konstens strävan att gestalta det onåbara och osynliga i mänskligt liv.

Några dagar innan Axel går bort skriver han sina allra sista rader i dagboken: "När bryta svanarna upp, när komma de åter, Janne" (s. 415). Det är en mångtydig anteckning. Den riktas till Axel själv, han skriver den i sin dagbok, men också till vännen Sibelius, "Janne". Den formuleras som en fråga, men den är retorisk, frågetecknet saknas. Anteckningen kan ses som ett uttryck för Axels visshet om det uppbrott han står inför. Eller vill han uttrycka en förhoppning om ett hinsides återseende med sin vän? Samtalen om svanarna är i berättelsen många och man anar föreställningar om inspirationens vingslag, om svanen som personifikation av själva skapandet. Kanske sänder Axel här en tanke till sin vän kompositören med en önskan om fortsatt kraft att göra stor musik.

NOTER

- 1 Carpelan debuterade år 1946 och skrev poesi, lyrisk kortprosa, noveller, romaner, barn- och ungdomsböcker, libretton, hörspel och drama för scen.
- 2 Erik Tawaststjernas biografi omfattar fem band och gavs ut först på finska 1965–1988. Den svenska utgåvan kom 1991–1997.
- 3 Bo Carpelan, *Axel. Roman*, Schildts, Helsingfors 1986, s. 7. Hänvisningarna till detta verk ges i fortsättningen inom parentes i löpande text och syftar i samtliga fall till denna samma utgåva.
- 4 Bo Carpelans kontakt till Erik Tawaststjerna möjliggjorde tillgodogörandet av Sibelius egna anteckningar. Tawaststjerna hade tillgång till dem på grund av sitt biografiarbete. (Artikelförfattarens intervju med professor emeritus Fabian Dahlström, den 21 maj 2016).
- 5 Horace Engdahl, ”Bo Carpelan, drömarkitekt”, *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*, Roger Holmström (red.), Schildts, Helsingfors 2006, s. 23.
- 6 Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftsprosa*. Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 18, Uppsala 1994, s. 13 f.
- 7 Jean Sibelius, *Dagbok 1909–1944*, Fabian Dahlström (utg.), Svenska litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis, Helsingfors & Stockholm 2005, s. 338.
- 8 Fabian Dahlström, ”Jean Sibelius dagbok – teman och variationer”, Sibelius 2005, s. 17.
- 9 Sibelius 2005, s. 225.
- 10 Sibelius 2005, s. 252.
- 11 Johan Wrede, ”Det moderna genombrottet”, *Finlands svenska litteraturhistoria. Första delen: Åren 1400–1900*, Johan Wrede (utg.), Rainer Knapas (red.), Svenska litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis, Helsingfors & Stockholm 1999, s. 436.
- 12 Sixten Ringbom, ”Symbolism, syntetism och Kalevalastil” samt ”Jugend, nationalromantik och rationalism”, *Konsten i Finland, Från medeltid till nutid*, Bengt von Bonsdorff m.fl. (red.), Schildts, Helsingfors 1998, s. 221 f., 236.
- 13 Erik Tawaststjerna, *Jean Sibelius. Åren 1893–1903*, Atlantis, Stockholm 1994, s. 131 ff.
- 14 Engdahl 2006, s. 22–24.
- 15 Bo Carpelan, ”Kring romanen *Axel*, – en muntlig monolog”, *Liv, verk och tid – Till biografiskrivandets renässans*. Utgiven av Kungl. Musikaliska akademien och Riksbankens Jubileumsfond. Stockholm 1995, s. 17 f.
- 16 Ahlund 1994, s. 197–203.
- 17 Ringbom 1998, s. 222.
- 18 Salme Sarajas-Korte, ”Om Axel Galléns svansymbolik”, *Akseli Gallen-Kallela*, Juha Ilvas (red.), Ateneum, Helsingfors 1996, s. 48–52, 57.

”Til slutt gled hun inn i veggen og ble borte”

Væggen som paradoxal metafor för konstens
utopiska potential

”Det finns en öppenhet hos det skarpa.
Öppenheten hos en kant, en tröskel.”¹

Väggar omgärdar och kan ge både en känsla av trygghet och kring-skurenhet. Särskilt i utopier som tematiserar kön och kvinnans samhälleliga ställning spelar den tvetydiga funktionen hos väggen en central roll. Madeleine Hessérus roman *Staden utan kvinnor* (2011) kan tjäna som ett aktuellt exempel. Här skildras retroperspektivt den gradvisa försämringen av kvinnornas situation i Stockholm efter ett stigande antal våldsamma övergrepp som så småningom visar sig vara systematisk terror mot kvinnor. Stadens kvinnor bemöter situationen genom att ta ett större område i besittning och med hjälp av en mur avgränsa det från resten av staden. Män får inget tillträde till arealen. Tvingade av de patriarkala maktstrukturerna skapar kvinnorna ett eget rum som erbjuder ett kritiskt perspektiv på det gamla samhällets könsordning. Men att ak-

tivt förändra denna ordning blir nästan omöjligt efter att kvinnorna dragit sig tillbaka bakom muren.² Det egna rummet garanterar säkerhet och ger frihet. Men det är en frihet som snabbt når sin gräns. I skydd av muren utvecklar sig en gemenskap med en mycket högt utvecklad teknologi. Ett viktigt mål för kvinnogemenskapen är en reproduktion oberoende av det manliga könet.³

Den heterosexuella kärleken verkar inte längre rymmas någonstans, men det finns ett undantag, den i stadens underjord gömda ”suckarnas sal”. Kärlekspar av motsatt kön träffas här och skriver sina kärleksförklaringar på väggarna.⁴ På så sätt blir rummet en metafor för den förlorade kärleken mellan mannen och kvinnan, för en utopi om könens likställda och fredliga samexistens.

Utopiska ”motrum”⁵ mot det härskande systemet är kännetecknande för utopisk eller dystopisk litteratur. Men själva konsten och litteraturen i sig kan tolkas som ett sådant motrum. Tack vare konsten blir alternativa ordningar tänkbara.⁶ Utopiskt tänkande utvecklar sig ofta i ett spänningsfält mellan de mänskliga grundbehoven säkerhet och frihet. Längtan efter att finna en balans mellan dessa motstridiga behov frammanar utopins paradoxala karaktär.

Redan exemplet ”suckarnas sal”, där den utopiska längtan bokstavligen är inskriven i väggarna, antyder att den metaforiska laddningen hos väggen kan vara ambivalent. Men just därför är kanske väggen en användbar metafor för konstens utopiska potential. Väggen kan både läsas som ett hinder som ska övervinnas och som ett medel för att realisera en utopisk potential.

Hur detta sker ska jag visa genom exempel ur fyra texter. I Hagar Olssons *Kinesisk utflykt* (1949), Tove Janssons *Pappan och havet* (1965), Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971) och Gro Dahles & Svein Nyhus *Snill* (2002) stiger protagonisterna in i väggen, det vill säga den metaforiska väggen får en konkret, rumslig dimension. Även om texterna måste räknas till rätt olika genrer och även om det ligger nästan sextio år mellan Olssons roman och bilderboken *Snill*, gör användningen av väggmetaforen en jämförande analys intressant. Analysens fokus ligger på det gemensamma motivet: att bryta med den textinterna verkligheten genom den kvinnliga huvudkaraktärens inträde i väggen.

Innan jag diskuterar texterna ska jag kort gå in på begreppen ”metafor” och ”paradox” inom den utopiska litteraturens kontext. I litteraturen kan det utopiska uttryckas på flera sätt. En avgränsning till den klassiska utopiska eller dystopiska stats- och samhällsromanen skulle vara för snäv. Den utopiska orten kan exempelvis förläggas hos varje enskild individ.⁷ På så sätt kan den utopiska orten representera ett behov av en oberoende identitet, av fri utveckling eller självmedvetenhet. I den här kontexten är också en dystopisk variant som ger uttryck för alienation, depression och dödslängtan tänkbar. Dystopiska skildringar av mardrömslika övervakningsstater har även de ofta en utopisk kärna, vilket också pekar på utopins paradoxala karaktär.⁸

I det här sammanhanget är Christoph Bodes resonemang om begreppet metafor av intresse. Utgående ifrån *Encyclopaedia Britannicas* minimaldefinition av begreppet ”paradox” lyfter Bode särskilt fram följande funktion hos paradoxen:

das Stutzen über das schlechthin Unerwartet und offenbar Widersinnige, das uns zum Verharren und zum Überdenken unserer Vorstellungen und Begriffe zwingt. Paradoxien haben immer [...] eine *erkenntniskritische* und potentiell *erkenntnisfördernde* Funktion.⁹

Med hänsyn till Paul Ricœur påpekar Bode att även metaforen har en liknande funktion:

Der „clash” zwischen „eigentlich” unvereinbaren wörtlichen Bedeutungen der Glieder eines eine Metapher enthaltenden Satzes hinterläßt dem Leser oder Zuhörer die Aufgabe, den Satz auf anderer Ebene „stimmig” zu machen. In dieser Aktivität wird *neue* Bedeutung entdeckt, denn die Metapher geht [...] nicht in der Substitution eines Terms durch einen anderen auf: Vielmehr regt die logische Abweichung oder logische Absurdität dazu an, einen Sinn zu produzieren, der vorher ganz offenbar *nicht* da war [...]. Die Metapher [...] wirkt bedeutungs-*generierend*. Gerade aber weil die logische Abweichung oder Absurdität der Metapher auf provokant paradoxe Weise mit herkömmlichen Kategorisierungen bricht, wohnt ihr auch eine unbestreitbare *kognitive* Kraft inne [...]. Seit Aristoteles gilt die Metapher als *kognitives Instrument* [...], weil ihre Aussage, „dies ist das” *quer* zur etablierten kognitiven Strukturierung der Welt liegt.¹⁰

Genom att metaforen främmandegör och överraskar, bryter den inte bara upp etablerade kategorier utan formar en innovativ, skapande och kognitiv kraft.¹¹ Litteratur tycks vara i stånd att generera framtid – en förmåga som inte bara filosofen Ernst Bloch beskriver,¹² utan också Ingeborg Bachmann nämner i sina ”Frankfurter Vorlesungen”.¹³ Bachmann förstår själva språket som ett verktyg för att närma sig det utopiska målet som hon menar är det ideala språket.¹⁴ Bloch däremot betonar möjlighetstänkandets värde. Det ”konkret-utopiska” konstverket nöjer sig inte med att vara dagdrömmeri, eller med att ge uttryck för en kritisk hållning av kulturpessimistiskt slag. Enligt Bloch anteciperar den konkret-utopiska konsten eller litteraturen framtida utvecklingar (”echte Zukunft”).¹⁵

Sammanfattningsvis verkar metaforen vara en användbar uttrycksform för det utopiska i litteraturen. Med fokus på ”väggen som metafor” ska jag nu undersöka om det här antagandet har stöd i de ovan nämnda texterna.

I Hagar Olssons roman *Kinesisk utflykt*¹⁶ (KU) möter läsaren en berättare som inte bara lider av förlusten av många älskade människor utan också tycks ha en depression. Hon beskriver sin tillvaro som ett tillstånd ”på sidan om livet, i en kvarglömd existens utan mening eller sammanhang” (KU, s. 8). Att lämna lägenheten är mycket svårt för henne (jfr KU, s. 21). Men sedan händer någonting magiskt. Berättaren räddar sig från en ångestattack när hon bryter igenom en dimslöja och kliver in i en ”tusch-tavla på sidan” (KU, s. 26). På så sätt får hon kontakt med sin längtan, med sitt förflutna och med sina älskade bortgångna. I tavlan sker en transformation. Berättarens person blandas med Ch’ienniäng, huvudkaraktären i en kinesisk kärlekssaga av Ch’en Hsüan-yu.¹⁷ Båda berättelserna griper in i varandra och snart är det knappt möjligt att urskilja vems röst som berättar. Realistisk berättelse, kinesisk saga och måleri vävs ihop och det skapar en metaforisk komplexitet som utmanar läsaren. Eva Kuhlefeldt kommenterar träffande: ”Symboliskt synliggör den lilla sagan romanens övergripande tema – att möta framtiden utan bitterhet i förhållande till det förflutna”.¹⁸ För att lyckas med detta måste berättaren genomgå en grundläggande förändring, som antyds i följande nyckelscen. Berättaren är bjuden till mandarinens tempel, där hon förs till ett särskilt rum, ”kabinettet”:

Det underliga var att fastän jag själv befann mig i rummet föreföll det mig som om jag samtidigt stått utanför och blickat in i det, liksom genom vatten eller genom en osynlig ruta. (KU, s. 51)

Beskrivningen tyder på att berättaren befinner sig i något slags mellanrum, det vill säga inuti väggen. De andra personerna i rummen kan hon inte nå och de verkar inte se henne (jfr KU, s. 51 f.). Hennes längtan efter en verklig kontakt blir omätlig: ”det var som om de ägt något som jag hungrat efter i hela mitt liv och som jag behövde för att bli riktigt verklig för mig själv” (KU, s. 52). Slutligen lyckas berättaren öppna sig mot det förflutna och tillåta sig sina känslor. Hon lämnar mellanrummet och möter sina döda föräldrar och vänner. Hon får tillträde till en Utopia, till ”landet som icke är”.¹⁹ Med hjälp av en tuschteckning med titeln ”lycklig i den tomma båten” (KU, s. 73) lyckas hon lämna den deprimerande tillvaron mellan liv och död: ”Jag vet inte om det låg i linjespelets mjuka rytm eller i de grå tonernas ofattbara, lysande mildhet, men allt andades en universell lycka, en kärlek som fyller själva tomheten och omsluter det minsta ting med sin välsignelse.” (KU, s. 74). Kärleken frigör en kraft som hjälper henne att lämna det förflutnas skuggor bakom sig. Väggen visar sig vara ett paradoxalt rum som skiljer berättaren både från nuets livsverklighet och från det förflutna. Väggen tjänar även som en metafor för berättarens depression, samtidigt som den fungerar som porten till en utopisk ort gömd i berättarens inre. Denna ort uttrycks metaforiskt genom sidenmåleriet. Det ger den trygghet som berättaren behöver för att våga konfrontera sin bortträngda sorg och de olösta spänningarna som finns i hennes relation till de bortgångna. Att gå in i väggen betyder alltså inte bara att fly (och att skydda sig) från en realitet som upplevs som hotande meningslös. Väggen visar sig vara ett mellanrum som möjliggör en inre transformation. Den avvikande verkligheten hos måleriet och den kinesiska sagan (den utopiska orten) uppmuntrar protagonisten att skapa nya betydelsesammanhang. Tuschteckningen kan läsas som en metafor för just denna process. Konsten erbjuder ett skyddsrum där allting är möjligt: känslor kan tillåtas och utforskas och längtan blir uppfylld. Det här kan leda till en befrielse som utmynnar i en modig och aktiv gestaltning av livet och framtiden.

Med det kommer jag till Tove Janssons roman *Pappan och havet* (PoH).²⁰ Muminfamiljen har lämnat Mumindalen, ett ställe som kan tolkas utopiskt.²¹ Muminpappan är den drivande kraften bakom flytten till en gammal fyr på en karg ö. Först verkar den ogästvänliga ön vara ett "motrum" till det gamla idylliska hemmet. Dalen representerar pålitlighet, skönhet och yppighet, fyr-ön däremot står för kaos, vildhet och karghet. Dalen ger en känsla av trygghet, ön däremot symboliserar en skrämmande frihet. Dalen är kvinnlig. Den är Muminmammans hem, som efter flytten blir hennes längtansort. Så länge familjen är kvar i dalen är fyr-ön stället dit pappans utopiska längtan går. Till en början är ön manlig.

På ön uttrycker Muminmamman sin hemlängtan genom en väggmålning som föreställer hennes älskade trädgård. En dag blir hennes längtan så stor att hon går in i målningen och därmed in i väggen:

Mamman stod bakom äppelträdet och såg dem [familjen] laga te. De var lite dimmiga, som om hon hade sett dem röra sig under en vattenyta. Mamman var inte förvånad över vad som hade hänt, hon var äntligen i sin egen trädgård där allting fanns på sin plats och allting växte som det skulle. (PoH, s. 149)

Analogin till *Kinesisk utflykt* är tydlig. Efter att Mamman har klivit in i väggen verkar händelserna i det rum hon just lämnat befinna sig bakom en vattenslöja. Men medan berättaren och Ch'ienniäng i *Kinesisk utflykt* hungrar efter att riva slöjan, njuter Muminmamman av flykten från familjen och hushållet (jfr PoH, s. 149 f.). Det egna konstverket blir därmed till en "other space", en heterotopi enligt Foucault.²² Hon skapar ett rum som inte bara uttrycker hennes längtan efter det förlorade hemmet. Här blir de klassiska könsrollerna meningslösa och det möjliggör Muminmammans befrielse från modersrollen.²³ Väggen och väggmålningen kan också läsas som paradoxala metaforer. Först verkar de illustrera Mammans flykt till en förlorad idyll. Uppenbarligen vill hon inte ta itu med livet på ön. Hon vill inte skapa en relation till platsen där hon nu bor. Men det visar sig att den målade väggen har en konkret utopisk potential, en möjlighet till en förändring som innebär en bättre framtid för hela familjen. Först behöver Muminmamman målningen. Hon utvecklar en strategi för att själv bestämma hur länge hon får njuta av den nyvunna friheten:

Eftersom mamman hade märkt att hon inte blev större än en kaffepanna när hon gick in i väggen målade hon en massa små mammor här och var i trädgården. Om nån av de andra skulle få syn på henne. Bara hon höll sig still kunde de knappast komma underfund med vilken mamma som var den riktiga. (PoH, s. 162)

Kurragömmaleken kan tolkas som ett experimenterande med olika identiteter – en praktik som ofta är en del av den utopiska konsten.²⁴ Den nya friheten påverkar så småningom livet utanför väggen. Muminmamman ser ön i ett nytt ljus. Hon har genomgått en utveckling som gör det möjligt för henne att skapa sig ett nytt hem på ön. Väggmålningen slutar därmed vara en heterotopi:

Mamman gav dem en hastig blick och gick fram till sin väggmålning. Hon pressade tassarna mot äppelträdets stam. Ingenting hände. Det var bara en vägg, en vanlig rappad vägg. Jag ville bara veta, tänkte mamman. Och det stämde. Naturligtvis kan jag inte komma in längre, jag har ingen hemlängtan. (PoH, s. 189)

På så sätt kan man läsa Mumindalen som en falsk idyll där de traditionella könsrollerna ger en känsla av trygghet. Men den här tryggheten begränsar de enskilda individernas personliga frihet. Med hjälp av konsten (väggmålningen) uppenbarar sig nya vägar. Muminmammans kvinnliga identitet förändras. Hon lyckas inte bara hitta sin plats i en manlig miljö utan hon har till och med aktivt börjat gestalta denna miljö. På trädgården ska ytterligare en väggmålning följa, som enligt Mamman ska vara ett samarbete med hennes man: ”En karta över ön och klackarna med alla grund utsatta och kanske havsdjupet. Min man är så bra på att mäta havsdjupet.” (PoH, s. 200). Det här tyder på en positiv förändring i Muminföräldrarnas relation.

Den målade väggen kan i likhet med Olssons roman läsas som en metafor för utopisk konst som först främmandegör, för att sedan uppmuntra till ett nytt meningsfullt sätt att se och tänka.

Därmed kommer jag till den österrikiska författaren Ingeborg Bachmanns roman *Malina*²⁵ (M). Den här texten är mycket komplex och följaktligen svår att tolka.²⁶ Jagberättaren är författare. Hon befinner sig i en kärleksrelation med Ivan. Lägenheten delar hon däremot med Malina.

Med honom har hon också en relation. Vid sidan om dessa två män över-skuggar ”den tredje mannen” (”der dritte Mann”; M, s. 181), fadern, berättarens tillvaro. Drömmar och minnen vittnar om att far-dotter-relationen varit präglad av fysiskt, sexuellt och psykiskt våld.

Hemstaden Wien lämnar berättaren helst inte (M, s. 118 f.). Hon trivs bäst i kvarteren där både hon och Ivan har sina bostäder. ”Ungargassen-land” (M, s. 115) är Ivans och berättarens gemensamma ort. Namnet står för ett skyddsrum som suggererar säkerhet och förutsägbarhet. Däremot kan det knappast representera framtida möjligheter. ”Ungargassen”-landet kan tvärtom läsas som en skenidyll som tillåter berättaren att under en kort period fly från sina traumatiska minnen. Att skriva och läsa tycks vara berättarens överlevnadsstrategier. Litteraturen är en del av berättarens identitet. Under en viss period verkar hon vara övertygad om att litteraturen kan förändra världen. I huvudtexten finns passager som uppenbarligen är delar av berättarens aktuella arbete. I dessa passager är det tal om hur världen kommer att förändras till ett slags paradys. De har en utopisk karaktär (jfr M, s. 123–145). Men under handlingens lopp visar det sig att minnen av fadern har en destruktiv kraft som är orsaken till att både relationen till Ivan och förhållandet med Malina blir omöjliga. Fadern i *Malina* representerar den falliska symboliska ordningen, som missaktar och förtrycker kvinnan.²⁷ Berättaren kämpar för att höja sin röst,²⁸ för att skapa sig ett eget rum i ordningen. Att berättaren misslyckas med sina förhållanden beror inte bara på de traumatiska minnena eller det smärtsamma slutet på förhållandet med Ivan utan också på Malinas likgiltighet:

Ich sehe Malina unverwandt an, aber er sieht nicht auf. Ich stehe auf und denke, wenn er nicht sofort etwas sagt, wenn er mich nicht aufhält, ist es Mord, und ich entferne mich, weil ich es nicht mehr sagen kann. Es ist nicht mehr ganz furchtbar, nur unser Auseinandergeraten ist furchtbarer als jedes Aneinandergeraten. Ich habe in Ivan gelebt und sterbe in Malina. (M, s. 345)

Sedan följer slutscenen, i vilken berättaren glider in i väggen:

Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. Ich hätte noch einen Zettel schreiben müssen: Es war nicht Malina. Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben. (M, s. 345)

Malina kastar alla berättarens ägodelar i soptunnan. De är föremål som kan läsas som metaforer för berättarens kvinnliga identitet och begär (jfr M, s. 355). Samtidigt befinner sig berättaren redan inne i väggen. Hon är inte längre en människa utan bara "någonting": "und es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!" (M, s. 355). Ivan ringer, men Malina hävdar: "Hier ist keine Frau. Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens" (M, s. 355). Och så slutar romanen med Malinas ekande steg i den tomma lägenheten och de följande meningarna:

Es kommt niemand zur Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei. Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.

Es war Mord. (M, s. 356)

Slutet erbjuder en mångfald av olika tolkningar,²⁹ men jag ska begränsa mig till vägg-motivet i förhållande till de två redan presenterade texterna. I Olssons och Janssons texter går karaktärerna in i målningar eller målade väggar. Bachmanns vägg beskrivs däremot som färglös, gammal och stark. Det verkar som om väggen slukar berättaren med den logiska konsekvensen att romanen slutar. Väggen representerar kvinnans icke-plats i den manliga ordningen. Den kan betecknas som en dystopiskt präglad heterotopi. Men var finns det utopiska elementet som enligt min definition även ska kunna hittas i dystopin, som gör den till något mer än ett uttryck för en kulturpessimistisk världssyn?

Berättaren berättar om sitt eget försvinnande, men hennes röst förblir hörbar för läsaren. Det bekräftar intrycket av att saker och ting inte är så som de vid en första anblick kan te sig. Är Malina verkligen en egen per-

son? Eller är han berättarens alter ego, hennes manliga sida som överlever i den patriarkala ordningen? Och är det för läsaren acceptabelt att den kvinnliga sidan dör? Den här frågan (och många fler) tränger sig på. Väggens som metafor för det kvinnligas försvinnande gör läsaren illa berörd. Här hjälper inga etablerade tankemönster, processen av ett kognitivt nyskapande är i full gång i läsarens medvetande.

Mitt sista exempel gäller en liten flicka som av traditionella rollklichéer också drivs in i väggen.³⁰ Gro Dahles och Svein Nyhus Lussi i bilderboken *Snill*³¹ är så rosa, ljushårig och duktig att hon närmast förkroppsligar den perfekta flickan i den patriarkala ordningen. Till den här tolkningen inbjuder inte bara texten, utan även de första illustrationernas bakgrund, som kan vara millimeterpapper eller linjerat respektive rutigt paper. Lussis öde påminner mycket om berättarens i *Malina*. Lussi får knappt fram ett ord,³² ingen ger henne oppriktig oppmärksamhet och: ”Til slutt gled hun inn i veggens og ble borte. Ikke bare litt borte. [...] Men helt borte, helt bortebortebortevakk borte.” (S) Även i väggen mår hon som Bachmanns berättarjag. Hon sitter fast, hon kan inte visa sig och ingen ser eller hör henne. Men liksom man letar efter Muminmamman letar man också efter Lussi. Muminmamman har möjligheten att själv bestämma när hon går in i och ut ur väggen. Hon gömmer sig medvetet från familjen. Men Lussi verkar inte ha något val. Väggens är en metafor för fasaden (”smilet”) som Lussi har lärt sig att upprätthålla. Hon förlorar sig själv bakom ”den glada minen”. Så länge hon ler sitter hon osynlig fast i väggen. Väggens verkar vara ett fångelse. Den blir en metafor för Lussis tillvaro. I likhet med ett i minsta detalj organiserat och kontrollerat utopiskt eller dystopiskt samhälle förorsakar Lussis situation en känsla av begränsning och oro. Ordningen som inger trygghet visar sig vara präglad av tvång och ofrihet. Men väggen är även i *Snill* ett paradoxalt rum. Den verkar vara ett fångelse, men öppnar vägen till en existentiell förändring:

Et rop arbeider seg fram ifra magen.
Og ropet vokser seg stort i munnen.
Og smilet sprekker i ti tusen biter.
Og Lussi reiser seg opp og roper.
Og Lussi skriker og hyler og gaper.
Hun blir til en hammer. Hun slår og hun slår. (S)

Lussi river väggen, skär upp tapeten. Hon gör slut på den alltid leende fasaden. "Nå er det nok!" (S) skriker hon och illustrationernas finlinjerade pastellfärgade ordning upplöser sig i en svart-blå-grå storm. Lussi förblir inte i den tillskrivna rollen. Hon får inte bara ordningen att skaka, hon förstör den. Detta blir tydligt när många fler flickor, och till slut också Lussis gammelfarmor, med Lussis hjälp lyckas lämna väggen. Lussi antar att det finns många fler väggar med flickor och kvinnor i, men hon tycker att andra (läsarna) får riva dem, för nu är hon hungrig. Hon genomgår inte en transformation från "den duktiga skolflickan" till "den duktiga flickan, som ska rädda världen". Hon är bara ett befriat barn som har, och får ha, en bra kontakt med sina egna behov. Precis som hon nu är – rufsig, smutsig, näspetande och med en jätteaptit – är hon bra.

Även i den här bilderboken lyckas befrielsen med konstens hjälp. Samspelet mellan text och bild driver fram Lussis omvandling. Hon byter pennen och det linjerade pappret mot en mångfald verktyg. Hon genomför inte längre de förväntade handlingarna (läxor) utan hon blir själv ett aktivt redskap och bokstavligen genomslagskraftig: "Hun blir en syl og en bor og en hakke." (S)

I de fyra texter som jag har koncentrerat mig på har väggen en likartad funktion. Den blir inte bara ett uttryck för en paradoxal utopisk längtan efter trygghet och frihet, utan den kan också läsas som en metafor för konstens och litteraturens utopiska potential. Väggens ambivalenta karaktär, som förenar begränsning och uppbrott, talar för en sådan läsning. Genom att irritera och främmandegöra bidrar väggen till att existerande strukturer med sina kategorier blir synliga och föränderliga. Den röjer vägen för ett nytt sätt att tänka och se. Just det är den utopiska konstens centrala funktion.

NOTER

- 1 Johannes Anyuru, "Jag har funnit hopp i hur Europa hittills har hanterat terrorn – med mänsklighet, trots allt", *Dagens Nyheter* 12.4.2017.
- 2 Om relationen mellan kön, utopi och kvinnans paradoxala position i ett patriarkalt samhälle, jfr Judith Meurer-Bongardt, *Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen – Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons* [diss.], Åbo Akademis Förlag, Åbo 2011, s. 348–360.
- 3 Den till en yttre värld avstängda staten är ett typiskt motiv för den klassiska utopiska/dystopiska romanen. Murar, eller avskildhet på en ö, ska skydda mot ett inflyttande som äventyrar ordningen. Det gäller både för genrens klassiker (t.ex. *Utopia*, *Brave New World*, *Kallockain*) och många aktuella romaner (t.ex. *De hemlösas stad*, *Staden utan kvinnor*, *Otopia*, *Det grönnare djupet*).
- 4 Jfr Madeleine Hessérus, *Staden utan kvinnor*, Natur & kultur, Stockholm 2012, s. 190–204.
- 5 Begreppet "motrum" är enligt Susanne Gillmayr-Bucher ett rum som underminerar den dominerande rumsliga praktiken. Jfr Susanne Gillmayr-Bucher, *Erzählte Welten im Richterbuch. Narratologische Aspekte eines polyfonen Diskurses*, Brill, Leiden 2013, s. 31.
- 6 Jfr Pia Maria Ahlbäck, *Energy, Heterotopia, Dystopia. George Orwell, Michel Foucault and the Twentieth Century Environmental Imagination* [diss.], Åbo Akademi University Press, Åbo 2001, s. 161 f.; Judith Meurer-Bongardt, "'Dagern låg som en skimrande yta av djupblått glas över gator och husfasader'. Intermedialitet, heterotopi och utopi i Hagar Olssons roman *På Kanaanexpressen* (1929)", *Joutsen/Svanen* 2015, s. 28.
- 7 Jfr Meurer-Bongardt 2011, s. 131; 140 f.; 434–458.
- 8 Om relationen mellan utopi och dystopi jfr t.ex. Klaus Seeber, "Bemerkungen zum Begriff der Gegenutopie", *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*, Hans Ulrich Seeber & Klaus L. Berghahn (hrgs.), Athenäum, Königstein 1983, s. 163–171.
- 9 Christoph Bode, "Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie", *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Roland Hagenbüchle & Paul Geyer, 2. Aufl., Würzburg 2002, s. 619.
- 10 Bode 2002, s. 634.
- 11 Jfr Bode 2002, s. 635.
- 12 Jfr Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1959, s. 247–252. Jfr även Meurer-Bongardt 2011, s. 71, 81 samt Klaus L. Berghahn, "L'art pour l'espoir". Literatur als ästhetische Utopie bei Ernst Bloch", *Ernst Bloch. Sonderband aus der Reihe Text und Kritik*, Heinz Ludwig Arnold & Thomas Bremer (hrgs.), Richard Boorberg Verlag, München 1985, s. 18.
- 13 Jfr Ingeborg Bachmann, "Literatur als Utopie", Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, Piper, München 2011, s. 99–117.
- 14 Bachmann 2011, s. 116 f.
- 15 Jfr Ernst Bloch, *Abschied von der Utopie? Vorträge*, Hanna Gekle (hrgs.), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, s. 109.
- 16 Hagar Olsson, *Kinesisk utflykt*, Rosenlarv förlag, Stockholm 2011.

- 17 Jfr William H. Nienhauser, "T'ang Tales", *The Columbia History of Chinese Literature*, Victor H. Mair (ed.), Columbia University Press, New York 2001, s. 584.
- 18 Eva Kuhlefeldt, "Efterord", Hagar Olsson, *Kinesisk utflykt*, Rosenlarv förlag, Stockholm 2011, s. 92. Här modifierar Olsson ett ämne som spelar en central roll redan i hennes tidigare produktion. Jfr Meurer-Bongardt 2011, s. 116–118; 129–144; Meurer-Bongardt 2015, s. 24–28.
- 19 Utan att närmare kunna gå in på den här punkten vill jag dock lyfta fram de många parallellerna mellan Södergrans dikt och *Kinesisk utflykt*. Det gäller både innehållet och bildspråket.
- 20 Tove Jansson, *Pappan och havet*, AEW/Gebbers, Stockholm 1980.
- 21 Jfr Ebba Witt-Brattström, "Motståndets utopi", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 3*, Elisabeth Möller Jensen (red.), Bokförlaget Bra Böcker, Höganäs 1996, s. 466–474; Mia Österlund, "Muminmamma, Mårra eller Mymla? Moderskap, motstånd och matriarkal utopi i Mumindalen", *Kvinnoforskning/Naistutkimus 2/2002*, s. 59–62.
- 22 Jfr Michel Foucault, "Of Other Spaces", *diacritics. A review of contemporary criticism*, Vol. 16, number 1/1986.
- 23 Jfr Österlund 2002, s. 60 f.
- 24 Jfr Meurer-Bongardt 2011, s. 351–360.
- 25 Ingeborg Bachmann, *Malina*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997.
- 26 Ang. receptionshistorien, jfr Franziska Frei Gerlach, *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlene Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, ESV, Berlin 1998, s. 232–236.
- 27 Jfr Rita Morrien, *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996, s. 79–85.
- 28 Det berättas om och om igen om hur berättaren letar efter ord eller försöker skrika men hon får inte ett ljud över läpparna.
- 29 Jfr t.ex. Gudrun Kohn-Wächter, *Das Verschwinden in der Wand: Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns Malina*, Metzler, Stuttgart 1992; Anette Baumgartl, "Auf das Opfer darf keiner sich berufen". *Zur Dekonstruktion von Opferfiguren bei Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Tectum-Verlag, Marburg 2008.
- 30 Åse Marie Ommundsen hänvisar till två texter som också tar upp motivet "kvinnan i väggen": *The Yellow Wallpaper* av Charlotte Perkins Gilman från 1899 och *The Woman in the Wall* av Patrice Kindl från 1998. Jfr Ommundsen, "Girl Stuck in the Wall. Narrative Changes in Norwegian Children's Literature Exemplified by the Picturebook *Snill*", *Bookbird 42.1*: 2004, s. 25 (24–26).
- 31 Gro Dahle & Svein Nyhus, *Snill*, J. W. Cappelens Forlag, Oslo 2002. Boken saknar paginering. På grund av dess korta format går det bra att citera utan sidhänvisningar.
- 32 "For Lussi satt bare der [...] og klarte ikke å si noe som helst med den pene lille munnen som ikke skulle si noe hvis hun ikke først var spurt." (S)

Änglarösterna, Chopin och det porlande vattnet

Musiken som tema och kompositionell princip i Oscar Parlands författarskap

Litteraturen och musiken är två konstnärliga världar som följer sina egna lagar och bildas genom sina egna mekanismer. Det finns dock en ömsesidig dragningskraft mellan dessa två konstarter, vilket aktualiserar frågor om berättarprincipernas verkan i musiken och det litterära alstrets musikaliska former. Skärningspunkten mellan musiken och litteraturen är ett metodologiskt och filosofiskt problem vars lösning öppnar nya möjligheter för en djupare förståelse av de båda konstområdena. I sin undersökning av musiken i Paul Celans poesi skriver Axel Englund: "the linguistic and musical components of each work can be fruitfully read as the constituent elements of a large-scale metaphorical dynamic."¹ Enligt Englund bidrar den musikkonstnärliga metaforiken till konstens självuppfattning under 1900-talet. I denna artikel kommer jag att analysera musikens funktion och betydelse i Oscar Parlands prosa.

Oscar Parland föddes i Kiev 1912. I tvåårsåldern flyttade han med sin familj till släktgodset Tikkala, som låg på Karelska näset några kilometer norr om Viborg, och bodde där till slutet av 1919. Uppväxtmiljön

var kosmopolitisk och flerspråkig: på Tikkala talade Oscar Parland ryska och tyska, och lärde sig också finska. Svenska lärde han sig däremot först i tioårsåldern, när familjen flyttat till Grankulla och han sattes i en svensk skola. I detta spänningsfält mellan ryskt, tyskt, finskt och svenskt utkristalliseras Oscar Parlands författarröst där impulser från europeisk modernism, den ryska klassiska litteraturen och finlandssvensk expressionism möts. Hans författarskap omfattar fem fullbordade romaner: *Förvandlingar* (1945), *Den förtrollade vägen* (1953), *Tjurens år* (1962) och de två postumt redigerade och utgivna *Spegelgossen* (2001) och *Flanellkostym och farsans käpp* (2003). Föfattarskapet bör uppfattas som en tematisk och estetisk helhet, som han själv också påpekar i olika sammanhang: "Allt det jag har skrivit är egentligen bara fragment av en helhet som omfattar mitt liv och jag skulle kunna kalla denna roman 'Varat'. Den växer och förgrenar sig som en sjöstjärna."² Denna "sjöstjärneffekt" uppnås genom författarens särskilda arbetsmetod som kan likställas med skapandet av en målning eller ett musikaliskt verk. I sin essäsamling *Kunskap och inlevelse* (1991) resonerar Parland om det estetiska som ett universellt språk som alla människor kan kommunicera med varandra, "oberoende av tid, ras, kultur, religiös – eller politisk inställning." (K, s. 25) Med det estetiska menar Parland framför allt musiken och målar-konsten som är "ett interbestialiskt språk" som talar till vårt omedvetna. Jämfört med förståelsen av litterära texter som förutsätter att läsaren har vissa språkkunskaper och läserfarenheter kräver perceptionen av musiken och måleriet ett slags emotionell intelligens. Trots denna skillnad betonar Parland litteraturens förmåga att väcka sinnesintryck på samma sätt som de andra konstarterna:

Bilden skall framför allt vara klar och överskådlig. Detta uppnår man bäst genom att framhäva vissa karakteristiska detaljer och utelämnat resten, så att läsarens fantasi får möjlighet att bygga upp synintrycket ungefär enligt den kinesiska tuschmålningens principer. (K, s. 20)

Parlands skildringar, som riktas mot läsarens sinnen, har både målerisk och musikalisk karaktär. Musiken i Parlands författarskap fungerar både som ett motiviskt uttryck för vissa teman och tematiska konstanter och

som poetikens kompositionella princip. I olika sammanhang betonar Parland den roll som musiken spelar för hans skapande:

Musiken har framför allt hjälpt mig att lösa formproblem i mina böcker i stort, både då jag koncipierat dem och sovat materialet och då jag gett dem deras slutgiltiga form. Jag ser i den moderna romanen främst ett alster av en polyfon konst, byggd på ett flertal genomgående motiv, som imiterar varandra och flätar ihop sig. ”Förvandlingar” koncipierades ursprungligen i rent musikalisk form och hette ”Kanon”. Modellen var en fyrstämmig kanon, liksom Broder Jacob, där alla sjunger samma melodi, men de fyra stämmorna med bestämda tidsintervaller adderar sig till varandra och bildar en polyfon vävnad, i vilken alltid tre stämmor bildar det harmoniska ackompanjemanget till den fjärde. (K, s. 21 f.)

Thomas Manns författarskap där musiken är både ett tema och ett konsgrepp har fungerat som en av de största inspirationskällorna för Parland vars berättarteknik också bygger på en kontrapunkt. Detta begrepp innebär en teknik för en polyfon musikalisk komposition eller en uppsättning verktyg för att fläta ihop olika stämmor som är självständiga (var och en mer eller mindre sin egen melodi), och få dem att hänga samman både lodrätt (i stämväven) och vågrätt (över den tid stycket tar). I Parlands texter träder en kontrapunktisk stämflätning i kraft genom en parallell utveckling av flera motiviska konstanter som sammanflätas och förgrenar sig.

Parland skriver att av alla hans romaner är just *Förvandlingar* den ”som är starkast påverkad av musikaliska formelement, mest polyfont koncipierad.” (K s. 27) Den är uppbyggd som dagboksanteckningar där huvudberättaren, psykoanalytikern Cid, ger en inblick i familjens generationskonflikt och dess kopplingar till hans syster Evas obotliga sinnessjukdom. Berättelsen har uppenbara analogier med författarens livssituation då en konfliktladdad stämning rådde på Tikkala i slutet av 1910-talet. Oscars storebror Henrys ungdomsrevolt mot föräldrarna hade dramatiska följder för alla familjemedlemmar och framför allt för Oscars mor Maria Sesemann.³ *Förvandlingars* självbiografiska grund betonas av Parland som i *Kunskap och inlevelse* skriver: ”Naturligtvis hamnade jag hastigt mitt in i mitt eget liv och min egen familj. Jag blev Vincent, Ralf blev Mario, vår

morbror blev onkel Cid.” (K, s. 27) Även den centrala kvinnliga gestalten Eva är, enligt Oscars bekännelse, han själv. (K, s. 21) Parlands författarjag står alltså i mitten av ett slags spegelgalleri där varje gestalt fungerar som en bärare av författarens egna drag och återspeglar en av det verkliga jagets talrika sidor. Här finns verklighetens onkel Tutti eller Vasilij Sesemann, professor i filosofi, likväl som den självbiografiskt färgade berättaren Cid som i en konstnärlig form försöker begrunda egna erfarenheter.

Författarens reflexioner om en litterär skapelse i form av ett musikaliskt verk förekommer även i *Flanellkostym och farsans käpp*, där en av bipersonerna, den ironiske Guido, som är en nära vän till protagonisten Vincent, berättar om en idé till en bok som han funderar på att skriva:

- Men varför heter boken ”Kanon”?
- Därför att den skall vara komponerad som en kanon. En och samma melodi, dvs. kärleken till hjältinnan, träder in efter varje takt och flätar ihop sig med den föregående, tills alla fyra stämmor ljuder samtidigt. Som i ”Broder Jakob”. Sedan klingar stycket ut i omvänd ordning, begynnelsestämmorna först och den fjärde sist.⁴

Samtalet mellan Vincent, som är Oscars litterära dubbelgångare, och Guido kretsar kring frågan om romanens struktur där varje gestalt åtföljs av ett eget musikaliskt tema. Detta utgör skildringens kompositionella rytm och enhet. Onkel Cid, liksom Parlands far Osvald, visar sig vara en trogen anhängare och kännare av klassisk musik. Han betraktar musiken som ett sätt att få befrielse från de smärtsamma tankar som kretsar i medvetandet. Cids omdöme om Waldsteinsonaten vittnar om hans djupa insikter i musiken: ”Jag älskar denna sonat för dess friska egenhet att oupphörligt pendla mellan dur och moll i samma tonskala.”⁵ Till skillnad från Cid som nöjer sig med att lyssna på musikspelet söker den unge Vincent ett slags tröst genom att spela och komponera:

I timalt sitter jag vid pianot, oförmögen att göra mig lös från denna förhäxade musik som brusar i det gamla pianot och fyller rummen med sitt sorl. När jag sedan lyckas slita mig lös och kommer till medvetande minns jag med skräck och äckel detta hypnosliknande tillstånd och vänder mig nästan med rädsla från pianot. Det är som om mitt doldaste jag blivit blottat och jag sett hela mitt väsens ensamma, ihåliga ynklighet. (F, s. 16)

Musiken blir för Vincent ett sätt att komma undan verkligheten och undvika känslan av främlingskap som han plågas av. Samtidigt har musiken ett slags avslöjande kraft som blottar själens hemligheter. Även för Mario, som lånat många drag av Henry Parland, utgör musiken den största källan till katharsiska upplevelser med makt att påverka själen och förändra tillvaron. I *Flanellkostym och farsans käpp* beskrivs hur musikern Orells utomordentliga framförande av Schumann och Chopin får Mario att känna ”denna köldilning genom ryggmärgen som blott brukar infinna sig när musiken påverkar mig som starkast.” (F, s. 140) Huvudpersonernas musikaliska teman korsar varandra vilket ligger till grund för den poetiska världens tematiska och kompositionella helhet.

