



LUND UNIVERSITY

Ekelöf, Django och annat strountes

Festskrift till Anders Mortensen

Hyltén-Cavallius, Isak; Ljung, Per Erik; Möller, Daniel; Nilsson, Helena; Tranvik, Andreas

2024

Document Version:

Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Hyltén-Cavallius, I., Ljung, P. E., Möller, D., Nilsson, H., & Tranvik, A. (Red.) (2024). *Ekelöf, Django och annat strountes: Festskrift till Anders Mortensen*. Stilbildarna i Mölle.

Total number of authors:

5

Creative Commons License:

Ospecificerad

General rights

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

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

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

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

Take down policy

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

LUND UNIVERSITY

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

EKELÖF, DJANGO OCH ANNAT STROUNTES

Ekelöf, Django och annat strountes

Festskrift till Anders Mortensen

Isak Hyltén-Cavallius, Per Erik Ljung

Daniel Möller, Helena Nilsson & Andreas Tranvik (red.)

Utgiven med stöd från:
Louise Vinges fond
Thora Ohlssons stiftelse

© respektive författare
PRODUKTION Stilbildarna i Mölle
GRAFISK FORM OCH OMSLAG Frederic Täckström
TRYCK Livonia Print, Lettland 2024
ISBN 978-91-986520-1-7

Innehåll

Förord	9
I. UPPDRAGET	
Turer kring sundet – och de stora projekten <i>Per Erik Ljung</i>	13
Vänd dig om, läs inskriften på muren <i>Ulf Peter Hallberg</i>	30
<i>Res publica</i> , där fält kunde spira <i>Anna Hultman</i>	47
Tankens omvägar <i>Rikard Schönström</i>	57
II. PÅ EN GÅNG MULLVAD OCH ÖRN	
Minnen av Malmberg och Mortensen <i>Karin Nykvist</i>	69
Orons bilder <i>Anders Olsson</i>	79
Från törnrosmystik till människooffer <i>Roland Lysell</i>	89
Erik Axel Karlfeldt <i>Daniel Möller</i>	103
”På tiljorna som föreställde världen” <i>Anders Ohlsson</i>	108

De kamouflerade vingarna 118
Torbjörn Schmidt

Katarina Frostenson vs hennes samtid 127
Björn Sundberg

III. PASSIONERNA

”Det skall vara mjukt. Som sammet!” 135
Erik Hedling

Hawaiiiskjortans estetik 144
Mikael Askander

Congeniality & compromise 151
Alan Macniven

Om poesi och pengar 169
Bibi Jonsson

IV. OM HÖSTEN

Abdelkébir Khatibi 181
Alfred Sjödin

”Vid pekoralets gräns min fåle betar, i gräs
med svarta tistlar blandat” 195
Eva Hættner Aurelius

Under duvornas tecken 225
Thomas Sjösvärd

Fadermördarnas folk 234
Andreas Tranvik

Ekelöf, Pasolini och Monroe 241
John Swedenmark

Orden som befriar	245
<i>Louise Vinge</i>	
På frekvens med Ekelöf	248
<i>Neal Ashley Conrad</i>	

V. DEN GLADA VETENSKAPEN

Amatören och apoteket	261
<i>Magnus Persson</i>	
Spel med skiftande speglar	270
<i>Claes Entzenberg</i>	
Den obefintlige riddarens befintliga vansinne	278
<i>Anna Smedberg Bondesson</i>	
Kommissarie Gently: rasism, klass och musik	286
<i>Magnus Eriksson</i>	
Musikaliska dumheter	305
<i>Axel Englund</i>	
De opublicerades klimatframtider	314
<i>Paul Tenngart</i>	

VI. SAMLADE DIKTER

Ett mynt till Anders	325
<i>Lasse Söderberg</i>	
Romantikens solnedgång	327
<i>Charles Baudelaire</i>	
Föreställningen om ordning vid Key West	328
<i>Wallace Stevens</i>	
Vad ett flygplan representerar	331
<i>Jean Tortel</i>	