Kontrapunkten är ett verksamt grepp även i den så kallade Riki-trilogin som består av Parlands tre första romaner. Trilogin är en barndomsskildring och mytisk skapelse där omedvetna tankar, drömmar, fördolda förhoppningar och hemlig längtan ges konstnärliga uttryck. Den lille gossen Riki som förde författaren ”raka vägen fram till barndomens Tikkala och åren 1914–1919” (K, s. 26) är berättelsernas sammanhållande gestalt. Det drömlika Teerilä, Rikis barndomshem, är scenen för romanernas handlingar som omspanner några månader. I *Den förtrollade vägen* får berättelsen en mytologisk dimension där gränsen mellan det imaginära och det verkliga försvinner. Däremot har de historiska händelserna lämnat konkreta spår i *Tjurens år*, som skildrar Teeriläs sorgliga liv strax före och under inbördeskriget 1918. Handlingen i *Den förtrollade vägen* utspelar sig följaktligen kring 1916 och i *Spegelgossen* under åren 1918–1919, efter kriget. Angående *Den förtrollade vägens* ursprungliga idé skriver Parland:

Tanken att visa ”varat” och framför allt de vuxnas värld ur det lilla barnets synvinkel förefaller mig fångslande, i synnerhet som detta gav möjligheter till en kontrapunktisk behandling av motiven. (K, s. 26, min kursiv.)

Med ”en kontrapunktisk behandling” menar Parland motivens och bildernas dubbelexponering. I ljuset av två olika perspektiv får varje motiv ”en dubbelklang”: den implicite berättarens vuxna, ironiska röst smälter samman med Rikis naivistiska.

Kontrapunktens princip realiseras även på berättelsens mikro- och makronivåer. Med berättelsens ”mikronivå” menar jag de enstaka styckenas uppbyggnad; ”makronivån” innebär textens struktur i dess helhet. I *Den förtrollade vägen* skapas textens musikaliska mönster genom upprepningar av samma ord och motiv. Trilogins första del inleds med en beskrivning av skogen sedd med den femårige Rikis ögon: ”Det är gråviolett *kvällsskymning*, en svagt metallblänkande *skymning*”..., ”I denna *skymning* flyger jag fram”..., ”Vad vi *flyger* hastigt”..., ”Vi *flyger* så snabbt att vi blir osynliga likt en vindil som sopar längsmed vägen.” ”*Skymningen* uppslukar klampet av mina kängor...”⁶

Genom upprepningarna av verbet ”flyger” skapas en rörelse i texten. Skymningen som en motivisk konstant blir ett slags visuell bakgrund för hela avsnittet, vilket hänger ihop med ett annat motiv – månen och månskenet som följer med bröderna, Riki och Bengt, på deras färd genom skogen. Ljudackompanjemangent i romanens första scen är ett porlande smältvattnet som tillsammans med ”skuggornas besynnerliga dans” och den ljuvliga vårluften skapar inte bara en påtagligt sinnlig bild av skogen utan återger också barnets perception av naturen. Utan att riktigt kunna uttrycka sina känslor i ord upplever Riki tillvaron med alla fem sinnen. Alla de motiv och bilder som uttrycker rörelse, samt spelet mellan ljud och ljus åstadkommer en musikalisk rytm som genomsyrar flera avsnitt i *Den förtrollade vägen*.

Romanens andra kapitel, som handlar om protagonistens individuella upplevelse av närliggande hus vilka påminner honom om olika ansikten, bygger på upprepningen av ordet *ansikte*. Denna upprepning har inte bara en rent estetisk funktion – att skapa ett slags musikalisk rytm – utan bidrar också till berättelsens naivistiska ton:

Även det minsta ting har ett ansikte [...] Alla husen kring mitt hem har ansikten [...] Ändå liknar de varken människo- eller djuransikten. De är helt enkelt hus och har husansikten. (D, s. 14)

Samma princip gäller till exempel *Den förtrollade vägens* femte kapitel som beskriver Rikis upplevelse av att själv utgöra universums centrum. Genom upprepningen av pronomenet *jag* får texten musikalitet samtidigt som ’jagets’ roll i konstruktionen av romanens världsbild betonas.

Parlands sätt att ”väva fram” textens motiviska mönster genom upprepningar av samma motiv och bilder inom ett avsnitt, ett stycke eller till och med en mening påminner om Ernest Hemingways noveller, som också bygger på musikaliska motiviska upprepningar. Låt oss se på ett kort citat från ”Cat in the Rain” vars strukturella princip har uppenbara likheter med den parlandska prosan:

There were only two Americans stopping at *the hotel*. They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from *their room*. Their *room* was on the second floor facing *the sea*. It also faced *the public garden* and *the war monument*. There were big *palms* and green benches in *the public garden*. In the good weather there was *always an artist* with his easel. *Artists* liked the way *the palms* grew and the bright colors of *the hotels* facing *the gardens* and *the sea*. Italians came from a long way off to look up at *the war monument*. It was made of bronze and glistened in *the rain*. It was raining.⁷

Genom de monotona upprepningarna av orden *room*, *public garden*, *war monument*, *sea*, *rain* skapas textens musikaliska rytm. Även i Parlands poetiska värld har upprepningarna en estetisk funktion.

Förutom upprepningarna som ger trilogin dess musikaliska karaktär använder Parland ett konstgrepp som Aleksander Zholkovskij betecknar som ”augmentation” eller förstärkning.⁸ Zholkovskij definierar begreppet augmentation genom att jämföra det med upprepningen (”repetition is similar to augmentation in that it may itself be regarded as an augmentation number”) och genom att beskriva begreppets funktion (”augmentation requires that indication should be given, for each fact, of the aspects by which it may be blown up in scale and the form it may take as a result”).⁹ Augmentation kan således tolkas som en gradvis förstärkning av bildernas intensitet.

Hos Parland förekommer förstärkningen i form av uppräknningar som också bidrar till den musikaliska effekten. Med förstärkningen som grepp får helt vardagliga handlingar eller föremål en poetisk karaktär, som till exempel i beskrivningen av lillebrodern Tommys ”barnsliga” beteende:

han äter sand och lera, river sönder alla böcker och tidningar han lyckas dra ned från bokhyllan, gnager sönder dockornas huvuden, så att deras hjässa bucklas in och ansiktet blir fullt av sprickor och hål. Han sätter knappar och spikar i munnen, försöker stoppa tygbitar och garnändor i näsan eller ärter i öronen [...]. (D, s. 35)

Parland använder förstärkningen också i naturbeskrivningar som gärna blir ordrika: "Det brusar och susar, väser och fräser osynligt framför oss..." eller "Där finns stora och små röster – några dånar och mullrar, andra porlar och kluckar, det plaskar och skvalpar, sorlar som en takränna, fräser som en tekittel och brusar som en stormvind." (D, s. 40 f.) Genom förstärkningen i kombination med liknelserna frammanas textens musikalitet.

Jämfört med *Den förtrollade vägen* där kontrapunktens princip fungerar på berättelsens mikronivåer (enstaka stycken), blir kontrapunkten konstituerande för helhetskompositionen i *Tjurens år*. I *Kunskap och inlevelse* påpekar Parland de likheter som finns mellan musikens formlagar och litteraturens formschema som består av komponenter som explosion, genomföring, återkomst, stegring, upplösning och final. Detta musikaliska schema gäller för *Tjurens år*. Den är genomsyrad av samma tematiska och motiviska konstanter som utvecklas parallellt, korsar varandra och även sammansmälter med varandra: kriget och döden, den svarta tjuren och "de röda vargarna" Sorkka och Palonen, den fallne ängeln Lucifer som kopplas till den beskyddande mormoderns gestalt som står på Guds sida. Den kompositionella kulmen i *Tjurens år* är en grisslakt som följs av kokerskans raseriutbrott och de rödas grymma invasion av Teeriläs herrgård. Romanens upplösning präglas av en annan slakt, den av gårdens svarta tjur, vilket sammanfaller med inbördeskrigets slut och de vitas seger. Medan *Den förtrollade vägen* är komponerad som en impressionistisk ström av enstaka intryck, känslor och livshändelser hos barnet har *Tjurens år* en annan berättarstruktur som karakteriseras av mer tydligt uttryckta "stegringar" och "nedgångar".

I *Spegelgossen* har författaren tydligt haft en tendens att tillämpa kontrapunktens princip på berättelsen där, liksom i *Tjurens år*, flera tematiska och motiviska konstanter går parallellt och flätas ihop. Romanens hu-

vudtema är den sjuårige Rikis sexuella uppvaknande som tar sig uttryck i återkommande motiv: den vita tjuren Valpus, fölen Veikkos och Kaimas förbjudna lekar och självbespeglingen vid den övergivna dammens yta. Upprepningarna och förstärkningen är fortfarande verksamma grepp, men inte i samma utsträckning som i *Den förtrollade vägen*. Genom förstärkningen i kombination med upprepningarna framhävs oftast de enstaka avsnittens tematiska vikt, som till exempel i en passage som gestaltar Rikis nya och för honom främmande upplevelser av sin egen kropp: ”Den [besmittelsen] rinner i mina ådror, hettar i kinderna, jag blir torr i munnen...” eller ”man nyper och slickar varandra, kysser och slåss...”¹⁰ Genom förstärkningen betonas drömmens särskilda betydelse i romanens tematiska helhet.

Det finns alltså en viss skillnad i tillämpningen av musikaliska principer i trilogins olika delar. I *Den förtrollade vägen* är musikaliteten en integrerad del av hela texten där varje avsnitt är genomsyrat av motiviska konstanter som skapar skildringens musikaliska rytm. I *Tjurens år* och *Spegelgossen* gäller de musikaliska principerna berättelsernas kompositionella helhet. I de två sistnämnda romanerna är de musikaliska registren inte lika nyansetrade som i *Den förtrollade vägen*. Ordspelet och augmentationen som hör till poetikens särdrag i *Den förtrollade vägen* avtar så småningom i trilogins två sista delar vilka istället karakteriseras av den kompositionella enhet som till stor del bygger på kontrapunktens princip.

De musikaliska principerna i Parlands författarskap spelar inte bara en formbyggande utan också en betydelsebärande roll; kort sagt är musiken inte bara ett konstgrepp som syftar till att konstruera berättelsens struktur, utan även en viktig motivisk konstant som uttrycker författarskapets centrala teman som till exempel generationskonflikten eller människans relation till Gud. Med hjälp av musiken som tonalt verktyg skildras även den kulturella och intellektuella miljön där bröderna Parland uppfostrades. Alla Parlands romaner är genomsyrate av Beethovens, Schumanns och Chopins musikaliska teman vilket återger den musikaliska stämning som rådde på Tikkala under pojknarnas uppväxt. I *Den förtrollade vägen* fokaliseras hemmets musikunderhållning genom den lille Riki vilket ger hela beskrivningen en komisk karaktär:

Alla började gräla och prata i munnen på varandra. Tant Louise skrek att musik bör vara ren och vacker, och andra var av motsatt mening. Den tjocka onkel Erni stack händerna i kavajfickorna och gick långsamt ut ur rummet. Tant Louise sade att hon var trött på alla dessa rysliga nymodigheter och bad doktor Montelius spela något ordentligt: en romans eller en vals som man kunde lyssna till utan att det ilade i tänderna och man fick öronvärk. (D, s. 160)

Om de musikaliska meningsskiljaktigheterna som en del av familjens andliga liv skriver Oscar Parland i *Kunskap och inlevelse*, där han påpekar att han redan i puberteten frigjorde sig från faderns syn på konsten och påverkades av expressionismen. Man kan tänka sig att prototypen för den musiker som skildras i det ovan citerade avsnittet kan ha varit Ernst Pingoud, en kusin till Maria Sesemann. I *Kunskap och inlevelse* betecknar Parland honom som "släktens geni" som brukade spela sina kompositioner på pianot i Tikkala. Ernest Pingoud kom till familjehemmet från Helsingfors och var en av föräldrarnas petersburgska emigrantbekanta, i likhet med den virtuossamma amatörpianisten Max Grimm som också hade kunnat vara en förlaga till den okända musiker som skildras i *Den förtrollade vägen*. Genom att väva in den musikaliska komponenten i romanen tangerar Parland alltså ett av författarskapets centrala teman – generationskonflikten i en vidare bemärkelse, som en motsättning mellan barnets och de vuxnas respektive världar.

I Riki-trilogin hörs all slags musik som "passerar" protagonistens medvetande. Pojkens föreställningar om Lucifer och Gud kopplas till musikaliska motiv:

För änglaröster är vackrare än alla människoröster och musikinstrument. Det lät vackrare än tant Lauras sång till gitarr, vackrare än när vi sjunger "O du seelige, o, du fröhliche – " på julaftonen, vackrare än när Pappa spelar Bach på söndagsmorgonen så att hela rummet skakar och noter na ramlar ned på klaviaturen. Inte ens Den Nionde, som Mormor och Morfar hörde i Wien kan jämföras med det. Och ändå fanns där väldiga farbröder med röster djupa som ur en tunna och tanter som kunde ta nystrukna Fan – violiner, harpor, klarinetter och kokotter, trumpeter och hemska kontrabuser, som spelade så att man trodde att taket skulle lyfta sig.¹¹

I det ovan citerade avsnittet beskrivs pojken fantasi om änglarnas sång som formade av mormoderns bibliska högläsningar och berättelser. Till sammans med de imaginära änglarösterna introduceras en hel rad andra musikaliska motiv som visar på det musikaliska livets rikedom i familjen. I författarens strävan efter att göra musiken till en integrerad del av miljöskildringen kan man ana en nostalgisk känsla för den ryska kulturens familjetraditioner som så småningom har gått förlorade efter revolutionen och kriget.

Genom att tillämpa musikaliska principer på sina berättelser uttrycker Parland inte bara sin egen föfarröst utan uppträder även som en psykolog medveten om perceptionens mekanismer. Musiken som hörs i romanernas tema och struktur har sinnliga kvaliteter. Genom texternas rytm får läsaren uppleva den beskrivna verklighetens fördolda skönhet. Texternas särskilda musikalitet har en estetisk funktion som ger de vardagliga händelserna och de till synes oansenliga föremålen en poetisk belysning.

NOTER

- 1 Axel England, *Still Songs: Music In and Around the Poetry of Paul Celan*, Routledge, London 2016, s. 7.
- 2 Oscar Parland, "Hur mina böcker har kommit till", *Kunskap och inlevelse. Essäer och minnen*, Schildts, Helsingfors 1991, s. 24. Hänvisningar till detta verk ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten med förkortningen K.
- 3 I "Ur en släktkrönika från Karelska näset" beskriver Oscar Parland noggrant Henrys sista dagar och moderns tillstånd efter sonens bortgång: "Efter att ha fått det överraskande budet om Henrys död blev vår mamma sinnessjuk. Hon förnekade Henrys död. I hennes föreställningsvärld delades Henry itu, i den lilla och den stora Eni. Båda gömdes undan för henne och man hindrade dem att träffa henne, med de levde och rörde sig i hennes närhet. Hon började höra röster som anklagade henne och sade förfärliga saker till henne". Se *Kunskap och inlevelse*, s. 260 f.
- 4 Oscar Parland, *Flanellkostym och farsans käpp*, Oliver Parland & Monica Parland (red.), Schildts, Helsingfors 2003, s. 127. Hänvisningar till detta verk ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten med förkortningen F.
- 5 Oscar Parland, *Förvandlingar*, Schildts, Helsingfors 1945, s. 52.
- 6 Oscar Parland, *Den förtrollade vägen*, Natur & Kultur, Stockholm 1987, s. 9 f. Hänvisningar till detta verk ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten med förkortningen D.
- 7 Ernest Hemingway, "Cat in the Rain", *In Our Time, Stories by Ernest Hemingway*, Charles Scribner's Sons 1955 [omtryck 1958], s. 117 (min kursiv).
- 8 Alexander Zholkovsky, *Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness*, Foreword by Jonatan Culler, translated from the Russian by the author, Kathleen Parthé (ed.), Cornell University Press, Ithaca & London 1984, s. 43.
- 9 Zholkovsky 1984, s. 43.
- 10 Oscar Parland, *Spegelgossen*, Oliver Parland & Monica Parland (red.), Schildts, Helsingfors 2001, s. 141.
- 11 Oscar Parland, *Tjurens år*, Schildts, Helsingfors 1962, s. 19.

Luft under vingarna

Joel Pettersson och expressionismens örngeneration

I efterskriften till sin redigerade utgåva av den åländska författaren och bildkonstnären Joel Petterssons (1892–1937) prosatexter *Till alla, alla, alla ...* (2002) beskriver Ralf Svenblad en av Petterssons texter som en rikt kolorerad landskapsmålning behärskad av ett expressivt språk.¹ I sin beskrivning fångar Svenblad några typiska drag för Petterssons prosa, nämligen gestaltandet av det åländska landskapet iklätt en uttrycksfull språkdräkt. Det expressiva får emellertid också en annan betydelse i hans prosa. Ställvis behärskas hans texter av en häftig dynamisk rörlighet, som iklädd den expressiva språkdräkten, vittnar om ett särskilt sätt att förstå och förhålla sig till sin verklighet. Det är en hållning som inbegriper tanken om att med pennan skapa en verklighet, mindre om att återge den. De häftigaste yttringarna vittnar om en stark drivkraft att förena livet och konsten till ett oskiljbart helt. Ute i Europa bars den tidiga europeiska expressionismen, med sitt starka fäste i Tyskland, av grundtanken att med konsten skapa en ny världsbild. Det expressionistiska konstprogrammets tonvikt låg på det konstnärliga skapandet, själva skapandeprocessen och en vision av världen. När det gäller Joel Petterssons författarskap kombineras därtill det expressionistiska med en grotesk kroppslighet.

Petterssons författarskap sammanfaller med den första generationens expressionister i Finland. Expressionismens konstprogram omfattades av författare som Edith Södergran och Hagar Olsson, vilka båda debuterade år 1916, det år som i litteraturhistoriska återblickar får stå som den finlandssvenska modernismens födelseår. Pettersson som huvudsakligen författade sina prosatexter under åren 1915–1925 hör därmed till den första generationens expressionister och modernister i Finland.

Expressionismen var den riktning inom konsten, litteraturen, teatern och musiken som stod för en häftig reaktion mot det naturalistiska och impressionistiska verklighetsåtergivandet. Man kan också se expressionismen som ett "tidssymtom".² I flera av sina prosatexter går Pettersson till storms mot just den verklighetsavbildande konsten. I exempelvis prosavolymen *Eldtände* kritiserar han "komålar" Klischenfielt för att inte se korna som levande varelser utan bara som "döda färgfläckar, dekorativa fläckar, fläckar med stil".³ Klischenfielt anklagas för att inte i grunden känna sina motiv utan enbart se dem som motiv för tavlor som gav honom världsberömmelse men också ledde till "konstnärshögmod".⁴ Petterssons kritik riktar sig mot hur verkligheten åskådliggörs i måleriet och han polemiserar främst mot Önningebykolonisterna som från år 1886 fram till år 1914 sammankom i Önningeby i Lemland, det vill säga hans hemkommun. Den drivande kraften bakom målarkolonin var landskapsmålaren Victor Westerholm som lyckades samla omkring sig konstnärer som J. A. G. Acke, Hanna Rönnberg, Elias Muukka, Eva Topelius med flera. De målade lövängar, strand- och åkerlandskap, bykärnor, betes- och björkhagar, midsommarstänger och väderkvarnar. Spekulativt kan man säga att förlagan till denna Klischenfielt kunde Pettersson ha stött på bland Önningebykolonisterna, i Westerholm som målade ett antal tavlor med komotiv, bland annat "Höststämning" som återger en höstlig kohage. En sådan stämningsbild ligger långt från det expressionistiska konstprogrammets strävan att frångå illusionsgestaltandet och i stället levandegöra verkligheten för att ytterst visa på det nära sambandet mellan konst och liv.

Expressionismen kännetecknas av ett högt tonläge som hos en del diktare formar sig till ett expressionistiskt skri, vilket inte bara är ett starkt känsloutryck utan också återspeglar allt från livsextas till ångestvrål.⁵ Allt som oftast skapas den nya världsbilden genom kosmiska och visio-

nära språkliga urladdningar. I det följande kommer jag att diskutera det expressiva uttrycket hos Joel Pettersson genom prosaberättelsen ”Luft under vingarna”.⁶ Berättelsen handlar om ”teatersminkaren” – ett slags kulissmålare – som åker ut till skärgården, en natur som han upplever som ful och därför omvandlar till ett sydländskt palmparadis med snötäckta fjälltoppar i det han kallar för en scenlåda. När en liten örnunge faller ner i lådan ger Gud Fader sig tillkänna och med en gudomlig vind förstörs teatersminkarens fantasivärld, medan örningen för första gången prövar sina vingar.

I ”Luft under vingarna” gestaltas två olika världsbilder som framstår som varandras motsatser. Det är dels Guds natur, dels den teaterscen teatersminkaren befinner sig i och omskapar. Guds natur utgörs av skärgårdens karga landskap:

Det yttersta skäret, det var bara en bergkobb, stupande brant och skrovligt mot norr. Mot söder sluttade den mindre brant. På söderslutningen var en skrikande grön gräsmatta.

Omkring den ledsamma kobben flöt det ännu ledsammare havet. Det var allt. (s. 84)

Den allvetande berättarrösten gestaltar omgivningen i korta och närmast stackatoartade meningar vilket bidrar till att framhäva den torftiga naturen. Men i gestaltningen av den karga naturen smyger ändå en nyans av tvivel in på grund av att fokaliseringen ger en antydning om att det är teatersminkarens blick som vilar på skäret. Teatersminkarens natur skiljer sig nämligen skarpt från den ödsliga och ogästvänliga skärgården. Genom sin förmåga att fantisera och skapa utformar han sin egen natur i sin lilla scenlåda:

Teatersminkarens natur, den var målad på papp och tunt tyg som kunde spikas opp på kläna träramar, hängas på krokar från taket eller också rullas ihop och stoppas oppåt vinden – allt efter behov och behag. Scenlådan var ju liten och världarna som skapades i den var stora och många. Naturligtvis måste då naturen där vara målad på tunt tyg som gick att vika, rulla, klippa och skära. Guds bastanta natur var ju alldeles omöjlig för scenlådan. (s. 83)

Guds natur och teaterscenen utgör de rum teatersminkaren befinner sig i och strävar efter att omskapa. Scenlådans och Guds natur formar sig till två olika världsbilder, den ena statisk, den andra skapad av teatersminkarens händer och fantasi. Med sitt vikande, rullande och klippande skapar teatersminkaren sin egen bild av världen. I själva verket rymmer scenlådan många olika världar som i sin formbara materialitet är lätta att forma enligt teatersminkarens vision.

Visionen om konstens förmåga att skapa en ny syn på världen genom ett nytt uttrycks sätt kom att prägla den expressionistiska konsten. Thomas Warburton ser expressionismen som ett uttryck för ”de våldsamma ansträngningarna att skapa ett nytt måttssystem, att foga ihop en ny världsbild”.⁷ I teatersminkarens scenlåda manifesteras tanken om att uttryckligen skapa en ny verklighet utifrån konstnärens vision om en ny värld. I sitt skapande blandar han i närmast surrealistisk anda diametralt olika miljöer:

Det fula, öde skäret blev som en omväxlande teaterscen med sydländska parker med palmer och druvor och vin uti och nordländska fjälltoppar med snö och is på. Allt bara målat på säckväv förstås. Där fanns raka pelare, balkonger och granna terrasser – av målad papp förstås. (s. 85)

Emellertid avslöjar ordet ”förstås” en viss klarsynthet i skapandet eftersom det sår tvivel om huruvida det handlar om en vision eller en dröm om en annan verklighet. Även det faktum att här framhålls att det ”bara är målat på säckväv” och att det är ”målad papp” bidrar ytterligare till den ironiska distansen i texten. Den ironiska blinkningen inverkar också på textens expressiva karaktär. Visserligen sammanfogas oförenliga miljöer på teaterscenen men en viss dynamik går ändå förlorad med det lakoniska ”förstås”. Ironin hänvisar också till att den värld teatersminkaren skapar i sin låda uttryckligen handlar om en konstruktion snarare än om en vision.

Det är ändå inte enbart naturen som omformas. Den somriga skärgårdens yttersta skär utgör det livsrum inom vilket teatersminkarens ”energi och konstnärliga skaparkraft spände ut sig som en båge färdig till knäpp” (s. 85). I centrum för hans skaparnit står därför inte bara det ödsliga skäret:

Skådespelerskor som var de allra otäckaste utjäkade luder skapade teatersminkaren om till de sannaste oskulder, som de yngsta manliga teaterbesökarna drömde ljuvligt om, nätterna efter spektaklen. Utsupna härkladdar skapade han om till dessa historiens stolta heroer som flickor drömmer om och spänner all sin omedvetna kärlek om. Ja, så vackra gjorde han teatermänskorna, att publiken började tänka stort och känna varmt vid deras blotta åsyn. (s. 81)

Teatersminkaren formar inte bara nya världar, också allt det fula hos härjade individer omskapar han till någonting vackert och eftertraktansvärt. Med ett skämtlynne som gränsar till det burleska framstår teatersminkaren som en pajas i sin "härliga konstnärsgärning" (s. 83). Det är uttryckligen i bilden av människorna, i skådespelerskornas och männens kroppar, som det groteska anslaget dominerar.

Expressionismen är inte främmande för det groteska. Urpu-Liisa Karahka visar hur vardaglighet, språklig brutalitet och grotesk förenas i Pär Lagerkvists tidiga expressionistiska lyrik. Karahka förknippar det groteska med det lyriska formspråket och ser det främst som en protest mot poetiska konventioner.⁸ Utmärkande för Petterssons prosa är det som jag kallar för ögonblicksbilder där berättelsen stannar upp, ofta abrupt, och koncentrerar sig till en specifik situation med en eller flera individer i fokus. Sådana ögonblicksbilder finns i flera av hans texter där det groteska inslaget är iögonfallande och ofta knutet till en underliggande funktion i texten. I "Luft under vingarna" sker en sådan bildkoncentration i teatersminkarens låda när de av livet härjade individerna omskapas till "sannaste oskulder" och "stolta heroer". Men det faktum att skapandet koncentreras till ett minimalt rum, till scenlådan, som utgör riktpunkten för teatersminkarens konstnärliga skapandeiver bidrar emellertid inte till den för grotesken överdrivna omkastningen där det låga för en stund får positionen av "det högsta". Inte ens för ett kort ögonblick förändras skådespelarnas och de utsupna männens position. Det expressiva uttrycket i kombination med det groteska inslaget fokuserar blicken på teatersminkarens frenetiska konstnärarbete och hans position som en främling vid sidan av skärgårdsverkligheten. Konstnären framstår som en narr med dåraktiga fantasier.

Michail Bachtin menar att de litterära figurer som framom andra kännetecknas av främlingskap är skälmen, narren och dåren. Dåren och hans gelikar tillmäter Bachtin en så stor litterär betydelse att han ger dem en egen kronotop.⁹ Teaterscenens kronotop är dårens verksamhetsområde.¹⁰ Dårens funktion är framför allt att med det parodierande skattet avslöja falskhet och hyckleri i människornas liv och det ger honom rätt att slita masken av andra.¹¹ Vad Bachtin inte direkt uttrycker, men implicit antyder, är att hans dåre, trots sitt främlingskap, är en del av folket. Själva det faktum att dåren med sin rätt att slita av masken får en avslöjande funktion kräver att han kommer folket nära.

Denna funktion förenar den petterssonska teatersminkaren och Bachtins dåre. Om man i enlighet med Bachtins terminologi ser teatersminkarens scenlåda som teaterscenens kronotop sker här en karnevalsk omkastning. De nedgångna skådespelerskorna och nersupna männen omskapas till jungfrur respektive hjältar. Det groteskt fula omvandlas till det sköna, men det för karnevalen avslöjande momentet uteblir. Narren och dåren, som enligt Bachtin ingår i karnevalens persongalleri, medverkar till att upphäva rådande hierarkiska förhållanden i karnevalens festliga upptåg.¹² Den strategi som Pettersson använder för omkastningen fokuserar däremot på det dåraktiga i teatersminkarens beteende.

Varför gestalta teatersminkarens skapande som ett dåraktigt beteende och nästan som snuddande vid galenskap? Hos Pettersson får teatersminkaren den funktion som enligt Bachtin är förknippad med dåren, nämligen som ett språkrör för en författarhållning i texten.¹³ Johannes Salminen påpekar, med hänvisning till Gunnar Björlings diktning, att prästinnan har övergetts i den finlandssvenska modernismen och i stället fått sin efterträdare i clownen.¹⁴ Clowneriet berör i första hand det vanvördiga skämtlynnet med vilket Björling behandlar sitt material.¹⁵ Teatersminkaren betraktar "teatersubjekterna" och hela världen som sitt stoff, men det är tveksamt om det handlar om respektlöshet (s. 83). Skapandet har nämligen sitt pris. Teatersminkaren utnyttjar det stoff världen har att erbjuda honom samtidigt som han blir allt mera främmande i verkligheten. Han är inte längre delaktig i människornas liv, i stället blir han betraktaren som står vid sidan av livet. Den allvetande berättaren konstaterar att "han [teatersminkaren] började titta på mänskorna och på livet endast

från teatersminkarens synvinkel” (s. 83). Det uttryckliga skaparbehovet och konstnärens position vid sidan av det verkliga livet vittnar om en författarhållning som i hög grad ifrågasätter denna form av skapande. Trots sin skaparnit och sitt sökande efter ett nytt uttryck framstår teatersminkaren ändå inte som en representant för den nya formen av konstnärligt skapande som det expressionistiska programmet eftersträvade. Det är först i och med örnungens inträde i berättelsen som visionen om det sanna konstnärskapet kommer till uttryck i berättelsen.

Örnen eller örnungen förekommer hos några av de finlandssvenska modernistiska författarna såsom Edith Södergran och Hagar Olsson, och symboliserar oftast ett nytt dynamiskt liv. Judith Meurer-Bongardt påpekar vad gäller Olssons författarskap att ”[ö]rnungen förkroppsligar utopin om en ny människa”.¹⁶ Den nya människan utgör en ny generation som likt örnungen vågar språnget för att skapa en ny värld.¹⁷ I Örnungens flykt upp mot de kosmiska höjderna såg man sinnebilderna för den unga generationen som strävade mot ett mera dynamiskt skapande, det vill säga mot en diktning som hade förmågan att uttrycka sambandet mellan konst och liv. Det handlade alltså inte enbart om att skapa en ny konst utan om att uttryckligen skapa en ny värld.

I Petterssons gestaltning förkroppsligas denna utopiska tanke genom örnungen som lyfter i ett mytiskt domedagsscenario. Scenen fylls av en apokalyptisk undergång präglad av skräck och förintelse:

Nu smäller det.

Dån och brak.

Det är som om himmel, hav, luft, vatten, Gud och fan träffat skäret i samma sekund. Det tjuter och vrålar. Vågorna går över skäret. Dekorationer, smink och kitt far bort som rök,

mals sönder, förintas. Och människorna ligger sträckta mot marken, liksom döda, under namnlös skräck. De ligger sida vid sida, ser icke varann, de hör icke eller vet av varandra. Varenda en har nog med sin egen skräck.

Och ur allas strupar uppstiger ett enda rop:

– Domen, domen! (s. 90 f.)

Teatersminkarens verk, som är en snedvriden bild av verkligheten inrymd i en scenlåda, går under och i stället ser människorna jorden, havet, klip-

porna och rymden återbördad i sin naturliga form (s. 91–92). Örnungen får människorna att se verkligheten i ett nytt ljus.

Teatersminkaren hade skapat en falsk illusion av människorna och livet men det är örnungen som spränger hans värld. I örnungens gestalt förkroppsligas synen på konstnärskapet som en aktiv dynamisk kraft som förgör alla falska bilder av verkligheten. Likt örnungen ska konstnären och diktaren svinga sig mot nya skaparhöjder i sin strävan att visa det oförfalskade livet. I volymen *Eldtände* finns ett textavsnitt analogt med örnungens kosmiska flykt och där är det uttryckligen konstnären och konstnärens eruptiva förmåga som åsyftas:

Jag bygger.

Jag når molnen – jag når månen – jag når solen. Jag når stjärnorna.

Jag reglerar himlaljusens gång. Jag förvandlar dag till natt och natt till dag.

Min är MAKTEN. Jag störtar ned en syndafloed på jorden. Jag dränker

alla – alla – allt. Jag skonar ingen. Jag studsar kometernas lågor på jorden.

Jorden förintas.¹⁸

Expressionismens eruptiva konstprogram förutsätter en fullständig förnyelse av synen på sambandet mellan konsten och livet. Hos Pettersson förenas den kosmiska flykten med ett renande förstörelsearbete för att därigenom bereda utrymme för ett nytt sätt att skapa. De ”döda färgfläckarna” får ge vika för en konst där kaos och nyskapande är de riktmärken med vilka han sällar sig till den nya generationens strävan att levandegöra livets rytmska pulsslåg och människolivets sammanhang.

NOTER

- 1 Ralf Svenblad, "Efterskrift", Joel Pettersson, *Till alla, alla, alla ...*, Ralf Svenblad (red.), PQR, Mariehamn 2002, s. 159.
- 2 Roger Holmström, "Det självverksamma ögat". Hagar Olsson och tysk expressionism i början av 1920-talet", *Finsk Tidskrift* 1/1993, s. 4.
- 3 Joel Pettersson, *Eldtände*, Valdemar Nyman (red.), Schildts, Helsingfors 1973, s. 77.
- 4 Pettersson 1973, s. 75.
- 5 Urpu-Liisa Karahka, *Jaget och ismerna. Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t.o.m. 1916* [diss.], Bo Cavefors Bokförlag, Lund 1978, s. 263.
- 6 Joel Pettersson, "Luft under vingarna", *Till alla, alla, alla ...*, Ralf Svenblad (red.), PQR, Mariehamn 2002, s. 81–92. Hänvisningarna till denna berättelse ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten.
- 7 Thomas Warburton, *Femtio år finlandssvensk litteratur*, Schildts, Helsingfors 1951, s. 206.
- 8 Karahka 1978, s. 275.
- 9 Michail Bachtin, "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik" [1937–38; 1973], *Det dialogiska ordet*, Johan Öhberg (övers.), Anthropos, Gråbo 1997 [1988], s. 77.
- 10 Bachtin 1997, s. 79.
- 11 Bachtin 1997, s. 80–81.
- 12 Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, Lars Fyhr (övers.), Anthropos, Gråbo 1986, s. 21.
- 13 Bachtin 1997, s. 81.
- 14 Johannes Salminen, *Levande och död tradition*, Söderströms, Helsingfors 1963 s. 132.
- 15 Salminen 1963, s. 131.
- 16 Judith Meurer-Bongardt, "Landet, där all vår önskan blir underbart uppfyllt! Ungdom och utopi hos Hagar Olsson och Edith Södergran", *På fria villkor. Edith Södergran-studier*, Arne Toftegaard Pedersen (red.), Svenska litteratursällskapet i Finland & Bokförlaget Atlantis, Helsingfors & Stockholm 2011, s. 111.
- 17 Meurer-Bongardt 2011, s. 110.
- 18 Pettersson 1973, s. 150.

Samtidens puls



”De tings must be in order.
Den de coustumers buy better.”

Kapitalismkritik i Ralf Andtbackas
diktsamling *Wunderkammer*

Ralf Andtbackas femte diktsamling *Wunderkammer* (2008) är ett spektakulärt verk.¹ Redan titeln väcker frågor: Vilket mirakel? Vilket rum? Boken är ett humoristiskt kuriosakabinett bestående av ord och texter från internet, dikter om samlandet och samlarens psykologi och logik, listor och kataloger. Den är en samling föremål, meningar, ord, genrer och stilar. Prosadikter, vetenskaplig jargong, sökmaskinpoesi, modernistiska och postmodernistiska dikter med mera. Diktens ”jag” (som varierar till sin identitet och lika ofta kan heta han, vi eller du) är ett ställe där texter och språk möts, går ihop, smulas sönder och expanderar, med hjälp av återvinning, nonsens och poesigeneratorer. *Wunderkammers* främsta drag är excess, maximalt överflöd. Michel Ekman kallar verket ”ett sensuellt språkbad” och ser det som ett exempel på språkmaterialism, Fredrik Hertzberg finner det humoristiskt och underhållande.² Mattias Pirholt hävdar att diktsamlingen inte är språkmaterialistisk utan direkt materialistisk medan Jonas Ingvarsson beskriver den som ”mycket mer än

språkmaterialism”.³ Den kunde också karakteriseras som ett fall av ”språkmaximalism”, det vill säga stora textmassor som har en utmattande verkan på läsaren och som närmar sig oläslighet.⁴

Det tydliga inflytandet från internet i valet av material, slumpmässigheten och fragmentariskheten, mängden av kataloger och blandningen av många olika element förenar Andtbackas texter med flera andra finlands-svenska och finska poeter på 2000-talet. Hans verk har också förknippats med den amerikanska poeten John Ashberys postmoderna diktning, vars långa format och flytande stil medvetet undviker den traditionella diktningens strävan att med hjälp av metaforer och andra retoriska figurer uttrycka någonting djupt och undangömt.⁵

Ett av *Wunderkammers* många intressanta drag är dess tematisering av nyliberal ekonomi och senmodern kapitalism på såväl formens och språkets som innehållets nivå. Diktverket sticker ut ur mängden genom sina hänvisningar till värde, pengar och föremål, kapital och varufiering, och genom att det öppet använder sig av ett ekonomiskt språkbruk.⁶

Bokens övergripande ”rum” aviseras redan i dess titel ”Wunderkammer”, ett begrepp som förklaras i diktsamlingen. Wunderkammer eller kuriosakabinett är namnet på samlingar bestående av sällsynta, exotiska och fascinerande föremål som blev populära i Europa på 1500-talet i samband med de stora upptäcktsresorna. De symboliserade sin ägares försök att förstå och gestalta den allt mer expanderade världen och kunskapen om den. ”I kuriosakabinettet förenas magi, kunskapssökande och estetik”, skriver Andtbacka (s. 144). Dessa egenskaper förenar kuriosakabinetten inte bara med medeltidens relikskrin, utan också med det moderna museet, den vetenskapliga taxonomin och charterturismens souvenirsamlade.

Tilläggs kan att genren föddes under den tid då den globala kapitalismen baserad på kolonialism utvecklades och expanderade. Analogin till vår senmoderna tid är uppenbar. Man kan fråga sig om inte verket genom sin strävan att inkludera alla tänkbara objekt, diskurser och former rentav imiterar det nuvarande tillståndet av konsumtion? Eller går det att finna ett kritiskt avstånd till reifikation i den?



I *Wunderkammer* möter vi ett lyriskt jag som samlar, ordnar, klassificerar; föremål, ord, kunskap, meningar, fraser, udda ljud och uttryck, historia med mera. I samlingens första del som heter "Tips för samlare" utgörs miljön av lopptorg och torg, en marknadsekonomis periferi där samlaren strövar omkring för att fynda. Föremålen är begagnade, men nya för samlaren. Redan detta är viktigt: konsumenten ersätts av en samlare. Lika viktig är frågan som samlandet kretsar kring, en fråga som är lika relevant för kapitalismen som för konsten: hur får ett objekt sitt värde och hur förlorar det detsamma? Dessa frågor tematiseras indirekt i dikten "Ting":

*DET är någonting speciellt
med tingen.*

*Hur de samlas, tiger still;
hur de skingras, om man vill.*

...

skrot, skräp och rester
flänsar, fjädrar, ruttna madrasser
underliga apparater
som sedan länge slutat fungera

...

arc de triomphe, big ben, den lille havfrue
klippböcker, postorderkataloger
spiralgalaxer, stoftkorn
enhörningshorn, spindelmuttrar, diverse

...

det som du skulle ta med dig till en öde ö
det som du skulle ta med dig hem från en öde ö
ammoniter, belemniter, hjärnmonster
en famnfull uppstoppade fåglar, diverse:

... (s. 12)⁷

Enligt Marx är objekt varor som har ett visst bytesvärde som kan mätas i pengar. Ursprungligen tillverkade människor föremål för att man behövde dem. I det kapitalistiska systemet träder bruksvärdet i bakgrunden medan bytesvärdet blir det centrala: man producerar, marknadsför och konsumerar varor för den ekonomiska vinningens skull. Av detta följer att pro-

duktionen fjärmar sig från människans riktiga behov och arbetaren blir alienerad inte bara från resultatet av sitt arbete utan också från sig själv.⁸

Föremålen i ”Ting” representerar olika kategorier och tillstånd som kan klassificeras enligt följande: 1. Avfall, 2. Objekt från naturen eller delar av maskiner, föremål som har haft ett bruksvärde men som inte längre har det, 3. Kända och okända föremål som inte har ett bruksvärde, 4. Objekt som inte existerar. Dikten består av en samling objekt som man inte kan äga eller som man inte har något bruk för, som är onödiga. De är värdelösa, oanvändbara eller obefintliga, ”anti-objekt”.

Diktens form, hur de uppräknade tingen prydligt förekommer på sina rader, imiterar ordningen i en samling och förankrar dikten i en modernistisk tradition. Men: ”det är något speciellt med tingen”. I dikten skildras tingen ur en samlares perspektiv, vilket kännetecknas av att objekt förvandlas till fetischer, dyrkade föremål. Den alienation och det förtingligande som följer av det kapitalistiska produktionssättet stannar inte vid föremålen utan breder ut sig och leder till att även de samhällliga relationerna mellan människor förtingligas. För att förklara denna mystiska process av ”reifikation”, hur allt förvandlas till varor, tar Marx till det religiösa begreppet fetisch, med vilket han betecknar dels föremålens ”magiska” krafter, dels förskjutningen av det sexuella begäret från en person till ett föremål, som då förvandlas till ett konsumtionsbegär. Begreppet fetisch förklarar också det irrationella i dikten: varför skulle du vilja ta med dig hem från en öde ö ”en famnfull uppstoppade fåglar”?

Men, åter ett men: relaterar man samlingen i ”Ting” till den kapitalistiska konsumtionskulturen är samlandet en handling som är av ett alternativt och kullkastande slag. Samlandets mirakel är att objekt ges ett nytt värde, ett samlarvärde som förkastar såväl bruks- som bytesvärdet. Vad som helst kan förvandlas till en fetisch beroende på vad samlaren bestämmer sig för att samla, även ”skräp” kan bli ting som har ett bytesvärde.

”De tings must be in order. Den de coustumers buy better”, ropar försäljaren på bruten engelska på ett österbottniskt lopptorg till sin utländska medhjälpare, ”med ett uttal omisskänneligt rotat i den österbottniska ljudmyllan”. (s. 20) Det som är till salu har hämtats från Sverige, försäljaren är från Österbotten, medhjälparen eventuellt från Ryssland, Baltikum eller Polen. I marknadsekonomin stora kretslopp är såväl objekt som männis-

kor i rörelse. Lopptorget är den globala marknaden i miniatyr. Föremålen som samlas, lagras, flyter omkring och lockar samlaren där härstammar från olika håll av världen. Detsamma gäller för diktsamlingens material. Är samlaren den senmoderna tidens skapargestalt och samlingen dess typiska konstföremål? Hittogods och fynd är ett återkommande ämne i nutida finländska diktsamlingar.⁹ Att samla material på internet såsom Andtbacka gör, kan ses som ett typiskt sätt för ett senmodernt subjekt att samla information om sin omgivning, ett sätt att ”sondera terrängen”, men samlandet är också en förkapitalistisk arbetsform.

Diktsamlingen för en ekonomisk diskussion på metanivå genom sin skildring av det begär som ingår i samlandet och ägandet, av säljandets och köpandets logik och relationen mellan pris och värde. Andtbackas samlare-poet reflekterar över relationen mellan bruksvärde och bytesvärde och för in ett ekonomiskt språkbruk i dikten genom att tala om ”konsumenter”. Boken skildrar fetischernas makt men också hur föremålets magiska kraft upphör, hur det värdefulla och värdelösa byter plats. Den visar hur samlandet kan vara en handling som ifrågasätter det kapitalistiska systemets definition på värde. En samlare är redo att betala för objekt som är värdelösa, onyttiga eller söndriga – för att de har ett värde för samlaren. Ett av *Wunderkammers* mirakel är det som uppstår när antimateria förvandlas till någonting ”värde”-fullt. På det sättet införs anti-objekt på nytt i kretsloppet av konsumtion.

Wunderkammer

OCKSÅ jag brukar få den där frågan
om vad det är som driver mitt skrivande.
Låt mig förklara.

Från mitt arbetsrum har jag utsikt
rakt in i ett gym som finns i en annan del
av Finlaysons gamla bomullsfabrik;

fönstren på den sidan är välvda och lågt
belägna i förhållande till golvet på det plan
där jag ser *benen* på motionärer

som cyklar på motionscyklar, löper på
löparmattor, upprepar samma koreografi
i styrketränningsmaskiner; allra närmast

finns en gynekologstolsliknande apparat
avsedd för att träna adduktörerna på lårens insidor –
allt är en konsert av anonym rörelse;

det är knappast orimligt att föreställa sig
att sådan kollektiv muskelkraft inte går till spillo,
utan driver alkemistiska generatorer

som är kopplade till ledningar –
telegrafkablar, surreala hårstrån, supraledare –
som tränger genom våningarna och vidare

ner genom jordskorpan och manteln till kärnan
där de gör en U-sväng och åter kommer upp
till ytan, bryter sig in i denna del av fabriken,

fortsätter genom korridoren på tredje våningen
och öppnar en dörr på vilken det finns en svart
kontorsskylt med vita bokstäver: *Wunderkammer*;

väl inne smyger de fram till mig där jag sitter –
vid mitt funkisskrivbord, med ansiktet mot datorskärmen –
och kopplar in sig i hjärnloberna.

Ungefär så föreställer jag mig det hela.
... (s. 50)

Ordet "Wunderkammer" återkommer upprepade gånger i diktsamlingen. Det är namnet på samlingen som helhet, namnet på ett antal dikter samt ett ord som förekommer i enstaka dikter. Den första "wunderkammer"-dikten uppträder i en svit som heter "Anden i maskinen", den andra i sviten "Votivoffer", som handlar om den "andliga" dimension föremål får i det kapitalistiska systemet. Ordet förekommer också som ett bland andra i listor och uppräknningar (s. 62), det uppträder på franska och på italienska och är namnet på en e-postdomän, ett digitalt förvaringsutrymme. Mot slutet av boken börjar det vittra

sönder, det uppträder i formen "wunde.r.kamr" (s. 138), vilket belyser ordets materiella sida.

I den metapoetiska "Wunderkammer" citerad ovan, är "wunderkammer" namnet på poetens arbetsrum. Dikten gestaltar den litterära skapandeprocessen och de olika historiska produktionsformerna. Poeten beskriver sig själv som en del av en underlig, övernaturlig maskin som finns i en gammal fabrik omvandlad till arbetsrum och utrymmen för motionärer. Här förenas maskiner och människor, fysiskt och andligt arbete, kropp och ande på ett absurt och gränsöverskridande sätt. Motionärerna svetstas vid sina apparater, diktaren skapar vid sin dator. Byggnaden i vilken "wunderkammer" finns, påminner om industrialiseringens historia, den tid då människan befrias från fysiskt arbete och sammanförs med en maskin. I den före detta bomullsfabriken använder nu människorna den nya tidens maskiner för att producera uthålliga och effektiva kroppar lämpliga för det senmoderna samhället. Även estetikens historia och utveckling gör sig påmind; diktaren sitter vid sitt funkisskrivbord, en reminiscens från modernismen. Men han är varken ett romantiskt diktargeni eller en modernistisk konstnär ute efter att kullkasta traditionella former. Han är en postmodern konstnär vars hjärna laddas med den energi som motionärerna producerar och materialet till sina dikter hämtar han från internet: skapandet sker delvis med hjälp av maskiner, det vill säga sökmotorer och poesigeneratorer.

Dikten inleds med frågan om vad som driver diktaren i hans arbete. Medan en romantisk diktare skulle hänvisa till ett inre tvång, är svaret här en yttre kraft producerad av muskler. Diktaren är kopplad till en krets, där den energi som de senmoderna motionärerna producerar söker sig till hans hjärna och får honom att skriva – har maskinen åsidosatt konstnären som skapare, har det skapande subjektet förvandlats till ett objekt? Andtbackas svar verkar vara (ett humoristiskt och ambivalent) nej. I skapandets mirakel sker också ett tekniskt under, i en mystisk process tar man vara på fysisk energi som annars skulle gå förlorad. Diktandets rum är en "wunderkammer" och diktarens uppgift är att skapa mirakel, alster som befinner sig utanför det nyttiga, effektiva och rationella. Det mekaniska arbetet förvandlas till elektricitet som söker sig till rummet för mirakel och "laddar" poeten. Samtidigt som författaren är "ändstationen" i en

krets av energi har han dock en helhetsbild av det som sker. Han är subjekt och objekt på samma gång.



En av de centrala frågorna såväl i diktsamlingen som i Marx teori om varufieringen är den som gäller relationen mellan subjekt och objekt. I samlingens andra "Wunderkammer"- dikt, imiterar talaren ett nyliberalistiskt talesätt. Dikten ger uttryck för det Louis Althusser kallar för interpellation, den lockar åhöraren att inta en viss roll genom ett löfte om unikheter. "Jaget" vill "duet" och lovar i utbyte att jaget då förvandlas till ett bruksföremål som duet kan använda.

Wunderkammer

DET kan komma som en överraskning,
men det är dig, just dig, jag är svag för.

Var du bara min kunde du använda mig
som tälthäcka, fixermedel, snäppe.

Älskade drossel. Vi bottnar nästan ingenstans.

Om somrarna kunde vi åka till Knaresborough,
där roddbåtarna har namn som:

Julie, Jenny och Lisa.
... (s. 135)

Dikten visar hur subjektet inbjuds att inta sin roll i varufieringens stora kretslopp och skildrar själva kärnan i kapitalismen: jag och du finns till för varandra genom ägande. Det unika föremålet för tilltal, "du", kommer att få full tillgång till det talande jaget, bara duet säger ja. Då får också "jaget" ett instrumentellt värde. Den älskade lockas att inta positionen hos ett tekniskt föremål, "drossel", en spole som reglerar storleken på en växelström, och görs därmed till en fungerande del i en maskin. Olika kategoriers värde och relationen mellan kategorierna blandas, det finns ingen skill-

nad mellan subjekt och objekt, den älskade och tinget. "Duets" unikheter är på samma nivå som ett bruksföremål, medan objekt såsom båtar har fått namn efter mänskliga subjekt och därmed en (till synes) unik identitet. Bara duet tackar ja, lovas en underbar framtid med somrar i Knaresborough, en gammal marknadsstad i Yorkshire i England. En lika ljus framtid hägrar för subjekt-objektet i den långa prosadikten "Terra", vars ironiska slutsummering lyder: "Och allt ska bli gott och allt ska vändas till gott, när tinget och ägaren är ett" (s. 101). Kommentaren kan uppfattas som (ännu) en vink om att författaren är förtrogen med Marx teorier om kapitalismen samtidigt som han parodierar den nyliberala diskursen (och kanske även marxistiska samhällsanalyser). Vad miraklet i "Wunderkammer"- dikt nummer 2 består i, är svårt att säga. Eller så har det att göra med det negativa mirakel som Marx förknippar med förtingligandet, att det sprider sig från föremålen för att småningom omfatta alla former av mänskligt liv och agerande.

Sammansmältandet av det älskade och tinget är också en lägesrapport: så här långt har marknadsekonomin avancerat. I dikten "Brändöelegierna" skildrar Andtbacka den totala amnesi som uppstår hos det senmoderna subjektet när förtingligandet uppnått dess nuvarande tillstånd: "[...] Alla relationer i ett senkapitalistiskt samhälle förvandlas till, / ja, vad förvandlas de till, det är svårt att minnas [...]" (s. 130). Kapitalismens "hyperskede" inleddes på 1990-talet, efter att Sovjetunionen upphörde och marknadsekonomin blev den allena rådande ekonomiska modellen. Till senkapitalismen hör en nyliberal diskurs som betonar individen ("kunden"), marknaden och konkurrenskraften. Denna diskurs, maskerad som ett känslopråk parodieras i dikternas sätt att skildra relationen mellan subjekt och objekt.¹⁰

Sammansmältningen av tinget och ägaren är det sista stadiet i kapitalismens utveckling. Mot denna bakgrund blir diktens löfte om en bättre framtid som uppstår när subjektet och objektet går ihop, avslöjat som en marknadsdiskurs och ett exempel på parodisk upprepning. Den är en upp och nervänd utopi, ett tragikomiskt förkastande av den senmoderna kapitalistiska alienationen.



Trots sin lekfulla postmodernism är *Wunderkammer* också ett modernistiskt verk, om man med det menar texter som motsätter sig lättillgänglighet, texter som inte vill bli konsumerade och som därmed positionerar sig själva utanför marknaden.¹¹ Andtbacka har i intervjuer fört fram tanken på poesin som en frizon. ”Poesin har visat sig vara härligt illa lämpad för produktifiering”, påpekar han. Den vägrar anpassa sig till den rådande marknadstotalitarismen.¹² Många forskare har dock påpekat att poesi är en marginell genre och poeterna en grupp som befinner sig långt från de positioner i samhället där man utövar (ekonomisk) makt.

År 2010 grundade Andtbacka Ellips förlag, vars syfte är att ge ut litteratur inom de genrer som hamnar i periferin hos de större förlagen, till exempel poesi och essäer. Även detta är en handling i syfte att försvara konstens autonomi i ett marknadssamhälle. Det är en utopisk handling vars framgång – ironiskt nog – i hög grad är beroende av stiftelsers och fonders välvilja och ekonomiska skicklighet. Det är sällan diktsamlingar och essäer är försäljningssuccéer.

Wunderkammer är en allegori över den senmoderna, senkapitalistiska världen och dess olika produktionsformer. Den skildrar ett senmodernt subjekt i färd med att klassificera och systematisera en oändlig, global kunskaps- och objektmassa i enlighet med sin förebild, 1500-, 1600- och 1700-talens kuriosakabinett. Den granskar ömt och ironiskt nutidsmänniskans relation till föremål och strävar samtidigt att i poesin skapa ett utopiskt rum utanför marknadsekonomin. Man kan läsa verket som en parodisk skildring av den nutida kapitalismens inverkan på människan, världen, objekten, språket och diktningen. Såväl verket som Andtbackas agerande på det litterära fältet visar hur komplex relationen mellan litteratur och nyliberal kapitalism är.¹³

NOTER

- 1 Ralf Andtbacka, *Wunderkammer. Dikter*, Söderströms, Helsingfors 2008. Hänvisningar till detta verk ges i den löpande texten inom parentes.
- 2 Michel Ekman, "Sensuella språkbad", *Hufvudstadsbladet* 23.9.2008; Fredrik Hertzberg, "Lika kuriöst som kompromisslöst", *Svenska Dagbladet* 21.11.2008.
- 3 Mattias Pirholt, 14.10.2010, <https://www.dixikon.se/ralf-andtbacka-wunderkammer-dikter/> (13.6.2017). Jonas Ingvarsson läser *Wunderkammer* som ett exempel på digital epistemologi och ser som bokens motor en "associativ materialitet [...] och tematiserandet av sorterings- och associationsprinciper". Jonas Ingvarsson, "BBB vs WWW. Digital epistemologi och litterär text från Göran Printz Pählsson till Ralf Andtbacka", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2015: 1, s. 53–54.
- 4 Kristian Blomberg & Juri Joensuu, "Käsitteellinen runous valtaa alaa", *Suomen nykykirjallisuus 1: Lajeja, poetiikkaa*, Mika Hallila et al. (toim.), SKS, Helsinki 2013, s. 175.
- 5 Janna Kantola, *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*, Palmenia-kustannus, Helsinki 2001, s. 15–49.
- 6 Ett något senare finländskt exempel utgörs av Eino Santanens "sedeldikter" som ingår i diktsamlingen *Tekniikan maailmat*, Teos, Helsinki 2014.
- 7 En paralleldikt till "Ting" finns i samma samling, s. 85.
- 8 Liisa Steinby, "Ryöstelijät ammutaan: moderni minä ja mitä sille sitten tapahtui", *Minä ja markkinavoimat. Yksilö, kulttuuri ja yhteiskunta uusliberalismin valtakaudella*, Liisa Steinby & Jussi Ojajarvi (toim.), Avain, Helsinki 2008, s. 38.
- 9 Yrjö Hosiaisuus, "Runo tanssii uudelle vuosituuhannelle", *Suomen nykykirjallisuus 1: Lajeja, poetiikkaa*, Mika Hallila et al. (toim.), SKS, Helsinki 2013, s. 165–167.
- 10 Se till exempel Risto Heiskala & Eeva Luhtakallio (toim.), *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* Gaudeamus, Helsinki 2006.
- 11 Fredric Jameson ser detektivromanen som ett exempel på det motsatta, den är en vara som läsaren konsumerar endast för att få veta hur berättelsen slutar. Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text*, No 1, 1979, s. 132.
- 12 Katarina Gäddnäs, "Poesin utanför marknaden", *Ny tid*, 2009, <http://www.nytid.fi/2009/10/poesin-utanfor-marknaden/> (13.6.2017).
- 13 Se även Kristina Malmio, "Wunderkammer? Suomenruotsalainen kirjallisuus ja uusliberalistinen talous", *Kirjallisuus nykykapitalismissa. Johdatusta kapitalismiproblematiikkaan suomalaisessa kirjallisuudessa ja kulttuurissa*, Jussi Ojajarvi, Erkki Sevänen & Liisa Steinby (toim.), Helsinki: SKS 2017 (under utgivning).

Fängslande förflyttningar

Rörelsen som livsmanus i Hannele Mikaela Taivassalos

In Transit

På pärmen till Hannele Mikaela Taivassalos fjärde roman *In Transit* (2016) smälter en kvinna och en karta samman. Kvinnan är naken, ryggen sträckt, och bröstet framskjutna. Huvudet är lätt bakåtlutat. Dess vinkel balanserar på gränsen mellan stolt resning och sinnebilderna av en fallen kvinna. Ett öga är dolt bakom ett kartfragment, det andra är stängt. Titeln "In Transit" återfinns i rött på vit botten. Den löper som en banderoll över pärmen och kvinnan, tar grepp om henne strax under bröstet och liksom naglar fast henne i passagen. Bilden är på en gång begärlig och begärsfylld. Kvinnan är både utbredd över berg, öar och hav och slutet i sig själv: en provocerande upprepning av idén om kvinnan som en kontinent att upptäcka och ett förkroppsligande av global räckvidd.

Pärmen, signerad Sanna Mander, ringar in den komplexa motsägelsefullhet som genomsyrar *In Transit* och bildar själva incitamentet för min diskussion av det jag betraktar som Taivassalos utforskning av nutidsmänniskans belägenhet. Det tredje millenniets obeständiga verklighet innebär genomgripande omvälvningar för vår självförståelse. Enligt filosofen och

feministen Rosi Braidotti är poängen kanske inte längre att veta vem vi är, utan vad vi vill bli, att försöka gestalta förändringar och förvandlingar snarare än varat i dess klassiska former.¹ Hon betonar nödvändigheten av alternativa figurationer av subjektiviteten, av kritiskt kreativa subjektivisioner som kan fungera som levande kartläggningar av självet bortom exkluderande och begränsande definitioner av människan. Nomaden är Braidottis figuration par excellence. I nomaden förkroppsligas hennes tänkande kring subjektiviteten som ett decentrerat, föränderligt och begärsfyllt blivande.²

Braidotti skriver ur filosofens perspektiv om teorins nu. Taivassalo är författare och *In Transit* en roman. Det är dock en högst idédriven roman, och det finns uppenbara beröringspunkter mellan Braidottis tänkande och *In Transit*. De tycks närda av samma nödvändighet att öppna idén om människan genom att kartlägga kroppslighet, förvandlingar och förflyttningar. Braidottis nymaterialistiska nomadteori får därför axla rollen som inspirationskälla i min analys av rörlighetens implikationer för subjektförståelsen i *In Transit*. För att få grepp om de paradoxala effekterna av romanens tematisering av transitvarat och visa hur dessa hänger samman med såväl uppbrott från som rörelse mot olika berättelser använder jag mig av Judith Halberstams idé om att vi organiserar våra liv i förhållande till ett av reproduktionen dikterat och av konventionen upprätthållet schema – ett slags livsmanus.³ Tanken om preexisterande manus med kraft att skilja normalitet från skevhet tjänar som verktyg i mitt försök att tentativt tolka det ambivalenta och etiskt laddade i romanens förhållande till berättelsen som form, strategi och liv.

In Transit kretsar kring tre liv, kring tre personer från samma släkt och samma landshåla i vad som förefaller vara Österbotten. Det är Sem, en jordbrukarson som en gång drog iväg till Stockholm för hamnarbete och fann en möjlighet att leva ut den homosexualitet som han i sin hembygd knappt kunnat formulera för sig själv. I romanens nu är han sedan länge återkallad till ordningen. Han har övertagit gården, gift sig och avlat tre barn varav det äldsta i sin tur axlat rollen som husbonde. Den åldrande Sem lever som änklings på vinden till huset han en gång byggt, med ljuden av sonens familj under sig och minnena från Stockholmsparentesen allt mer levande i sig. Ibland får han besök av svägerskan Vera som också hon

har brutit upp från bygden. Hon har åkt till Helsingfors för att ”arbeta och dansa” och likt Sem funnit en kärlek som var både förbjuden och omöjlig och som till slut drev henne tillbaka till byn, till ett gult parhus vars andra halva står tom ända tills Galadriel en dag flyttar in. Galadriel är Sems barnbarn, även hon på flykt undan en förbjuden kärlek, hemkommen från ett liv som tagit henne från Alperna, via London till Los Angeles, Paris och slutligen Bombay där både musten och pengarna tog slut.

Huvudpersonerna är tre, men perspektiven betydligt fler. Det är inte sällan olika bifigurer lånar ut sin blick på skeendena och i en återkommande ”Resedagbok” filosoferar någon som framstår som författarens alter ego kring övergångar, förflyttningar och transitplatser som flygfält, hotell och tågkupéer. Romanen består av tämligen korta, löst sammanhållna avsnitt och är på många sätt på väg också den. Den rör sig friskt mellan tider och perspektiv. De olika avsnitten är ofta försedda med både en rubrik och en förklarande eller modifierande parentes, som om de var ryckta direkt ur anteckningsboken. Romanen är mer av ett work in progress än ett polerat verk. Samtidigt har vi att göra med vad som ter sig som en mycket medveten öppenhet, med ett drivet formmässigt förverkligande av övergångstemat. *In transit* är indelad i två delar som båda är försedda med tre alternativa rubriker, eller ingångar. För del ett lyder de ”*In transit, transito, min vän / eller / mitt hjärta är så osäkert och vagt / eller / In transit: Mellan där du är och där du aldrig visste att du skulle vara*”.⁴ Vägarna genom texten blir på så sätt uttalat många. Du-tilltalet griper efter läsaren, jagformen ger emotionell och existentiell förankring och variationerna på och definitionen av begreppet ”In transit” signalerar en teoretiskt reflexiv dimension. Sammantagna markerar de parallella rubrikerna också den stilistiska vidden i romanbygget, från det lyriska, till det realistiska och det filosofiska.

I Galadriel förkroppsligas det mångstämmigt processuella. Hon är på väg romanen igenom och hennes karaktär är demonstrativt svärgripbar. I en inledande beskrivning av henne heter det att hon såg ut som ett alldeles vanligt barn, ett sådant som vem som helst hade kunnat ta hem från dagis som sitt. Mot det alldagliga sticker sedan namnet ut. Galadriel är hämtat från Tolkiens värld och ger henne ett fäste i en fiktiv sfär. Att det blev just Galadriel framställs som något av en slump, medan förankringen i littera-

turen ter sig avgörande. Meningen var nämligen att hon skulle heta Anna Karenina, men det godkändes inte av namnverket. Av sin lillebror ”Gullebjörnen” kallas hon ”Häst” – det vackraste enligt dem båda (s. 13–14).

Braidotti framhåller vikten av att frigöra begreppet *skillnad* från dess pejorativa laddning. Om en konventionell liberalhumanistisk subjektsyn har den vita västerländska mannen som norm och likheten som mål vilar den nomadiska subjektiviteten på en uppvärdering av skillnader inom och mellan människor, på en insikt om att annorlunda inte betyder sämre än och att kravet på likhet är både exkluderande och begränsande.⁵ En snarlik insikt framträder i porträttet av Galadriel, i den motsägelsefulla spännvidd hon från början utrustas med. Hon är realistisk intill utbythbarhet och samtidigt högst litterär, en tabula rasa försedd med en redan författad förlaga. Smeknamnet, likt broderns hämtat från djurriket, ger en antydning om den utmaning av gränsen natur-kultur som kan skönjas romanen igenom, inte minst i skildringen av Galadriel som efter ett samlag kissar just som en häst, som fantiserar om att vara en arktisk glaciär under Fridtjof Nansens heta blick och identifierar sig med en isbjörn (jfr s. 60, 95, 332–333).⁶

”Vag” är ordet Garadriels mamma använder för att beskriva den unga Galadriel. Själv har hon svårt att ta till sig epitetet. Det motsvarar inte upplevelsen hon har av sig själv som stark (s. 89–90). Dock medger hon att hon aldrig varit särskilt förankrad i sin uppväxtmiljö, utan alltid uppfylld av en törst efter något avlägset, efter Nansen och hans pol:

Jag drömde om gnisslande isberg mot ett fartygsskrov, krängningar som förde oss tätt samman, varma händer under pälsfodrade rockar, heta händer mot bar hud under pälsfodrade rockar, sugande kyssar medan havet slog ispillror på det hala däcket och våra kroppar som dunkade in mot relingen och mot varandra och lust och nyfikenhet att upptäcka, äventyrligt mot vilka poler som helst, vilka extremer som än kom till mötes. (s. 90)

Mot vagheten ställer Galadriel styrkan i sin förmåga att känna. Det ogripbara i henne handlar inte om en brist på kraft, utan snarare om avsaknad av ett definierande fäste i ursprunget. Det handlar om en begärsfylld öppenhet mot någonting annat, mot andra platser och andra sätt att vara. Det icke entydiga i Galadriels karaktär framstår som en kapacitet, som en för-

måga att röra sig bortom fixerade identiteter. På så sätt förblir vagheten en träffande beskrivning av Galadriel, även om hon själv avfärdar den. Men det är en vaghet som inte ska förväxlas med svaghet. Det är en blivandets vaghet, porös och processuell, som också kännetecknar hennes drivande ute i världen.

Bortsett från de arktiska fantasierna, som jag återkommer till, är det en längtan efter uppbrott snarare än något specifikt mål som för Galadriel ut i världen. Det är tillfälligheter som gör att hon blir häst-au pair i Schweiz, att en hemmafest på gården urartar i en brand och tvingar henne vidare till London, till ambassadjobb och kollektivboende där hon vantrivs så till den grad att hon ser sig tvungen att bryta upp igen och av en lycklig slump kan göra det med ett nytt arbete hägrande i Los Angeles. Drömmarnas stad bjuder på drömmar, uppfyllda men flyktiga. Karriären i Hollywood tar fart, en mysig svensk sambo vid namn Peter M. Arwidsson infinder sig, Galadriel joggar, solar, dricker exklusivt kaffe och älskar med arbetskamraten Georg Gordon Junior. Deras relation är lika förbjuden som fysisk. Om och om hittar de in i varandra, blir ett med varandra i små stulna parenteser vid sidan om samboliv och familjeliv. Parenteserna blir många och oundvikligen avslöjade, först av Peter M. Arwidsson som tar sitt pick och pack och går, och sedan av Georg Gordons Juniors fru, vilket leder till att Galadriel ser sig tvungen att bryta upp, att söka sig först till Paris, sen via Bombay hem till bygden och vidare till Arktis.

Räckvidden i Galadriels förflyttningar är imponerande. Ändå ter de sig märkligt statiska, som upprepade uppbrott snarare än riktade rörelser. Detta framhävs i korsklippningen med Sems kringskurna liv. Mödan med vilken han tar sig från sängen till toaletten och avståndet mellan vad hans liv blev och vad det kunde ha varit understryker det lättviktiga i Galadriels resande (s. 81–82, 154–158). Denna aspekt drivs ännu längre i resedagbokens skissering av transitplatser: anonyma, likriktade, lösgjorda från de vardagliga och familjära sammanhangens bojor. Den som är mest fjättrad av dessa bojor är Sem som förnekar sitt homosexuella begär, gifter sig med en kvinna, får barn och ombesörjer både släktens och gårdens fortlevnad. Enligt Halberstam är det reproduktionen som bildar mål och mening i den föreställning om ett gott liv som är förhärskande i vår kultur. Det normativa livsmanus vi är satta att följa har klockan inställd på vad Halber-

stam kallar ”repro-time”, en tideräkning som dikterar såväl obligatoriska livsskeden som deras turordning.⁷ Bortsett från sejouren i Stockholm lever Sem sitt liv i enlighet med ett sådant normativt livsmanus. Dess internaliserade grepp om honom framgår av hans fördömande inställning till svägerskan Veras val att flytta bort från byn, att göra sig märkvärdig och leva sitt liv lösgjord från familj och ansvar. Hans främlingskap inför minnena av Stockholmsparentesen och ordlösheten och omskrivningarna som kringgärdar hans homosexuella erfarenheter förstärker intrycket av att de befinner sig bortom manus, inte bara bortom det önskvärda utan bortom det levbara och formulerbara (s. 35–38, 97–98).

På sätt och vis är det också bortom det formulerbara Galadriels livslinje söker sig. Det närmaste reproduktion hon kommer är ett missfall som blöder ut på asfalten bland kulisserna i en Hollywoodproduktion. Hennes liv snarare fortgår än avancerar. Hon uppnår visserligen saker, men hon gör det om och om igen. Hon avverkar både arbetsplatser och kontinenter. Hon tar sig inte bara till en drömmarnas stad, utan till hela tre sådana. Till skillnad från Sem och Vera nöjer hon sig inte med hemkomsten som slutpunkt, utan drar vidare igen. Samma repetitivitet präglar hennes sexuella utlevelse. Gång på gång väcks och växer hennes begär. Gång på gång blir hon uppfylld av Georg Gordon Junior. Att en skev livslinje inte nödvändigtvis måste utesluta heterosexuellt begär visar Maria Jönsson i sin studie av Kerstin Thorvalls författarskap. Hon lyfter fram upprepningen som den organiserande principen i Thorvalls romaner och visar hur den går stick i stäv med den framtids- och utvecklingsorienterade livslinje som ett livsmanus organiserat kring reproduktionen dikterar. Genom ständiga omtagningar av samma händelser och minnen demonstrerar Thorvall en ovilja till utveckling som Jönsson tolkar som en form av stilistiskt trots.⁸ Repetitionen som provokation mot det målinriktade, reproduktiva livet kan skönjas också i skildringen av Galadriel, i hennes upprepade uppbrott, i hennes konstanta genomresa. Och denna genomresa kan i sin tur läsas som en provokation mot det vi vanligen förväntar oss av en berättelse. Galadriels resor blir ett trots mot vedertagna intriger. När hon introduceras är hon utmattad i Bombay, på tröskeln till beslutet att återvända hem. Där finner vi henne igen några hundra sidor senare. Men cirkeln tecknas bara för att rivas upp. Vi färdas in och ut ur berättelsen om hemkomsten,

genom multipla uppbrott och uppfyllelser som generar ett tillstånd snarare än ett lineärt förlopp.

”Allt bara rinner fram. Det finns ingen början på en rörelse. Och inget slut. Allt bara rinner.”⁹ Citatet är hämtat ur en novell i Taivassalos debut-samling *Kärlek kärlek hurra hurra* (2005). Det är en beskrivning av den rörelse som drar genom kroppen på en ormlig cirkusartist, men den sammanfattar också konflikten mellan å ena sidan rörelsen och å andra sidan föreställningen om en början och ett slut som *In transit* uppvisar. Det är en konflikt som kan betraktas som genomgående i hela Taivassalos författarskap. Rörelser, ut i världen och livet, är ett återkommande tema i debut-novellerna. Det är också vad genombrottsromanen *Fem knivar hade Andrej Krapl* (2007) kretsar kring.¹⁰ Handlingen i *Åh, kom och se här* (2010) kryssar mellan Finland och Sverige, fixerad vid tanken om slutets oundgänglighet medan vampyrromanen *Svulten* (2013) handlar om en kvinna som i hundratals år befunnit sig bortom slutet, fråntagen sin dödlighet och sin mänsklighet.¹¹ På flera håll i receptionen av *In transit* lyfts språkburenheten, och med den intrigens underordnade roll, fram.¹² Också detta drag är kännetecknande för Taivassalos produktion i stort där omtagningar och poetiska utsvävningar ständigt trotsar lineariteten. *In transit* skriver därmed i hög grad in sig i och vidare på Taivassalos oeuvre. Riktningen utåt, mot den omgivande världen, och den experimentella språkburna prosan är samtidigt drag som går igen i mycket av den samtida finlandssvenska prosan.¹³ Subjektproblematiken, metarefleksionen och förkärleken för paradoxer är några av romanens ingredienser som härrör ur en postmodernistisk standardrepertoar.¹⁴ Taivassalo skriver sig således inte bara ut ur vedertagna och normerande manus och intriger, utan också in i större tendenser och traditioner.

I sin omätliga törst och rörlighet halkar Galadriel dessutom in i ett annat livsmanus som ter sig nog så normativt. Hon glider in i en berättelse om vår tids krav på människan. I boken *Wellnessyndromet* diagnostiserar Carl Cederström och André Spicer vår tids sökande efter det perfekta livet genom tvångsmässigt välbefinnande. Där beskriver de människan av idag som en ständigt gäckande förebild som kräver att vi är på språng, som placerar det avgörande, inte i vad vi har uppnått, utan i vad vi kan bli.¹⁵ Blivandet som ett ytligt, slitsamt och kroppsligt evighetsprojekt framträ-

der också i *In transit*. Galadriel svälter i London och joggar i LA. Hennes arbetsdagar blir allt längre och hennes sökande efter sig själv framstår tidvis som desperat i sin osannolika räckvidd. Men även om Taivassalo inte blundar för det problematiska i vår tids flexibilitetsförhållande är *In transit* inte någon patologisering av rörligheten. Den är snarare en utforskning av dess relationsskapande möjligheter.

Den rörlighet Galadriel upprätthåller tar henne i riktning mot andra livslinjer i romanen. Den sätter henne i relation till de andra karaktärernas levda erfarenheter och avklippta drömmar. Braidotti beskriver blivandet som ett tillstånd av sammankoppling, som kommunikation och ömsesidig kontamination mellan erfarenheter. Hon poängterar att blivandet inte handlar om imitation eller upprepning, utan om intensiv empatisk närhet.¹⁶ En sådan närhet framträder i Galadriels relation till Sem och Vera. Det förbjudna begäret binder henne till dem. Berättelsen om det oundvikliga i hennes relation till Georg Gordon Junior, om hur det var någonting med deras kroppar ”som bara hände” blir rent konkret en berättelse om Veras upplevelse av att vara den andra kvinnan. Galadriel besvarar Veras erfarenhet genom att återge sin, och beskrivningen blir bådas, ”som om det inte var säkert vem av dem som sade detta, vem av dem de talade om” (s. 314–318). I relation till Sems och Veras liv tecknar dock Galadriels livslinje mer än en enkel upprepning. Hon blir till en förvaltare av de gömda parenteserna, en som håller de alternativa livslinjerna levande genom att dra dem ännu längre. Det är Galadriel som får ta över den hattask med kärleksbrev som finns kvar av den person Vera älskat och försakat. När hon i slutet av romanen ringer Vera är det från den stad där Vera en gång ”arbetat och dansat”. Och Vera är inte den enda hon ringer. Hon hör också av sig till Georg Gordon Junior och lämnar därmed läsaren med ett löfte om att hon inte har tänkt göra som Sem och Vera och nöja sig med ett liv bortom begäret, utan att hon kommer att ta sig så långt hon kan (s. 465–467).

Det gör hon också, rent bokstavligen, i och med resan till Arktis. Det är en liten kryssning hon åker på för en temporär uppfyllelse av tonårsdrömmen om en förflyttning mot det extrema. Det tillfälliga i företaget understryks av själva resmålet – en kontinent bestående enbart av is, en synnerligen flyktig plats i klimathotets tidevarv. Naturen, både dess stor-

het och dess sårbarhet, uppenbarar sig för Galadriel på denna resa som tar henne bortom civilisationen och bortom sig själv, mot nya dimensioner av blivande. Det är en resa som sätter henne i relation till vidderna, havet, isen. ”Kanske är det helt enkelt inte så viktigt med människan här”, tänker hon och identifierar sig med en isbjörn (s. 463, 470). Men vid sidan om denna utfärd, detta farande till mänsklighetens yttersta utkant, löper en rörelse in mot det mänskliga, in mot ett manus. Det är med Nansens drömmar om Arktis Galadriel färdas. Det är hans berättelser om polfärder som en gång väckte hennes wanderlust och det är dem hon har i bagaget när den tar sig sitt extremaste uttryck. Galadriel känner Nansens krävande blick på sig. I hennes upplevelse av Arktis ljuder hans betoning av det ljusa, positiva och livgivande i Arktis.¹⁷ Den ljuder också i resedagboken. På färden mot Arktis löper nämligen dagboks jagets och Galadriels resor samman. Polfärden blir till en narrativ knutpunkt. Galadriels dröm om tomheten vid mänsklighetens yttersta gräns är också Nansens och jagets i dagboken. Hennes resa till ensamheten blir således en form av delaktighet, en relation:

Den här resan, den formar sig som ett annat liv inne i livet. Det är ett vitt liv, ett tyst liv, och havet är runtomkring, alla riktningar;
horisonten syns
men den är inget slut. (s. [472])

Taivassalo lämnar sin hjältinna i ett motsägelsefullt tillstånd, i ett liv som är både särskilt och inneslutet, öppet och relationellt. Det är kringgärdat av en vithet som är tyst och tom men samtidigt sprängfylld av riktningar, avrundad men utan slut. Här avtecknar sig såväl ett blivandets credo som villkoren för dess berättningsbarhet.

NOTER

- 1 Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity, Cambridge & Malden 2002, s. 2.
- 2 Braidotti 2002, s. 1–10. Jfr Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 1994.
- 3 Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York 2005, s. 1–5. Den svenska termen "livsmanus" har jag hämtat från Maria Jönssons tolkning av Halberstams tankegångar i Maria Jönsson, *Behovet av närhet blir med åren betydligt större än nödvändigheten att bevara sin värdighet. Om genus, trots och åldrande i Kerstin Thorvalls författarskap*, ellerströms, Lund 2016, s. 14.
- 4 Hannele Mikaela Taivassalo, *In Transit*, Förlaget, Helsingfors 2016, s. [7]. Hänvisningarna till detta verk ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten.
- 5 Braidotti 2002, s. 3–5. Braidottis skillnadstänkande bygger vidare på Gilles Deleuzes och Luce Irigarays teoretiseringar av skillnad.
- 6 Nansen-fantasierna är en punkt där jaget från resedagboken och karaktären Galadriel suggestivt smälter samman. Avsnittet på sidan 95 är exempelvis ett sådant där jagets identitet inte är bestämd. Inget markerar att det skulle befinna sig på samma diegetiska nivå som resedagboken, men det sägs heller inte uttryckligen att det är frågan om Galadriel, effekten blir att passagen rymmer båda.
- 7 Halberstam 2005, s. 4–5.
- 8 Jönsson, 2016, s. 13–18, 86–88.
- 9 Hannele Mikaela Taivassalo, "Långt, långt borta / än en gång / än en gång", i *Kärlek kärlek hurra hurra. Noveller*, Söderströms, Helsingfors 2005, s. 87.
- 10 Hannele Mikaela Taivassalo, *Fem knivar hade Andrej Krapl*, Söderströms, Helsingfors 2007.
- 11 Hannele Mikaela Taivassalo, *Åh, kom och se här*, Söderströms, Helsingfors 2010, och Hannele Mikaela Taivassalo, *Svulten*, Schildts & Söderströms, Helsingfors 2013.
- 12 Jfr t.ex. Anna-Lina Brunell, "Wanderlust, lust, konsumism", *Hufvudstadsbladet* 6.9.2016 och Ompu Martin, "Hannele Mikaela Taivassalo: In transit", *Reader, why did I Marry him?*, 5.10.2016, <http://readerwhydidimarryhim.blogspot.fi/2016/10/hannelemikaela-taivassalo-in-transit.html?spref=tw> (3.3.2017).
- 13 Dyliska iakttagelser har gjorts inom ramen för det SLS-finansierade forskningsprojektet "Senmodern spatialitet i finlandssvensk prosa 1990–2010". Se Nina Edgren-Henrichson, "Månadens forskare: Kristina Malmio", 2.3.2017, *SLS blogg*, <http://www.sls.fi/sv/blogg/manadens-forskare-kristina-malmio> (10.3.2017).
- 14 Jfr t.ex. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London & New York 1988.
- 15 Carl Cederström & André Spicer, *Wellnessyndromet*, Oskar Söderlind (övers.), Tankekraft förlag, Hägersten 2015, s. 32.
- 16 Braidotti 2002, s. 8.
- 17 Jfr Henning Howlid Wærp, "Arktiske idyller", *Från Arkadien till Arktis. Diktad natur och idyll*, Claes Ahlund (red.), Litteraturvetenskapliga meddelanden nr 40, Åbo Akademi, Åbo 2012, s. 99–100 [96–118].

Bilderbokens lekande barn

Modalitet och maktförhandling i samtida svenskspråkiga bilderböcker

Lek har liknats vid konst, som ett sätt att gestalta, bearbeta och förhålla sig till livet. Barnboken sticker ut som ett forum där barnets lek respekteras och får stort utrymme. Genom århundradena genomsyrar leken nämligen barnboken, och inte minst bilderboken. Leken är barndomens fundament. Utan lek, ingen barndom. Åtminstone inte i böckernas värld.

Men hur gestaltas då leken i barnboken? I den här essän diskuterar jag leken genom nedslag i samtida svenskspråkiga bilderböcker där leken framträder på intresseväckande sätt. Gestaltningarna av de lekande barn som granskas är alla inbäddade i en förhandlingssituation där tolkningsföreträdare står på spel.¹

Bilderboken rymmer en rad nyfikna barnfigurers lekfulla utforskande av både sig själva och sin omvärld.² Brokighet och mångfald är nyckelord för den samtida bilderboken och den tematik som är aktuell där.³ Ett tecken på detta är att bilderbokssidorna i hög grad befolkas av hybrider mellan barn och djur, antropomorferingar och zoomorfism, det vill säga djur

med mänskliga drag och människor med djurdrag samt av generations- och genusgrumlare. Genom leken, som den skildras i bilderboken, provas en subjektivitet som förhåller sig till de aktuella normer och försök till normbrott som genomsyrar samhället idag. Leken i bilderboken förhåller sig nämligen ytterst påtagligt till de maktkritiska diskussioner som präglar samtiden, så till den grad att normbrott urvattnats till norm.

Att barnkulturen blivit det slagfält där ideologiska kamper förs påminns vi ständigt om. Medvetenheten om detta märks inte minst i tv-serien *Solsidan* av Felix Herngren (2010–2015) där överklasshustrun Mickan Schiller vill bli barnboks-författare och inreder en författarlya. Hon siktar på att skriva en roman, men resultatet blir den didaktiska pekboken *Aja baja vita soffan* (2014). Pekbokens huvudärende är att lära barnet att akta den känsliga vita inredningsstilen bestående av identifierbara designprodukter som ”vita designstolen”, ”vita äkta mattan” eller ”vita nätta bordet” (Schiller 2014). I tv-serien refuseras pekboken. I verkligheten har den däremot utkommit i den fiktiva karaktärens namn som pekbok riktad mer till vuxna än till barn. Boken är totalt renons på allt vad barnperspektiv heter, och ett barnsubjekt som tillåts leka fattas helt och hållet. Tvärtom är syftet att hindra barnets lek. Pekboken av den fiktiva karaktären driver därmed med synen på uppfostran och barnetikett, men det är inte den fiktiva upphovsmakaren som står för driften, utan teamet bakom tv-serien som skapar den absurda produkten som är tänkt att locka till skratt. Genom sin överdrift pekar denna pekbok med hela handen mot den normbatalj som senmodern bilderbok härbärgerar. Greppet är drastiskt, samtidigt som driften med både självframställningen och synen på barnet sätter fingret på ömma punkter. Barnet framstår nämligen som ytterligare en markör för det representativa och anpassade som är eftersträvansvärt. Barnet som framfusigt leksubjekt stör däremot den bilden och ska därför, som i forna tiders sedelärande barnbok, fostras.