Dynamisk höst	333
<i>Inger Christensen</i>	
Ur ett utkast till romanen <i>Moral</i> (2023)	334
<i>Lyra Ekström Lindbäck</i>	
Förtäljaren	335
<i>Eva Runefelt</i>	
Ur få ord [ett pågående arbete]	336
<i>Niklas Schiöler</i>	
Tabula gratulatoria	345
Författar- och redaktörspresentationer	350

FÖRORD

”Som lärare i litteraturvetenskap vid Lunds universitet har jag sedan 1986 bedrivit undervisning från grund- till doktorandnivå för drygt elvatusen studenter.” Så inleder Anders Mortensen sin presentation på universitetets hemsida – symptomatiskt och sympatiskt nog, i centrum finns hela tiden studenterna och undervisningen. När Anders disputerade år 2000 på sin avhandling *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* fick man boka *Palaestra* för att få plats med alla åhörare, varav påfallande många var före detta studenter som hade följt hans undervisning. Feststämningen var inte att ta fel på.

Hans entusiasm är smittande, som det heter i Lasse Söderbergs bidrag till denna volym. Och vi är många som har låtit oss smittas. Vi har lärt känna Anders som en engagerad och inspirerande lärare, en uppmuntrande men krävande handledare, en genuint intellektuell forskare och en generös kollega. ”Så fint att det blir en festskrift till Anders” har tillropen således låtit alltsedan denna bok började planeras.

Genren anses emellertid inte vara okomplicerad. Den passar inte in i vår tids forskningspolitiska paradigm – varför skriva för en publikationstyp med ett numera så diskutabelt meriteringsvärde? Den kan likaså anklagas för att reproducera oönskade hierarkier inom universitetsvärlden – och är inte vänbok förresten en bättre term? Vi lämnar alla sådana invändningar därhän. *Det festliga* – att det hela tiden ska vara roligt och givande – är ett signum för Anders verksamhet. Därför har det känts givet att ställa samman en skrift med just *festen* i centrum, både i innehållet och i titeln. Nöjet noteras hos dem som har arbetat tillsammans med Anders i olika forskningsprojekt, men också hos dem som varit med i de många andra samarbeten, seminarier och evenemang som han har dragit igång genom åren, på Språk- och litteraturcentrum och som redaktör för tidskrifter som *Res publica* och *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Begreppet ”redaktionalitet” är kanske inte något vackert ord, men det passar väl in på Anders professionella gemyt. Inte för intet har

han själv varit medredaktör till en handfull festskrifter. Det är en tradition som vi gärna för vidare.

Inför Anders 65-årsdag gick vi ut med en inbjudan till vänner och kolleger och har haft nöjet att se hur bidragen vuxit till en brokig spegling och kommentar till hans mångsidiga gärning och person. Ett mönster som vi har tyckt oss skönja återfinns i rubrikerna till de olika avdelningarna. *Uppdraget* gäller den personliga insatsen, rollen som lärare och forskare, som intellektuell. *På en gång mullvad och örn* (med en formulering från Tomas Tranströmers ”Resans formler”) gäller ett starkt och tidigt intresse – poesi och poetik – och tecknar en linje i svensk lyrik, från C. J. L. Almqvist till Katarina Frostenson. *Passionerna* rör specialintressen som växer och blir föremål för analys: jazzen, vardagssemiotiken, skandinavismen som diskurs och praktik; värdefrågorna som griper in i ideologi och politik. *Om hösten* signalerar naturligtvis Gunnar Ekelöf och hans världar, de två orden inleder också den dikt som Anders allra först gick i närkamp med, ”Absentia animi”. *Den glada vetenskapen*, bred som hos Nietzsche, samlar glädjeämnen från det löpande, umgänget med fiktion och teori. Det är sådant ämnet är, sådan Anders är. Inte ens framtiden går säker.

Samlade dikter kallade Anders en sektion som introducerades i *Res publica*, nr 30 (1995), ”tänkt att bli ett återkommande inslag, med nyskriven poesi av såväl intressanta debutanter som några av våra mest framträdande poeter”. Vi kör vidare i det spåret, med nyskrivna dikter och översättningar. Alltsammans en hyllning till den som kom på idén.