Tankefigurerna barn och barndom bearbetas genom bilderbokens gestaltningar av lekvärldar.⁴ Hur dessa lekvärldar utformas i bilderboken hör ihop med samtidens föreställningar om barn och barndom. Räckan av lekande barn är oändlig i barnboken. Harmlöst lustfylld fantasilek dominerar och särskilt efter andra världskriget börjar ”det sorglösa leklivet att blomstra”.⁵

Leken är ett väl utforskat område inom discipliner som barndomsstudier, psykologi, pedagogik, antropologi, filosofi och historia. Lekforskning och lekteori är därmed stora och splittrade forskningsområden. Kulturhistorikern Johan Huizingas *Homo ludens* (1950), den lekande människan, pekar på leken som fundamentalt mänsklig.⁶ Lek är sammanbyggnader där individen eller kollektivet upphäver verkligheten, utan att leken i sig blir överklig. Brian Sutton-Smith, som granskat lekens historia och dess tvärvetenskapliga karaktär i *The Ambiguity of Play* (1995) poängterar aspekter som makt, utveckling och identitet.⁷ En av hans utgångspunkter är sambandet mellan lek och makt, maktkampen, de mörka och irrationella sidorna av barns lek.⁸ Leken ska således inte reduceras till enbart det frigörande och det glättiga, även de mörka underströmmarna i barndomen är viktiga att uppmärksamma. Sutton-Smith menar dessutom att fantasi, lättsinne, "trams" och frivolitet sammanstrålar i leken, som till sitt väsen är undanlidande.⁹ Minst två aspekter av lek förekommer i bilderboken. Dels bilderbokens beskaffenhet som lekfullt format i sig, dels den högfrekventa förekomsten av motivet lek. Men en bilderbok som skildrar lek är inte per automatik lekfull i sin användning av bilderbokens modalitet och materialitet eller av berättarstrategier, men möjligheten att leka med själva formatet finns.

Att beakta lekens modalitet är en viktig ingång. Med begreppet uppmärksammas tröskeln mellan verklighet och fantasi, lek eller dröm.¹⁰ Bildsättningen är den aspekt som bidrar mest till modaliteten, det vill säga till hur läsaren avkodar den visuella miljön och karaktärsbeskrivningen och bedömer den som mimetisk eller symbolisk. Det visuella berättandet markerar genom sin miljö- och karaktärsteckning om det rör sig om dröm, lek eller fantasi. Modalitet, ursprungligen en lingvistisk term, har använts i analys av visuellt och verbalt berättande av bland annat Gunther Kress och Theo van Leeuwen. De menar att innehållet i en utsaga är beroende av graden av rimlighet, både i text och i bild.¹¹ Bilderbokens verklighetsanspråk formuleras nämligen med hjälp av modalitet både visuellt och textuellt.¹² Maria Nikolajeva och Carole Scott skiljer därutöver på två typer av bilderboksläsning: *mimetisk* eller bokstavlig läsning uppfattar händelserna som sanna medan *symbolisk* läsning uppfattar händelserna som önskan eller orimlighet. Text och bild kan uttrycka sinsemellan olika modalitet, vilket

leder till komplexa spänningar.¹³ Man kan enligt Anna-Maja Koskimies-Hellman gå så långt som att hävda att leken i sig är en egen variant av modalitet. Lek är nämligen besläktad med önskan och orimlighet, fantasifull som den är.¹⁴ Leken handlar också, som jag visar i mina exempel, om att ålägga någon annan sin vilja eller sitt synsätt. Lek handlar om att godkänna ett lekkontrakt, att gå med på lekens regler. Våldigt ofta inbegrips en maktkamp, som i de fall jag diskuterar här.

I *Ska vi va?* (2013) av Pija Lindenbaum förhandlar två potentiella lek-kamrater om leksituationen och deras viljor drar åt olika håll, mot tillsammanslek respektive ensamlek.¹⁵ En nedsmutsad Berit kommer med pin-nar från skogen och ringer på den prydliga och rena Flisans dörr. Flisan som har en ny sax vill stanna inomhus och klippa: ”– Åh nej! Inte Berit! tänker Flisan. – Hej ska vi va? frågar Berit. Vet du, jag kan visa dej djur som bor under en sten. Det där hittar hon bara på, tänker Flisan. Och så har hon galonisar fast det inte regnar.” (Lindenbaum 2013). Lindenbaum uppmärksammar den sköra balansen mellan delaktighet och behovet av ensamlek. Huvudtematiken i boken är uttryckligen dragkampen mellan flickornas olika förhållningssätt till lek, klädsel och beteende och utgör en subjektivitetsbrottning och en gradvis anpassningsprocess där de jämkar samman sin lust till lek.

Ett exempel på ett barn som vädjar till den vuxnas leklust hittas i Kasper Strömmans *Soffpotatisen* (2005). Pojkprotagonistens ap-blivande är redan ett fullbordat faktum på det inledande uppslaget, vilket antyder att pojken är mitt uppe i leken.¹⁶ Barnbokens otaliga djurfigurer knyter an till diskussioner om subjekt-blivande där subjektet är instabilt och alltid en anomali. Det handlar alltså inte i första hand om att uppfatta hybridkaraktererna som metamorfer, utan som stadda i rörelse mot identitetsupplösning. Denna upplösning är ett villkor för att frigöra sig från inskränkande maktordningar.

Den Kekkonen-liknande pappan i Strömmans bilderbok pekar dessutom i dubbla riktningar: dels påminner han bestämt om den finske landsfadern Urho Kekkonen (1900–1986), känd för sina förhandlingar med Ryssland under kalla krigets maktspel där nyckeln var maskulina aktiviteter som bastubad, drickande, fiske och friluftsliv i ödemarken. Samtidigt pekar pappans utseende mot en urban maskulinitet med en skallig

hjässa, tjockbågade svarta glasögon och kostym. Ap-pojken aktualiserar å sin sida buspojkskulturen som Olle Widhe beskriver den, med en utlevande maskulinitet.¹⁷ Det antropomorfa ap-barnet vill leka med föräldern. Pappan vill, likt Alfons Åbergs pappa i *Aja baja Alfons Åberg* (1972) hellre vila sig med en tidning efter jobbet och dessutom äta en bulle. Barnet blir katalysator för den vuxnas leklyst. Motsvarigheten till det Alfons pappa varnar för med sitt ”Men akta sågen!” (Bergström 1972), den analkande olyckan, är ett faktum hos Strömman då schimpanspojken trillar och slår sig. Att det leklystna barnet tar skada väcker pappan ur hans vila. Barnet kan nu sätta agendan och lyckas få den vuxna att leka. Det blir bananätartävling och leken slutar lyckligt med inget värre än blåmärken. Leken initierar därmed ett tolkningsföreträde för barnsubjektet.

Betecknande för hur leken skildras i bilderboken är att gränsen mellan lek och verklighet är upplöst. En problematik som illustratörerna brottas med är hur de ska göra rättvisa åt denna lekens undflyende och hemlighetsfulla karaktär i bild. Bilderboken har därför utvecklat en rad konventioner för att markera lek och fantasi i den visuella berättelsen. Leken utspelar sig ofta i ett inre leklandskap, i karaktärernas huvud, som en enskild eller delad aktivitet. Men den förmedlas alltså påtagligt på boksidan.

Ett exempel på en bilderbok där verklighet, lek och fantasi samspelar på boksidorna är Minna Lindebergs och Jenny Lucanders *Vildare, värre, Smilodon* (2016).¹⁸ Övergångarna mellan yttre verklighet och inre leklandskap är där påfallande sömlösa. Lucander närmast upplöser rumsuppfattningen genom användningen av modalitet. Skådeplatsen är en förskola där det handlar om att både anpassa sig till och utmana kollektivet. Miljön ger rikligt med utrymme för att gestalta mångfald och berör samhällsfrågor på ett drabbande sätt genom att kombinera finlandssvenskhet och samiskhet, men också klassperspektiv.

Det inledande uppslaget utspelar sig helt inom lekvärlden. ”Det är på lekis. Det är Annok Sarri och jag. Vi leker lejon i bur” (Lindeberg och Lucander 2016) berättar texten, medan bilden tar fasta på leklandskapet med djurfigurer, växtlighet och burgaller. De två flickorna är uppslukade av leken och samspelet, som är njutningsfullt, vilket de lekande småleendena på deras läppar avslöjar. Flickorna tar upp relativt liten plats på uppslaget, istället brer deras gemensamma leklandskap ut sig. Den utlevande

Annok Sarri och den eftertänksamma Karin Bergströms lek stänger de andra barnen ute.

På följande uppslag avbryts leken abrupt och med det modaliteten. ”– Kom fram, säger dom andra och lyfter på duken vi lagt över bordet. Men Annok rör sej inte. Då slår dom med en käpp på buren” (Lindeberg och Lucander 2016). De lekande flickorna som skapat ett avgränsat rum under bordet för sin fantasilek störs av tretton barn som representerar diversitet. En flicka har asiatiska drag, en pojke är mörkhyad, en flicka räcker ut tungan. De övriga barnen inkräktar på lekvärlden och formuleringen om att de slår med käpp på buren manifesterar lekens närvaro då bordsbenen kallas bur. Då lekvärlden rämnar genom att den utmanas av de andra barnen får Annok ett raseriutbrott och dänger en docka i en spegel så att splitter yr:

– Vad tänker du på Annok Sarri? undrar Marianne [barnträdgårdsläraren].

Tänker du överhuvudtaget?

– Nä, bara på skit tänker jag! skriker Annok.

– Det är snyggt med splitter, det liknar ett bankrån, säger jag för att trösta Annok.

Men min röst böjer sig så lätt för oljudet från dom vuxna. (Lindeberg och Lucander 2016)

Lekvärlden har definitivt brustit. Då Karin försöker trösta Annok med en lekfull jämförelse med bankrån flyter denna fantasi in i bild i form av ett stadscollage. På motsvarande sätt pendlar berättelsens uppslag mellan lekvärlden och förskoleverkligheten.

Till bokens modalitet hör således att fantasi och lek förekommer överlappande. Annok som kommenderas ut på gården för att lugna ner sig visar: ”Hejdå Eurycnema goliath” (Lindeberg och Lucander 2016), vilket förlöser en fantasi om vandrande pinnar hos Karin och följande uppslag skiftar följaktligen modalitet till en fantasi om vandrande pinnar.

Att Annok är namne med den norsk-samiska författaren Annok Sarri Nordå som skildrat en sameflickas assimileringprocess är en detalj i boken som pekar mot en diskussion om etnicitet och ursprung. Efter sitt utbrott flyttar bokens Annok mycket riktigt till Lappland, till Karigasniemi, Utsjoki. På det avslutande uppslaget samexisterar Karins storstadsvardag

med Annoks i Utsjoki, där norrskenet vilar över himlen som en bild för hur Karins längtan och samhörighetskänsla med Annok upphäver avstånd.

Annoks pappa med sin keps och buttra uppsyn och Karins mamma med knallrosa eller grönt hår och fullproppade Lidl-matkassar bryter med det medelklassperspektiv som dominerar nordisk bilderbok. Hemma hos Karin ligger ett nummer av kvinnotidskriften *Astra* på bordet, där Åbokonstnären Iju Susiraja, känd för att iscensätta fetma och hushållsuppror i sina fotografier, visar korvfinger åt betraktaren, vilket skvallrar om mammas ideologiska inriktning. I boken spiller lek och fantasi genomgående över och lägger sig som ett subjektivt filter även över de mer realistiska miljöerna. Bildberättandet är solidariskt med barnsubjektet och modaliteten används för att fördjupa gestaltningen där lekvärldarna utgör en plattform för att bearbeta känslor.

Lekens spännvidd och kontrastrikhet samt möjligheten till lättsamt strunt eller mörk maktkamp gör leken utmärkt för bilderbokens ifrågasättanden. Carin och Stina Wirséns *Leka tre* (2005) presenterar en genusrelaterad relationskonflikt och är en pendang till deras tidigare bilderbok *Små flickor och stora* (2004).¹⁹ Där gestaltas genus och generation genom klassiska kvinnolitterära konventioner som röst, revolt och maktförhandling. *Leka tre* har en grafisk utformning som är besläktad med föregångaren med blommig rygg samt en konstellation av tre lekande flickor i centrum av pärmbilden. Flickorna håller på omslaget alla i ett gosedjur respektive en docka. Därmed är signalen dubbelt förstärkt i både titel och omslagsbild: dessa flickor ska leka. Två av dem markeras dessutom särskilt som flickor eftersom de bär klänning, medan den tredje bär trikåer. Konstellationen ger en föraning om hur de tre flickorna genomgående kommer att positionera sig mot avvikelse. Det är ständigt någon aspekt som avviker, och kan utgöra grund för uteslutning.

Boken anspelar på en allmän och seglivad uppfattning om att flickor inte förmår leka tillsammans annat än parvis. Anne-Scott Sørensen kallar konstellationen väninnyad i sin undersökning av verkliga flickors tendens till lek på tumanhand.²⁰ Utanför tvåsamheten florerar utfrysningmekanismer som har internaliserats i en patriarkal genusordning. Feministisk politik har tvärtom visat på och upprätthållit tankefiguren om

genusgemenskap flickor emellan. Det är i skärningspunkten mellan dessa konkurrerande uppfattningar om lek och genustillhörighet som Carin och Stina Wirsén gestaltar de tre lekande flickornas upprepade förhandlingar om tillträde till respektive uteslutning ur leken.

Vinjetten på försättsbladet föreställer två avklädda Barbiedockor med spretande kroppsdelar, den ena dekapiterad. Barbiedockorna förknippas osökt med utpräglad flicklek. Leksaken är dessutom omdebatterad och har rentav gett upphov till ett forskningsfält, Barbiologi. Barbieforskningen bygger på en långvarig diskussion gällande det lämpliga i att flickor leker med Barbie.²¹ En blond avklädd barbiedocka och en med avtaget huvud, en rosaglittrig klänning samt en rosa högskaftad stövel och några delar ur en te-servis är allt som ligger utspritt i vinjetten på titelsidan. Föremålen vittnar om aktivitet, de är spår av flicklek. Föremålen kan uppfattas som ett gurleskt²² stilleben över flicklekens mörkare sidor, irrationalitet och förstörelselusta gentemot en klassisk flickleksak fylld med genuskonnotationer.²³ Det påminner om en brottsplats. Förförståelsen som försättsbladet etablerar är därmed att flickors lek utgör en skärningspunkt för föreställningar om femininitet och genusöverskridanden och att leken skriver in sig i en pågående könskonstituering. De episodiska tablåerna ger ett iterativt intryck, som om problematiken med att leka tre är ständigt återkommande. Åsa Warnqvist pekar på att den gurleska estetiken överstrider strikta åldersbarriärer och snarast är allmängiltig: "När en insikt väcks någonstans i mitten om att dessa mekanismer för uteslutning och maktutövande står över ålder och omständighet, följer ett obehag som blir en skarp kontrast till flickornas rosiga kinder och de blommiga uppslagen med de sirliga mellanrubrikerna."²⁴

Lekens uteslutningsmekanismer visar sig vara arbiträra. Inledningsvis sitter Stina och Lina och ritar och rimmar skatologiskt: "... majs på bajs, fis på gris, fjärt på stjärt!" (Wirsén och Wirsén 2005). Då Sara kliver in i bild – bara en del av hennes flickkropp syns, resten är beskuren – utesluts hon omedelbart ur leken utifrån sitt namn som inte bokstavsrimmar som Stinas och Linas gör. Att Stina är namne med bilderbokens upphovsmakare ger dessutom berättelsen drag av autofiktio och en air av det självupplevda. I en gurlesk utlevelse allitererar Sara vidare på följande uppslag där en utklädningslek utspelar sig: "Sommar och sol, smultron med socker,

siden och sammet, silvriga smycken, allt som börjar på S är fint.” (Wirsén och Wirsén 2005). Det gurleska består i flickornas klädsel med blommiga kläder, sidendukar och smycken i kontrast till Lina, vars brunmurriga tröja har sin pendang i de kläder Alfons Åberg i Gunilla Bergströms bilderböcker vanligtvis bär. Kontrastverkan är således stor och gurlesken förstärks av just utklädnings tematiken som är en omhuldad praktik inom feministisk poetik.²⁵ Stina och Sara är utklädda med glittriga kläder medan Lina ute-sluts ur leken. Hennes namn börjar ju på fel bokstav.

Allt verbalt berättande i boken sker i form av pratbubblor. Bildutrym-met å sin sida är avskalat så när som på de tre flickprotagonisterna som utför sina lekhandlingar och förhandlingar om acceptans. Boken är epi-sodiskt berättad och indelad i tre kapitel. I kapitel ett ”Lina, Stina och Sara” utspelas namnrimmandet, i kapitel två ”Dela lika” låtsas-äter två av flickorna sitt godis för att ha kvar då den tredje ätit upp sitt. I kapitel tre, ”Du måste välja”, leker flickorna hem med inslag av matlagning och barn-avård. Samvaron skildras som manipulativ. ”– Vem skulle du bli ledsnast för om den dör?” (Wirsén och Wirsén 2005) säger Stina och den nya ute-slutningsmekanismen triggas av vem som skulle sörja mest vid de andras död. Det makabra i situationen avspeglas i Linas uppgivna min och verkar slå Stina, som gör en tvärtomvändning och inkluderar Lina. Men endast med förbehållet att hon reserverar platsen i mitten för sig, en plats i det centrum av flickgruppen som de alla tre strävar efter att inneha.

Boken utmynnar i ett abrupt lyckligt slut där alla tre leker tillsammans, men flickornas tillsammanslek är ett ständigt gungfly. Detta understryks av baksidestexten ”– Vem viskar / –Ingen viskar / – Någon viskar visst! Viskar ni om mig? / –Vi viskar inte om dig, om en helt annat grej!” (Wirsén och Wirsén 2005). På bakpärmen är flickorna igen klädda på samma sätt som i kapitel ett, vilket ingjuter en känsla av att trätandet inleds igen, i en evig rundgång av positionerande. Wirséns uppsöker alltså bilderbokens förhandlingsytor. I deras gestaltningar av lek handlar det både om att göra genus och om att göra barndom.

Vid en genomlysning av bilderboken med hjälp av analysredskap som modalitet och maktförhandling blottläggs något väsentligt gällande hur samtidsbilderboken problematiserar en rad diskurser om barn, barndom, lekvärldar och makt. Genom nedslag i ett urval svenskspråkiga bilder-

böcker har jag visat hur leken aktualiserar barnsubjektets möjlighet att förhandla om normer och makthierarkier. Dels rör det sig om att involvera den vuxna i leken och skapa sig ett tolkningsföreträde där lek är högprioriterad som umgängesform, och dels handlar det om leken som regelverk där barnsubjektet förhandlar med andra om lekens villkor. Leken kan utspela sig på flera parallella plan och är också en erfarenhet som barnet omedelbart identifierar och kan förhålla sig till. Aktiviteten lek är barnläsaren nämligen mer än välbekant med. Astrid Lindgrens uttalande ”Vi lekte och lekte, så det är underligt att vi inte lekte ihjäl oss” svävar ännu över barnboken i sin helhet.

NOTER

- 1 *Barnets lek – makt och möjlighet*, Anne Banér (red.), Centrum för barnkulturforskning, Stockholm 2007, ger en orientering i lekens maktaspekter ur olika perspektiv.
- 2 Jenny Holt, "'Normal' versus 'deviant' play in children's literature, an historical overview", *The Lion and the Unicorn* 2010 (34) 1, s. 34–56 erbjuder en översikt av lekens normanpassning och avvikelser.
- 3 Mia Österlund, "Bilderboken som experimentlåda – djurblivanden, genusbråk och normbrottnings", *BY*, Maria Lassén-Seger (red.), Jokowski, Vasa 2014.
- 4 Maria Lassén-Seger, *Adventures into Otherness. Child Metamorphs in Late Twentieth-Century Children's Literature* [diss.], Åbo Akademis förlag, Åbo, 2006, s. 124.
- 5 Boel Westin, "Superbarn, vardagsbarn och vilda bebisar. Svenska bilderböcker 1945–1980", *I bilderbokens värld 1880–1980*, Kristin Hallberg & Boel Westin (red.), Liber, Stockholm 1985, s. 72.
- 6 Johan Huizinga, *Homo ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. The Beacon Press, Boston 1950.
- 7 Brian Sutton-Smith, *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press, Cambridge 1997.
- 8 Lassén-Seger 2006, s. 134.
- 9 Lassén-Seger 2006, s. 134.
- 10 Anna-Maja Koskimies-Hellman, *Inre landskap i text och bild. Dröm lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker* [diss.], Åbo Akademis förlag, Åbo, 2008, s. 39.
- 11 Gunther, Kress & Theo van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, Routledge, London 2006 [1997], s. 159 ff.
- 12 Medan en del forskare som Kress och Leeuwen, Stephens och Happonen anser fotografiet ha största modalitet, menar Nikoaljeva och Scott att begreppet modalitet syftar på möjlighet, omöjlighet, eventualitet eller nödvändighet i både text och bild. Se John Stephens, "Modality and Space in Picture Book Art. Alen Say's *Emma's Rug*", *CREAtTA* 1 (1), 200 s. 44–59 och Sirke Happonen, "On Representation, Modality and Movement in Picture Books For Children", *Visual History. Images of Education*, Ulrike Mietzner, Kevin Meyers & Nick Peim (ed.), Peter Lang, Oxford 2005, s. 55–83.
- 13 Maria Nikolajeva & Carole Scott, *How Picturebooks Work*, Garland, New York 2001. s. 173 ff.
- 14 Koskimies-Hellman 2008, s. 40.
- 15 Pija Lindenbaum, *Ska vi va?*, Rabén & Sjögren, Stockholm 2013.
- 16 Kasper Strömman, *Soffpotatisen*, Söderströms, Helsingfors 2005. Maria Lassén-Seger, "Bland djungelapor, jaguarer och jobbarkaniner. Djuriska barn i bilderboken", *Barnlitteraturanalyser*, Elina Druker & Maria Andersson (red.), Studentlitteratur, Lund 2008, s. 113–130.
- 17 Olle Widhe, "Lekens alternativa geografi. Om Zacharias Topelius bidrag i *Eos*", *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning* vol 37, 2014, s. 1–16, <http://www.barnboken.net/index.php/cfr/article/view/187> (24.5.2017).
- 18 Minna Lindeberg & Jenny Lucander, *Vildare, värre, Smilodon*, Förlaget, Helsingfors 2016.

- 19 Carin & Stina Wirsén, *Leka tre*, Bonnier Carlsen, Stockholm, 2005; Carin & Stina Wirsén, *Små flickor och stora*, Bonnier Carlsen, Stockholm, 2004. Jfr Mia Österlund, "Se så söt du blir i den här! Maktkamp, generation och genus i Carin och Stina Wirséns bilderböcker", *Barnboken* 2008/2, s. 4–17.
- 20 Anne Scott Sørensen, "Könskulturer och könets kultur", *Om unga kvinnor. Identitet, kultur och livsvillkor*, Hillevi Ganetz & Karin Lövgren (red.), Studentlitteratur, Lund 1991, s. 39–60.
- 21 Jaqueline Urla & Alan. C. Swedlund, "The Anthropometry of Barbie. Unsettling Ideals of the Feminine Body in Popular Culture", *Deviant Bodies*, Jaqueline Urla & Jennifer Terry (ed.), Indiana University Press, Bloomington 1995; Margaretha Rönnberg, "Provokationen Barbie. Föremål för flickors fantasier om frihet och vuxnas envisa farhågor", *Lokus* nr 1, 2004, s. 32–34.
- 22 Gurlesk är en flickfiguration som återtar färgen rosa och den vanliga flickigheten och fyller den med motsägelsefullt innehåll som då färgen rosa kombineras med farlighet eller aggressivitet. Se Mia Österlund, "Att formge en flicka. Flickskapets transformationer hos Pija Lindenbaum och Stina Wirsén", *Flicktion. Perspektiv på flickan i fiktionen*, Eva Söderberg, Mia Österlund & Bodil Formark (red.), Universus Academic Press, Malmö 2013, s. 170.
- 23 Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svensk-språkig prosa från 1980 till 2005* [diss], Rosenlarv, Stockholm 2013. Österholm introducerar begreppet gurlesk på svenska s. 99 ff.
- 24 Åsa Warnqvist (f. Johansson), "Det gör ont att uteslutas", *Svenska Dagbladet* 14.11.2005.
- 25 Ulrika Dahl, "Utklädningslådan", *Såna som oss. Röster om sexualitet, identitet och annorlundaskap*, Susanne Moberger (red.), Tiden, Stockholm 2003, s. 65–74.

Litteratur och vetande



Av upphovsrättsliga skäl
publiceras artikeln inte i
den digitala versionen

Fiktionens fripassagerare kan ge känsla för kritiskt tänkande i skolans undervisning

”At the heart of pedagogy is the provocation of emotion and affect”¹

Skönlitteratur, film och bildkonst är populära i skolans undervisning för att skapa effekt och illustrera, understryka och förstärka lärarnas poänger. Vid första anblicken kan det konstnärliga verkningsmedlet, den skönlitterära texten, filmklippet eller bilden, se ut som ett trevligt komplement och dessutom hjälpa läraren att förklara en abstrakt logik eller ett komplicerat skeende för eleverna.² Röster har dock höjts i protest mot att förenkla framför allt skönlitteraturens roll i undervisningssammanhang. Lena Kåreland varnar för att betrakta skönlitteraturen som en ”hjälpgumma” i undervisning som i skönlitteraturen ser ett medel för att nå olika kunskapsmål.³ Om skönlitteraturen används för att enbart träna språkfärdighet, eller som ett verktyg för att nå en större förståelse för andra människors livsvillkor i andra delar av världen, riskerar vi att bortse från dess estetiska kvaliteter. Anders Öhman instämmer med Kåreland i sin kritik mot ett alltför snuttifierat användande av skönlitteratur. Lästa i sin helhet talar skönlitterära texter till oss.⁴ Fiktionsberättandet har en

unik kapacitet att uppsluka läsaren och kan träna läsaren att erövra såväl inlevelseförmåga som förståelse för sin egen plats i världen.

Denna litteratursyn kommer till uttryck i Martha Nussbaums idéer om att skönlitteraturen har en särskild förmåga att beskriva livets komplexitet: "Style itself makes its claims, expresses its own sense of what matters".⁵ Form har agens, det estetiska språket talar med oss, gäcker oss och spelar en aktiv roll i vår förståelse av innehållet.



Jag kommer att lyfta fram några utgångspunkter för hur form och innehåll, estetik och etik samverkar i pedagogiska situationer. Diskussionen riktar in sig på möjligheter men också på risker med att föra in fiktionstexter i undervisning. Jag presenterar inte några egna forskningsresultat beträffande litteraturens effekter för läsförståelse eller förståelse för världen i allmänhet. Texten är snarare att betrakta som ett försök att staka ut några ingångar till en diskussion om narrativets plats och betydelse i undervisning.

Litteraturredidaktisk forskning om läsande i skolan ägnar sig mestadels åt skönlitteratur som romaner, noveller och lyrik men även åt sakprosa och argumenterande text.⁶ Jag kommer att använda mig av begreppet "fiktionstexter" för att kunna röra mig från det skrivna skönlitterära ordet till visuellt berättande i film, och även beröra verkliga narrativ.⁷ Jag menar inte att alla narrativ är fiktion, men deras berättande gör att de blir intressanta ur ett fiktionsförståelseperspektiv.⁸

Det är på sin plats att inflika att jag skriver "använda" när jag hänvisar till att lärare lyfter in skönlitteratur, film och andra estetiska uttrycksmedel i klassrummet och undervisar såväl om som genom och i fiktionstexterna. Jag tar inte hänsyn till huruvida lärare intar en instrumentell attityd till konst, eller ta parti för huruvida en sådan inställning är försvarbar ur ett estetiskt perspektiv. Däremot utgår jag från att skönlitterära texter och film har unika egenskaper som gör att lärare vänder sig till dessa texttyper för att skapa ett mer tillgängligt och fördjupat lärande. Utan de estetiska verkningsmedlen skulle det bli ett annat lärande som ur ett lärarperspektiv skulle vara mindre effektivt, ytligare och helt enkelt sämre.



Det kan nu låta som om jag reservationslöst uppmanar alla lärare att använda skönlitteratur och film så mycket och så ofta som möjligt i sina klassrum. Detta vore en missuppfattning. Litteraturens innehåll är sammanlänkat med dess formspråk. Enligt samma princip påverkar också textmediet undervisningsinnehållet när fiktionstexter används i pedagogiskt syfte. För att förklara kopplingen mellan estetik och pedagogik är begreppet "emotional persuasion" intressant och öppnar för att "fictional narratives can enlighten us by influencing the intellect *through* the emotions".⁹ Lester H. Hunt betonar narrativets förmåga att framstå som konkret men även inbjuda till att tolkas associativt. Med andra ord visar narrativet upp ett gripbart skeende som får sin betydelse i hur vi avläser och känner igen konstruerade mönster och klichéer. Den estetiska upplevelsens särskilda förmåga att upplysa oss ligger i sättet den är berättad på. Formen påverkar förståelsen av innehållet och "smittar" detta så att det vi potentiellt kan lära oss är färgat av hur det förmedlas till oss.

I den didaktiska forskningen används termen "följemeningar". Följemeningar finns i allt kunskapsinnehåll och beskrivs av Leif Östman som "extra lärande".¹⁰ Överfört på fiktionstexter kan följemeningarna beskrivas som undervisningsinnehållets "fripassagerare". När till exempelvis delar av (eller hela filmer) används i historieundervisningen för att illustrera ett historiskt skeende är detta förpackat i en intrig, gestaltat med ett persongalleri och förlagt till en miljö. Ulf Zander visar hur flera olika historiska personer kan föras samman i en filmhjärte och hur olika händelser förskjuts för att anpassas till det filmiska berättandets dramaturgi.¹¹ Utöver uppumpade protagonister (och antagonister) och anakronistiska historiska händelseförlopp finns det dessutom genrespecifika drag som slinker med in i klassrummet. Äventyrsfilmer har exempelvis ofta en heterosexuell kärlekshistoria som bihandling, vilken i sig medför en mängd värderingar kring romantik och gott mot ont genom det sätt som detta presenteras på. "Fripassagerarna" behandlas sällan i undervisningen och reproducerar normer om olika maktordningar och klichéer utifrån kön, sexualitet, ålder, funktionalitet, etnicitet, klass och kroppsform. Fiktionstexter i undervisning ger alltså goda möjligheter att öppna upp svårtillgängliga

skeenden och levandegöra såväl undervisningen som undervisningsinnehållet. Samtidigt är det vanskligt då den fiktiva formen också riskerar att öppna dörren för ovälkomna gäster i form av stereotypa, heteronormativa, eurocentriska och sexistiska föreställningar som inte behandlas i undervisningen.



Så långt har jag påtalat fiktionstexters fördelar men också nackdelar ur ett pedagogiskt perspektiv. I grunden ligger en litteratursyn som bekräftar den konstnärliga formens möjlighet att få en fundamental betydelse i lärandet, på gott och ont. För att gå vidare i diskussionen måste också frågan om det kontext- och situationsbundna lärandet utvecklas. Hur mottas fiktionstexter av olika elever och lärare? Vad har den specifika situationen för betydelse för hur innehållet tolkas och slutligen landar i förståelse och kunskap?

Förståelse för hur ett skönlitterärt verk belyser uppfattningen av en upplevd verklighet kan spåras genom de analogier som dras mellan den litterära texten och det verkliga livet. De narrativa elementen är verksamma komponenter i läsarens jämförelser mellan verket och verkligheten. De utrustar läsaren med möjligheter att uppfatta fiktionstexten på ett visst sätt, men själva analogin och slutsatsen görs inom varje enskild individ. För att kunskap överhuvudtaget ska bli möjlig behöver en förståelse för det lästa äga rum. Denna förståelse kan vara sympatisk eller antipatisk. En reaktion måste äga rum för att pedagogisk effekt ska uppnås. Beroende på vem jag är (eller anser mig vara), talar texten till mig på ett visst sätt. Anders Pettersson menar att det rör sig ”not primarily about getting something out of a literary text, but about putting something *into* it”.¹²

Detta väcker frågan om vem som läser och vilka tolkningsramar som läggs på texten. Kathleen McCormicks forskning om repertoarer har haft stor betydelse för lärares val av texter med hänsyn till läsare. Såväl textens allmänna repertoar (normer, värderingar et cetera) som dess litterära repertoar (språkbruk, berättarteknik et cetera) ska helst vara så lika läsarens repertoar (läsförståelse och sociala referensram) som möjligt för att en god interaktion mellan text och läsare ska uppstå.¹³ Ur ett läsför-

ståelseperspektiv är detta en viktig pedagogisk insikt, men ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv behöver lärarens (och läsarens) litteraturval problematiseras.

Låt oss återvända till Petterssons antagande om att vi alltid lägger in något i texten. Om vi antar att detta har att göra med vår repertoar som läsare handlar det också om identitet. Identitet ska i denna artikel förstås som en position och en process. Det är ett begrepp som betecknar ett faktiskt tillstånd med de materiella villkor (kropp, fysisk miljö) som finns för den enskilda individen på en specifik plats. Samtidigt är det ett tillstånd som kontinuerligt omskapas och omförhandlas, ett tillstånd som både definieras av och definierar den plats som individen intar. Identitet(-er) konstrueras, möjliggörs och begränsas av de maktrelationer som upprättas i nätverket mellan olika "aktörer" på en viss plats.¹⁴

För att beskriva och analysera identitet utifrån olika maktordningar är begreppet "positionality" användbart. Frances A. Maher och Mary Kay Tetrault beskriver hur maktordningar som etnicitet (eng. "race") och kön upprättas och förhandlas i litteratursamtal i olika studentgrupper med olika identiteter i respektive grupp.¹⁵ Denna forskning visar att läsarnas olika erfarenheter av etniska och könade individer öppnar för vissa läsningar men också begränsar deras tolkningar i textsamtalen. "Positionality" ger möjligheten att se identitet som något sammansatt i skärningspunkten mellan det materiella, sociokulturella och ideologiska, en position som formas och omformuleras i mötet med olika texter. Samtidigt "blir" texter också till i mötet med läsaren i och med det läsaren lägger in i texten.

Det har tidigare påtalats att skönlitteratur kan få oss att se bortom det egna och hjälpa oss att få en förståelse för andras liv och världar.¹⁶ Det kan tyckas att Maher och Tetraults forskning snarare visar motsatsen, det vill säga att vi inte kan förstå andras perspektiv och att den upplevda identiteten ger ett tämligen snävt synfält. Det vore dock begränsande att låta diskussionen ta slut där. Genom forskning om olika maktordningars samverkan i identitetsformering och i textsamtal kan också osynliggöranden av privilegium och "blinda fläckar" lyftas fram och medvetandegöras.

I ny forskning om lässtrategier finns en spännande ansats att lyfta fram känslan, eller känslöpåslaget, som ett betydelsebärande inslag i läsförståelse. Stig-Börje Asplund, Christina Olin-Scheller, Marie Tanner och

Magnus Åberg undersöker hur olika maktordningar i ett klassrum befästs och samverkar med affekt och engagemang i textsamtal. Denna artikel är intressant ur vårt perspektiv eftersom den visar hur starkt läsarens identitet förknippas med läsningens kontext och hur textsamtalet fungerar som en arena för identitetsprocesser. Forskarna menar att läraren har en utmanande uppgift framför sig om ett känsloladdat textsamtal ska vara en framgångsrik pedagogisk metod. Läraren behöver ha "såväl fördjupade kunskaper om läsprocesser som insikter i elevers sociala relationsskapande".¹⁷ I liknande anda uppmanar Skans Kersti Nilsson till en subjektiv och personlig hållning till fiktionstexter i undervisningen. Genom att medvetet arbeta med olika förhållningssätt till texten kan läsningen och litteratursamtalet vara ett sätt att utveckla olika lässtrategier.¹⁸ Känslomässigt engagemang är ur detta perspektiv inte ett hinder för läsutveckling, utan en metod som banar väg för denna utveckling.



Slutligen kommer vi in på möjligheten att via känsla träna kritiskt tänkande. Ofta påtalas en uppdelning mellan en akademisk analytisk läsart och en budskapsorienterad fritidsläsning.¹⁹ Forskare hävdar att läsaren i mötet med lyrikens formspråk kan gå bortom den egna tolkningshorisonten och därigenom skapa förutsättningar för att träna den emokognitiva förmågan att få förståelse för andras världar.²⁰ Empirisk läsforskning visar dock att det finns en klyfta mellan ungdomars attityder till litteratur och styrdokumentens önskan om omvärldsorientering.²¹ Antagandet om den "goda litteraturen" existerar framför allt på formuleringsarenan, i läroplanerna.²² Förståelse och medkänsla är inget som den estetiska texten utlöser automatiskt, utan något som kan och behöver tränas.

Pedagogik handlar om form och innehåll och om den komplexa relationen mellan dessa när ett visst kunskapsinnehåll ska bli begripligt. För att komma närmare en förståelse för känslans betydelse i den pedagogiska situationen behöver vi också ta hänsyn till den politiska aspekten: "The theme of 'politics of emotions' in the context of teaching and learning focuses on the connection between emotional practices, sociability, bodies, and power".²³ Lärande är ur detta perspektiv socio-materiellt, och

känslan är relationell snarare än enbart inneboende hos enskilda individer.

En risk med ett för känslolästarkt användande av narrativ är att hamna i en oreflekterad "undervisning om den Andre", där rådande maktordningar mellan de privilegierade läsarna och de marginaliserade riskerar att reproduceras.²⁴ Likaså öppnar en sådan undervisning för möjligheten för majoritetssamhället att konstruera sig självt som tolerant och öppet för kunskap om den Andre. Kevin Kumashiro lyfter snarare fram behovet av att problematisera denna konstruktion och föra in kunskap som "stör" maktordningar snarare än att endast lyfta in "mer" eller "fler" perspektiv som läggs bredvid det normativa egna. Tillsammans med Michalinos Zembylas behöver vi ställa frågan: "How can pedagogy and the curriculum get organized by teachers so that they move learners from affective dissonance to affective solidarity, without ending up reinstating empty empathy, pity or sentimentalism?"²⁵

Som vi har sett används narrativ för att öka fiktionsförståelse, eller för att träna lässtrategier. Narrativ kan också användas i undervisningen om mänskliga rättigheter i syfte att få insikt i och förståelse för andras liv och genom denna aktivera sig mot förtryck.²⁶ Här ser vi en förskjutning från förståelsen av den narrativa texten och ett steg bort från "rent" fiktiva texter mot människors livsberättelser. I den metodologiska diskussionen om narrativ i forskningen brottas forskarna med spänningsförhållandet mellan berättelse (narrativ) och verklighet.²⁷ Det är också i detta fält vi ser litteraturvetenskapens terminologi användas i analysen av en mängd olika texter, vare sig de antas vara fiktiva eller faktiska. Ur ett pedagogiskt perspektiv skulle jag vilja hävda att användandet av såväl fiktionstexter som "reella" narrativ är intressant. Oavsett verklighetsanspråk rör det sig om texter (undervisningsmaterial) som syftar till någon slags reaktion genom känsloprovokation. En följdfråga är: föreligger det någon risk för aversion, och hur påverkar i så fall denna lärandet?

Kumashiro utvecklar begreppet "pedagogisk kris". Utbildning och kunskap kan vara smärtsamt då vi konfronteras med insikter om egna privilegier och ojämlikhet. Detta kan leda till att vi genomgår en kris som förhoppningsvis kan leda till handling, rubbande av rådande maktordningar och kamp mot förtryck. Att använda narrativ och texter med en stark känslomässig påverkan kan vara effektivt i en undervisning som vill

skava, synliggöra och ifrågasätta normer. Samtidigt innebär aktiverande av pedagogiska kriser vissa risker. Ett alltför starkt anslag i texter kan "trigga" djupt personliga trauman och på så vis väcka obehagliga minnen till liv som hindrar lärandet. I dessa fall motarbetar de estetiska verkningsmedlen oss snarare än leder mot ett fördjupat lärande. Vi kan dessutom aldrig med säkerhet veta vad det är i texterna som kan utlösa obehag. Lärande är performativt och det finns alltid ett visst mått av "un-knowability" mellan undervisningen och lärandet.²⁸

Innebär det då att lärare ska avhålla sig från att lyfta in fiktionstexter och narrativ i undervisningen? Estetiska verkningsmedel har potential att väcka oss på ett sätt som inga andra texter kan. Samtidigt är narrativ av olika slag bedrägliga när de används i pedagogiskt syfte. Här måste vi alltså lyfta in en parallell analys av undervisning och lärande som situationsbundet och ta hänsyn till känslans politiska dimensioner: "The fundamental task is therefore not to teach young people how to feel about themselves, but rather to enable them to understand why they have certain feelings in a particular social and political setting".²⁹ Det går inte att hävda att litteraturen i sig kan skapa en öppenhet, men det är fortfarande mycket som talar för att det är motiverat att använda litteratur i undervisningen. Fiktionstexten och den narrativa formen kan få oss att träna seendet, att sätta ord på vad vi ser och upplever och på så vis bana väg för kritiskt tänkande. Det handlar om att få en beredskap att analysera olika narrativ, att öka de metakognitiva färdigheterna och träna känsligheten inför världen runt omkring oss, oavsett om den finns vid det egna köksbordet eller i en värld på bioduken. Det är en värld och den angår oss alla.

NOTER

- 1 Michalinos Zembylas, "Making sense of the complex entanglement between emotion and pedagogy: contributions of the affective turn", *Cultural Studies of Science Education*, Vol. 11, No. 3 2014, s. 539–550.
- 2 *Berättelsens möjligheter. Lärares reflektioner över fiktion*, Linn Areskoug & Helen Asklund (red.), Studentlitteratur, Lund 2014.
- 3 Lena Kåreland, *Skönlitteratur för barn och unga*, Studentlitteratur, Lund 2015.
- 4 Anders Öhman, *Litteraturdidaktik, fiktioner och intriger*, Gleerups, Malmö 2015.
- 5 Martha Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York 1990, s. 3.
- 6 *Läsa mellan raderna*, Christina Olin-Scheller & Michael Tengberg (red.), Gleerups, Malmö 2016.
- 7 Areskoug & Asklund 2014.
- 8 Ingrid Mossberg Schüllerqvist & Christina Olin-Scheller, *Fiktionsförståelse i skolan. Svensklärare omvandlar teori till praktik*, Studentlitteratur, Lund 2011.
- 9 Lester H. Hunt, "Sentiment and Sympathy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 62, No. 4 2004, s. 339–354, <http://www.jstor.org.ezproxy.its.uu.se/stable/pdf/1559229.pdf?refreqid=excelsior%3A84272378ea5b32d7c5a663b591524d3e> (26.1.2017).
- 10 Leif Östman, "Analys av utbildningens diskursivitet. Normer och följemeningar i text och handling", *Utbildning och demokrati*, Vol. 17, Nr. 3 2008, s.113–137, <https://www.oru.se/globalassets/oru-sv/forskning/forskningsmiljoer/hs/humus/utbildning-och-demokrati/2008/nr-3/leif-ostman---analys-av-utbildningens-diskursivitet.-normer-och-foljemeningar-i-text-och-handling.pdf> (16.3.2017).
- 11 Ulf Zander & Klas-Göran Karlsson, *Historien är nu. En introduktion till historiedidaktiken*, Studentlitteratur, Lund 2009.
- 12 Anders Pettersson, "The Formative Influence of Literature. Analogical Thinking, Statements, and Identification", *Arcadia* 43:1, 2008, min kursiv, <http://search.proquest.com.ezproxy.its.uu.se/docview/204091283/fulltextPDF/B28D00B95D7349A0PQ/1?accountid=14715>, s. 45 (16.3.2017).
- 13 Kåreland 2015.
- 14 Tara Fenwick & Richard Edwards, "Networks of knowledge, matters of learning, and criticality in higher education", *Higher Education*, 67, s. 35–50, 2014, <http://search.proquest.com.ezproxy.its.uu.se/docview/1476255460?pq-origsite=summon> (16.3.2017)
- 15 Frances A. Maher & Mary Kay Tetrault, "Frames of Positionality: Constructing Meaningful Dialogues about Gender and Race", *Anthropological Quarterly*, Vol. 66, No. 3 1993, s.118–126, <http://www.jstor.org.ezproxy.its.uu.se/stable/pdf/3317515.pdf?refreqid=excelsior%3A14752a1923c6e97c5c34540adac03aa8> (5.10.2016).
- 16 *Bygga broar och öppna dörrar. Att läsa, skriva och samtala om texter i förskola och skola*, Karin Jönsson (red.), 2. uppl., Liber, Stockholm 2016; Magnus Persson, *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen*, Studentlitteratur, Lund 2007.

- 17 Stig-Börje Asplund et al, "Vargen kommer! Om läsundervisning och texter som väcker känslor", *Läsa mellan raderna*, Christina Olin-Scheller & Michael Tengberg (red.), Gleerups, Malmö 2016, s. 231.
- 18 Torsten Pettersson et al., *Litteraturen på undantag? Ungas fiktionsläsning i dagens Sverige*, Makadam, Göteborg 2015.
- 19 Christian Mehrstam, "Järnjätten är starkare än järnmannen", *Litteratur och läsning. Litteraturredaktikens nya möjligheter*, Maria Jönsson & Anders Öhman (red.), Studentlitteratur, Lund 2015.
- 20 Yngve Andersson, "Världen är alltid större än mina tankar", *Litteratur och läsning. Litteraturredaktikens nya möjligheter*, Maria Jönsson & Anders Öhman (red.), Studentlitteratur, Lund 2015.
- 21 Pettersson et al. 2015.
- 22 Magnus Persson, *Den goda boken. Samtida föreställningar om litteratur och läsning*, Studentlitteratur, Lund 2012.
- 23 Zembylas 2014, s. 545.
- 24 Kevin K. Kumashiro, *Troubling Education: Queer Activism and Anti-Oppressive Pedagogy*, Routledge, New York 2002.
- 25 Zembylas 2014, s. 547.
- 26 Michael F. Connelly & Jean D. Clandinin, "Stories of Experience and Narrative Inquiry", *Educational Researcher*, vol. 19, no. 5 1990, s. 2–14; Audrey Osler & Juanjuan Zhu "Narratives in teaching and research for justice and human rights", *Education, Citizenship and Social Justice*, vol. 6, no. 3 2011, s. 223–235.
- 27 Cathy A. Coulter & Mary Lee Smith, "The Construction Zone: Literary Elements in Narrative Research", *Educational Researcher*, vol.38, no.8 2009, s. 577–590.
- 28 Kumashiro 2002; Silvia Edling, *Att vilja andra väl är inte alltid smärtfritt. Att motverka kränkningar och diskriminering i förskola och skola*, Studentlitteratur, Lund 2012.
- 29 Zembylas 2014, s. 544.

Idéhistorisk litteraturforskning idag?

Idéhistorisk forskning var en central del av den traditionella litteraturforskningen innan ett verkcentrerat och strukturalistiskt synsätt slog igenom – så till den grad att den knappt uppfattades som en egen fåra inom litteraturforskningen. Det litteraturhistoriska perspektiv som mot slutet av 1700-talet kom att ersätta den traditionella poetiken fokuserade ursprungligen på hur litteraturen gav uttryck för sin kulturs och sin epoks tanke- och upplevelsevärld. I den här vida bemärkelsen betraktades litteraturen och de förhärskande ”idéerna” som organiskt förbundna med varandra, även om ”idé” förstods i en mera allmän bemärkelse och inte enbart som en explicit filosofisk åskådning eller ideologi. Under senare hälften av 1800-talet uppstod *Geistesgeschichte* som en reaktion mot positivistiska krav och som ett försvar för den andliga kulturens organiska enhet. Till exempel i *Sachwörterbuch der Literatur* från 1969 likställer Gero von Wilpert idéhistoria med *Geistesgeschichte* och konstaterar att den sistnämnda på senare tid kritiserats för att försumma litteraturens konstnärliga aspekter.¹

Wilperts ståndpunkt är representativ för den riktning som följde efter nykritik och rysk formalism och som kom att dominera i Västeuropa och

USA efter 1900-talets mitt. Synsättet var starkt verkcentrerat och beto-
nade litteraturens egna lagbundenheter och det enskilda verkets estetis-
ka helhet. René Welleks och Austin Warrens *Theory of Literature* (1942,
Litteraturteori) användes i årtionden som lärobok, och i den propagerar
författarna för ett så kallat inomlitterärt studium (*intrinsic approach*). De
menade att tidigare litteraturforskning närmat sig objektet utifrån och sett
det som en manifestation av något yttre, till exempel författarens upplevel-
ser. Till det utomlitterära studiet (*extrinsic approach*) hör även det idéhis-
toriska perspektivet, som undersöker hur idéer gestaltas i litteratur.² För-
fattarnas uppfattning om litteraturens autonomi är snäv: de anser att det
litterära verkets innehåll, betydelse och estetiska värde låter sig analyseras
utan någon kontextualisering. Därmed görs en tydlig boskillnad gentemot
forskningstraditionen kring *Geistesgeschichte*.

Det sena 1900-talets huvudströmningar, strukturalism och poststruk-
turalism, gynnade knappast heller den idéhistoriska forskningen. Inom
strukturalismen granskades litteratur utgående från en strukturell språk-
vetenskaplig modell som ett slags språkligt system, där systemets interna
relationer producerar textens betydelseinnehåll. Språkets enskilda använ-
dare, dennes tankar och intentioner, behövde inte beaktas, lika lite som
världen utanför texten. Strukturalismen var i det avseendet en variant av
intrinsic approach, ett inomlitterärt studium som istället för det enskilda
verket fokuserade på språket eller litteraturen som system, och på dess
interna funktion. Begreppet "verk" ersattes av begreppet "text": medan
"verk" innebär en särskild persons prestation är "text" en diskursiv pro-
dukt baserad på språkliga regler. Subjektets, författarens betydelse som
verkets upphovsman förnekas eller upphävs – författaren förklaras som
bekant död inom strukturalism och senare poststrukturalism,³ samtidigt
som litteraturens referentiella relation till en yttre verklighet uppfattas
som irrelevant.

Det idéhistoriska greppet förutsätter däremot att såväl subjektet som
världen utanför litteraturen beaktas. Endast människor kan ha idéer; en
idé är en enskild människas idé, vare sig den är hennes egen eller, vilket är
det vanligaste, något som hon tillägnat sig av andra. I litteraturen kan idéer
finnas hos författaren och hos fiktiva karaktärer. Subjekt med en sådan idé-
bärande status ingår inte i det strukturalistiska litteraturbegreppet, enligt

vilket mening produceras av språksystemet och subjektet reduceras till en rumslig varseblivningspunkt⁴ eller till en subjektsposition inom språkets system.⁵ I poststrukturalistiskt tänkande, till exempel hos Derrida och Foucault, har föreställningen om subjektet som en skapare av betydelser likaså förkastats; språket lever sitt eget liv som ett "språkspel" eller som en oändlig kedja av möjliga referenser och tänkbar mening (Derrida), och subjektet framträder snarare som en produkt av en diskursiv praktik och av maktförhållanden än som en meningsproducerande aktör (Foucault).⁶ Dekonstruktionen gör idéhistorisk forskning omöjlig också av den anledningen att en dekonstruktion av texten betyder en upplösning av dess antagna meningsinnehåll: man vill visa att betydelse uppstår på ett annat sätt än vad som tycks vara uppenbart och att textens mening inte kan fastslås. En central målsättning för dekonstruktionen är just att rubba föreställningen om att betydelser är entydigt givna. På det sättet raserar den grunden för idéhistorisk forskning, det vill säga antagandet att det går att säga hurudana idéer som kommer till uttryck i en text.

Den idéhistoriska forskningen behöver förutom ett subjekt även en kontext, en värld utanför verket, som verkets idéer jämförs med och som utgör den bakgrund mot vilken verkets idévärld blir begriplig. Poststrukturalismen kan också innehålla begreppet 'kontext', som då är diskursivt. En diskurs i Foucaults mening är en textgrupp som hör till ett särskilt kunskapsområde och vars formeringsregler definierar på vilket sätt det är möjligt att tala om objekt inom detta kunskapsområde.⁷ Diskursbegreppet är således en poststrukturalistisk motsvarighet till begreppen "idé" och "ideologi"; sättet att tala om en viss sak yttrar sig som en egenskap hos diskursen och inte som en persons ställningstagande till saken. Litteratur betraktas som en diskursiv blandform, där många olika slags diskurser förenas.⁸ På dessa tankar baserar sig den av Stephen Greenblatt lanserade så kallade nyhistoricismen (*new historicism*), som i en skönlitterär text försöker identifiera så många skönlitterära och andra diskursformer som möjligt av det gränslösa antal texten består av.⁹ Nyhistoricismen har också tagit till sig den foucaultska tanken om sambandet mellan diskurs och makt: med vissa diskurser skapas och upprätthålls vissa maktpositioner. Diskurserna och det maktbruk som är kopplat till dem är en del av och en egenskap hos den sociala praktik, som inte har sitt upphov i en-

skilda talare eller författare. En sådan uppfattning är reifierande eftersom den låter förstå att den diskursiva verklighet vi lever i inte frambringas av subjekt utan snarare utgör ett villkor för subjektens agerande. Frågan hur den enskilda människans tankar eller idéer kunde förändra diskursen vill den poststrukturalistiska diskursanalysen inte befatta sig med.

Under de sista decennierna av 1900-talet uppstod vid sidan av dekonstruktion och foucaultsk poststrukturalism, och ofta sammanvävda med dessa, forskningsinriktningar med samhällelig, kontextuell och historisk förankring. Hit hör litteraturforskning med inriktning på feminism, minoriteter och olika marginella grupper samt postkolonial forskning, vars objekt är före detta koloniserade länders litteratur. Det var en tillfällighet att dekonstruktionens starkaste period inföll samtidigt med uppkomsten av dessa riktningar, som inte bara ville ifrågasätta rådande diskursformer utan också strävade efter att bygga upp en ny form av identitet. Dekonstruktion och foucaultsk diskursanalys lämpar sig väl för att rubba och upphäva maktdiskurser, men fungerar knappast som ett redskap för en förtryckt grupp eller ett folks strävan att definiera sig själva. Istället för att förneka subjektets betydelse och påverkningsmöjligheter behövs ett tänkesätt som ger subjektet egenmakt (*empowerment*); en stark subjekt-position är själva utgångspunkten för feminism, minoritetsforskning och postkolonialism. Det handlar om att inte längre låta andra definiera vad en kvinna, minoritetsidentitet eller ett koloniserat folk är, utan att dessa tidigare (eller fortsättningsvis) förtryckta grupper själva får bestämma vilka de är och därigenom ta kontroll över sitt eget liv som individer och grupp. Det som med andra ord behövs är en ideologi för ett starkt, autonomt subjekt, jämförbar med det modernas ideologi som uppstod under upplysningstiden och som ifrågasattes först under 1900-talet, kraftigast just inom strukturalism och poststrukturalism. I de ovan nämnda nya, samhälleligt och politiskt inriktade litteraturvetenskapliga (och kulturvetenskapliga) strömningarna finns alltså förutom ett dekonstruktivistiskt inslag – och helt i motsättning till dekonstruktionens karaktär – ett krav på en autonom subjekt-position för tidigare förtryckta grupper, en strävan att föra ut upplysningens ideologi till de grupper som inte tidigare omfattats av den. I en viss mening återuppväckte dessa inriktningar alltså subjektet och författaren, ett tema som diskuterats allmänt sedan 1990-

talet.¹⁰ Föresatserna att främja rättvisa krävde också en värld som inte endast var diskursivt uppbyggd. Diskursiva praktiker har varit en väsentlig del av förtrycksmekanismerna men samhällelig och global ojämlikhet handlar naturligtvis inte bara om hur man har talat om saker, utan även om människors konkreta livsomständigheter och yttre villkor. Samtidigt som man gör upp med diskursiva praktiker som stöder förtryck måste en subjektivitet på egna villkor byggas upp – en subjektivitet som åtar sig att utverka gynnsammare omständigheter för den ifrågavarande förtryckta gruppen.

Idéer och ideologier har alltså igen fått en stor betydelse i litteraturstudier, bland annat genom jämlikhetens och egenmaktens ideologi. Utgående från dessa ideologier söker forskare teman och berättelser i litteraturen som beskriver förtryck och försök att befria sig från förtrycket. Innebär detta en återkomst för idéhistorisk forskning? Frågan kan bäst besvaras genom att vidga bilden till att omfatta också andra starkt ideologiska hållningar som är aktuella inom litteraturforskningen idag. En av dem är den ekokritiska forskningen och djurforskningen som en del av den. I ekokritiken utgår man från att människor under historiens gång inte bara har utövat förtryck mot varandra utan också mot naturen, och den västerländska människan med sina effektiva maskiner mest av alla. Ett exempel på detta är behandlingen av djur, som styrts av synpunkter som gäller nytta och skada enbart ur människans perspektiv. Den som läser litteratur med utgångspunkt i människans förhållande till naturen finner åtskilligt som berör dylika frågor.

En sådan forskning som bedrivs ur en viss idé eller ideologis perspektiv skiljer sig ändå från den idéhistoriska forskningen åtminstone i ett avseende: där frågas inte efter hurudana idéer som framträder i verket, utan vilken ståndpunkt författaren – medvetet eller omedvetet – intar till den fråga som forskaren har definierat. Deltar han/hon till exempel i förtryckandet av kvinnan eller någon annan grupp eller motsätter sig författaren detta? Tanken är att i stort sett all litteratur tar ställning på ett eller annat sätt till dessa frågor och att det är forskarens uppgift att klargöra vilket ställningstagande det i varje specifikt fall rör sig om. Skillnaden jämfört med idéhistorisk forskning är alltså att det inte längre handlar om vad författaren vill säga, vilken uppfattning eller vilka tankar denna uttryckligen

vill förmedla till läsaren, utan om vilken ståndpunkt författaren kanske oavsiktligt tar i förhållande till den fråga som forskaren har definierat. Forskningen har således förändrats från att vara författar- och verkcentrerad till att bli forskarcentrerad. Det subjekt som fått mest "egenmakt" är forskaren, inte författaren eller de karaktärer som skildras i verket.

Att se forskarens val av perspektiv som bestämmande istället för att forskningsobjektet bestämmer vad som är viktigt, är ett resultat av den ökade tyngd som teorier fått under de senaste decennierna. Litteraturforskning uppfattas som en teoretisk vetenskap, som närmar sig sitt forskningsobjekt utgående från en viss teori och de begrepp som bestäms inom den. Dessa teorier och begrepp antas öppna någon väsentlig aspekt i litteraturen. Vad som är väsentligt bestäms alltså av teorin, vars grund ofta finns någon annanstans – i något allmännare fenomen – än i undersökningen av litteratur, till exempel ett försvar av förtryckta grupper eller av miljön. Analys av litterära texter utan någon teoretisk utgångspunkt avfärdas som något tråkigt och förlegat,¹¹ och man föreställer sig att det bara är tillämpningen av nya teoretiska perspektiv som kan vara produktivt nydanande. Litteraturforskarens och litteraturteoretikerns egenmakt (*empowerment*) innebär en motsvarande förlust av makt (*disempowerment*) hos författaren, som inte längre kan påverka vad som är värt att diskuteras.

Föreställningen att det enbart är teorin som gör litteraturanalysen intressant är utan tvekan ett uttryck för hybris hos forskaren. Jag förnekar inte det fruktbara i att undersöka verk även ur sådana perspektiv som inte tematiseras i verken själva, till exempel behandlingen av kvinnor. En sådan undersökning avslöjar mycket om kulturens "undermedvetna", om de tankemodeller som verkar självklara och därför efterföljs utan desto större reflektion. Men utöver "kulturens undermedvetna" förtjänar (god) litteratur att uppmärksammas för det som den uttryckligen avser att säga och säger om världen, människan, litteraturen. En smula ödmjukhet från forskarens sida vore på sin plats här – att författaren är den som avgör vad som är väsentligt kunde vara ett rimligt första antagande.

Ifall författaren återfick åtminstone en del av sin tidigare auktoritet och själv fick bestämma vad hans verk rör sig om (det övriga kunde sedan undersökas som "kulturens undermedvetna"), i vilken utsträckning skulle en sådan forskning då vara idéhistorisk? Svaret beror naturligtvis på vilken

innebörd man ger åt begreppet ”idé”. Vanligtvis brukar inte vilka tankar eller idéer som helst räknas till idéhistorien utan endast de som i kulturen varit föremål för diskussion, tematiserade idéer som till exempel berört samhällsordningen, religionen eller moralfrågor. Det är fråga om idéer som hjälper människor att orientera sig i sin verksamhet och självförståelse. En författare kan delta i en sådan pågående idédiskussion på många sätt: direkt med sin egen röst eller via fiktiva karaktärer, men också genom den logik som verkets händelser bildar, genom berättandets struktur eller genom verkets arkitektoniska helhetslösningar. Författaren kan antingen låna idéer som sådana ur den pågående diskussionen och exempelvis låta dem kollidera mot varandra eller mot den verklighet som skildras, eller så kan han/hon hitta på egna versioner av tidigare idéer eller presentera nya, som tar ställning till samma frågor som vissa tidigare idéer. Avslutningsvis ska jag ge några exempel på dessa olika fall.

Dostojevskijs *Onda andar* (1871–1872) är en typisk idéroman. Dess karaktärer representerar den tidens politiska och religiösa idéströmningar i Ryssland. Dostojevskijs romankaraktärer identifierar sig med idéerna på ett sådant sätt att de blir bestämmande för deras livsöde. På motsvarande vis är ”stridsparet” i Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924, *Bergtagen*), Settembrini och Naphta bärare av vissa idéer: hos Settembrini finns upplysningens tro på framsteg och rationell kontroll, hos Naphta en religiös syn på livet som något i grunden irrationellt. Arvid Järnefelts *Isänmaa* (1893, *Fosterlandet*) och Juhani Aho *Kevät ja takatalvi* (1906, *Värdagar och frostnätter*) skildrar den snellmanska nationalismens framväxt. I flera av E.T.A. Hoffmanns berättelser gestaltas romantikens idévärld och framför allt motsättningen mellan dess syn på konsten/konstnären och livets realiteter. I alla dessa verk är det väsentligt att igenkänna vilken idé utanför romanvärlden som det är fråga om; sedan kan man betrakta hur författaren behandlar denna idé, hur den inverkar på händelserna i den fiktiva världen och hur han slutligen genom den idén tar ställning till människolivets viktiga frågor.

En författare kan också skapa sina egna idéer och sin egen idévärld. Ett exempel på det är byronismen, som blev ett förhållningssätt till världen hos en viss generation av unga intellektuella; eller ”faustism”, som enligt Oswald Spengler är ett uttryck för den västerländska människans all-

männan belägenhet¹² (även om man kan påvisa att Goethes *Faust*, som begreppet härletts ur, inte representerar samma slags faustism som Spengler beskriver¹³). Författaren kan också beskriva en process genom vilken ett nytt sätt att gestalta världen uppstår, utan att för den skull definiera det som en särskild idé. Till exempel beskriver Michel Tournier i *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967, *Fredag eller Den andra ön*) hur Robinson, som lämnats ensam på en öde ö, utvecklar ett alldeles nytt sätt att förstå sig själv och sitt förhållande till ön och existensen överlag. Detta nya tänkesätt kristalliseras inte till någon filosofi eller ideologi och det är inte ens något som utvecklats genom tänkande, utan snarare är det betingat av en fysisk erfarenhet; likafullt är det fråga om ett nytt sätt att varsebli och handla. I *Fredag*, liksom i andra romaner av Tournier, handlar det inte om att uppfinna en ny allmän ideologi, utan om att bryta ner rådande ideologier och att betona att det skulle vara bäst för envar att bygga upp sin egen meningsvärld.

Ofta finns det också i ett verks form en ideologisk komponent; det här är något som i högre grad än tidigare kommit fram i de senaste decenniernas diskussioner. Bildningsromanen är till exempel inte bara en realistisk skildring av huvudpersonens utveckling genom olika erfarenheter och omständigheter – också själva gestaltningen av händelseloppet som huvudpersonens utvecklingslinje röjer, innebär en särskild syn på förhållandet mellan individen och samhället i en modern värld. Huvudpersonens utveckling genom erfarenheter fram till en positiv mognad och samhällsanpassning kan betraktas som ett uttryck för framstegstänkande.¹⁴ När bildningsromanens mönster tillämpats i ett postkolonialt sammanhang har bilden av individens utvecklingsmöjligheter ofta blivit mindre optimistisk; i den konfliktfyllda postkoloniala situationen har det visat sig vara svårt för individen att hitta ett balanserat förhållande till det omgivande samhället.

Formen hos ett enskilt verk kan bära upp ett särskilt filosofiskt eller idémässigt innehåll också utan att följa en viss genre eller skapa en sådan. Manns *Bergtagen* är till exempel ett schopenhauerskt verk, där det under de manifesta fenomenens yta döljer sig en annan verklighet styrd av en blind livsvilja, vilket svarar mot Schopenhauers tanke om världen som å ena sidan föreställning, å andra sidan vilja.¹⁵ Strukturen i Manns *Doktor*

Faustus (1947) är än mer komplex. Den innehåller rent av fyra meningsbärande skikt som grundar sig på Schopenhauers metafysik, Wagners verklighetsuppfattning och framför allt Nietzsches filosofi.¹⁶ Exempelen visar att idéhistorisk litteraturforskning inte bör förstås endast som ett studium av hur idéer framträder i verkets fiktiva värld eller som ett tematiskt stoff, utan att en idé även kan fungera som grund för en ny form hos verket (till exempel i en roman). Ett allmännare exempel på detta är moderna och postmoderna verk, där erfarenheterna av en splittrad verklighet syns i ett splittrat formspråk.

När idéhistorisk litteraturforskning uppfattas på det mångdimensionella sätt som beskrivits ovan framstår den enligt min mening också idag som ett väsentligt alternativ bland litteraturvetenskapens perspektiv. Ett kontextualiserande grepp och ett författarsubjekt som återerövrat sin egenmakt (*re-empowerment*) är det som gör den här metoden på nytt både möjlig och naturlig.

Översättning från finska: Anna Möller-Sibeli

NOTER

- 1 Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Kröner, Stuttgart 1969, s. 347, 286.
- 2 René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*, Penguin, Harmondsworth 1976 (1942), kap. 10.
- 3 Se Roland Barthes, "The Death of the Author" (Le mort du auteur, 1968), R.B., *Image – Music – Text*, trans. Stephen Heath, Fontana, Glasgow 1982; Michel Foucault, "What is an Author?" (Qu'est-que un auteur?, 1969), M. F., *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, trans. Donald F. Baughard & Sherry Simon. Cornell University Press, New York 1982.
- 4 Se Liisa Steinby, "Time, Space and Subjectivity in Gérard Genette's *Narrative Discourse*", *Poetics Today* 37:4, 2016, s. 579–603.
- 5 Se Émile Benveniste, "Structure des relations de personne dans le verbe" [1946], É.B., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, s. 225–236
- 6 Michel Foucault, *Tarkkailla ja rangaista (Surveiller et punir, 1975)*, suom. Eevi Nivanka, Otava, Keuruu 1980.
- 7 Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France 2. Dezember 1970*, Hanser, München 1974.
- 8 Se Jürgen Link, *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, Fink, München 1983; Metzler *Lexikon Literatur*, Volker Deubel, "Diskursanalyse", Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (hrsg.), Metzler, Stuttgart & Weimar 2007, s. 160–161.
- 9 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago 1980.
- 10 Se t.ex. Seán Burke, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1992; François Dosse, *History of Structuralism, Vol. 2: The Sign Sets, 1967 – Present (Histoire du structuralisme, II: Le Chant du cygne, de 1967 à nos jours, 1992)*, trans. Deborah Glassman, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 1997, kap. 31–33; Tomi Kaarto, *Tekijän syntymä. Michel Foucault'n arkeologian kauden ja Mihail Bahtinin kirjailijäkäsitys*, Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitoks, Sarja A, n:o 39, Turku 1998.
- 11 James Phelan och Peter J. Rabinowitz hävdar att "the continuous production of such [interpretative, non-theoretical] essays is less and less profitable" och att "untheorized interpretation can make only a minor contribution to contemporary narrative studies" (Phelan & Rabinowitz, "Introduction", *Understanding Narrative*, Phelan & Rabinowitz (ed.), Ohio State University Press, Columbus 1994, s. 1–15, här s. 7).
- 12 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes I–II*, Beck, München 1920–1922.
- 13 Hans Schwerte, *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Klett, Stuttgart 1962.
- 14 Se t.ex. Fotis Jannidis, *Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs 'Bildung' am Beispiel von Goethes „Dichtung und Wahrheit“*, Niemeyer, Tübingen 1996.
- 15 Børge Kristiansen, *Uniform – Form – Überform. Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, Akademisk Forlag, København 1978.
- 16 Liisa Saariluoma [Steinby], *Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns Doktor Faustus*, Niemeyer, Tübingen 1996.

Populärkulturella exkurser



Shamaner i den globala byn

Marshall McLuhan och Beatles i medielandskapet

I december 1969 mötte medieteoretikern Marshall McLuhan en annan av sin tids stora mediefigurer, John Lennon, i Toronto. Lennon var där tillsammans med Yoko Ono för att iscensätta ett av sina spektakulära så kallade "bed-ins", ett par dagar i sängen inför ständigt surrande tv-kameror. Lennon var då en del av den populärkultur som med nya mediers hjälp på få år hade svept över världen och sköljt undan traditionerna, både inom konsten och samhällslivet. McLuhan kom från ett litteraturvetenskapligt sammanhang, men hade, som det ledande namnet i den så kallade "Toronto-skolan",¹ fått ett allt bredare genomslag och betraktades vid slutet av 60-talet som ett slags guru inom det mediekommunikativa området. Hans tes om att det väsentliga med medierna inte är deras specifika innehåll utan deras teknologiska former sammanfattades i en slagkraftig *one-liner* – "the media is the message". Han hade även i övrigt en förmåga att sammanfatta sina tankar i reklammissiga slogans, avpassade för massmedial distribution.

Också John Lennon hade under slutet av sin period med Beatles, och under inflytande av performance-artisten Yoko Ono – vid den tiden en

del av det internationella neodadaistiska nätverket Fluxus – rört sig mot enkla, massmediala budskap: "Give Peace a Chance"; "Power to the People". McLuhan och Lennon kom att, med den typen av massmedial taktik, associeras till de mer ytliga och betänkliga delarna av alternativkulturen – LSD-gurun Timothy Learys slogan "turn on, tune in, drop out" hade uttalats i ett liknande sammanhang – något som misskrediterade dem båda, om än av olika skäl. I en populärkulturell kontext uppfattades Lennons samröre med Ono som idiotiskt storhetsvansinne och prov på löjväckande naivitet – uppfattningar som säkerligen inbegrep misogyna och kryptorassistiska sentiment gentemot Ono. I en intellektuell kontext uppfattades McLuhan i sin tur, efter genombrottet med *Understanding Media* (1964), som alltmer ytlig, mer av ett populärkulturellt fenomen än en seriös teoretiker, något som gjorde honom till "a well-placed punching bag, especially for the learned Left".²

När frasen "the medium is the message" rycktes ut ur den täta monografin *Understanding Media* och fick status av visdomsord i populärkulturella sammanhang underströk McLuhan själv detta genom att 1967 ge ut en volym med titeln *The Medium is the Massage*, där tankar från hans tidigare böcker förenklats i korta textfragment, understödda av collageartade bilder och av olika typografiska påhitt. Boken blev en bestseller, men att "the message" förvandlades till "the massage" var naturligtvis inte bara en lek med ord, utan också ett sätt att peka på det faktum att McLuhan uppfattade medierna som förlängningar av människans sinnen. Baksidestexten till bokens Penguin-upplaga får ändå säga något om det intryck som McLuhan gav i det intellektuella sammanhanget mot slutet av 60-talet: "[...] a chaotic combination of bland assertion, astute guesswork, fake analogy, dazzling insight, hopeless nonsense, shockmanship, showmanship, wisecracks, and oracular mystification".³ I sitt förord till nyutgåvan av den svenska översättningen av *Understanding Media*, 1999, skriver Peter Dahlgren:

Att han hade blivit en uppmärksam figur inom populärkulturen var nog en bidragande orsak till att universitetsvärlden i stor utsträckning övergav honom: att göra karriär i medierna framkallade nog lika mycket misstänksamhet från ett konservativt forskarsamhälle som hans oortodoxa akademiska stil. Uppmärksamheten kring honom dalade även hos

allmänheten under 1970-talet och han avled 1980. Ironiskt nog hade det från akademiskt håll då börjat växa fram ett förnyat intresse för McLuhan, och *The Journal of Communications*, medieforskarnas ledande internationella tidskrift, kom med ett temanummer om McLuhan 1981. Intresset finns och växer än idag, och förhoppningsvis kommer McLuhan med denna utgåva åter att bli ett viktigt namn hos den svenska allmänheten vad gäller medieutvecklingen.⁴

Även om det kan vara att ta i att hävda att McLuhans namn blivit lika centralt för den svenska allmänheten idag som det var på 60-talet, så har hans betydelse ökat markant under de senaste två decennierna – hans medieteorier har också i ett litteraturvetenskapligt sammanhang förts vidare och utvecklats av sådana som Friedrich Kittler och N. Katherine Hayles. Att han har gått en sådan renässans till mötes är knappast något att förvåna sig över. Resonemangen om ett ständigt pågående, samtidigt informationsflöde som förändrar varje aspekt av vår tillvaro tycks förutsäga dagens digitala samhälle och dess sociala medier. Också litteraturen – åtminstone poesin – har under perioden efter millennieskiftet rört sig tillbaka mot 60-talets konkretism och mot multimedial iscensättning, och därmed också rehabiliterat McLuhan som referenspunkt inom det litteraturvetenskapliga samtalet. I en digital epok riktas uppmärksamheten i större utsträckning mot litteraturens och konstens materiella förutsättningar. Också om den nya språkmaterialistiska poesin kanske inte har samma idealistiska eller utopiska utgångspunkter som 60-talets konkretism finns inom dagens litteraturvetenskap och litteraturdidaktik en stark tro på de digitala mediernas möjligheter att skapa ett mer demokratiskt samtal och ett mer sammankopplat globalt samhälle – ”the global village” för att använda ett annat av McLuhans välkända och i många sammanhang traderade uttryck. De nya medierna, och de nya, mer sammansatta, multimodala konstformerna, flyttar fokus från ögat till örat och bryter skriftkulturens linjära tänkande för att upprätta en rikare, mer sensorisk kommunikation:

Ours is a brand-new world of allatonceness. “Time” has ceased, “space” has vanished. We now live in a global village... a simultaneous happening. We are back in the acoustic space. We have begun again to structure the primordial feeling, the tribal emotions from which centuries of literacy divorced us.⁵

Ett viktigt begrepp här är samtidighet – *allatonceness*. I det digitala samhället – eller det ”elektriska samhället” som McLuhan benämnde det – sker allting samtidigt, något som å ena sidan gör det omöjligt för oss att sortera, å andra sidan öppnar upp för en kommunikation vars omedelbarhet förutsätter en ständigt pågående interaktivitet. För McLuhan, som alltså ansåg att medierna är ett slags sensoriska förlängningar av människan, kan ett sådant elektriskt samhälle leda till ett nytt varande där gränser mellan människor suddas ut i ett ständigt pågående här och nu – ”Electric circuitry profoundly involves men with one another”.⁶ Förlängningen av det mänskliga nervsystemet i den elektriska tidsåldern innebär således ett totalt brott med fem tusen år av mekanisk teknologi:

Information pours upon us, instantaneously and continuously. As soon as information is acquired, it is very rapidly replaced by still newer information. Our electrically-configured world has forced us to move from the habit of data classification to the mode of pattern recognition. We can no longer build serially, block-by-block, step-by-step, because instant communication insures that all factors of the environment and of experience coexist in a state of active interplay.⁷

Det faktum att McLuhan – trots att han i första hand talade om radio och tv – tycks förutsäga vår tids digitala medier och internet har skänkt hans tankar om det elektriska samhället en närmast profetisk karaktär. Emellertid var det under 60-talet, under den ”kulturrevolution” som massmedierna då var med om att iscensätta, som det ständigt pågående informationsflödet först bidrog till att delvis upplösa gränserna mellan högt och lågt, mellan litteratur och andra konstformer, mellan bakgrund och förgrund, för att ersätta allt detta med ett pågående nu – en samtidighet.

The Beatles, som så sömlöst var en del av 60-talets kulturrevolution att de stundvis tycktes initiera den, utgjorde ett talande exempel på McLuhans teser. Som Ian MacDonald har påpekat omgav sig Beatles ”med ett svagt men ständigt närvarande mediebrus av kringströdda tidningar och tidskrifter och oupphörligen mumlande radio- och tv-apparater”.⁸ Det var en livsstil som därefter spred sig under de följande årtiondena och som nu också inkluderar de digitala formerna av att vara ”ständigt uppkopplad”. Beatles massmediala livsstil bestämde också det som uttrycktes genom

deras musik och texter – ”mediet är den estetiska formen”, för att traversera McLuhan. I sann 60-talsanda hyllades slumpen och misstaget, det intuitiva snarare än det intellektuella. När brottstycken från olika massmediala kanaler möttes skapades slumpmässiga krokar mellan högt och lågt och det ledde till ett slags collageteknik när det gällde såväl musik och texter som inspelningstekniken i studion, själva ”soundet”.

När John Lennon satt framför pianot för att förstrött leta efter harmonier till eventuellt nya låtar trängde en stump ur ett reklamslag från den i bakgrunden mumlande tv-apparaten igenom: ”good morning, good morning”, vilket blev utgångspunkt för en låt till *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Vid ett annat tillfälle kom reklamfrasen ”cry, baby cry, make your mother buy” att omformas till ”cry baby cry, make your mother sigh” i ett sammanhang av barndomsminnen och barnkammarrim.⁹ Låten som blev resultatet, ”Cry, baby Cry” spelades in till det vita albumet 1968 och fogades genom några sekunders slumpmässig improvisation av Paul McCartney, inspelat vid ett tidigare tillfälle, samman med det avantgardistiska ljudcollaget ”Revolution no 9” – ”som tydligt frambesvärjer modernitetens allt genomsyrande samtidsmedvetande”.¹⁰ Ett annat känt exempel är hur ”Being for the Benefit of Mr Kite” kom till när Lennon i en antikaffär fick syn på en cirkusaffisch som annonserade en föreställning med en grupp kringresande akrobater i Rochdale 1843 och helt enkelt satte musik till affischtexten, varefter han gick in i studion och av George Martin krävde en produktion där man kunde känna sågspånsdoften – Martin svarade med att bland annat leta fram inspelningsband med gamla viktoriaiska ångdrivna orglar som sedan klipptes sönder och fogades samman igen för att bilda en virvlande våg av karusellmusik.¹¹ Exempelen på denna slumpmässighet och samtidighet är otaliga, men det är väsentligt att se att de möjligheter som massmediasamhället skapar inte handlar om en formlöshet eller en total relativitet, utan om nya möjligheter till uttryck och nya estetiska former. Ian MacDonald beskriver en sådan estetisk utveckling hos Beatles i förhållande till de förutsättningar som tekniken ger:

Genom att använda den flerspåriga bandspelarens möjligheter till pålägg utvecklade de ett nytt sätt att spela in, där i förväg planerad polyfoni ersattes av oförutsägbara lager av samtidig ljudinformation, omformad genom att signalen förvrängdes och ytterligare modifierades i mixnings- och redigeringsarbetet. Samma mångfokuserade inställning vägledde textskrivandet, som med utgångspunkt från föga genomtänkta verbala projektioner av musikaliska stämningar i deras tidiga verk senare blev utpräglat slumpmässiga medvetandeströmmar, uppklippta och utströdda i det övergripande soundets sensoriska kittel.¹²

I likhet med den konkreta poesi som uppträder vid samma tid är det materialiteten som kommer i förgrunden. Själva inspelningstekniken, med bland annat baklängesband och ljudeffekter, ger de förutsättningar som uttrycks i musikstyckena. Att Beatles slutade turnera och i stället flyttade in all skapande verksamhet i studion är ett talande exempel på detta nya mediala landskap, där band som Pink Floyd och andra i det begynnande 70-talet skulle tillbringa årtal inlåsta i studion, experimenterande med tekniska effekter.¹³ Till skillnad från tidigare generationers musiker och kompositörer var det inte längre låten som prioriterades ”utan *inspelningens* teknologiska artefakt”.¹⁴

”I hjärtat av den europeiska kulturen finns inte en själ, inte en ande eller ett subjekt, utan en teknologi”, skriver Otto Fischer och Thomas Götselius apropå Friedrich Kittlers medieteorier.¹⁵ Kittler kan i någon mån sägas ta vid där McLuhan slutade, men med sina utgångspunkter hos den tidige Foucault och i diskursanalysen är han mindre benägen att se det mänskliga subjektet som något som föregår medieteknologierna. I stället för att se medierna som människans verktyg, som förlängningar av individen – som ”proteser” i McLuhans terminologi – menar han att medierna helt bestämmer vår situation.¹⁶ I ett litteraturvetenskapligt sammanhang innebär det att man i stället för att fråga sig hur en litterär text kan tolkas, vad den möjligen får för betydelser i ett socialt eller historiskt perspektiv, eller hur den kan bli meningsskapande i en läsakt, måste undersöka vilka materiella, mediala förutsättningar som över huvud taget gör den specifika litterära texten möjlig. Ett sådant svar kan sökas i själva texten eftersom den i första hand berättar om dessa förutsättningar. Homeros epos berättar om den muntliga talsituation som skapat dem, den romantiska dikten beskri-

ver det intima förhållandet mellan penna och papper, som till sitt väsen egentligen handlar om brevet som medium, men talar också om en särskild pedagogisk modell för läsinlärning som kommer med det allmänna tillägnet av skrifttekniken innanför en alfabetiseringsprocess.

När Kittler analyserar en av Pink Floyds låtar från albumet *Dark Side of the Moon*, "Brain Damage", är det således fråga om att betrakta stycket som en "teknisk händelse" och som ett verk som på ett effektivt sätt iscensätter och sjunger om inspelningsteknikens historia.¹⁷ För att på ett sådant sätt betrakta också litteraturen som händelser vilka berättar om de mediala förutsättningar som gjort den möjlig krävs att litteraturteori låter sig utvecklas mot modern informationsteori och cybernetik. Kittler har kallats, och kallat sig själv, "den siste litteraturvetaren", men redan McLuhan var alltså inne på liknande tankar när det gällde litteraturvetenskapens möjligheter och begränsningar. Att litteraturvetenskapen i första hand förhåller sig till yttringar inom det som McLuhan kallar skriftkulturen är då ett mindre problem än att den, i Kittlers mening, har sitt ursprung i de skriv- och läspraktiker från 1800-talet som den till stor del fortfarande är en del av. Ur ett sådant perspektiv skulle de största vinsterna med det arv som McLuhans medieteorier lämnat oss vara det synliggörande av litteraturen som medium som i sin tur har möjliggjort förståelsen för litteraturvetenskapen som en diskursiv praktik underställd de historiska och sociala sammanhang som gjort dessa mediala händelser möjliga. För McLuhan innebar det att litteraturen som vi känner den, och också den vetenskap som särskilt behandlar den, upplöses i informationsflödet från de flimrande skärmarnas samtidighet, och att skriftkulturen och dess tekniker bara kan uppfattas som mönster eller som "sound", för att tala med John Lennon eller Syd Barrett.¹⁸ Dessa mönster eller "sound" uppfattade McLuhan som en återgång till en oral kultur bortom det skrivna ordet, en global "stamkultur" märkbar i det mediala samhällets intensitet och samtidighet.¹⁹

Sedan dess, sedan den där dagen strax före julafton 1969, i CBS studio i Toronto, då McLuhan samtalande med Lennon och Ono, har mediernas intensitet och samtidighet förtätats. Genom internet och dataöverföring i mycket hög hastighet – möjliggjord av den fiberteknik som enligt Kittler innebär slutet på medieutvecklingen, eftersom alla uttryck och intryck nu

överförs genom samma medium²⁰ – kan soundet skapas i själva överföringen, mellan platser och ljud i olika delar av världen, och konsumeras i massiva mängder genom *torrents* och *streaming*. I ett sådant flöde, där informationen, för att åter tala med McLuhan, blixtnabbt ersätts av ny information är det väsentligt att ”känna igen mönstren” snarare än att processa och klassificera information. Men när McLuhan för detta på tal inför de analoga tv-kamerorna i CBS studio och menar att det för Beatles handlar om att projicera ett sound, om att lägga ut mönster så att människor kan hitta mönstren och delta, blir han avbruten av Lennon, som hävdar att alla mönster måste brytas så snart man funnit dem: ”The Beatles pattern is one that has to be scrapped. If it remains the same, it’s a monument, or a museum, and one thing this age is about is no museums.”²¹ Det är en möjlig slutsats: i fiberoptikens hypersnabba informationsflöde, kännetecknad av sin samtidighet – *allatonceness* – uppträder sounden av Bach, Beatles eller *Bulletstorm Full Clip Edition*²² i ett ständigt pågående nu, utanför alla historiska sammanhang. I den globala byn lever vi alla i det som McLuhan kallade ”a simultaneous happening”.