Lund, oktober 2024

Isak Hyltén-Cavallius

Per Erik Ljung

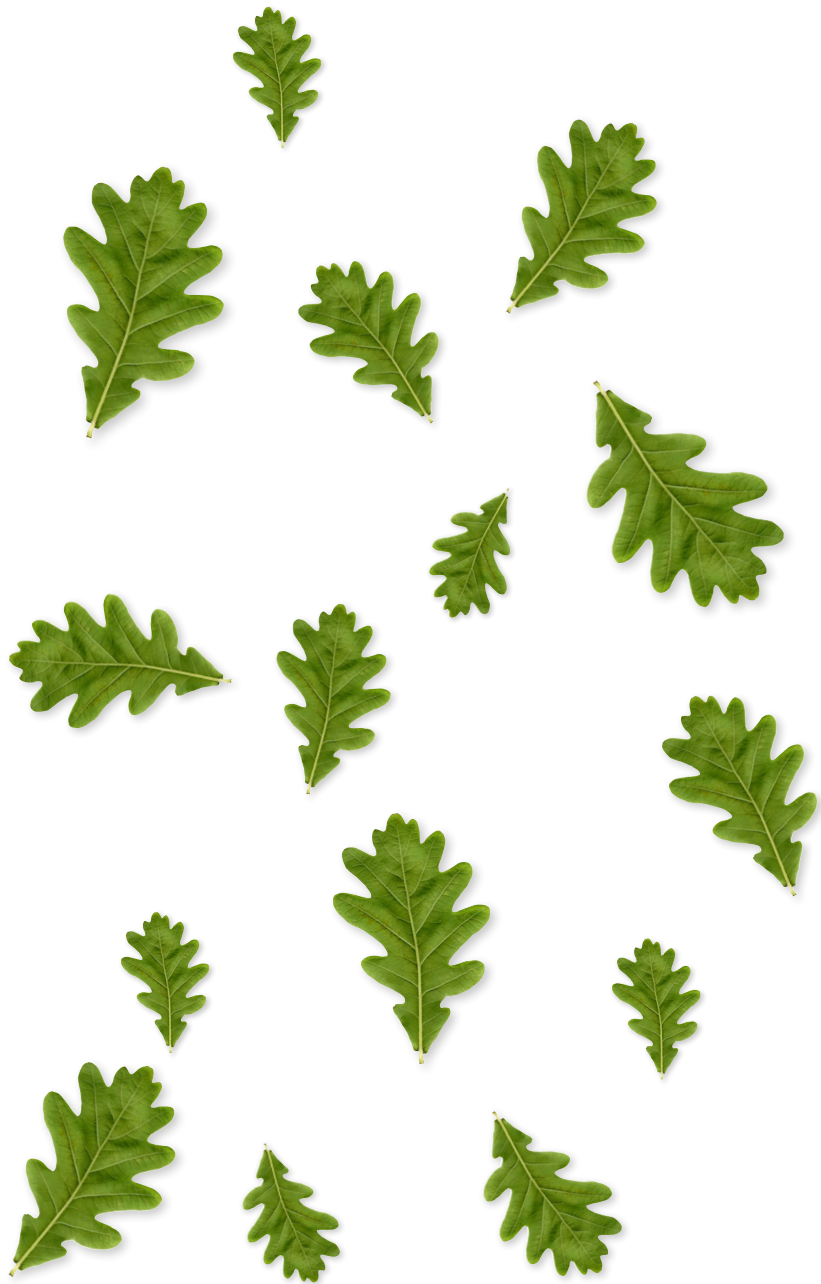
Daniel Möller

Helena Nilsson

Andreas Tranvik

I

UPPDRAGET





Hösten 1959 *pjeckede* jag en gång tillsammans med en kamrat, från undervisningen i andra ring på Högre Allmänna Läroverket för Gossar i Helsingborg och tog en av "Sundsbussarna" över till Helsingör. Det var de små båtarna, där man satt nästan i vattenlinjen och kunde se ut över den blågröna skymningen, eventuellt med en grön öl framför sig, eller rent av en immig snaps, för att hitta det objektiva korrelatet till den is-sörja som båten tog sig fram i. Väl framme i Köpenhamn gick vi ner i Nyhavn, till *Cap Horn* eller *Nyhavn 17* för att se om Papa Benny eller Adrian Benzon hade kört igång för aftonen. Men målet var ett annat: den nyetablerade jazzklubben *Montmartre*, på St. Regnegade 19. Det var rätt billigt att komma in och sen kunde man stå länge där i baren med en öl i handen och vänta – på att Stan Getz skulle komma in. Det gjorde han, tillsammans med Lasse Gullin på baryton, Jan Johansson på piano, William Schiøpfe på trummmor och – Oscar Pettiford på bas! Det sista var något jag påstod när vi kom hem, men det var inte riktigt sant. Däremot *kunde* han ha varit med. Han var i stan vid den tiden och vi hade redan sett en teckning av honom nere på *Drop in*.¹

Jag berättar detta av två anledningar. Dels för tidpunktens skull. 1959 – jag är 16 år. Dels för att Jette Lundbo Levy, min kollega i Köpenhamn under några år på 1980-talet, som är föremålet för mina reflexioner och minnen här, är 19 år vid samma tidpunkt. Jag är inte säker på att hon var så mycket i *Montmartre*, hon var inte främmande för det, men någon riktig *jazz cat* var hon inte. Hon är hela tiden före och hon är hela tiden – för mig – föregångaren av den stora fascinationen av København. Det var ju där man kunde gå omkring i sina fantasi-spår, som om man var i Paris, eller New York, det var