NOTER

- 1 Bland andra betydande namn i denna forskningsmiljö kan nämnas kulturhistorikern Walter J. Ong och antikforskaren Eric A. Havelock.
- 2 Geoffrey Withorp-Young & Michael Wutz, "Translators' Introducton", Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, California 1999, s. xiv.
- 3 Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, Penguin books, Hammondswoth, Middlesex 1967.
- 4 Peter Dahlgren, "Förord", Marshall McLuhan, *Media*, Norstedts, Stockholm 1999, s. 8–9.
- 5 McLuhan & Fiore 1967, s. 63.
- 6 McLuhan & Fiore 1967, s. 63.
- 7 McLuhan & Fiore 1967, s. 63.
- 8 Ian MacDonald, *En revolution i huvudet. The Beatles inspelningar och 60-talet*, Erik Andersson (övers.), Bo Ejeby förlag, Göteborg 1995, s. 28.
- 9 Hunter Davies, *The Beatles*, Heinemann, London 1968, s. 292–294.
- 10 MacDonald 1995, s. 28.
- 11 MacDonald 1995, s. 196.
- 12 MacDonald 1995, s. 29.
- 13 Ett talande exempel är Pink Floyds försök att under de år av inspelningar som föregick *Dark Side of the Moon*, 1973, spela in ett album helt utan att använda konventionella instrument: "De testade att skapa musik av vardagsprylar som ölf flaskor, cigarettändare och gummiband. De ägnade flera dagar åt att rytmfälligt riva tidningspapper, försöka få en sprayflaska att låta som en hi-hat och att spela på vinglas." Se Bengt Liljegren, *Pink Floyd. Musiken, människorna, myterna*, Historiska Media, Lund 2010, s. 172.
- 14 MacDonald 1995, s. 29.
- 15 Otto Fischer & Thomas Götselius, "Redaktörernas förord: Den siste litteraturvetaren", Friedrich Kittler, *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*, Bokförlaget Anthropos, Gräbo 2003, s. 7.
- 16 Kittler 1999, s. xxxix.
- 17 Pink Floyd är över huvud taget viktiga för Kittler. Citat från Pink Floyd används som motto redan på hans avhandling. Kittler använder Pink Floyd och Syd Barrett inte bara som exempel på en poststrukturalistisk upplösning mellan genregränser, utan också som en alternativ väg genom de turbulenta upprorsåren i slutet av 60-talet och början av 70-talet – Syd Barrett och Roger Waters i stället för Marx och Engels eller Horkheimer och Adorno. Se Geoffrey Winthrop-Young, "Implosion and Intoxication. Kittler, a German Classic, and Pink Floyd", *Theory, Culture & Society*, 2006, Vol. 23 (7–8), s. 75–91.
- 18 Kittlers syn på litteraturens och litteraturvetenskapens roll i det nya medielandskapet är inte lika definitiv som McLuhans, vilket Fischer och Götselius också påpekar i förordet till *Maskinskrifter*: "[...] litteraturen är inte död, men inte heller levande. Den är överspelad som historisk innovativ kraft i samma mån som den förlorat kontakt med rådande

mediala villkor. Under teknologins betingelser försvinner litteraturen (på samma sätt som metafysiken hos Heidegger) in i den odöd som är dess ändlösa slut [...].” Fischer & Götselius 2003, s. 31.

- 19 Robert K. Logan, *Understanding New Media. Extending Marshall McLuhan*, Peter Lang, New York 2010, s. 361.
- 20 Kittler 2003, s. 33–54.
- 21 Ritchie Yorke, ”John Lennon Talks with Marshall McLuhan”, <http://lifeofthebeatles.blogspot.se/2009/08/john-lennon-talks-with-marshall-mcluhan.html> (20.1.2017).
- 22 Bullerstorm är ett exempel på ett så kallat ”first person shooter-spel” utvecklat av People Can Fly och Epic Games.

I fyrens samlande sken

Rumslighet, äventyr och noir i Leif Krantz och Folke Mellvigs politiska ungdomsthriller *Kullamannen*

För den breda publiken var televisionen fortfarande ett ungt och underbart medium på 1960-talet. Sveriges Televisions satsningar på en ung publik inleddes tidigt genom Astrid Lindgrens skärgårdsidyll *Vi på Saltkråkan* som första gången sändes 1964 i regi av Olle Hellbom.¹ Samma år omvandlade Lindgren sitt filmmanus till roman. 1967 och 1969 följde *Kullamannen* respektive *Kråkguldet*,² båda i regi av Leif Krantz, som varit regissörsassistent till Hellbom vid inspelningarna av *Vi på Saltkråkan*. För manuset till den sjudelade serien *Kullamannen* stod femtio-talets populära författare av pusseldeckare Folke Mellvig. Likt Lindgren publicerade också han en ungdomsroman utgående från sitt tv-manus. *Kullamannen* gavs ut 1968 i Bonnier Juniors bokserie Röda ramen.³ Nyutgåvor publicerades 1979 och 1986. Producent för samtliga tv-serier var regissören Olle Nordemar och hans produktionsbolag Artfilm.⁴

I *Kullamannen* möts flera genrer och medier: idyllen slår följe med ungdomsdeckaren, myten med äventyret och tv-serien med boken. Detta är inte någon ovanlig mix. Vad som däremot gör *Kullamannen* speciell är dra-

gen av förförelse knutna till en kallakrigstematik, som kastar sin skugga långt in i idyllen och det till synes oskyldiga äventyret. *Kullamannen* tangrar med andra ord i vissa avseenden den nya svenska kriminallitteratur som började göra sig gällande från och med det tidiga 1960-talet samtidigt som televisionen slog igenom på bred front. Den första volymen, *Roseanna*, i det som skulle bli författarduon Maj Sjövall och Per Wahlöös tiodelade kriminalroman *Roman om ett brott*, publicerades 1962.⁵ Sextio-talets nya kriminallitteratur och dito film, som tog över efter den långa tradition av pusseldeckare som kännetecknat en stor del av femtiotalets spänningslitteratur, uppvisade en påtaglig kritik av det som brukar omtalas som folkhemsidyllen och i förlängningen välfärdsstaten.⁶ Daniel Brodén fäster uppmärksamhet vid denna kritik då han konstaterar att "även om dagens kriminalfilm tematiserar människans och samhällets mörker på ett sätt som saknar motstycke i den svenska kriminalgenrens historia, kunde gårdagens filmmakare också dramatisera brott med tvetydighet."⁷ Om vi med "gårdagen" avser det så kallade långa femtiotalet, som tar sin början vid krigsslutet 1945 och sträcker sig in i 1960-talet, och med "dagen" det senare 1960-talet framåt, kan *Kullamannen* hänföras till båda perioderna.

Samtidigt som man konstaterar detta är det fascinerande att notera betydelsen av den sydsvenska geografi där västra Skåne och Öresundsregionen utgör kärnan i ett landskap där såväl fyra av Ingmar Bergmans tidiga filmer som *Kullamannen* och de senare populära kriminalserierna utspelar sig.⁸ Den region som under det sena 1990-talet och fortgående efter millennieskiftet fick ett så tydligt genomslag på tv internationellt, mutades följaktligen tidigt in som *televiserat* fiktivt landskap bland annat genom *Kullamannen*.⁹ Närmare femtio år innan Kurt Wallander vandrar längs stränderna i Ystad och Öresundsbron för samman Saga Norén och Martin Rodhe, fick miljön kring Öresund agera skådeplats för ett brottsdrama som skapats uttryckligen för televisionen. I seriens första avsnitt "Föräldrafritt" anländer färjan från Helsingör till Helsingborg, i dess näst-sista "Kastrup 57" avgår den i motsatt riktning. I båda fallen för den med sig både onda och goda. Visserligen är *Kullamannen* ett drama av alldeles annat slag än millennieskiftets kriminaldramer, serien var som sagt avsedd för barn och ungdomar. Trots detta faktum uppvisar *Kullamannen* ett antal tydliga inslag av det särskilda mörker som med en filmforskningsterm

kallas *noir*, en genre som blivit en av Sveriges största exportprodukter till övriga världen i form av tv-serier och kriminallitteratur under benämningen *Nordic Noir*.



Kullamannen blev genast populär i Sverige och i delar av det svenska Finland – på Åland och i Österbotten där Sveriges Television kunde ses – då den sändes för första gången 1967. Repriseringarna under sjuttio-, åttio- och nittiotalen, liksom i början av det nya millenniet blev flera. Idag förefaller *Kullamannen* ändå vara rätt bortglömd. De som är födda under sent femtiotal och tidigt sextiotal tog serien till sitt hjärta. Intressant nog förefaller senare generationer däremot inte känna till *Kullamannen*, repriseringarna till trots. År 2006 kom *Kullamannen* som DVD och såldes då via populära Barnens Bokklubb. Mottot löd: ”För första gången på DVD! En klassisk ungdomsthiller för en ny generation”.¹⁰ Samtidigt framhölls att detta är en film som med stor behållning kan ses också av vuxna.

Serien är väl värd nya tittargenerationer för den är onekligen ett litet mästerverk. Inte minst gäller detta det svartvita fotot, som har en alldeles särskild roll i skapandet av den *noir*-stämning som lämnar sina tydliga spår i serien. I ett karakteristiskt spel med ljus och mörker blir seriens mäktiga ljuskälla fyren den samlande punkten för seriens spiontematik, ett tema som fortgående återskapas också genom andra ljuskällor och reflektioner som ficklampor och solkatter. Kullens fyr i Höganäs kommun i Skåne – Sveriges högst belägna fyr – har en avgörande betydelse för den kusliga stämning som manas fram. Ömsom letar sig dess ljuskägla genom den mytomspunna Kullabygden och dess taggiga topografi, ömsom lämnar ljuskäglan människor och miljö i mörker och sveper långt ut över Öresund och Kattegatt i en återkommande rörelse som förenar Östersjön och Nordsjön.¹¹ Fyren blir en anonym och allvetande aktör, en avgörande beståndsdel i det intrikata nätverk som knyts samman genom mytens språk, den fysiska miljön och de märkliga karaktärerna. Den fråga tittaren och läsaren ställer sig inledningsvis och som aldrig helt förmår lämna en, är om det inte är Kullens fyr som är själva *Kullamannen*, vem han än kan ha varit. Osäkerheten om vem det är namnet *Kullamannen* riktigt hän-

visar till smälter i sin tur samman med osäkerheten om vem som är god och vem som är ond i filmen.

En del av fascinationen med *Kullamannen* består i att den till sin tematik och motivkrets utgör ett slags närhistorisk hybrid, som jag noterat ovan. Här fångas och bryts mot varandra både det förflutna femtiotalet och det samtida sextiotalet i en blandning av kallakrigsdiskurs, sommaräventyr, hotfull förförelse à la *noir* och de öppnade gränserna ut mot kontinenten och världen – södernresorna! – som den ökade välfärden kunde garantera medborgarna i de nordiska länderna och kanske allra främst i Sverige. I *Kullamannen* kan man följaktligen iakttä spår av den historiskt utdragna företeelse som gått under namnet det långa femtiotalet och som avlöstes av det moderna välfärdssamhället i sin sextiotalvariant. I filmen kan detta avläsas som ett blandat avtryck. Kallakrigsmotivet spionen, med rötter som sträcker sig tillbaka till krigsslutet, möter ett motiv som hör samman med sextiotalets nya kriminallitteratur, det vill säga hotet mot barnet. Detta bakas intressant nog sedan in i en klassisk äventyrs-kontext.



Kullamannen ger i allt uttryck för en modern rumslighet som kan förstås som ett slags ny nordisk topografi. Denna iscensätts effektfullt mitt i, eller snarare i omedelbar anslutning till, idyllens och mytens landskap, både då dessa framträder som naturlandskap och som kulturlandskap.¹² I *Kullamannen* ligger allt påfallande nära och intill vartannat, men ofta ligger det också ovanför och nedanom vartannat. Traktens skira grönska och kuperade terräng utnyttjas genialt i filmen. Omgivningen uppe kring Himmelstorp, som är hem och sommarviste för filmens unga hjältar Kaj, Marianne, Peter och Tommy, och den trolska ekskogen intill där hjortarna rör sig som sannskyldiga sagodjur, framträder inledningsvis som en helhet som är avskild från samhället utanför och nedanom. Men samtidigt gränsar den till de höga och farliga klipporna ut mot havet, Kullaberg. Där träder myten om Kullamannen fram som varning: den som beger sig för långt ut på Kullaberg riskerar att bli tagen av Kullamannen och förd till hans hus, det vill säga störtad ned i havet bland klipporna. Redan här finns

en antydning om den föreställda grotta i Kullaberget som blir den ena av de två platserna för filmens upplösning i sista avsnittet.¹³ Den andra suggestiva platsen är Köpenhamns internationella flygplats Kastrup. Denna komplementära kontrastering av rum och platser – naturgrotta ställd mot internationell flygplats, gruva mot kyrka, hamnstad mot by, bondgård mot slottspark – är karakteristisk för *Kullamannen* och ett centralt spännings-element i serien.

Det som ger serien dess särskilda känsla av modernitet är följaktligen en mångfald av motiv som knyter an till stora världens påtagliga närvaro i den lantliga och föregivet slutna idyllen. Detta sker bland annat genom det sätt på vilket rumslighet skapas i serien, där rum för avfärd och ankomst liksom olika transportmedel spelar en central roll och understryker mobiliteten som det självklara kännetecknet för moderniteten. Samtidigt är det genom dessa rum med rörlig koppling som de centrala vuxenkaraktärerna – farliga sådana – introduceras i berättelsen. Seriens spionematik, som i upplösningen öppnas mot den skissartade bakgrunden av det kalla kriget och terrorbalansen, knyts på så sätt intimt samman både med sextioalets nya nordiska mobilitet och med det traditionella nordiska lokalsamhället.

En påfallande misstänksamhet mot främlingar är ett tema som Marie Cronqvist lyfter fram som centralt i det långa femtioalets svenska kulturhistoria i sin avhandling *Mannen i mitten. Ett spiondrama i svensk kalla-krigskultur*.¹⁴ I efterkrigstidens och det därpå följande kalla krigets kontext förutsattes allmänheten vara på sin vakt mot den som ”kom utifrån”, personen i fråga kunde innebära en risk för rikets säkerhet. Det handlade alltså intressant nog om att främlingen *som individ* var suspekt, vilket självfallet vittnar om att det svenska samhället vid den här tidpunkten fortfarande var ytterst homogent i etniskt hänseende. Med andra ord: ”den som kom utifrån” ansågs med största sannolikhet företräda en främmande makt. I detta sammanhang hade ”detektiven allmänheten” en viktig uppgift. Det var varje medborgares skyldighet att tipsa myndigheterna om eventuellt misstänkt beteende.

En av de faktorer som gör *Kullamannen* speciell och ytterligare bidrar till dess kuslighet är att motivet med den misstänkte främlingen, spionen och detektiven allmänheten, som här representeras av barnen, aldrig får

någon yttre referenspunkt i form av polisen, eller av barnens föräldrar för den delen. Barnen agerar på egen hand, helt i enlighet med äventyrets genrekonventioner. *Kullamannen* innebär alltså ett intressant exempel på hur genrekonventionen inträder i en spännande och produktiv konflikt med kallakrigsdiskursens påbud. I föräldrarnas frånvaro – i det första avsnittet "Föräldrafritt" beger sig dessa till Italien på bilsemester – är barnen följaktligen hänvisade enbart till sig själva när de ska försöka avläsa de okända vuxna som kommer i deras väg och tolka deras motiv. Dessa vuxna har alla sin egen hemliga agenda. En del av dem är uttryckligen ondskefulla, som farbror Ludvig och, som det så småningom ska visa sig, trevliga Harry. Andra, som den ytterst suspekta främlingen doktor Miller och konstnären fru Werner, visar sig däremot vara goda. Barnvakten Jenny, några och tjugo, är visserligen handlingskraftig så det förstår då det verkligen krävs, men har ditintills inte varit mycket att hålla i handen, i synnerhet som hon aningslöst låter sig uppvaktas av Harry som är en tidigare och tydligt bestående förtjusning.¹⁵ Detta bidrar också till att grundlägga ett förtroende för Harry hos barnen och möjligen också hos tittaren, vilket gör honom så mycket mera försåtlig som karaktär. Harry kommer inte "utifrån" – han är inte bara svensk utan verkar dessutom höra hemma i lokalsamhället, ja, närapå i barnens hem.



Krantz och Mellvig gör därmed *noir*-inslaget tydligt nog. Den mörkaste karaktären i dramat och den genom vilken filmens inslag av *noir* framför allt förverkligas är uttryckligen Harry. Dessvärre, men i enlighet med *noir*-genrelogik, är han också den som barnen har störst förtroende för. Detta gäller i synnerhet Tommy, som är yngst med sina sex år. Relationen mellan Harry och barnen, som således bygger på tillit från barnens sida och utnyttjande från Harrys – också han visar sig vara spion men inte av ideologiska utan av pekuniära skäl – understryker inslaget av förförelse, vilket självfallet förstärks av hans nära relation till barnvakten Jenny. Han rör sig som sagt alldeles för nära barnens hem. Först långt in i serien, i näst-sista avsnittet, börjar det gå upp för barnen att Harry inte är den öppna, hjälpsamma "svenska" kille han utgett sig för. Före det har tittaren redan

intagit en vacklande hållning till Harry, däremot utan att med säkerhet kunna avgöra huruvida han är en av skurkarna eller inte.

När blir då tittaren fullt medveten om att Harry är en av de onda karaktärerna? I femte avsnittet med titeln "Vi går under jorden", som huvudsakligen utspelar sig i och intill Höganäs gruva, övergår tittarens tvivel om arten av Harrys motiv i en förvissning om att han är ond. Avsnittet innehåller två av seriens absoluta höjdpunkter om man beaktar dess *noir*-egenskaper. I båda är Harry det avgörande inslaget. Minstingen Tommy, som har ett särskilt nära band till Harry, håller på att lära sig cykla i det sommarfagra landskapet.¹⁶ Scenen är idyllisk, landskapet flödar över av sol och grönska, barnet leker förnöjt, glatt sjungande. Plötsligt dyker Harry upp opåkallat, vilket är lika överraskande för Tommy som för tittaren. Ändå ser man inte Harry i bild, det är bara hans röst som hörs. Den som visas är Tommy, som riktar sin blick uppåt snett till vänster mot den punkt varifrån rösten kommer. Man ser Tommys förvånade ansiktsuttryck, att han kisar, att ett lite osäkert och ängsligt uttryck faller över hans ansikte. Scenen är påfallande kuslig: Harrys röst är iskall men samtidigt förledande len och hans frågor påträngande. Han vill veta vart de övriga barnen, tonåringarna Kaj och Peter och tolvåriga Marianne, tagit vägen. Svaret är till gruvan, som därefter blir scenen för en livsfarlig jakt under jord.

I Höganäs nedlagda gruva inleds skeendet med en filmföreläsning om gruvarbetet förr. I sin jakt på utläningen doktor Miller, som ända in i fjärde avsnittet "De underliga psalmerna" varit huvudmisstänkt men som barnen nu samarbetar med, avviker Kaj från filmsalongen och tar sig ner i gruvan.¹⁷ Där kommer han att förföljas av en okänd person som visar sig vara Harry. Jakten innehåller utpräglat obehagliga och skrämmande inslag. Kaj räddar sig upp till markytan via en stege, som i filmen framställs som oändligt hög. Ras förekommer och under klättringen förlorar Kaj fotfästet för ett ögonblick. Dessa inslag, nog så uppskakande i sig, handlar ändå mest om dramatisk fördröjning. Då Kaj slutligen utmattad når markytan genom en lucka i golvet – och frågan är om hans knackningar alls kan höras av guiden och besökarna ovanför – är den första som möter honom Harry. "Räck mig handen", uppmanar Harry honom men Kaj viker undan och förefaller vara på väg tillbaka ner i gruvan. "Men räck mig handen då", uppmanar Harry honom på nytt. Svårligen lämnar tanken tittaren: hade

inte guiderna funnits på plats och hjälpt till med att dra upp Kaj hade utgången verkligen varit oviss.

Med bävan väntar man på upplösningen. Den fortgående karakteriseringen av Harry väcker en påtaglig känsla av rädsla hos tittaren för att han faktiskt ska göra av med Tommy efter att ha kidnappat honom i nästsista avsnittet ”Kastrup 57”. Ändå balanseras Harrys cyniska opportunistiska av Tommys tuffhet. Han blir inte förkrossad av sveket, istället mobiliserar det hans trots. Den komiska lättnad som slutet för med sig i sjunde och sista avsnittet ”Två vita, två blå”, då fru Werner hittar Tommy ätande glass i restaurangen på Kastrup och Harry har flugit iväg till fel destination, är inget man hade kunnat förutse i ett tidigare skede av handlingen.



I *Kullamannen* är det vuxenkaraktärerna som producerar seriens politiska dimension och *noir*-inslaget medan barnen, som utgör en kollektiv huvudperson, står för äventyret. Den kanske intressantaste karaktären är den utländske forskaren i botanik med det kittlande svårplacerade namnet Miller.¹⁸ I första avsnittet anländer doktor Miller med färjan från Danmark till Helsingborg, påfallande välklädd och utrustad med kappsäck, paraply, och som det ska visa sig, radiosändare. Millers apparition är intellektuell och samtidigt sluten och arrogant. Då han stigit av färjan och begett sig en bit upp i stan, oroligt blickande över axeln, glider han in i en portgång och byter mundering. Det visar sig att han är övervakad och den som följer honom är Harry, som i och med Millers klädbyte förlorar honom ur sikte. Något senare dyker Miller upp vid Himmelstorp och hör sig för om vägen till den stuga han hyrt. I samma veva tappar han en ring med fyra stenar, två vita och två blå och inskriften Victoria. Därefter hittar barnen ringen. Kring denna ring vecklar sedan hela spiondramat ut sig. Harry är ute efter ringen och likaså den grovt kriminelle ”farbror Ludvig”,¹⁹ som trots sin uppenbara våldsamhet aldrig blir lika skrämmande som Harry utan snarare innebär ett komiskt inslag i dramat. Vid upplösningen i Kullamannens grotta, som försiggår parallellt med den på Kastrup, är det ändå Ludvig som är den farliga motståndaren, som slutligen infångas av dansk polis. Seriens svagaste inslag är till viss del upplösningen i grottan: här får

såväl tittaren som Kaj och Peter, som hjältemodigt slåss med Ludvig, reda på den för en lite äldre tittare rätt så löjeväckande betydelsen av den hemlighetsfulla och hett eftertraktade ringen.

Det som döljer sig i grottan är emellertid inte löjligt. Här kopplas spiontematiken direkt till tidens stora fråga, upprustningen, kalla kriget och terrorbalansen. Miller, vars främmande namn och accent får oss att sväva i ovisshet om hans ursprung – är han tysk? amerikan? ryss? – låter barnen förstå att den hemlighet som döljer sig i grottan är något ”båda sidorna behöver” för att världsfreden ska kunna bestå. Den historiska fond och den samtid av krig och totalitarism som i högsta grad gjorde sig påmind ännu under sextioalet, med andra världskrigets slut, nazismens undergång och det ockuperade Danmark bara två decennier bort och ett blomstrande Sovjetunionen på andra sidan Östersjön, färgar av sig på tittarens tolkning av Miller. Ändå kommer det verkliga hotet inifrån: de båda spionerna Ludvig och Harry är svenskar som arbetar för främmande makt av ekonomiska skäl. Miller, däremot, framstår som en idealistisk dubbelagent i mänsklighetens tjänst. Samtidigt är slutet allegoriskt: genom det obestämbara hos Miller och de ”båda sidor” som han vill delge den hemliga information grottan döljer, levererar Mellvig och Krantz slutligen en konstnärlig lösning i neutralitetens namn.



I *Kullamannen* sveper fyren in världen över Kullabygden och lokalsamhället. Den sveper också in *noirgenren* i äventyret och politiken i ungdoms-thrillern. I detta ligger en genial symbolik: käglan i Kullens fyr är den ljusstarkaste i Skandinavien och når långt ut över den svenska territorialvattengränsen. Den tar med sig två hav, Nordsjön och Östersjön, en bit av Danmark och därmed en bit av kontinenten, och för dem in över Sverige. I vidare bemärkelse tråcklas världen samman med Kullabygden och det svenska lokalsamhället. Landsbygden och naturlandskapet sys ihop med hamnen, flygplatsen och storstaden. Bärande Jenny och Marianne pilar Jennys Fiat mot alla regler tvärs genom skogen till hamnen i Helsingborg och vidare till Kastrup, där bilen byts mot en markvärdinnas sparkcykel. Genom fyren och dess samlande rörelse problematiserar serien framför

allt det främmandes närvaro med spiontematiken som central beståndsdel. Vidare är det tydligt att seriens karakteristiska samverkan mellan å ena sidan dess ljus och mörkersymbolik och å andra sidan dess mobila egenskaper skapar rumslig närhet och täthet. I *Kullamannen* stiger idyllen slutligen fram som granne inte bara med mörkret, vilket den alltid redan är, utan även med ett modernt ljus och ett modernt mörker av både nordiskt och transnationellt slag i form av historisk diskurs och populärkulturella genrer.

NOTER

- 1 Olle Hellbom & Astrid Lindgren, *Vi på Saltkråkan*, Sveriges Television, Stockholm 1964, och Astrid Lindgren, *Vi på Saltkråkan*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1964.
- 2 Leif Krantz & Folke Mellvig, *Kullamannen*, Sveriges Television, Stockholm 1967, och Leif Krantz & Olle Mattsson, *Kråkguldet*, Sveriges Television, Stockholm 1968. Bakom manus till *Kråkguldet* stod Olle Mattsson. Som ungdomsroman utkom *Kråkguldet* 1970, också den i serien Röda ramen. I sin kulturanalytiska avhandling om svensk kriminalfiktion i film och tv *Folkhemmets skuggbilder*, uppger Daniel Brodén felaktigt att Mellvig skulle ha varit upphovsman också till *Kråkguldet*. Se Brodén, *Folkhemmets skuggbilder*, Ekholm & Tegebjer, Falun 2008, s. 98.
- 3 Folke Mellvig, *Kullamannen*, Bonniers, Stockholm 1968.
- 4 Överraskande nog finns föga, om alls någon, forskningslitteratur att tillgå kring *Kullamannen*. Endast en knapp handfull omnämningen i förbigående kan noteras i några volymer om kriminallitteratur där pusseldeckaren och därmed bland andra Folke Mellvig avhandlas. Se Sara Kärrholm, *Konsten att lägga pussel. Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm, 2005; Kerstin Bergman & Sara Kärrholm, *Kriminallitteratur. Utveckling, genrer, perspektiv*, Studentlitteratur, Lund, 2011; Brodén 2008. I Erik Hedlings artikel "On the Rocks: The Scanian Connection in Ingmar Bergman's Early Films" från 2010 ingår en användbar not som lyfter fram ett samband mellan lokalen för Bergmans tidiga filmer och *Kullamannen*, det vill säga Kullaberg i nordvästra Skåne. Se Hedling, *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*, Erik Hedling, Olof Hedling, Olof & Mats Jönsson (red.), Mediehistoriskt Arkiv, Kungliga Biblioteket, Stockholm 2010, s. 322, n. 2. En sökning på Google och Google Scholar ger knappt något resultat. En kandidatavhandling om regissören Leif Krantz med avstamp i *Kullamannen*, skriven av Elin Broman, godkändes i filmvetenskap vid Högskolan i Gävle 2009. En sökning i Svenska barnboksinstitutets databas ELSA ger heller inga träffar. Dessvärre har jag inte haft möjlighet att gå igenom några avhandlingsdatabaser för denna essä.
- 5 Maj Sjövall & Per Wahlöö, *Roseanna*, Bonniers, Stockholm 1962.
- 6 Se Kärrholm 2005, s. 1–50. Se vidare Brodén 2008; Michael Tapper, "Dirty Harry in the Swedish Welfare State", *Scandinavian Crime Fiction*, Andrew Nestingen & Paula Arvas (ed.), University of Wales Press, Cardiff 2011, s. 21–34; samt Andrew Nestingen, "Unnecessary Officers: Realism, Melodrama and Scandinavian Crime Fiction in Transition", Nestingen & Arvas 2011, s. 171–185.
- 7 Brodén 2008, s. 13.
- 8 Den mest berömda av Bergmans tidiga filmer är *Det sjunde inseglet*.
- 9 Inom konstfilmen hade alltså delar av detta landskap redan tagits i bruk av Bergman. När det gäller topografins estetiska funktion i *Kullamannen* vore det intressant, och motiverat, att studera seriens intertextuella förhållande till Ingmar Bergmans fyra tidiga filmer, som alla iscensattes vid Kullaberg. Emellertid finns inte utrymme för en sådan diskussion inom ramen för denna essä. Medan det är tydligt att Kullaberg hos Krantz och Mellvig främst representerar det fantasikittlande äventyret och myten, hävdar Hed-

- ling att det hos Bergman står för mänsklig tragik och existentiellt mörker (2010, s. 318, 310). Hedlings artikel klarlägger överhuvudtaget förtjänstfullt den estetiska betydelsen av denna del av det skånska landskapet för svensk film.
- 10 *Kullamannen*, Johan Engwall (utg.), Atlantic Film AB, 2006. Copyright till filmens innehåll tillhör Sveriges Television, 1967.
 - 11 Kullens fyr ligger på Kullaberg i naturreservatet Kullen, som är en halvö vid Kattegatt, Höganäs kommun. Fyren anlades 1561 och är Sveriges högst belägna och Skandinaviens ljusstarkaste fyr. www.kullensfyr.se (28.9.2017).
 - 12 Det ska sägas att denna distinktion är besvärlig och att det naturlandskap där *Kullamannen* utspelar sig är ovanligt mycket av ett kulturlandskap.
 - 13 Inspelningen gjordes i Tykarpsgrottan nära Hässleholm.
 - 14 Marie Cronqvist, *Mannen i mitten. Ett spiondrama i svensk kallakrigskultur* [diss.], Carlsons, Stockholm 2004, s. 13–18.
 - 15 Lena Dahlman hade rollen som Jenny medan Harry spelades av Fred Gunnarsson.
 - 16 Tommy spelades av Staffan Hallerstam, som också hade huvudrollen i *Kråkguldet* två år senare. Maria Lindberg, som spelade Marianne, hade likaså en roll i *Kråkguldet*.
 - 17 Kaj spelades av Olle Myrberg.
 - 18 Bengt Liljeroth hade rollen som doktor Miller.
 - 19 Bengt Bruns kog gjorde rollen som Ludvig.

I krigets skugga



Krig och civilisation

Selma Lagerlöfs ställningstagande i Finlands inbördeskrig

”Det bär mig mycket emot att ta till orda i politiska ting.” Så skrev Selma Lagerlöf till statsminister Nils Edén i februari 1918.¹ Hennes politiska uttalanden är få. Välkänt är hennes kamp för kvinnors rösträtt och engagemanget i kvinnornas fredsrörelse.² Mindre utforskat är Lagerlöfs ställningstagande i finska inbördeskriget 1918. I denna artikel diskuteras detta mot bakgrund av hennes resa till Finland och Ryssland vintern 1912.³

När Selma Lagerlöf växte upp lästes *Fältskärens berättelser* och *Fänrik Ståls sägner* för att minnas fornstora dagar och bearbeta förlusten av Finland till ärkefienden Ryssland. Det är förstås en förklaring till att hon under inbördeskriget propagerade för att regeringen skulle skicka vapen. I Sverige fanns en utbredd rysskräck och lojalitet med Finland, som sedan slutet av 1800-talet och åren före världskriget knöts allt hårdare till kejsardömet, med en kort period av lättnader i anslutning till lantdagsordningen 1906.

Då Selma Lagerlöf anlände till Finland i februari 1912 föreföll hon tämligen omedveten om språkfrågans kopplingar till självständighetssträvandena. Hemma igen menade hon att finländarna själva i sitt framhållande

av finska språket och finsk kultur spelade ryssarna i händerna genom att försvaga den svenska och därmed västerländska civilisationen. För henne var finska folket nu uppdelat i finnar och svenskfinnar och svenskfinnarna borde lära finnarna svenska språket och svensk civilisation som ett värn mot det ryska barbariet.⁴

”Civilisation” var ett begrepp Selma Lagerlöf använde och det återkommer också ofta när hon diskuterade världskriget. Hon kopplade begreppet både till den villfarelse hon menade sig ha levt i, att nya stora krig aldrig skulle bryta ut, och till hoppet om att mänskligheten i framtiden skulle vägra krig.⁵ I världskriget såg hon ingen tydlig angripare av en europeisk civilisation och heller ingen tydlig försvarare av civilisationen. Därför var detta krig också lätt att fördöma.⁶ Hennes framhållande av civilisation anknyter också till en svensk självbild, som fått sitt genomslag på bred front och i politiskt samförstånd i och med den fredliga unionsupplösningen med Norge 1905. Svenskarna var ett civiliserat framtidsfolk som för all framtid vänt de barbariska erövringskrigen ryggen och istället blickade framåt mot försoning över klassgränser och förbrödring över de nordiska landsgränserna.⁷ Civilisationen borde göra krig tabu. Den tankegången blev ett motiv i hennes antikrigsroman *Bannlyst*, som utkom i november 1918. I brevet till statsministern argumenterade hon för att Sverige som stat måste stötta civilisationen i Finland. Hon tog på sig att vara den budbärare och förbindelselänk mellan Sverige och Finland hon uppfattats som av sina värdar vid besöket 1912.

Det är svårt att tänka sig att Selma Lagerlöf skrev till statsministern den 5 februari utan att ha Runebergsdagen i åtanke. Svenska Litteratursällskapet i Finland utvecklade under det kejsrerliga överstyrets tre sista decennier Runebergs födelsedag till en högtidsdag och ett memorandum över Finlands historiska enhet med Sverige.

Som den svenska litteraturens drottning kunde Selma Lagerlöf manifesteras banden mellan Sverige och det svenska Finland vid högtidssammankomsten 1912. Ordförande för Svenska litteratursällskapet i Finland, historieprofessor Magnus Gabriel Schybergson, skrev redan våren 1910 och hörde sig för.⁸ På den internationella rösträttskongressen i Stockholm i juni 1911 blev Selma Lagerlöf sedan bekant med Finlands rösträttsgeneral Annie Furuhjelm, som också involverades i besöket. Det kom att

inbegripa språkmanifestationer av olika slag också inom den finländska kvinnorörelsen.⁹

Selma Lagerlöf reste med livskamraten Valborg Olander, som var seminarieadjunkt i Falun och ett känt namn inom rösträttsrörelsen. De anlände till Åbo den 4 februari och mottagandet vid kanalbanken var statsmannalikt. Tidningar rapporterade att tåget mot Helsingfors blivit kraftigt försenat på grund av all uppståndelse.¹⁰

Klockan 15 följande dag slogs dörrarna till solennitetssalen upp och Svenska litteratursällskapets styrelse tågade in med den svenska hedersgästen i spetsen, iklädd sin nobelklänning i grå sidenbrokad med släp och rosenmönster.¹¹ För första gången skulle en kvinna tala på högtiden. Professor Schybergson höll inledningstalet om den svenska och finländska litteraturens samhörighet.¹² Lagerlöfs hyllningstal till den finländska litteraturen i Runebergs anda var kåserande originellt i genren akademiska högtidstal och handlade om ”Tavaststjernas sista sommar”. Från solennitetssalens talarstol tog doktor Lagerlöf på sig att skänka Karl August Tavaststjerna den lagerkrans han eftertraktat, men aldrig fått. I talet får han den heller inte för sin dikt, utan för att han var en kämpande människa. Någon språkpolitik finns inte i talet, men möjligen låg det en aning kvinnopolitik i att hon framhöll sin egen ståtliga position i talarstolen, en effektiv kontrast till den alkoholiserade och utbrunna Tavaststjerna, som hon och hennes kära Sophie Elkan umgäts med i Visby sommaren 1897.¹³

Till ”Finska rytteriets marsch” fördes Selma Lagerlöf till sin hedersplats vid banketten i Societetshuset. Schybergson höll lovtal över Runeberg och friherre Reinhold Felix von Willebrand festtal till Selma Lagerlöf.¹⁴ Lagerlöf framstod i sammanhanget rent av som den självklara arvtagaren till nationalskalderna Runeberg och Topelius.

En rad andra festligheter följde. I Societetshuset anordnades tre stora kvinnofester, var och en med sin språkpolitiska inriktning.¹⁵ Selma Lagerlöfs göranden i Helsingfors bevakades dagligen i pressen och vid centralstationen samlades folkmassor för att få en skymt av berömdheten och vinka farväl, när hon efter en dryg vecka reste till Borgå.

Resan utsträcktes sedan till Sankt Petersburg och Moskva. Värdar i Ryssland var doktor Emanuel Nobel, Alfred Nobels brorson och direktör

för Nobelkoncernen, och hans fostermor Edla Nobel. Att döma av Lagerlöfs brev var en genomgripande upplevelse i Moskva museum Tretjakov och Ilja Repins berömda målning av Ivan den förskräcklige ögonblicket efter att han mördat sin son.¹⁶ Tsar Ivans stirrande ögon återkommer i ett propagandistiskt tal hon höll på Svenska Akademiens högtidsdag den 20 december 1926. I talet gick hon in i rollen som sierska, använde det starka intryck tavlan gjort som ett förebud om revolutionens och inbördeskrigets grymheter i Ryssland och drog tidstypiska slutsatser om en rysk nationalkaraktär: ”Jag sade till mig själv att det ryska folket, som mina vänner talade om som godmodigt och älskvärt, i själva verket var grymt och farligt. Jag förstod knappt att människor som inte voro ryssar vågade stanna här. Detta folk var ännu inte civiliserat. Barbaren var inte genom långa århundraden av laglydnad och tukt utdriven ur själarna. Här var man ännu kvar i medeltiden.”¹⁷

Uppfattningen att västerländsk civilisation stod mot österländskt barbari var vanlig vid denna tid.¹⁸ Men föreställningen att civiliserat beteende uppnås genom tukt var uppseendeväckande inom Selma Lagerlöfs socialliberala kretsar. Underförstått var att finländarna, till skillnad från ryssarna, hade civiliserats genom sina långa århundraden under svensk grundlag. Möjligen ryms i tankegången om tukt också ett rättfärdigande av repressalier rödgardisterna i Finland utsattes för efter freden.

Selma Lagerlöf lämnade Ryssland och Finland 1912, övertygad om att fennomanerna gynnade russifieringen och utgjorde en fara för den finländska civilisationen. Hon skrev till sin andra livskamrat Sophie Elkan om sina upplevelser av det svenska och det finska:

Finnarna de riktiga voro inte så fina, som svenskarna, de voro som norrmän, rikt begåvade i allt konstnärligt, men ännu inte fullt civiliserade. De vänta emellertid av sig själva, att deras ras ska göra härliga insatser i kulturen bara de bli färdiga. Finska språket tränger fram med makten av en religion. De talade om det med tårar i ögonen och sjöngo och talade för mig på finska, de kunde inte låta bli. Jag kunde inte annat än betrakta det som ett rörande vansinne, för om de med samma iver hade lärt sig svenska och lärt folket svenska, då hade de ryckt in i civilisationen, och satt upp ett bålverk mot Ryssland, nu arbetar de med underbar förblindelse för förryskningen helt mot sin vilja förstås.¹⁹

I Åbo, samma dag som hon återvände till Sverige, höll hon ett tacktal om likheterna mellan Finland och Sverige och argumenterade för att ”finska folket” torde finna det naturligt att ”söka sina förebilder och inflytelser i väster och kan icke antaga några sådana österifrån, där naturen och livet äro så helt annorlunda beskaffade.” Talet avslutades med ett fyrfaldigt leve för sambandet mellan Sveriges och Finlands folk.²⁰

Så kom världskriget. Sophie Elkan var anhängare av ententen och Selma Lagerlöf medgav för henne att Sveriges neutralitetspolitik de facto var pro-tysk på grund av nedärvt hat mot Ryssland.²¹ Allteftersom kriget fortskred fördömde hon båda sidorna: ”egentligen är jag lika ond på dem allihop, som föra ett sådant omänskligt och dumt och förhärjande krig, det är så fruktansvärt gammalmodigt och olämpligt för civiliserade stater.”²² Utvecklingen i Ryssland och Finland efter revolutionen och Finlands självständighetsförklaring följde hon i liberala *Stockholms-Tidningen*, vars rapportering hon ansåg sansad ”och utan överdriven sympati för de vita”.²³ Det stämmer att tidningens rapportering är mer neutral än exempelvis konservativa *Stockholms Dagblad*, men mord och plundringar i Helsingfors blev omskrivna i båda tidningarna. Även *Stockholms-Tidningen* rapporterade att de rödas revolution fick vapenunderstöd från bolsjevikregimen med baktanken att Finland skulle återinlemmas i det ryska riket.²⁴ När den avaktande svenska hållningen diskuteras med Sophie, som var motståndare till svensk intervention, märks det hur personligt indragen Lagerlöf kände sig i de brutaliteter som tidningarna beskrev. Till skillnad från när världskriget diskuterades var det omöjligt för henne att hålla realpolitisk distans. De rödas våldsutövningar i Helsingfors upplevde hon också som direkta hot mot hennes svenskspråkiga vänner i Finland. Hon hade umgåtts med hela familjen Schybergson och den 5 februari 1918 kunde hon läsa i *Stockholms-Tidningen* och flera andra svenska tidningar om arkebuseringen av familjens äldsta son. Det uppmärksammade mordet på rödakorsläkaren Gösta Schybergson blev den utlösande faktor, som fick henne att skriva till statsminister Edén och förklara sin ståndpunkt i de debatter som fördes för och emot vapentransitering:

Under de senaste dagarna ha till mig från flera håll gjorts hänvändelser för att förmå mig att genom ett offentligt uttalande verka för att den bön om vapen, som riktats till Sverige från Finlands lagliga regering, skulle bli hörsammad. Härigenom har jag råkat i ett svårt dilemma, ty som gammal god liberal är jag å ena sidan lycklig att vi nu äga en frisinnad regering och vill inte deltaga i högerhetsen mot densamma, å andra sidan kan jag inte låta bli att tycka, att en vapensändning till finska skyddskåren vore i hög grad önskvärd.

Några nya skäl för att tillmötesgå senatens anhållan kan jag knappast framdraga. Jag vet, att flera av mina bästa vänner i dessa dagar befinna sig i livsfara, helt nyss har jag fått underrättelse, att en ung son i en bekant familj blivit mördad, men det utslagsgivande härvidlag tyckes mig vara det för all rättskänsla upprörande förhållandet, att majoriteten av Finlands befolkning, den del som strider för ordning och lag, skall kunna besegras av en minoritet, som regerar i kraft av våldsdåd och mord, därför att den senare råkar ha vapen och militär hjälp att lita till. Jag vet ju, att de yttre och inre faror, som kunna uppstå för oss av en vapensändning, inte kunna av mig fullt överskådas, men mig förefaller det mindre farligt, om regeringen ställer sig i spetsen för rörelsen och ger den fasta och hovsamma ledning, som vi redan ha lärt oss beundra, än om den skulle förhålla sig passiv och låta allt gå på frivillighetens väg. Jag tror till exempel att det vore mindre farligt att sända vapen under regeringens övervakande, än om det bildades frivilliga hjälpkårer.²⁵

Av nästa brev framgår att statministern reagerat snabbt och ringt upp Selma Lagerlöf i Falun. Edén och hans koalitionsregering av liberaler och socialdemokrater hade att parera högeropinionen för transiteringar och intervention med vänstersocialisternas sympatier för de röda och hot om revolution.²⁶ Statsministern avkrävde Selma Lagerlöf ett löfte att inte uttala sig offentligt i frågan. Däremot skrev hon på ett upprop för vapenhjälp och i ett brev den 9 februari förklarade hon sitt till synes illojala agerande: ”det var absolut nödvändigt för mina Finlandsvänners skull.”²⁷

Inte förrän den 28 mars skrev hon till Sophie Elkan och berättade om kontakterna med Edén. Han hade lovat henne att tillåta vapenöverföring sjövägen och att han ”för resten skulle hjälpa Finnarna så mycket som han tordes för de svenska bolshevikerna, för utländska konflikter var han inte rädd”. Enligt Lagerlöf skedde en vapenöverföring från Sverige efter hennes påtryckningar, men med sådan fördröjning att hon anklagade Edén för att vara medskyldig till krigets utbredda brutalitet.²⁸

Onekligen kompliceras bilden av Selma Lagerlöf som pacifist, när hennes agerande i inbördeskriget tas i beaktande. Hon var pacifist i krig mellan "civiliserade" folk och nationer. Statskuppen i Finland mot den demokratiskt tillsatta borgerliga regeringen betraktade hon inte som ett krig utan som ett angrepp på själva civilisationen. Det var "vilt röveri och barbari".²⁹ Rapporter om de rödas övergrepp fortsatte inpå krigets slutskede, när de vita hade fått övertaget. I april mördades Annie Furuhjelms bröder brutalt. Lagerlöfs systerson från Falun stred på de vitas sida i Uleåborg och beträffande Svenska brigadens återvändande till Stockholm i maj skrev hon till Sophie: "Nu blir det väl emellertid festligt mottagande i Stockholm för det första." Samtidigt beklagade hon djupt Finlands närmande till Tyskland. Selma Lagerlöfs uppfattning om realpolitiken var att tre nationer kunde avgöra det självständiga Finlands öde. I hennes föreställningsvärld utgjordes de röda av finnar som tillsammans med ryssar stred för bolsjevikrevolution och därigenom fortsatt ryskt inflytande i Finland. De vita var enligt henne uppdelade i svenskinna som identifierade sig med Sverige och finnar som var tyskvänliga. Finlands närmande till Tyskland beklagade hon och såg det som ett resultat av den svenska passiviteten. Uppfattningen bekräftades också av hennes vänner i Finland.³⁰

Inbördeskriget i Finland kom känslomässigt närmare än de krig och den våldsutövning Selma Lagerlöf konsekvent fördömde i sitt författarskap. Utöver *Bannlyst* skrev hon en lång rad berättelser som förespråkar barmhärtighet och icke-våld.³¹ Krigare och våldsverkare bryts ner. Våld till och med i självförsvar straffar sig. I berättelsen "Frid på jorden", tryckt i en jultidning 1917, förespråkade hon försoning och förlåtelse gentemot grovt människoförnedrande våldshandlingar bortom civilisation.³² Men krig i Finland, det gäller även vinterkriget, som hon också starkt engagerade sig i, handlade om hennes egna vänners liv och säkerhet. Det handlade också om hot mot vad hon uppfattade som det svenska inflytandet på den finländska civilisationen. Vid inbördeskrigets slut värjde hon sig heller inte för propagandistiskt tal om att de röda var "luffare och frassare", som borde "utrotas eller straffas".³³ Ingenstans i hennes brevväxling med Sophie Elkan under 1918 lyser en försonande attityd igenom gentemot de röda.

NOTER

- 1 Brev från Lagerlöf till Nils Edén, 5.2.1918, F 956:a 2, Uppsala universitetsbibliotek.
- 2 Se vidare Anna Nordlund, "Restoring the strident female voice. Selma Lagerlöf and the women's anti-war movement", *Scandinavia in the First World War. Studies in the War Experience of the Northern Neutrals*, Claes Ahlund (ed.), Nordic Academic Press, Lund 2012, s. 157–176.
- 3 Lagerlöfs förhållande till Finland skulle förtjäna en större studie inbegripet hennes Topelius-biografi (1920). För denna se Ebba Witt-Brattström, "Med de rätta måtten", *Dagens Nyheter* 18.6.2009, omtryckt i *Kulturmannen och andra texter*, Norstedts, Stockholm 2016, s. 45–50 samt Paul Nyberg, "Selma Lagerlöf och Zachris Topelius. Föredrag vid Svenska Litteratursällskapets i Finland årshögtid den 5 februari 1946", *Svenska Litteratursällskapets Historiska och Litteraturhistoriska studier* 23, Helsingfors 1947, s. 400–425. Se även Sigvard Lindqvist, "Selma Lagerlöf och Finlandsfrågan 1918", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 29.6.1961. Där publiceras också breven till Edén. Utan att resonemangen utsträcks till Lagerlöfs inställning i Finlandsfrågan har festligheterna under resan tidigare studerats i Git Claesson Pipping & Tom Olsson, *Dyrkan och spektakel. Selma Lagerlöfs framträdanden i offentligheten i Sverige 1909 och Finland 1912*, Södertörn Studies in History 8, Carlssons, Stockholm 2010.
- 4 Selma Lagerlöf, *Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan*, Ying Toijer Nilsson (red.), Bonniers, Stockholm 1992, s. 376.
- 5 Lagerlöf 1992, s. 376, 413 f., Selma Lagerlöf, *Brev 2. Utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet*, Ying Toijer Nilsson (red.), Gleerups, Lund 1969, s. 140, 142, 146.
- 6 Liknande tankegångar om världskrigets meningslöshet uttrycks av flera svenska författare under perioden. Prokrigisk retorik fanns förstås också, se Claes Ahlund, *Diktare i krig. K. G. Ossianilsson, Bertil Malmberg och Ture Nerman från debuten till 1920*, Gidlunds, Hedemora 2007; Sofi Qvarnström, *Motståndets berättelser. Elin Wägnér, Anna Lenah Elgström, Marika Stiernstedt och första världskriget* [diss.], Gidlunds, Hedemora 2009.
- 7 Se vidare Rikard Bengtsson, *Trust, Threat, and Stable Peace. Swedish Great Power Perceptions 1905–1939* [diss.], Lund political studies, 114, Lund 2000.
- 8 M. G. Schybergson till Lagerlöf 26.4.1910, 26.4.1911, L:1:1, Kungl. biblioteket, Stockholm. En sporadisk brevväxling med familjen Schybergson fortsatte och ett av de sista brev Lagerlöf tog emot är från dottern Gerda (7.3.1940) och berör Lagerlöfs engagemang i vinterkriget.
- 9 Annie Furuhjelm till Lagerlöf 28.11.1911, 13.1.1912, L:1:1, Kungl. biblioteket, Stockholm. Lagerlöf behöll också kontakten med Furuhjelm.
- 10 *Åbo Underrättelser* 5.2.1912, *Hufvudstadsbladet* 5.2, 6.2.1912. Som källa för dagstidningsartiklar om resan används Selma Lagerlöfs egen klippsamling, L:1:334, Kungl. biblioteket, Stockholm.
- 11 Två direktrapporter från evenemanget återges i Git Claesson Pipping & Tom Olsson, "Selma Lagerlöf och den irriterade professorn", *Spår och speglingar. Lagerlöfstudier 2011*, Maria Karlsson & Louise Vinge (red.), Gidlunds, Hedemora 2011, s. 216–234.
- 12 Talet publicerades i *Hufvudstadsbladet* och *Nya Pressen* 5.2.1912.
- 13 Talet publicerades första gången i *Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland*,

- 105, *Förhandlingar och uppsatser* 25, Helsingfors 1912. Det finns också i *Troll och människor 1*, Bonniers, Stockholm 1915, s. 285–312 samt i *Tal*, Petra Söderlund (red.), Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 2016, s. 58–76.
- 14 Talen publicerades i *Hufvudstadsbladet* och *Nya Pressen* 6.1.1912. Se även Claesson Pipping & Olsson 2010, s. 71–72.
- 15 Se vidare Claesson Pipping & Olsson 2010, s. 70–109.
- 16 Lagerlöf 1992, s. 374. Nils Afzelius anför även ett brev till Ida Bäckmann från mars 1912, se kommentarer i Selma Lagerlöf, *Från skilda tider 2*, Bonniers, Stockholm 1945, s. 392.
- 17 Citerat efter Lagerlöf 1945, s. 55. Delar av talet publicerades i *Dagens Nyheter* 21.1.1926 och i *Hufvudstadsbladet* 24.12.1926. Lagerlöf lät aldrig publicera talet under sin livstid och bad till och med om att få slippa ha det med i Svenska Akademiens handlingar, se vidare Afzelius kommentarer, s. 391 f. Talet återfinns också i Lagerlöf 2016.
- 18 För skönlitterära exempel se Claes Ahlund, "Under spåkelsens gissel. Karlfeldt och kriget", *Edda* 95, 2008:3, s. 234–248; Claes Ahlund, "Kriget som drama och ideologisk samlingspunkt. Ture Nermans "Fiender" (1916) och Bertel Gripenbergs *Kanonernas röst* (1922)", *Historiska och litteraturhistoriska studier* 91, Jennica Thylin-Klaus & Martin Welander (red.), Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 2016, s. 125–159. Se även Anna Möller-Sibelius, *Roll, retorik och modernitet i Bertel Gripenbergs lyrik*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 791, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 2015, s. 143–184; Jörgen Mattlar, "Det röda och upproret i Runar Schildts *Hemkomsten och andra noveller*", *Horisont* 46, 1999:1–2, s. 106–110.
- 19 Lagerlöf 1992, s. 376.
- 20 *Åbo Underättelser* 2.3.1912. Se även Elin Wägner, *Selma Lagerlöf 2*, Bonniers, Stockholm 1943, s. 102 f. Jfr Claesson Pipping & Olsson 2010, s. 114 f.
- 21 Lagerlöf 1992, s. 411. Även opublicerade brev till Sophie Elkan, MfH 748:9, Kungl. biblioteket, Stockholm, särskilt tydligt 23.1.1918.
- 22 Lagerlöf 1969, s. 140.
- 23 Lagerlöf 1992, s. 470.
- 24 *Stockholms-Tidningen* 29.1, 31.1, 3.2, 7.2.1918. Se även *Stockholms Dagblad* 29.1, 1.2, 4.2.1918.
- 25 Brev från Lagerlöf till Nils Edén, 5.2.1918, F 956:a 2, Uppsala universitetsbibliotek.
- 26 Carl Göran Andræ, *Revolt eller reform. Sverige inför revolutionerna i Europa 1917–1918*, Carlssons, Stockholm 1998, s. 170–174.
- 27 Brev från Lagerlöf till Nils Edén, 9.2.1918, F 956:a 2, Uppsala universitetsbibliotek.
- 28 Brev till Sophie Elkan 28.3.1918, MfH 748:9, Kungl. biblioteket, Stockholm.
- 29 Brev till Sophie Elkan 4.4.1918, MfH 748:9, Kungl. biblioteket, Stockholm. Se även Lagerlöf 1992, s. 470.
- 30 Brev till Sophie Elkan 28.3.1918, MfH 748:9, Kungl. biblioteket, Stockholm. Annie Furuhjelm till Lagerlöf 13.4.1918, L:1:1, M.G. Schybergson till Lagerlöf 20.12.1918, L:1:1, Kungl. biblioteket, Stockholm.
- 31 Se vidare Nils Afzelius, "Våld och barmhärtighet. En huvudlinje i Selma Lagerlöfs författarskap", *Selma Lagerlöf den förargelseväckande*, Selma Lagerlöf-sällskapets skrifter 10, Gleerups, Lund 1969, s. 119–133.
- 32 Omtryckt i Selma Lagerlöf, *Höst*, Bonniers, Stockholm 1933, s. 227–242.
- 33 Citaten ur brev till Elkan 27.5, 17.7.1918, MfH 748:9, Kungl. biblioteket, Stockholm.

I begynnelsen var traumat

Prolegomenon till en analys av Kjell Westös *Drakarna över Helsingfors*

Litteraturen – ja, inte all litteratur förstås, men en alls inte obetydlig del av den – ingår tillsammans med exempelvis konst, seder och bruk i ett nätverk av kollektiva minneskulturella praktiker. I synnerhet gemensamma trauman spelar en central roll i dessa praktiker, vars sällan uttalade syfte är att skapa socialt sammanhållande identiteter och meningssammanhang. För att bli varse hur det kollektiva minnet av traumatiska händelser genomsyrar en kultur räcker det med att tänka på, för att här begränsa sig till en finländsk kontext, Runebergs bearbetning av svensk-ryska kriget i *Fänrik Ståls sägner*, med dess simultana tematisering av minne och förlust.¹ Eller på Työväen Muistitietotoimikunta, Minneskunska pens källor vid Arbetararkivet i Helsingfors, som bland annat samlar dokument som rör minnen av den röda sidans förlust i inbördeskriget och som beskrivs som ”en unik skildring av det öde den förlorande sidan i kriget fick”.²

Trauma betyder som bekant ’sår’, och ordet används med den betydelsen inom medicinen. I vardagligt tal men också inom mer specialiserade

diskurser inom humaniora och samhällsvetenskap syftar ordet ofta på *psykiska* sår hos individen, men det är sår som också kan observeras hos en befolkningsgrupp eller, som är fallet med förintelsen, hos hela mänskligheten. Precis som det personliga traumat, såsom det formuleras i exempelvis Josef Breuers och Sigmund Freuds *Studien über Hysterie* (1895) och som utgjorde ett tidigt och tämligen snart övergivet försök att förklara den traumatiska hysteris etiologi,³ upprätthålls och bearbetas traumat på en kulturell nivå, inte minst i litteraturen, genom upprepning och bortträngning. I ett minneskulturellt sammanhang är traumat en topos som besvarar frågan: Vem minns, offret eller förövaren?⁴

Ett återkommande ord i dagskritikens reception av Kjell Westös författarskap, både i Finland och i Sverige, är just trauma. Det är i synnerhet den prisbelönta romanen *Där vi en gång gått* från 2006 som kritiken kopplar ihop med ”den unga finska nationens första trauma”, nämligen inbördeskriget 1918.⁵ Men också den lika hyllade *Hägring 38* (2013) har av många kritiker lästs som en bearbetning av den svit av traumatiska händelser som präglar den självständiga nationen Finlands tidigaste historia. I samband med att *Hägring 38* tilldelades Nordiska rådets litteraturpris skrev författaren Elise Karlsson i *Svenska Dagbladet* att Westö, liksom landsmaninnan Sofi Oksanen, behandlar ”det förflutnas trauma i nuet i allmänhet, och andra världskrigets trauma i synnerhet”.⁶ Även om Karlssons beskrivning är något missvisande – *Hägring 38* utspelar sig under mellankrigstiden och återigen är det erfarenheterna från inbördeskriget som bearbetas – är följderna av vinter- och fortsättningskriget centrala för författarskapet, inte minst i debutromanen *Drakarna över Helsingfors* (1996), som utspelar sig under efterkrigstiden, om än, kan det tyckas med tanke på att handlingen är förlagd till framför allt seklets tre sista decennier, på behörigt avstånd från krigserfarenheterna.

Lika lite som *Hägring 38* skildrar Westös debutroman de traumatiska händelserna direkt. Kriget som sådant lyser med sin frånvaro, och istället fokuserar berättandet på krigets psykologiska och sociala konsekvenser.⁷ Också i de korta passager i romanens inledning som utspelar sig under krigsåren saknas nästan varje anspelning på erfarenheter av kriget självt, på de erfarenheter som män och kvinnor gjorde såväl vid fronten som hemmavid. Kriget är bara närvarande som en frånvaro, närmare bestämt som

en minnesbild av en frånvarande far. Orsaken är enkel: berättelsen kretsar kring Henrik Bexar, som tillhör den stora grupp personer – i verkligheten var det inalles cirka 70 000 – som skickades som krigsbarn från Finland till Sverige. Som så många andra barn har Henrik få eller inga erfarenheter av själva kriget, utan traumat består i att skiljas från familjen och skickas till ett främmande land, där man talade ett för många av barnen – dock inte för österbottningen Henrik – främmande språk. Pojkens berättelse börjar med detta trauma, och vi får följa hur det, nästan som i en grekisk tragedi, går i arv till kommande generationer. Henriks och de andra krigsbarnens trauma upprepas och bortträngs av efterkrigstidens Finland och ligger på så sätt och skaver i det fördolda. Det är traumats själva väsen: det manifesteras i den upprepade bortträngningen.

Det prolegomenon till en analys av Westös roman som följer gör, som beteckningen avslöjar, inga anspråk på fullständighet. Tvärtom kommer den att fördjupa sig i ett mycket begränsat urval ur den knappt 450 sidor långa romanen, närmare bestämt det knappt fem sidor långa första kapitlet, vilket ingår i berättelsens ovanligt omfångsrika prolog, samt de avslutande två sidorna. Resterande delar av berättelsen – familjen Bexars öden i Helsingfors från 1960-talet till 1990-talet – och hur dessa tematiserar det ursprungliga traumat avser jag att återkomma till i ett annat sammanhang, liksom till romanens plats i en större europeisk kontext.

I det inledande kapitlet i *Drakarna över Helsingfors* utgör traumat uttryckligen alltings början:

Ett krig har tagit slut, ett av många.

Kanske är det där allt börjar: med pojken som sitter i fartygets lastrum, på väg till sitt hemland.

Han sitter där bland ett hundratal andra och det är trångt, precis som vid avresan två år tidigare.

Han är ingen liten pojke längre. Han är elva år, nästan tolv. Han har en kraftig blond lugg och grå ögon. Han är stor och kraftig för sin ålder.

Han sitter där och försöker minnas.

Han har sin Utan Den Här Är Du Ingen om halsen, precis som förra gången.

[...]

Fartyget där i hamnen: A-R-C-T... mer hann han aldrig läsa, männen och kvinnorna med bindeln runt armen började fösa dem ombord.⁸

Hos den som är bekant med Finlands historia torde det inte råda något som helst tvivel om vad det är för slags händelse som återges. Ingredienserna är välkända: den armbindelsförsedda personalen från barnförflyttningskommittén som hjälper barnen ombord på fartyget som ska föra dem bort från hemlandet, den långa och ångestfyllda båtresan ensam tillsammans med en mängd andra, lika ångestfyllda barn och i synnerhet adresslappen om halsen är alla emblematiske motiv i såväl dokumentära som fiktiva skildringar av krigsbarnen. När exempelvis Ulf Stark och Stina Wirsen härom året skildrade temat i bilderboken *System från havet* (2015) är det just dessa motiv som framhävs i både text och bild.⁹ Där, precis som längre fram i Westös roman, möter läsaren separationen från föräldrarna, mötet med det svenska fosterhemmet och slutligen också den (i Westös fall) allt annat är oproblematiske hemkomsten.

Det märklige i sammanhanget är hur den här tidpunkten, som beskrivs som en ”där allt börjar”, knappast kan beskrivas som en begynnelse *sensu stricto*. Scenen är, trots att den bedyrar att den återger den punkt då ”allt börjar”, genomsyrad av temporaliserande element som gör att utpekandet av begynnelsen blir historiserat. Det krig som just ”tagit slut” är i själva verket bara ”ett av många”. På individuell nivå berättas att Henrik inte är en ”liten pojke längre. Han är elva år, nästan tolv.” Vid närmare påseende beskrivs händelsen som en upprepning, då han sitter där ”precis som vid avresan två år tidigare”. Fast resan går nu förstås i andra riktningen, tillbaka mot hemmet. Det handlar med andra ord om en återkomst.

Vad pojken ägnar sig åt i denna förmenta begynnelse är att han försöker återkalla den situation som den rådande är en upprepning av: ”Han sitter där och försöker minnas.” Vad är det då hans minns, här ”där allt börjar”?

Det underliga med den här andra resan är att han minns den första så tydligt: avskedet där på perrongen, farbror Waldemar som var befriad från krigstjänst och var hans följeslagare på tåget, båtresan och allt som hände sedan: den stora hallen i ankomsthottellets bottenvåning, avklädningen och plåtkaret han satt i när han tvagades, tågresan söderut, mötet med Frans och Inga, Frans överläpp som buktade av snusprillan, bussresan till deras gård ... allt.

Men av det som var före minns han just ingenting. (s. 9)

Begynnelsen är alltid redan en upprepning, närmare bestämt en upprepning av den traumatiska cesuren i subjektets historia. I Henriks fall rör det sig om den separation från familjen som föregår den första resan, och av detta, heter det, ”minns han just ingenting”. Traumatiska speciella logik – och man behöver inte vara freudian för att kunna se detta – är att det traumatiska, så länge det inte genomarbetats (*Durcharbeiten*),¹⁰ samtidigt bortträngs och upprepas. Ja, i själva verket är själva bortträngningen ett slags upprepning som gör det bortträngda, det traumatiska, plågsamt närvarande. Därför kan Henrik, trots att han minns ”just ingenting”, ändå minnas ”att pappa varit borta länge. Och att mamma bad ofta, att hon knäböjde och knäppte händerna och att hennes röst gick sönder när hon sa: ’Herre min Jesu Krist, vad skall jag ta mig till?’” (s. 9). Det ”ingenting” som han minns rör således en frånvaro (faderns) och en bristning (moderns röst) som sker i det att hon vänder sig mot en lika frånvarande frälsare – ett slags det negativa ingentings serialisering, om uttrycket tillåts.

Pojkens namn ska avslöjas först när han når slutmålet för sin upprepande resa, återkomsten till barndomshemmet, men de som möter honom på stationen benämns inte mor och far utan ”kvinnan” och ”mannen”:

”Henrik! Tack gode Gud! Min Henrik!”, ropar kvinnan och kramar pojken som skjutit i höjden under frånvaron.

Mannen kommer fram till dem med några långa kliv. ”Hej gossen min”, säger han och klappar lite tafatt pojken på det mössförsedda huvudet.

Pojken tittar allvarligt på dem.

”Jag hoppas Ni inte behövt vänta länge... här i kylan menar jag”, säger han sedan artigt. (s. 10)

Främlingskapet är totalt. Mellan pojken och hans föräldrar ligger två långa resor, ett trauma och dess upprepning och en ny början. Kapitlet avslutas med att ännu en gång förtydliga förhållandet mellan upprepning, bortträngning och början:

Det handlar om att glömska är att vara paniskt rädd för sitt eget minne. Det handlar om att sångerna inte längre blir kvar. Om att inget längre blir kvar. Om att inget längre blir kvar.

Om att den här historien börjar. (s. 11)

Den andra resan, i egenskap av upprepning av den första resans traumatiska cesur, och den efterföljande återkomsten och försöken att glömma och borttränga traumat – dessa erfarenheter bildar förvisso diegesens början, alltså där ”den här historien börjar”. Det är härifrån, från upprepningen och bortträngningen, minnet och glömskan, som berättelsen fortskrider. Men de utgör inte romanens början. Historiens början föregås av poetisk reflektion, ett slag prolog till prologen. Här fastslår den anonyma berättaren att ”[i]ngen visste det bättre än de äldsta berättarna: att varje historia har en början” (s. 7). Berättaren går sannerligen tillbaka till källorna, till ”de förlösande orden: ’I begynnelsen skapade Gud...’” (s. 7). Men eftersom vi idag inte har några andra gudar ”jämte oss själva”,¹¹ vet vi ”inte längre var historierna börjar. // För var börjar historien om en människa?” (s. 7). Berättaren förefaller lika osäker som den moderna människan om var historier börjar, då dessa kan börja ”där vi vill att de ska börja” eller möjligen ”där det dem [= historierna] behagar” (s. 7). Den som för ordet tycks sakna en tid för ”länge, länge sedan” då människorna ”sjöng [...] andra sånger” (s. 7).

Den poetik, om än aldrig så osäker, som skisseras på romanens första sida ekar i form av en intertextuell upprepning av en liknande reflektion över historien, dess början och dess förflutenhet i en annan text. Det är en text som precis som Westös skildrar en traumatisk cesur, som i sin tur kan beskrivas som ett slags poetologiskt ursprung. Jag syftar på Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924), en roman som i likhet med Westös tar avstamp i en serie reflektioner över historiens uppkomst.¹² Vågar man till och med påstå att intertextualiteten som sätter de två romanerna i förbindelse med varandra är ytterligare ett exempel på traumats bortträngande upprepbarhet och vice versa? I den deklaration (*Vorsatz*) som inleder Manns roman gör berättaren tydligt att det inte i första hand är huvudpersonen Hans Castorps historia som är intressant – ”ty läsaren kommer att i honom lära känna en enkel om också tilltalande ung man”, påpekar berättaren inom parentes –

utan för historiens skull, vilken tycks oss i hög grad värd att berättas (varvid vi dock till Castorps förmån bör påminna om att det är *hans* historia och att inte vem som helst får vara med om vilken historia som helst): denna historia ligger mycket långt tillbaka, den är så att säga redan helt överdragen med historisk ädelrost och måste ovillkorligen framföras i den djupaste förflutenhetens tempus.¹³

Berättelsens värde som berättelse ligger alltså i dess förflutenhet, som precis som hos Westö är berättandets modus *sine qua non*. Också som i *Drakarna över Helsingfors* uppstår i *Der Zauberberg* denna historicitet, ”vilken tycks oss i hög grad värd att berättas”, tack vare en cesur, en spricka i tiden. ”[V]år historias höggradiga förflutenhet kommer sig av”, påpekar berättaren, ”att den utspelar sig före en viss vändpunkt och gräns som åstadkommit en djup spricka i liv och medvetande...”¹⁴ På just den här punkten kan man se en viktig skillnad mellan Manns och Westös relation till denna oöverstiggliga temporala gränslinje. För även om båda förknippar det historiserande berättandet med det som tidsmässigt föregår cesuren – det är ”de äldsta berättarna” som vet ”att varje historia har en början”, heter det i *Drakarna över Helsingfors*; i *Der Zauberberg* måste historien ”ovillkorligen framföras i den djupaste förflutenhetens tempus” – berättar Manns roman händelser som skett före cesuren, medan Westö skildrar sådant som skett efter. Hos Mann når läsaren fram till den, ”en djup spricka i liv och medvetande”, först i det sista kapitlet då Castorp efter sju år lämnar sanatoriet Berghof och träder in i första världskrigets traumatiserande verklighet. Hos Westö har denna klyvning av historien redan skett när diegesen (om än inte romanen) tar sin början i det att Henrik upprepar sin resa över havet och åter-vänder hem. Således skiljs diegesens berättande, alltså den berättelse om familjen Bexars öden under efterkrigstiden som läsaren får ta del av, från det berättande om berättandet som föregår diegesen. Det är utifrån denna horisont, det vill säga skillnaden mellan de äldsta berättarnas poetik (som Manns påträngande berättare simulerar) och det posttraumatiska berättandets praktik i Westös roman, som de berättartekniska nyanserna i *Drakarna över Helsingfors* – den växling mellan olika berättarstämmer och berättartempi som Ralf-Erik Sjöström lyft fram i sin artikel om romanen,¹⁵ men också berättelsens skiftande perspektiv (fokalisering) samt intertextuella och intermediala referenser som återstår att undersöka – ska förstås.

Berättaren i Westös debutroman ska på intet sätt ses som en reinkarnation av "de äldsta berättarna", vilka vi också möter i Walter Benjamins nostalgiska "Der Erzähler",¹⁶ men möjligen som en posttraumatisk upprepan- de bearbetning av deras tillgång till berättandets konst. För nog kan man skönja en terapeutisk försoning i slutet av romanen, men dess medium är inte berättandet utan musiken och sången: "Och det är då jag minns att den där sången, Marinas och Danis sång (och kanske också Henriks, det var ju i hans bil vi alla hörde den först), inte slutade med död och dröm och själaflykt" (s. 447). Den sång som berättaren Richard hänvisar till och som knyter honom samman med dels syskonen Marina och Dani, dels fadern – men tycks utesluta modern – är Simon and Garfunkels "American Tune", som slutar med raden: "That's all I'm trying, to get some rest." Hos Westö är terapin inte så mycket en "talking cure" som en intermedial dito, i det framsjungna talet. Där finns en möjlighet till försoning.

Dessa narratologiska och intermediala aspekter av Westös roman, lik- som hur det ursprungliga traumat, som alltså inte bara är Henrik Bexars utan en hel generations, fortplantar sig från släktled till släktled, via söner och döttrar, till barnbarn och barnbarnsbarn,¹⁷ hoppas jag få möjlighet att diskutera i detalj i ett annat sammanhang. Då hoppas jag också kunna behandla det litterära traumats europeiska kontext. Så mycket kan jag emellertid säga redan nu, att traumats motsägelsefulla logik, spänningen mellan minne och glömska, upprepning och bortträngning, genomsyrar hur *Drakarna över Helsingfors* också fortsättningsvis gestaltar subjektets och berättandets traumatiska tillblivelse. Romanens sammanflätning av kroppsliga och sociala erfarenheter, skiftande berättarperspektiv och intermediala (i synnerhet populärmusikaliska) kopplingar gestaltar trauma- ts perpetuering men också ytterst en möjlig terapeutisk bearbetning av traumat. På den här punkten, vågar jag föreslå, ansluter sig Westös ro- man till den europeiska efterkrigstidsromanen och dess försök att genom berättandets narrativa självreflexivitet och intermedialitet bearbeta andra världskrigets och förintelsens ständigt upprepade och bortträngda trauma.

NOTER

- 1 Se exempelvis den avslutande dikten "Adlercreutz": "Här glöms han alldrig, här har för sitt folk han blödt, / Här skall han lefva, om ock der begrafven." Johan Ludvig Runeberg, *Fänrik Ståls sägner. Andra samlingen* (1860), *Samlade skrifter*, bd 5, Kerstin Nyqvist m.fl. (red.), Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 1974, s. 102.
- 2 "Minneskuskapens källor", <http://www.tyark.fi/sve/muistitieto.htm> (24.3.2017).
- 3 Se framför allt det av Freud författade fjärde kapitlet i *Studien über Hysterie* (1895), *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Anna Freud (hrgs.), bd 1, Imago, London 1952, s. 252–312.
- 4 Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Beck, München 2006, s. 93–98; idem, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München 1999, s. 258–264. Se också Elisabeth Bronfens och Birgit R. Erdles antologi *Trauma. Ein Konzept zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Böhlau, Köln 1999. I en anglosaxisk kontext talar man om *trauma fiction*. Se t.ex. Laurie Vickroy, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, University of Virginia Press, Charlottesville 2002; Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, och Jonathan Boulter, *Melancholy and the Archive. Trauma, Memory, and History in the Contemporary Novel*, Continuum, London 2011.
- 5 Sebastian Johans, "Snart är han en drake själv", *Ny tid* 25.10.2006.
- 6 Elise Karlsson, "Nordiska rådets litteraturpris till Kjell Westö", *Svenska Dagbladet* 29.10.2014.
- 7 Det kan jämföras med Claes Ahlunds undersökningar om författares förhållande till krig. I Ahlunds forskning behandlas inte sällan omedelbara skildringar av kriget, i första hand första världskriget. Se t.ex. *Diktare i krig. K. G. Ossiannilsson, Bertil Malmberg och Ture Nerman från debuten till 1920*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 55, Gidlunds, Hedemora 2007.
- 8 Kjell Westö, *Drakarna över Helsingfors*, Söderströms, Helsingfors 1996, s. 8. Hänvisningarna till detta verk ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten. s/s Arcturus är namnet på fartyget som byggdes om för att transportera 500 barn i taget till Sverige. Se Pertti Kävén, *70 000 små öden. Finlands krigsbarn*, Karl Sahlgren (övers.), Sahlgren, Ojalampi 1994, s. 96 f.
- 9 Ulf Stark & Stina Wirsén, *System från havet*, Bonnier Carlsen, Stockholm 2015. Se även Mia Österlunds analys av Starks och Wirséns bok i "Havet som förbinder och skiljer åt. Inramad tystnad i skildringen av andra världskrigets finländska krigsbarn", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2016:3–4, s. 35–49.
- 10 Jfr Sigmund Freud, "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten" (1914), *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Anna Freud (hrgs.), bd 10, London, Imago, 1949, s. 126–136.
- 11 Jfr moderns desperata bön som citerades ovan.
- 12 För en utförlig diskussion om förhållandet mellan Manns roman och det historiska tänkandet (historismen), se min "Framstegets paradoxer. Thomas Manns *Der Zauber-*

berg och historismens kris”, *Ofullbordade utopier. Tyskspråkig litteratur från tre århundraden*, Aiolos, Stockholm 2016, s. 95–109.

- 13 Thomas Mann, *Bergtagen*, Ulrika Wallenström (övers.), Stockholm, Bonniers, 2011, s. 5. ”denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Menschen in ihm kennenlernen”; ”sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint (wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es *seine* Geschichte ist, und daß nicht jedem jede Geschichte passiert): diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.” Thomas Mann, *Der Zauberberg* (1924), *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, bd 5.1, Michael Neumann (hrgs.), Fischer, Frankfurt am Main 2002, s. 9.
- 14 Mann 2011, s. 11 f. ”die hochgradige Verflossenheit unserer Geschichte rührt daher, daß sie vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt ...” Mann 2002, s. 9.
- 15 Se Ralf-Erik Sjöström, ”Kjell Westös Helsingforssymfoni *Drakarna över Helsingfors*”, *Horisont* 1999:3, s. 14–20.
- 16 Walter Benjamin, ”Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows” (1936), *Gesammelte Schriften*, bd II:2, Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (hrgs.), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, s. 438–465.
- 17 Om traumats transgenerationella karaktär, se Assmann 2006, s. 94.

Familjära scenerier



Didrik Bernsons Infernokris

Om släktskapet mellan protagonisten i Karin Smirnoffs debutpjäs *Makter* och hennes far August Strindberg

*M*akter är titeln på Karin Smirnoffs debutpjäs från 1922 där hon laborerar med olika åskådningar som står i nära anslutning till hennes far August Strindberg och hans verk. Titelvalet är intressant med tanke på det både inom Strindbergforskningen och för den läsande allmänheten etablerade begreppet "Strindberg och makterna". Martin Lamm har gett ut en bok med titeln *Strindberg och makterna* (1936), där han redogör för Strindbergs bruk av begreppet makter. Lamm menar att det var endast under en förhållandevis kort period som Strindberg kallade de högre väsen som han ansåg sig vara övervakad av för just "makter". Även om han såväl före som efter Infernokrisen använde sig av andra benämningar, var det termen "makterna" han brukade vid författandet av verken *Inferno* och *Legender*, vilket enligt Lamm är förklaringen till varför just det uttrycket blivit bestående.¹ Karin Aspenberg konstaterar nästan åtta decennier efter Lamm att "'Strindberg och makterna' [är] så pass genomträngande i hans verk att bilden bildat en myt i sig".²

Enligt Gunnar Brandell avspeglar det vaga begreppet "makterna" osäkerheten i Strindbergs tänkesätt. Han var enligt Brandell vid tiden för *Infernos* tillkomst övertygad om att "någon" eller "några" styrde hans liv, men kunde inte med säkerhet utesluta att dessa väsen var onda. Begreppet "makterna" kunde täcka vitt skilda uppfattningar, vilket enligt Brandell var orsaken till Strindbergs val av just det.³ En annan möjlig orsak till Strindbergs val av "makterna" som favoritterm är enligt Brandell att Strindberg i Lund umgicks bland "fritänkare" och därmed inte vände sig till de religiösa utan till andra likasinnade som påverkats av naturalismens och positivismens kritiska förhållningssätt till religion.⁴

"Makterna" var också enligt Brandell ett begrepp som skeptiker eller ateister såsom Schopenhauer, Maupassant eller Hamsun använt sig av och många gånger hade Strindberg lika väl kunnat tala om "Gud". Uttrycket "makterna" valde Strindberg eftersom "det var mindre utmanande, mera obestämt, och tillät reträtten till en skeptisk fatalism".⁵

Smirnoffs pjästitel *Makter* täcker ett vitt spektrum av åskådningar och övertygelser som lever sitt eget liv och överförs mellan besläktade personer, vilket jag tolkar som en anspelning på Strindberg och de otaliga olika ideologier som avlöser varandra hos honom under hans livstid. Genom den anspelning på släktskapet mellan författaren Smirnoff och författaren Strindberg som uppstår i och med begreppet "makter" kommer pjäsens övergripande tema till uttryck, vilket jag anser vara just släktskap. Syftet med den här artikeln är att visa hur temat särskilt manifesteras i karaktären Didrik Bernson, som uppvisar likheter med både personen August Strindberg och några alter ego i hans verk. De tre huvudkaraktärerna i *Makter*, Didrik, Signil och Ellinor, är kusiner, och dessutom är Didrik och Signil gifta med varandra, vilket ger dem ett dubbelt band. Släktskapet mellan rollfigurerna är inte nödvändigt för pjäsens intrig (de hade lika gärna kunnat utgöras av ett obesläktat äkta par och hustruns inneboende väninna), men däremot för att lyfta fram den övergripande tematiken.

Att familjen Bernson i *Makter* har en kristen bakgrund kungörs redan i den första scenanvisningen: "över soffan två porträtt i olja, det ena föreställande en dam med spetschal, i sextioalets dräkt, det andra en präst med kalott".⁶ Prästparet är mycket sannolikt Didriks och Signils gemensamma mor- eller farföräldrar. I rollistan presenteras Didrik som "Doktor

Didrik Bernson, lärare i naturvetenskap i en samskola” (s. [5]). Att Didrik är en stor beundrare av naturvetenskapen går inte heller att ta miste på. På ”en empirebyrå med marmorskiva [...] står en vit byst av Linné med en silverkandelaber på vardera sidan. Ovanför byrån ett kopparstick föreställande Hammarby” (s. [7]). Utgångsläget framgår därmed väldigt tydligt för läsaren: både tro och vetenskap präglar detta hem. Så småningom blir det klart att Didrik Bernson byggt upp hela sitt liv kring vetenskapen och då han plötsligt finner den meningslös rämmar allt.

Intresset för Linné delar Didrik Bernson med August Strindberg. Under 1890-talet blev naturvetenskapen och speciellt kemi och botanik Strindbergs ”allt dominerande intresse”.⁷ Linnés idéer valde Strindberg dock enligt Brandell att tolka på sitt eget sätt. Strindbergs tolkning var ”att samme gud, som skyddade honom [Linné], även måste nedgöra hans fiender”.⁸ Detta stämmer dock inte alls överens med Linnés resonemang, menar Brandell. För Linné blir straffet ovillkorligt en följd av brottet och varken han själv eller någon annan åtnjuter gudomligt beskydd.⁹

I skriften ”*Politia naturae*”, som ingår i samlingsvolymen *Om jämvikten i naturen* (1978), skildrar Linné naturen som ett ”allas krig mot alla”.¹⁰ Tankegångarna är dock ingalunda nya, konstaterar Gunnar Broberg i sin inledning till verket, utan kan spåras ända till Aristoteles, med skillnaden att Linné har hela naturen och inte bara vissa arter i åtanke.¹¹ Skillnaden mellan Linné och Darwin, menar Broberg, är främst att Linné ser kampen om tillvaron som en kamp mellan arterna, medan den för Darwin är en kamp inom arten. Därtill är kampens funktion för Linné att upprätthålla en balans i naturen där varje art har sin naturliga plats enligt den gudomliga planen. Darwins syn är däremot att vissa arter kan dö ut eller nya arter uppstå till följd av en modifiering av tidigare arter.¹²

Didrik Bernson skriver på en ”avhandling” om ”naturen, dess lagar och ändamålsenlighet” (s. 91) och håller ett föredrag om samma ämne för hustrun Signil och vännen (tillika hustruns älskare) doktor Rehnberg:

Den ena jagar i kraft av självbevarelsen och den andra räddas i kraft av självbevarelsen! Lagen säger, att jägaren skall träffa bytet, och lagen säger att bytet skall undkomma jägaren. Det är ju utomordentligt ändamålsenligt. [...] Försvar uppåt, angrepp nedåt. Självbevarelsedrift, som hugger dig, men aktar mig. Liv som förgås, för att liv skall leva. (s. 92)

Vad är då meningen om det ”ändamålsenliga” består i att den enes bröd är den andres död? Att man lyckas besegra en för att en stund senare besegras av en annan. Vad var det ändamålsenliga med att Didriks och Signils lille son rycktes ifrån dem såsom stenskvättans unge brutalt rycks av snoken:

Han går rätt på boet. Det blir skrik och näbbar och klor. Föräldrarna försvara sitt bo, det blir rasande strid, en strid mellan luft och jord, men jorden segrar. Jorden segrar alltid! Snoken hugger till sig en levande unge i föräldrarnas åsyn – (s. 93 f.)