ju där man kunde gå på *Statens Museum for Kunst* för att ”verifiera” en viss blå färg på en tavla av Matisse, som Jesper Svenbro skriver i en dikt.² Och det var där man kunde gå på *Tokanten* och ana att världen var mycket mer *crazy* än man någonsin hade kunnat tro. Eller – *after hours* – man kunde ta sig till *Lauritz Betjent*, där man kunde stöta på gamla rävar till journalister som hade varit radikala sedan 30-talet.

Detta Köbenhavn tycktes Jette på något sätt inkarnera och just den här aspekten av storstadsliv var något som hon själv hade fin blick för. Hur man liksom kan gå omkring i flera filmer på en gång, när man går omkring i en stad. I essäsamlingen *Modstandens figurer. Fiktion, historie og køn* (1987) faller hon in i några friare, mer fiktiva avsnitt om ”byerna”, det vill säga platser varifrån det skrivs och upplevs – så man inte missar att ett *subjekt* är på plats, också i de mer teoretiska resonemangen – och där, i städerna, blir också makten och den enskildes förhållande till den synlig, skriver hon.³ Det handlar om en författarkongress i Berlin före murens fall, bland annat om hur hon där blir trött på sitt eget sätt att *fråga* om förhållan-



den i DDR eftersom svaren inte rymmer något av den ambivalens hon har förnummit i samtal. Det handlar om Atrani i Italien, där man inte vet om man är ute eller inne i gytret bland gränderna, och det handlar om möten i det sinnliga Köbenhavn. De tre stadsskildringarna, av allt att döma hämtade ur ett större anteckningsmaterial från resor och annat, känns som upptakter till romaner. Men de passar också in tematiskt i boken och monteras sorgfälligt in i en vitt förgrenad konstellation – med sin egen historicitet, förvisso, några år före Berlinmurens fall – som rymmer ett fiktivt möte mellan Rossana Rossanada (redaktör för italienska vänstertidskriften *il manifesto*) och Virginia Woolf, en analys av Peter Weiss’ *Motståndets estetik* och två av Christa Wolffs historiska romaner, bland dem *Nirgends. Kein Ort* (1979) med de lågintensivt subversiva och vagt utopiska samtalen mellan Heinrich Kleist och Karoline von der Günderode. (”Att de skulle ha träffats: en önskad legend. En avkrok vid Rhen, det såg vi. En lämplig plats./ Juni 1804./ Vem talar?” – ”Tänka sig, att vi skulle kunna bli förstådda av varelser som ännu

inte är födda.”⁴) Det rör sig genomgående om politikens och konstens olika sätt att fånga upp och artikulera erfarenheter; dialogerna – mellan europeiska författare och intellektuella och mellan olika gestalter och hållningar inne i romanerna – förs in som ett sätt att säkra rymd och rörlighet i tankegångarna. Några år senare kallar hon en essä om George Bataille och Karen Blixen i *Res Publicas* temanummer ”Såret: Bataille” för ”Indirekt dialog om begärets, givmildhetens och offrets moral.”⁵ Inne i 2000-talet kan det handla om författare som har mött *Afrika* och föreställningar om det okända ”– og om kvindernes særlige skønhed og værdighed –” med 20 års mellanrum, Karen Blixen, Cecil Bødker och Jytte Drewsen, där de två sistnämnda på olika sätt förhåller sig till den förstnämnda.⁶ Hela tiden, från 1960-talet och framåt är Jette med i tiden, men på hennes typiska sätt, just i constellationerna, dialogerna. Efter de stora europeiska mötena når man i *Modstandens figurer* fram till ett skenbart mer hemvävt projekt kring två danska författare – som visar sig röra vid något ännu större, kanske det största av alla: ”Skönheten som projekt”. Med tillägget: ”Om Kirsten Thorups romaner om Jonna og om H C Andersen”.

Upptakten i det mötet går via några försök att närmare bestämma vad skönhet är, och längtan efter skönhet, och om den ter sig annorlunda för kvinnor och män, hos 1900-talstänkare som George Simmel (*Philosophische Kultur*) och Georges Bataille (*L'Érotisme*)...

I alle disse inkredsningsforsøg bliver et gennemgående træk tydeligt, skønhedens henvisningsfunktion, som et tegn for det, der ikke er. Skønheden som en fortætning og sjælelig krystalisering af en mangel udtrykkes klart af den svenske digter Gunnar Ekeløf og er et centralt tema i en af hans sidste digtsamlinger, *Vägvisare till underjorden*.⁷

Det rör sig om dikt 12 i den inledande sviten – ”Vatten Jord” – i *Vägvisare till underjorden* (1967). Jette citerar de rader som jag har kursiverat här –

Hos de döda finns en aning av skönhet
Ja i deras döda liv finns en dröm om skönhet
*Den som inte sett, eller känt, hur fruktansvärt
detta onda liv är som vi fötts till –*

han har heller inte någon dröm om skönhet
 Han har inte sett månskenet över floden
 som en vision, som en dröm om skönhet
 Han har inte känt längtan att dyka ner efter månen
 drömma om döden, i drömmen se syner av skönhet
 friskhet lycka liv förälskelse, och en kärlek
 som är skönhet
 I denna grymhet som är vårt liv
 Är kärleken drömmen om skönhet.⁸

Orden blir, på en gång osökt och oväntat, till ett motto, en formel, som styr i den fortsatta undersökningen och de rörelser hon frilägger i Kirsten Thorups romaner – och hos H C Andersen.

*



Andra pregnanta uttryck för förståelsen av den moderna storstaden finner man i den bok som Flemming Lundgreen-Nielsen har redigerat och som heter *København læst og påskrevet. Hovedstaden som litterær kulturby* (1997). "Øjnenes dans. København som magisk storbylandskab" heter Jettes bidrag där, med en formulering från Søren Ulrik Thomsens *CITY SLANG* (1981). Så här skriver hon – jag översätter/parafraserar:

...som i en dröm, där ens egna drömmar, begär – också mardrömmar – blir tydliga. Typiskt för det magiska storstadslandskapet är, att gränserna mellan yttre och inre raderas ut, det inre blir yttre, det inre blir synligt i de yttre formerna hos byggnader, föremål eller människor. Det yttre fylls upp av betydelse. Den som vandrar i staden kikar på den som en voyeur, men staden och dess ting kan se tillbaka, husen kan tyckas ha ögon, material och ting kan förtäas med sina spår av mänsklig bearbetning och närvaro, så att de blir till organismer, till hud, uttryck för mänsklig erfarenhet. Staden blir, för vandraren ett ständigt sökande efter det som fångar blicken och ger glimtar av insikt, den blir full av tecken och blir utgångspunkt för skrift.