Att vetenskapen har ersatt Didriks tro räcker inte:

Tror du på själen, Signil? Alla kvinnor tror, fast vetenskapen förnekar och bevisar århundrade efter århundrade. Varför tror du, Signil? Ser henne forskande in i ögonen. Hans blick djupnar, något tänds i deras mörker. Eller – ser du direkt? Kan du se, om jag har en själ? Sjunker tillbaka, återfår sitt förra uttryck. Hopplöst. Å nej – det vore en för stor upptäckt. Du förstår nog, att själen är vår förtvivlans dikt för att slippa undan lagarna. --- Vidrighet, vidrighet, allt är vidrighet. Livet är rätt, Signil, kärleken är rå, döden är rå. Naturlagarna äro råa. (s. 54)

Didrik vill tro, men har slutat göra det. Insikten om att livets mening är att uppehålla livet, men att lagarna motarbetar varandra är outhärdlig att leva med. Hur kan det finnas någon högre makt om det ändamålsenliga för en är grymt för en annan? Didrik vill tro på något större, men har ”genomskådat” att allt bara är en ”charad”:

Världsgåtan är egentligen inte en gåta, utan en charad. Mitt första känner vi, det är hungern, mitt andra, det är den så kallade kärleken (paus) och mitt tredje – och sista – det är döden. Och mitt hela – det är världsgåtan. Men världsgåtan är egentligen inte en gåta utan en charad... mitt första det är hungern, mitt andra det är kärleken och mitt sista det är döden... och så om igen och om igen... och om igen, och om igen... Och mitt hela och mitt sista – det är döden. (s. 44)

Samma känsla av otillfredsställelse med vetenskapens svar på de stora frågorna finner vi i Strindbergs *Inferno*:

Hemmastadd i naturvetenskaperna sedan min barndom, sedermera anhängare av Darwin, hade jag upptäckt otillräckligheten i den vetenskapliga metod som erkände mekaniken i världsalltet utan att medgiva tillvaron av mekanikern. Systemets svaghet röjde sig i en allmän varning av vetenskapen som hade utstakat åt sig en gränslinje utanför vilken man icke fick gå. Vi ha löst alla problem: universum har inga gåtor mera. Denna inbiliska lögn hade retat mig redan omkring år 1880 och under de femton följande åren hade jag företagit en revision av naturvetenskaperna.¹³

Precis som Didrik Bernson i *Makter* vill berättaren i *Inferno* ha något utöver naturalismen: ”Ingenting sker i denna värld utan makternas samtycke; och naturalismen blev till, så varde då naturalismen, varde den återfödelsen av harmonien mellan materien och anden.”¹⁴ Enligt Aspenberg ger Strindberg i *Inferno* slutligen upp ”tron på vetenskapens löften, något som varit bärande i hans livsprojekt”.¹⁵ Samma sak gör Didrik Bernson, men med destruktiva följder. Didrik finner ingen annan utväg än att fly in i sin sinnessjukdom, medan Strindberg finner tron på nytt. Infernokrisen leder honom tillbaka till tron på Gud, som han tidigare förlorat i och med Giftaskrisen.¹⁶

I Strindbergs drama *Till Damaskus* uppträder en karaktär som för tankarna till Didrik Bernson. Det är Dären som är inackorderad hos Läkaren och som ”endast grubblar över naturens oändamålsenlighet” och ”går lös i trädgården och ordnar om skapelsen”.¹⁷ Brandell jämför denna gestalt med intendenten Borg i *I havsbandet*,¹⁸ och i sin tur intendenten med Strindberg: ”I själva verket intar han [Strindberg] som ’vetenskapsman’ samma filosofiskt-poetiska, trevande attityd som intendenten Borg, då denne med sin vattenkikare studerade havets fantastiska värld”.¹⁹ Om Didrik Bernson i *Makter* sägs också att han är ”mera diktare än vetenskapsman” (s. 76). Även Strindbergs alter ego Johan i *Tjänstekvinnans son* upplever samma känsla av meningslöshet som Didrik Bernson: ”Här fanns sålunda icke ett ord nytt till lösningen av livets gåta, som var löst, då det nu var upptäckt att livets ändamål var livets uppehållande tills döden kom. Alltså återstod bara att uppehålla livet.”²⁰

Enligt Aspenberg observerar Lamm hos Strindberg ”en tvekan inför det naturalistiska programmet”²¹ vars orsak är att ”han av inre böjelse är romantiker, av samhällsplikt realist”.²² Aspenberg menar dock att den bio-

grafiska forskningen missat aspekten ”hur Strindbergs klivenhet bottenar i ett dialektiskt förhållande till sanningen”.²³ Således blir det heller inte tydligt ”att hans motsägelsefulla framtoning mynnar ur viljan att överbrygga tvivel på vetenskapens sanningar”.²⁴ Här skiljer sig Strindberg dock från Didrik Bernson, som accepterar ”naturlagarna” i hela sin grymhet och meningslöshet och just på grund av detta blir sinnessjuk.

Både Didrik Bernson i *Makter* och berättaren i *Inferno* upplever sig förföljda. Didrik är övertygad om att den gamle studiekamraten och vännen doktor Rehnberg vill lägga in honom på hospital och berättaren i *Inferno* är rädd för att bli ”insatt på dårhus”.²⁵ Berättaren i *Inferno* lyckas dock nå insikten om att paranoian kanske är en produkt av den egna fantasin: ”Å andra sidan, antaget att det inte var någon intrig; då är det jag som med hjälp av inbillningskraften har skapat dessa tuktoandar för att straffa mig själv.”²⁶ De tuktoandar som Didrik skapar med sin fantasi förblir däremot så verkliga för honom att han skräckslagen flyr från dem och är beredd att dö hellre än att låta dem komma åt honom. Det är skelettet Westermans²⁷ procession som får honom att rusa ut:

DIDRIK

andlöst.

Vad är det? Lyssnar igen. Vad är det?

Reser sig, men behåller ett grepp i stolkarmen. Står kvar och lyssnar, fasan stiger, han rusar till fönstren och kastar upp ena fönstret. Regnet slår in. Didrik blir rädd och ryser ihop i hörnet mellan fönstren. Musiken tydligare, sedan fönstret öppnats. Dör-rarna i fonden glida ljudlöst upp av sig själva, och in träder en procession bestående av Westerman i sitt jordgrå draperi, åtföljd av åtta likadana figurer, som bära en svart stoftkista. De äro av samma höjd som Westerman, små, med ansiktena tätt beskuggade av sina över huvudet dragna draperier och röra sig långsamt i riktning mot Didrik, som först står kvar i sitt hörn, tätt tryckt till väggen.

DIDRIK

Utom sig av fasa.

Nej! – Vad är det! Vad är meningen! Rösten sviker honom.

WESTERMAN

Stannar ett stycke ifrån Didrik. Säger lågt, mörkt och högtidligt som en präst, men utan att väsa:

Av jord är du kommen, och till jord skall du åter varda!

DIDRIK.

Nej! Gå bort! Gå bort! Vansinne! Det är inte sant! Det är inte verklighet! Rusar bort från hörnet till skrivbordet, klamrar sig fast vid det. Westermans procession har ändrat riktning och närmar sig honom. Det är inte verklighet... det är inte verklighet...

Skriker.

Kom inte hit! Vad vill du mig! Kom inte hit!

WESTERMAN

stannar.

Av jord är du kommen, och till jord skall du åter varda!

DIDRIK.

Nej! Inte jord! – Inte jord! – Jag vill inte! Då processionen åter närmar sig honom, störtar han tvärs över rummet till byrån med barnporträttet, kryper ihop, flämtar. Jag vill inte! – Jag vill inte! –

WESTERMAN

följer efter honom som förut, stannar och säger för tredje gången:

Av jord är du kommen, och till jord skall du åter varda!

DIDRIK

djupt ner i strupen, kvävd av fasa.

Nej! – Inte jord! – Inte jord! – Inte jord! –

Han rusar ifrån byrån utan att veta, vart han skall ta vägen, snubblar omkull på knä mitt på golvet, störtar upp nästan utan all styrka och därpå till skrivbordet, rycker till sig en bunt av sina manuskript och kastar dem mot Westerman, drar därvid omkull skrivbordslampan, som störtar i golvet och slocknar. Mörker. Didrik skriker till, rusar med ny kraft förbi processionen ut i tamburen, gång på gång stönande ”I n t e J o r d!” Tamburdörren lämnas öppen, man hör hans steg storma nerför trappan. Westerman och processionen försvinna. (s. 109 ff.)

Läser man *Makter* med Strindbergs författarskap som fond låter sig de små grå figurerna i Westermans procession tolkas som ett slags elementaler, närmare bestämt gnomer. Elementaler är elementens andar, det vill säga skapelser som uppstått inom de fyra elementens riken: jord, luft, eld och vatten. Kabbalisterna benämner dem gnomer (jord), sylfer (luft), salamandrar (eld) och undiner (vatten).²⁸ Gnomerna är kortvuxna liksom figurerna i Westermans procession. I ett brev till Torsten Hedlund den 1 augusti 1896 skriver Strindberg ”att det hemlighetsfulla i vår tillvaro, vår dubbelexistens, vårt onda samvete och vår förföljelsetmani, som kanske ej är någon mani, beror på att ’vi äro förföljda av vad ni och ockultister kalla elementaler eller lägre väsen, vilka avundas oss vår existens, driva oss till självmord för att få intaga vår vad ni kallar Astralkropp’”.²⁹

Gnomerna som förföljer Didrik försöker mycket riktigt driva honom till självmord. De vill locka honom till sitt eget element, jord, med påföljden att han i stället dras till undinernas element, vatten, då han rusar ner till kanalen i ett försök att komma undan dem:

ÄLDRE POLISEN.

Han kom rusande direkt ner till kanalen och skrek nånting och kasta sig i.

ELLINOR.

Kastade sig i? Herre Gud! Var kom han ifrån?

ÄLDRE POLISEN.

Han kom rusande ifrån portgången direkt ner till kanalen. Och där kasta han sig i. (s. 112 f.)

Precis som Didrik slår berättaren i *Inferno* också omkull en lampa ”och blir stående i nattsvarta mörkret” då han försöker undkomma sina tuktoandar.³⁰ Följande morgon blir han räddad ”från döden till livet” då solen väcker honom.³¹ Didrik blir däremot räddad från livet till döden av sin hustru Signil morgonen därpå. Efter att ha lurat sin kusin Ellinor, som fått i uppdrag av doktor Rehnberg att bevaka Signil för att förhindra dådet, att dricka vatten med sulfonal och därmed somna på sin post, ger Signil Didrik cyankalium. Hon har tidigare lovat maken att ”befria” honom då sinnessjukdomen nått så långt att inläggning på hospital hotar. Didrik ser nämligen döden som en befrielse. Skelettet Westerman kallar han för ”frihetens staty” eller ”befrielsen” (s. 31). Intressant är att även i Strindbergs *Till Damaskus* finns tanken om att befria Dären: ”Varför tar man inte livet av sådana där stackare?”³²

Den metafysiska aspekten av döden skrämmer således inte Didrik, men däremot den fysiska. Didriks skräck för jord kunde relateras till Linnés tankar om myllans kretslopp, där inte bara växter och djur, utan även människor, förmultnar och förvandlas till föda för växter efter sin död. Växterna blir i sin tur föda för människor, som således kommer att äta upp sina döda om och om igen.³³

Tanken på att bli återbördad till myllans kretslopp och uppäten av andra människor förfärr Didrik. Uppslukas man av havet är man däremot fri. Didrik har tidigare i pjäsen gett uttryck för sitt obehag för den fysiska döden genom att förbjuda hushållerskan Sandra att köpa saffransbröd eftersom de ”luktar lik” (s. 13).

Strindberg tog sig ur sin Infernokris med en återfunnen tro och en ny tilltro till sin egen skaparförmåga. Didrik Bernsons utväg blir däremot, som tidigare nämnts, att befrias från livet till döden och därmed uppnå en högre form av samvaro med sin familj. Det blir nämligen inte bara en före-

ning mellan honom och den döde sonen, utan även mellan honom och Signil, eftersom hon också ”dör” en symbolisk död i och med det fängelsestraff som följer på dådet. Signil väljer plikten mot maken och kusinen framför kärleken till doktor Rehnberg:

SIGNIL.

Kärleken är den vackraste bland lögner, men bara lögn!

ELLINOR.

Att du kan säga så, Signil! Du har ju ändå älskat Didrik – och jag tror, att du aldrig upphört älska honom, det tror jag – och det tror jag, att doktor Rehnberg innerst kände!

SIGNIL.

Det var en annan makt, Ellinor. Om han varit min son, hade jag handlat lika. (s. 181)

Inte nog med att kärleken till Didrik segrar över kärleken till doktor Rehnberg – den jämförelsesvis även med kärleken till den döde sonen. Kusinskapet mellan Didrik och Signil höjer kärleken till en annan nivå och därmed blir släktskapet – kombinerat med död – den högsta makten i Smirnoffs pjäs.

NOTER

- 1 Martin Lamm, *Strindberg och makterna*, Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag, Stockholm 1936, s. 14.
- 2 Karin Aspenberg, *Strindbergs värld. En tematisk författarskapsläsning* [diss.], ellerströms, Lund 2012, s. 215.
- 3 Gunnar Brandell, *Strindbergs Infernokris*, Bonnier, Stockholm 1950, s. 130 f.
- 4 Brandell 1950, s. 131.
- 5 Brandell 1950, s. 132.
- 6 Karin Smirnoff, *Makter. Skådespel i fyra akter*, Bonnier, Stockholm 1922, s. [7]. Hänvisningarna till detta verk ges i fortsättningen inom parentes i den löpande texten.
- 7 Brandell 1950, s. 152.
- 8 Strindberg citerad i Brandell 1950, s. 43.
- 9 Brandell 1950, s. 43.
- 10 Carl von Linné, *Om jämvikten i naturen*, Carmina, Stockholm 1978, s. 154.
- 11 Gunnar Broberg, ”Och Gud såg att det var godt”. Moses, Linné och Darwin om Skapel- sen”, i Linné 1978, s. 36 f.
- 12 Broberg i Linné 1978, s. 37.
- 13 August Strindberg, *Inferno, August Strindbergs samlade verk 3*, Norstedts, Stockholm 1994, s. 53.
- 14 Strindberg 1994, s. 91.
- 15 Aspenberg 2012, s. 211.
- 16 Brandell 1950, s. 43.
- 17 August Strindberg, *Till Damaskus, August Strindbergs samlade verk 37*, Norstedts, Stock- holm 1991, s. 48.
- 18 Brandell 1950, s. 233.
- 19 Brandell 1950, s. 152.
- 20 August Strindberg, *Tjänstekvinnans son III, August Strindbergs samlade verk 20*, Nor- stedts, Stockholm 1989, s. 95.
- 21 Aspenberg 2012, s. 155.
- 22 Lamm citerad i Aspenberg 2012, s. 155.
- 23 Aspenberg 2012, s. 155.
- 24 Aspenberg 2012, s. 155.
- 25 Strindberg 1994, s. 163.
- 26 Strindberg 1994, s. 143, 145.
- 27 Westerman är skelettet av en styrman ombord på en av Didriks fars skutor. Då skutan förliste i en storm på skotska kusten 1890 var Westerman den enda vars lik inte sjönk till botten. Didriks far tog med sig liket till Sverige och bestämde sig för att koka ur det. De gav skelettet namnet Westerman.
- 28 Teosofisk ordbok, [http://www.teosofiskakompaniet.net/TeosofiskOrdbokBlavatsky_ E.htm](http://www.teosofiskakompaniet.net/TeosofiskOrdbokBlavatsky_E.htm) (31.3.2017).
- 29 Lamm 1936, s. 92.
- 30 Strindberg 1994, s. 151.

- 31 Strindberg 1994, s. 153.
- 32 Strindberg 1991, s. 49.
- 33 Se Broberg i Linné 1978, s. 31.

Åbosatirikern Josef Julius Wecksell

I Åbo är Josef Julius Wecksell (1838–1907) den synligaste skald som finns kvar i minnet av 1800-talet. Sedan 1936 står han framför Åbo Akademis bibliotek, mitt emot domkyrkan, skulpterad av Yrjö Liipola. Stoden skapades redan 1932 men under det språkstridiga trettitalet tog det fyra år för Wecksell att som svenskspråkig storhet få ställas upp i nationalhelgedomens omedelbara grannskap. Varje år på Wecksells födelsedag den 19 mars läggs en blomsterkvast vid stodens fot av ett brödrasällskap som vill hedra hans minne. Längre prydde stoden omslaget till Litteraturvetenskapliga institutionens vid Åbo Akademi ansikte mot världen, dess serie Meddelanden.

Synlig är Wecksell väl också därför att vegetationen runtom honom var gles, inte minst vid sekelmitten, då hans korta aktiva tid inföll.¹ Habila versdiktare som Nils Henrik Pinello och Karl Robert Malmström var samtida med honom, och grep liksom han gärna tillfället att besjunga sin hemstad. Men inte bara deras ymniga lokalpatriotiska dikt är glömd utan också den övriga. Dock hade de mer tid på sig för skaldskap än Wecksell, som drabbades av obotlig sinnesförmörkelse redan som ung student. Hans sista stora kraftanspanning var sorgespelet *Daniel Hjort*. Dess premiär på Nya Theatern i Helsingfors hann han övervara i november 1862,

men då var han redan på väg bort från sig själv, tjugofyraårig. Till hundraårsjubileet 1938 författade Elmer Diktonius en vacker minnesdikt, "Så snabbt du brann". I dikten hinner skalden, "en enda hetsig låga", knappt fatta eldens väljud "förrn nattens bittra beck / hans mun tilltapper".² Sina sista fyrtiotvå år framlevde Wecksell i förvar på Lappvikens sjukhus, med finländsk raket kallad dårvårdsanstalt.

Och ändå hann hans diktarbana omspanna ett dussin år. Sina första bevarade poetiska försök gjorde han som skolpojke 1851.³ Redan året därpå skrevs en första dikt kring motivet Åbo slott, som fem år senare fick vika för en tio strofer lång betraktelse, sedermera beskuren till sex, med mäktigt anslag.⁴ Det var med denna dikt Wecksell väckte allmänhetens, inte bara studiekamraternas, förhoppningar om en ny stor skald. Sedan 1902 är det mäktiga anslaget i "Åbo Slott" Armas Järnefelts, i en komposition för manskör, blåsensemble och kontrabas. Wecksells fortbestånd som skald har till viktiga delar omhändertagits – och kanske till någon del säkrats – av tonsättare som sökt sig till hans dikt. Till dem hör förutom Järnefelt Gabriel Linsén, Selim Palmgren, Jean Sibelius och Martin Wegelius.

Också Åbo domkyrka ägnades år 1860 en stort intonerad dikt, som åtskilliga redaktioner till trots förblev ett fragment. Och utöver stadens stora medeltida minnesmärken fann Wecksell andra lokala företeelser att dikta om – stora, medelstora och små. Underrättelsen om åbolyceets konrektor Mag. Bergstadis död frambragte hans veterligen första tryckta dikt. Året var 1853. Att en femtonårig elev fick axla artikulerandet av allmänhetens sorg efter en uppburen skolmans hädangång var och är anmärkningsvärt. I själva verket hade Wecksell redan som trettonårig verkat som skald vid en annan lärares grav; den dikten blev då inte tryckt.

Ett annat åbomotiv från tonåren, vittnesbörd om förmåga till lätt och lättsam fingerföring, är dikten "Kuppis". Vid Kuppis källa, det aboensiska vattenhål där Finland ska ha döpts till kristendom, drack man sedan Wecksells barnår brunn. Tredje och femte strofen (av tolv) må här anföras:

Man drar i sig vatten så lätt som en pump,
Man blir som en fisk, hela Kuppis en sump.
Ej gubben sanct Henrik det anade, när
Han såsom den förste tog vatten upp här.

Man dricker och dansar och äter spenat
Och mår som en fluga som knappast får mat;
Men mera eterisk deraf skall man bli –
Är sen från all vigt uppå balerna fri.⁵

År 1860 inledde Finlands första statliga dövskola sin verksamhet i Åbo, och till invigningen skrev Wecksell en dikt. Samma år ägnades exempelvis landshövdingen Montgomery, riksantikvarien Nordström och professorskan Schauman ståtliga tillfällesverser då de av olika skäl hyllades i Åbo. Wecksell hade en hörsam och snabbfotad pegas. Till hyllningsbuketten 1860 fogar sig talrika andra poem, stora och små, seriösa eller slängiga, som mindre direkt röjer att växtlokalen är skaldens hemstad och att många syftningar kan lokaliseras.

En som gjort mycket för att i skriftställningar knyta Wecksell till hans hemstad är Svante Dahlström. Denne hörde till de främsta tillskyndarna av *academia aboensis rediviva*, den Åbo Akademi som skulle försona staden med faktum att lärosätet hade förflyttats till den nya huvudstaden efter Åbo brand. Dahlströms lokalpatriotism var ansenlig. Sin uppsats om ”Josef Julius Wecksell och Åbo” i *Åbo Underrättelser* 1938 kompletterade han senare med några kåserier av signaturen Penn i samma blad. De har sedermera infogats i hans trebandsverk *Promenader*, ett vademecum för gamla och äldre åbabor.⁶

Det sammantagna intrycket av alla de vackra ord Wecksell kom att ägna sin hemstad och dess skiftande företeelser är att hans kärlek till den var stor. Men som vi ska se hindrade det honom inte att yppa denna sin kärlek också i avig form, enligt mottot att den man älskar, den agar man. Även detta kan ha fallit sig lätt för honom. Samtida beskrivningar vittnar om att det i hans personlighet fanns en tydlig dragning till både satir och arrogans. Nidbild, satir och persiflage var vägar han också tog. Det kan ju ha skett också för övningens skull, för nöjet och löjet, inte nödvändigtvis i strängt syfte.

Det är ett iögonenfallande drag i Wecksells snabbt stäckta författarskap att han hann pröva så många former och modi, även konträra sådana. Satir och förnöjsamhetspoesi samsas väl. Och den som politiskt program humorfritt ståtliga dialogdikten ”Svenskan och Finskan” från 1860, en anti-

fon i Klopstocks manér, föregicks ett år tidigare av en utdragen buffaver-
sion med samma motiv, ”Oden och Wäjnämöjnen”.⁷

Till eftervärlden har Wecksell gått som efterromantiker och som upp-
hovsman till *Daniel Hjort* och till ett antal tonsatta romantiska dikter, och
inte minst som sargad själ och som ung död. Under de senaste deceni-
erna har allt detta överflyglats av några sena dikter – i den mån en tidigt
tystnad diktare kan sägas ha åstadkommit sen diktning. I dag är han känd
som författaren till dikter som ”Jag midnattens barn”, ”Almqvist. Mono-
log” och ”På moln stod du!”⁸ Men bland det skrivna – tryckt och otryckt,
färdigt och fragmentariskt – finns en imponerande mångfald av helt olika
tonfall och retoriska ingångar. Där finns romantik och biedermeieridyll,
folkviseton och psalmtön, manligt manande och patriotiskt högstäm-
dikt; där finns förnumstiga fabler och rå burlesk, sammetsröd budoardikt
och erotisk sensualism, muntra dryckesvisor men också mörka och gan-
ska demoniska ting.

Så efterromantiker han var betedde sig Wecksell i sin tillägnelse av
kompetenser och repertoarskicklighet snarast som diktare under sin in-
skolning brukade göra innan romantiken påbjöd originalitetens överhög-
het. Poetiken tillhandahöll schemata och goda föredömen togs till hjälp
för att sätta kött på benen. Vi ser Goethe och Schiller tas i bruk för tonen
och tanken, Franzén och Topelius för värmen och melodin, Heine och
Lenngren för världsvisdom satt på vers, Bellman för att fånga ögonblick-
et, Byron och Almqvist för romantiska ironier och svarta djup. Mycket
i Wecksellens skolärsdiktning bör betraktas som läsefrukter, dock kanske
mindre som epigoneri än som övningar i tidens sätt att göra dikt. I hu-
vudsak var hans poesi formsäker men föga framåtpekande, den rörde sig
med kända ord och grepp på kända domäner. Men under hans två sista år
med bibehållen skrivförmåga kom tilltagande mentala konvulsioner åt att
rycka i poetikens regler. Då släpptes skärande tonfall in genom spärrarna.

Visserligen är alltför mycket i hans litterära kvarlätenskap odaterat för
att man restlöst ska kunna slå fast utvecklingslinjer. Men i det stora hela
hör man hur tonen djupnar och de frivola inslagen faller bort. Satir före-
kommer fortfarande, eller utgör rentav själva genren, i en del alster som
ter sig ganska mogna, men elakheten är tempererad. Ett exempel att an-
föra erbjuds av ett omfattningsrikt utkast till en satir om Petrarca och hans

dyrkade Laura. Idén kan verka fjärranfången men den torde ha kommit Wecksell nära: hans egna dikter till ”Helmi”, systemen Hannas väninna, lika åtrådd som onåbar, är legio. I dikten om Laura och Petrarca är metamorfosen diktarens behov av en musa, samt musers principiella oåtkomlighet: ständig jakt pågår. Något före diktens mitt läses dessa strofer:

Såg hon honom, slöjan fälldes,
Hvart hon flyr, han eftersätter.
Ser han ryggen blott af henne,
Födans hundrade sonetter.

Hvart hon går, hans sånger klinga,
Folket utantill sig lär dem.
Nå, de voro ganska näpna!
Sjelf han i vestfickan bär dem,

För att hvar han henne skådar,
De i hennes hand må tryckas.
Men blott versen, aldrig saken,
För den stackars skalden lyckas.⁹

Satir ingick således som beprövat modus i Wecksells repertoar. Vi övergår nu till att betrakta hur han vid några tillfällen kombinerade drift och hemstad, hur han tog till satir för att äga sitt kära Åbo. Det blev ofullgånget, på hälft och aldrig slutfört. Men försök gjordes alltså.

Som vi har sett var skalden boksynt redan vid unga år. Hemmet var burget och bildat nog för att både kunna och vilja stöda honom i hans läsiver. Hans boksamling omfattade, eller omfattar nu, närmare tre hyllmeter av tidens tätttryckta text.¹⁰ Samlingen förvaras i dag i ett skåp på handskrifts-avdelningen vid Åbo Akademiens bibliotek. På väggen ovanför skåpet hänger i manuskript ett litet inramat poetiskt försök. Datering saknas, och det är också ovisst när försöket inramats och hängts upp. Att det handlar om ett fragment och utkast röjs dels av en ansats till fortsättning, dels av det störande identiska rimmet mot slutet.

Min kära, min älskade fädernestad
Du är en perla på jorden.
Husen stå i ordentlig rad
Som nipper uppå julborden.
Gatan är bred, en ensam man
Somnande framåt stultar
Och uti fönstren likt biffstek man
Hvarandras rykte mörbultar.
[---]

Visst rymmer diktens tentativa åtta rader några satiriska poänger. Att gatan är ödsligt bred gör den försmädligt folktom, men bredden hade en förklaring: en brand som den som förödde staden 1827 skulle aldrig få upprepas. Med ”uti fönstren” torde snarast avses den indirekta utblick man hade i de skvaller speglar som gav liv och socialt innehåll åt nordiskt småstadsliv. Genom dem kunde man se uti fönstren utan att ses, och framför allt utan att ses se uti fönstren.

Poemets bilder av gatubredd och biffbultning prövas också i en lite längre prosatext. I den mån bruket av en och samma bild ska tas som tecken på samtidighet kan man tänka sig att båda texterna daterar sig till tiden efter Wecksells överflyttning till Helsingfors för universitetsstudier 1858. Prosatexten inscenerar en återkomst till Åbo och kontrastupplevelser som bortovaron gett. Wecksell gjorde få exkursioner från hemstaden till större ort; inte heller kom han någonsin att besöka Sverige. Det satiriska anslag som prövas i prosatexten – som trots många ändringar i manuskriptet får betraktas som ett tidigt och övergivet utkast – är skarpare och mer i detalj utfört än i poemet:

Så ser jag dig då åter, du gamla, älskvärda stad med dina stora minnen och dina små sinnen, med din fordna stolta borg, nu en pendent till spinnet, med din fordna academie, nu ett postverk, Guvernörsboställe m.m.m.m. med dina breda gator, hvilka lika ginungagap uppsluka en ensam vandrare och dina hus på sidorna, rior, der man tröskar sina grannars rykten efter riklig skörd, och kök der man mörbultar hvarandras förtjänster till smaklig måltid, och med dina angenäma klubbar sedan, der dessa stundom kastar en försonande bro emellan de bägge könen, på hvilken de också rassande, knuffande, pustande, suckande, störta fram emot hvarandra, för att så snart musiken slutar åter likt marionetter draga sig tillbaka till hvar sin

strand, med dina herrliga musikaliska soireer, hvilande på en vulkanisk grund af missnöjda börsar och artigt tilltvungna subscriptioner och med dina pösande penninggrisar, med dina kacklande hönor, dina besporrade tuppar, med dina misslyckade pariserapor af bägge könen, med dina såta Englar som sväfva fram utan vingar men med pösande luftballonger kring höfterna (krinoliner) med dina framåtskridande ischvoschikar, dina sofvande brandmän, med dina filosofie [---].¹¹

Nersiktperspektivet är tydligt, stadens storhetstid med besked förgången. Wecksells i brev ofta omvittnade dragning till dans och bal ges här stort utrymme. *Klubb* var gängse term för festliga kvällssammankomster, en klubb var något man kunde övervara eller fira. Åtminstone i de klubbar Wecksell drogs till ingick dans av olika slag som ett viktigt moment. Av Gunnar Castréns inledning till hans *Samlade Dikter* erfar vi att gymnasisterna ”voro Åbos egentliga kavaljerer, som gävo liv åt assembléerna och balerna, och som självmedvetna i sin prydliga mörkblå uniform med blanka knappar vandrade av och an i grupper på Slottsgatan”.¹² Och i ett julbrev från studieåren till Albert Herlin, sväger in spe, skriver han från hemstaden om en klubb han övervarat och om hur ”klubben andra dag Jul är alla åboboers lösen: dansa, knuffas, skuffas och trängas”.¹³ Det framåtskridande fordon som nämns är en lätt, fyrhjulig hästdroska, vars ryska namn vanligen translittereras *isvostschik*.

Sammantaget är Wecksells åbosatiriska produktion ganska liten. Den var knappast något där han som mognande skald såg poetiska möjligheter till djup eller variation. Ett större satiriskt nummer var dock *Giftermåls-Speculanten*, en styckevis ganska ettrig ståndsparodisk vådevill, uttryckligen lokaliserad till Åbo även om den småstad den utspelas i är höggradigt generisk. Tillkomståret är ovisst. Poesi var det inte. Wecksell synes efter hand ha relegerat satiren till prosaiskt bruk. Vi hittar i ett odaterat brev från 1858 till systemn Hanna en aforistisk formulering som pekar åt detta håll. Han ursäktar en föga poetisk bild han nyss använt med att han ”vill heller inte vara poetisk i hvardagslag; man skall inte slita ut sin tunna frack”.¹⁴

Att Wecksell tyckte att han kunde driva med Åbo som han ville betyder inte att det var fritt fram för andra. I ett annat brev till systemn, från samma år, skrupensar han henne för bristande respekt:

Jaså, du har varit i Helsingfors och tyckte genast att der var "bra mycket trefligare i jemförelse med Åbo"? Hur är det nu? Och du som alltid varit så ifrig att försvara din goda, gamla fädernestad. Tillåt mig säga att detta är mer än ostadigt. Du har sett Åbo i så många år, du känner alla dess både dåliga och goda egenskaper på fem fingrar, så kommer du till Helsingfors, och under resan mellan ena och andra tullen träffar du en artig långbent kavaljer, hör Mamsell Michal, betraktar de promenerande och genast får Åbo en surmulen min. Jojo, så är det. Men det skall du få se, att när jag farit till Helsingfors och kommer hem derifrån, skall jag upphöja Åbo till himmelen och sänka Helsingfors i afgrunden. Rusta dig till striden i tid.¹⁵

I själva verket var väl de satiriska poänger Wecksell lyckades avvinna Åbo både lätt räknade och tätt återkommande. Redan i ett kåseri i *Åbo Underättelser* 1857 tar han fasta på i stort sett samma aboensiska egenheter som i de ovan nämnda texterna. Det handlar om förlusten av universitetet, om den borgerliga bestyrksamhet och bornyr som ersatte förlusten, om och umgängesliv och konvensans. "Fru Suomi och några dess Söner" lyder kåseriets rubrik och där passerar några av landets städer revy. Först ut är förstås Åbo, mor Finlands äldste son:

Den här omnämnde sonen fick i början en mycket religiös uppfostran och var sedan en tid bortåt en glad och lustig student, till dess andra oväntade händelser inträffade, som drefvo den "gunsti munsjörn" på annan väg. Visst var det svårt till en början att icke mer få yfvas med den blosande studentpipan i mun och se de gyllene idéerna blixtra fram mellan rökmolnen och vinka till sköna, odödliga vårar. Men vid allt vänjer man sig i verlden, och den gamle studenten, som i början tog sig mycket svårt af de inträffade omständigheterna, är nu en bland deras ifrigaste lofsångare – och trogen som en gammal, eftersatt älskarinna. Suomi, den gamla beskedliga modren, tröstade snart sin förhoppningsfulle son öfver hans förlorade värdighet, och i stället började han att med den största fermeté forma strutrar, väga kryddpeppar, kaffe, socker o.s.v. samt är nu en dryg och välmående grossör, som är tidigt uppe om morgonen och arbetar, läser mycket ifrigt allt som står på tidningarna under rubrik af sjöfart och handel, vet på ett hår när huru kursen står – i Hamburg och Lübeck – samt att det icke passar att prata mycket på en bal, utan då är tillochmed mycket mer anständigt och med ens värde förenligt att sofva under françaisen och vakna vid afskedet. Grossören tar sig icke riktigt väl ut på baler; det vet han också af, men försummar dem likväl sällan, ty det

hör till en köpmans pligt att vara ordentlig och ej gifva ut en styfver för ingenting, icke ens till en subscriptionsbiljett.¹⁶

Texten går på en stund till men vi klipper av här. Mer förgriflig är den ju inte än att den trycktes i *Åbo Underrättelser*, livorgan för grossören och likasinnade lokalpatrioter. Här antyds mycket av det kärvänliga gnabb mellan gammal och ny huvudstad som man kan bli varse och få åhöra den dag som i dag är. Till exempel en litteraturprofessor i Åbo betrodde med återkommande ärenden i den nya huvudstaden vet mycket om detta.

NOTER

- 1 Jfr dock Arvid Mörne, *Josef Julius Wecksell. En studie*, SSLF 89, Helsingfors 1909, s. 105.
- 2 Tryckt för första gången i *Svenska Pressen* 12.3.1938, s. 5 (med ett expressivt snitt av Sven Grönvall).
- 3 Den tidiga lyriken diskuteras och dateras i Arvid Mörne, *Nya Wecksellstudier*, SSLF 149, Helsingfors 1920.
- 4 Se Karin Allardt Ekelund (inledning och kommentarer), *Samlade dikter J.J. Wecksell*, SSLF 395, Helsingfors 1962. Dikterna om Åbo slott: s. 42 f., 117 f.; följande åbodikter, i i texten nämnd ordning: s. 154 ff., 63 f., 35 f., 111 ff., 202 f., 221 ff., 223, 256.
- 5 Wecksell 1962, s. 111.
- 6 *Åbo Underrättelser* 19.3.1938; även i särtryck, kompletterad och notförsedd; Penn: fr.a. "Wecksell och Helmi": *Promenader II*, Åbo tidnings- och tryckeriaktiebolags förlag, Åbo 1960, s. 184–194.
- 7 Se Allardt Ekelund 1962, s. 206 f. och Mörne 1920, s. 186–189.
- 8 Den sistnämnda, av Mörne (1909, s. 143) betecknad som ett sammanhangslöst diktförsök, hälsas av Lars Gustafsson som "ett av de största, mest oförstörbara mästerverken i den svenskspråkiga lyrikens historia" (*Strandhugg i svensk poesi*, FIBs Lyrikklubb/Tiden, Stockholm 1976, s. 18).
- 9 Citerad i Mörne 1920, s. 191.
- 10 Om boksamlingen se Mörne 1909, s. 95 f.
- 11 Texten slutar abrupt. Holografi Åbo Akademis biblioteks handskriftssamlingar, samling Wecksell L:2, konvolutet Egenhändigt / Dikt.
- 12 Gunnar Castrén, "Josef Julius Wecksell", *Samlade Dikter*, Schildts, Helsingfors 1919, s. XIV.
- 13 Brev från J.J. Wecksell till Albert Herlin 30.12 (årtal saknas; typoskriptkopia), ÅABHS, samling Wecksell L:2.
- 14 J.J. Wecksell till Hanna Wecksell (typoskriptkopia), ÅABHS, samling Wecksell L:2. Några brev till systemen finns tryckta i Gunnar Mårtenson (utg.), *Med gåspenna och skrivmaskin. Brev 1809–1941*, Söderström & Co, Helsingfors 1943.
- 15 J.J. Wecksell till Hanna Wecksell 3.7.1858 (typoskriptkopia), ÅABHS, samling Wecksell L:2.
- 16 Signatur – s – l., *Åbo Underrättelser* 24.2.1857.

Tabula gratulatoria

Beata Agrell, Göteborg
Pia Maria Ahlbäck, Åbo
Mikael Ahlund och Carolina Brown
 Ahlund, Hölö
Olof Ahlund, Bromma
Fred Andersson, Åbo
Linn Areskoug, Uppsala
Åsa Arping, Göteborg
Magnus Bargum, Helsingfors
Martina Björklund, Åbo
Pauline von Bonsdorff, Jyväskylä
Johannes Brusila, Åbo
Annelie Bränström Öhman och
 Anders Öhman, Umeå
Per Bäckström, Karlstad
Peter Degerman, Härnösand
Jan Dlask, Prag
Donnerska institutet för
 religionshistorisk och
 kulturhistorisk forskning, Åbo
Thomas Ek, Lund
Beila Engelhardt Titelman, Stockholm
Olga Engfelt, Stockholm
Margaretha Fahlgren, Uppsala
Fakulteten för humaniora, psykologi
 och teologi vid Åbo Akademi
Eva Fjellander, Anderstorp
Rebecka Fokin, Kimitoön
Torbjörn Forslid, Lund

Pia Forssell, Helsingfors
Martin Gustafsson, Åbo
Ulrika Gustafsson, Älvsjö
Dag Hedman, Göteborg
Eva Heggstad, Uppsala
Ria Heilä-Ylikallio, Vasa
Gunilla Hermansson och Mats Malm,
 Göteborg
Anna Hollsten, Helsingfors
Håkan Jansson, Hisings Backa
Mats Jansson, Göteborg
Anders E. Johansson, Uppsala
Eva E. Johansson, Mariehamn
Anna-Karin Jonasson, Sundsvall
Maria Jönsson, Umeå
Bo Killander, Pampisford
Ari Kirvesniemi, Stockholm
Tarja-Leena Kirvesniemi, Uppsala
Lisbeth Kjellin, Helsingfors
Konstvetenskap vid Åbo Akademi
Bengt Kristensson Uggla, Åbo
Christer Kuvaja, Karis
Päivi Lappalainen, Åbo
Meri Larjavaara, Åbo
Maria Lassén-Seger, Åbo
Yvonne Leffler, Göteborg
Karmela Liebkind, Helsingfors
Ulrika Lif, Sundsvall
Svante Lindberg, Åbo

Mikael Lindfelt, Åbo
 Kristina Linnovaara, Borgå
 Litteraturvetenskap vid Karlstads
 universitet
 Svante Lovén, Strömsbergs bruk
 Roland Lysell, Stockholm
 Jonas Lång, Helsingfors
 Kristina Malmio, Helsingfors
 Henrik Meinander, Helsingfors
 Judith Meurer-Bongardt, Erfstadt-
 Liblar
 Marika Mäklin, Helsingfors
 Jerry Määttä, Bagarmossen
 Håkan Möller, Göteborg
 Urpo Nikanne, Åbo
 Fredrik Nilsson, Åbo
 Ola Nordenfors, Uppsala
 Anna Nordenstam, Göteborg
 Eva Nordlinder, Härnösand
 Anna Nordlund, Uppsala
 Yasmin Nyqvist, Åbo
 Anders Ohlsson, Lund
 Ninny Olin, Helsingfors
 Anders Olsson, Stockholm
 Bo Pettersson, Åbo/Helsingfors
 Torsten Pettersson, Uppsala
 Mattias Pirholt, Södertörn
 Sofi Qvarnström, Lund
 Maria Renman, Hammarland
 Kerstin Romberg, Raseborg
 Wenche Rönning och Matts Eriksson,
 Söderköping
 Katja Sandqvist, Åbo
 Patrick Sibelius, Åbo
 Marie-Christine Skuncke, Uppsala

Jolin Slotte, Sjundea
 Liisa Steinby, Åbo
 Thure Stenström, Uppsala
 Hugo Strandberg, Åbo
 Eva-Britta Ståhl och Björn Sundberg,
 Uppsala
 Svenska litteratursällskapet i Finland
 Johan Svedjedal och Katharina
 Leibring, Uppsala
 Eva Söderberg, Stockholm
 Karola Söderman, Kyrkslätt
 Birgitta Tauler-Brandt, Karis
 Jennica Thylin-Klaus, Esbo
 Julia Tidigs, Helsingfors
 Salla Tuori, Åbo
 Tyska språket och litteraturen vid Åbo
 Akademi
 Margaretha Ullström, Karlstad
 Dag Wallgren, Helsingfors
 Holger Weiss, Åbo
 Anders Westerlund, Jakobstad
 Camilla Wide, Åbo
 Anna och Henrik Williams, Uppsala
 Britt-Marie och Nils Erik Villstrand,
 Åbo
 Tuija Virtanen-Ulfhielm, Åbo
 Ulrika Wolf-Knuts, Åbo
 Pia Vuorio, Borgå
 Henning og Lisbeth Wærp, Tromsø
 Clas Zilliacus, Helsingfors
 Anna-Maria Åström, Helsingfors
 Ämnesföreningen Prosa vid Åbo
 Akademi
 Mia Österlund, Åbo
 Ann-Catrin Östman, Åbo

Skribenter

PIA MARIA AHLBÄCK, FD i engelska språket och litteraturen, universitetslärare i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi

LINN ARESKOU, FD i litteraturvetenskap, universitetslektor i didaktik vid Uppsala universitet

PETER DEGERMAN, FD, universitetslektor i litteraturvetenskap vid Mittuniversitetet

OLGA ENGFELT, FM, doktorand i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi

EVA HEGGESTAD, professor emerita i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet

ANDERS E. JOHANSSON, FD, universitetslektor i litteraturvetenskap vid Mittuniversitetet

KRISTINA MALMIO, docent, universitetslektor i nordisk litteratur vid Helsingfors universitet

JUDITH MEURER-BONGARDT, FD, forskare och universitetslärare i skandinavistik vid Bonns universitet

ANNA MÖLLER-SIBELIUS, FD, forskare och timplärare i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi

ANNA NORDLUND, FD i litteraturvetenskap, universitetslektor i didaktik vid Uppsala universitet

BO PETERSSON, professor i Förenta staternas litteratur vid Helsingfors universitet

TORSTEN PETERSSON, prosaist, poet, professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet

MATTIAS PIRHOLT, docent i litteraturvetenskap vid Södertörns högskola

SOFI QVARNSTRÖM, FD, universitetslektor i retorik vid Lunds universitet

MARIA RENMAN, FM, doktorand i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi

KERSTIN ROMBERG, FM, doktorand i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi

FREJA RUDELS, FD, forskare och timlärare i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi

KATJA SANDQVIST, FM, doktorand och timlärare i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi

LIISA STEINBY, professor i allmän litteraturvetenskap vid Åbo universitet


JOHAN SVEDJEDAL, professor i litteraturvetenskap, särskilt litteratursociologi, vid Uppsala universitet

HENNING HOWLID WÆRP, professor, Institutt for språk og kultur vid UiT– Norges arktiske universitet

ANNA WILLIAMS, professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet

CLAS ZILLIACUS, professor emeritus i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi

MIA ÖSTERLUND, docent, universitetslärare i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi



Modernitetens uttryck och avtryck är en samling litteraturvetenskapliga studier tillägnade professor Claes Ahlund vid Åbo Akademi. Det är en hyllningsskrift på hans sextioårsdag kring ämnen som återspeglar hans forskningsområden. Det är också en bok för alla som intresserar sig för litteratur i ett större sammanhang; i förhållande till historia, idéer, samhälle, tradition och kunskap.

Här finns artiklar om män och dekadens, kvinnor vid universitet, natur och idyll i förändring, kriget som trauma, konsten som utopi, populärkultur och medielandskap, poetisk kapitalismkritik, litteraturforskningens metafrågor och mycket annat. Som en röd tråd genom bokens bidrag går moderniteten, dess skepnader och följdverkningar.

Skribenterna är litteraturvetare från Finland, Sverige, Norge och Tyskland. Boken är redigerad av Anna Möller-Sibelius och Freja Rudels.