Liksom staden som magiskt stadslandskap själv rymmer en skrift. Graffiti kunde vara en manifestation av en sådan.⁹

Det är det här sättet att uppleva storstadens som hon kallar ”magiskt”. Själv kommer jag att tänka på Strindbergs Paris – i *Inferno* (1897) – och Jette har också sitt Paris. Hennes är surrealisternas. Dit ned inviterar hon oss, med all rätt, i sin essä. För just så kan vi, via verk som Louis Aragons *Paysan de Paris* (1926, *Bonden i Paris* 1995) och Walter Benjamins *Passagearbetet*, faktiskt bättre få syn på vad som är på gång i storstadsskildringarna hos samtida författare. Och så kommer det en fin poäng:

I øvrigt er det sådan, at den nye storbydigting, hos Dan Turèll, Kirsten Thorup og Michael Strunge nok rummer et billede af København, men disse billeder og beskrivelser glider også sammen med emblematiske billeder af Paris, New York, London eller San Fransisco.¹⁰

Det är så det går till. Vi projicerar våra egna bilder in över de stora – och små, för den delen – städerna. Det gjorde Hagar Olsson i Helsingfors på 1920-talet, när hon skriver att ”vi skola skriva som hade vi ett Paris eller New York att erövra på finsk botten”, och det gjorde – till den milda grad – Dan Turèll med København. Han installerar ju bokstavligen Charlie Parker i kvarteren strax intill Hovedbanegården:

I aften er det Charlie Parker i Istedgade
helt nøjagtigt: Charlie Parker på hjørnet af Istedgade og
Viktoriagade
fra fjerde sal over Comet Bar
(tidligere Charles Bar)¹¹



Jag tror jag fick en idé till en studie om just sådana storstadsdubblingar i nordisk lyrik från samtal med Jette. ”New York, New York – från Helsingfors till Köpenhamn” heter min artikel, med flera sådana exempel på dubblingar i lyrisk form, från Helsingfors, Berlin, Stockholm, Helsingborg och Köpenhamn, hos diktare som Hagar Olsson, Henry Parland, Vilhelm Ekelund, Sonja

Åkesson, Birger Sjöberg – och just Dan Turèll. Artikeln står i en nordisk antologi om *platsen* som redigerats av Hadle Oftedal Andersen, Peter Stein Larsen og Louise Mønster, *Stedet. Modernisme i nordisk lyrikk* 2.¹²

*

Men Jette är med tidigare. När hon först kommer till Lund i mitten av 70-talet har hon med sig både Köpenhamn och hela den tidiga fascinationen. Den ackumulerades för min del under 60-talet, både med det man hörde om avantgardiska upptåg av olika slag – *Tokanten* implementerad, så att säga – och sedan med marxismen, som togs på stort och vetenskapligt allvar på andra sidan sundet.¹³ Allt det där stod som en vag *air* kring Jette (som också liknade Jeanne Moreau en smula) – när vi mötte henne i Lund, det kan ha varit 1976. I alla fall har jag lagt några anteckningar från den gången i mitt exemplar av hennes banbrytande *De knuste spejle. Billeder og modbilleder i kvindelitteratur* och den kom ju 1976. Hon hade redan med ”Victoria og Amalie kommer til København” i *Vindrosen* 1972 stormat in på den skandinaviska scenen, inte bara bland feministerna. Men nu var hon alltså här *live*.¹⁴

Hon kom över tillsammans med Søren Vinterberg och anledningen var att vi var några stycken – vår egen ideologikritiska stjärna, Kerstin Stjärne, med sina *Passningar*, var en av dem – som ville sätta igång med kurser om barnlitteratur.¹⁵ Det hade kommit en antologi på Munksgaard redan 1972, som hette *Børn, Litteratur, Samfund* – med kritiska analyser av bland annat Pil Dahlerup, Agnete Diderichsen, Toni Liversage, Ole Andkjær, Søren Vinterberg och just Jette Lundbo Levy. Den var röd. Sen kom det en blå några år senare, som hette *Børn, Litteratur, Samfundskritik. Artikler om børns og unges læsning i klassesamfundet Danmark i begyndelsen av 1970-erserne* (1975). Vi var, som det heter idag, grymt (om inte rent av ”sjukt”) imponerade. Det gällde både den marxistiska samhällsanalysen och textanalysen, som dessutom var smart och strukturalistiskt inspirerad. Man kunde analysera både barns utvecklingsvillkor – med språksociologi och socialisationsteori som viktiga nycklar – och Kalle Anka; både marknaden och Sven Wernström – det var goda nyheter! I den första boken har Jette skrivit ett principiellt orienterat avsnitt om ”Realismeproblemer i børnelitteratur (1945–70)” och i den andra

har hon flera mindre artiklar om enskilda böcker – boken bestod till största delen av tidningsartiklar och aktuell kritik. När jag kikar på dem nu igen är det två saker som slår mig. För det första – att det absolut inte är tal om att väja för det som är komplicerat. Och för det andra – ett inviterande och diskuterande drag som tilltalade oss hos dessa danskar. I mina anteckningar läser jag sådant som ”inte bara arbeta inom institutionen”, ”1971–1972 som del av venstreflöjen”, ”snabbt komma ut med användbart material”, ”expansion av kvinnokampen till barnuppfostran”. Kritiken kunde bli abstrakt, påpekade hon, estetiska problem lite underordnade, hur ska man arbeta med klassikerna? Hon pekade ut en massa saker att arbeta med, vi drogs in i en process som kändes viktig och inte klingade av förrän flera decennier senare. I en artikel tar hon för sig en bunt bilderböcker för små barn – en av dem för övrigt skriven av Sonja Åkesson. Hur fungerar de här böckerna politiskt? Det låter som en typisk 70-talsfråga, just av det slag som numera anses hopplöst *out*, alternativt konstfientligt och auktoritärt.

Skal man besvare spørgsmålet om de fungerer politisk, må politisk nok defineres meget bredt som en slags oplevelsernes og værdiernes politik, som så må kunne forbindes med konsekvenserne i retning af menneske- og samfundsbilleder, disse må så igen forbindes med mere omfattende tendenser indenfor en ideologisk klassekamp. Men inden man kan komme så langt, mangler der en masse analysredskaber og måder til at forklare de tilsyneladende enkle forløb og deres betydning og de midler forløbene laves med. Hvis man da ikke vil nøjes med at sige, at når disse bøger ikke handler om klassekampen, så befinder de sig inden for et eller andet tilsyneladende neutralt område og er derved med til at opretholde en illusion og manipulere børn til at tro, at der er sådane neutrale områder. Synspunktet kan have en begrænset relevans, men det er for snævert, fordi det forhindrer en analyse af de bøger der allerede findes, fordi det er for puritansk og endelig fordi det er udtryk for en forenklet analyse af den politiske og ideologiske situation.¹⁶

Just så! Det är sånt vi *inte* vill ha, tyckte vi då. Vi kan inte ha en synpunkt som förhindrar att vi analyserar de böcker som redan finns – resonemanget kan föras över till allt möjligt. Det är *det som finns* vi ska analysera, det gäller ju

både politik och konst, ingenting är a priori ointressant. Det är för puritanskt, säger hon – just det, det ska det inte vara. Och det ska inte vara någon förenklad analys – av någonting! Och inte minst: det är skoj att analysera, tillsammans. Man rycker fram i något slags projekt, inte nödvändigtvis i grupp, men i mönster och tentativa sammanhang – också via resor över sundet, eller runt i Norden – men så att icke-förljugen kunskap efter hand kan ta form och sättas i spel. Strax därefter drog vi (i första omgången: Kerstin Stjärne, jag själv och Gösta Löwendahl, senare: framför allt Birger Hedén) igång en undervisning om *Barns och ungdoms läsning* i Lund, som var en stor succé och har haft en väldigt *impact*, långt in i våra dagar. Första året – 1977 – hade vi över 300 studenter, inte minst förskollärare, som vi underhöll fem dagar i veckan, där vi körde föreläsningar och diskussioner med 60 studenter per kväll.

*

Den *textanalys* som föresvävade de här danskarna – och en del av oss som hakade på – kunde vara rätt teoretiskt avancerad. Nykritiken, som många hade mött redan i gymnasiet, var inte entydigt *old hat* och tycktes gå fint att kombinera med en lingvistiskt orienterad strukturalism och en marxistisk samhällsanalys; det var oväntat mycket man fick ut av att läsa noga. Textanalysen var också etablerad som en egen disciplin i litteraturstudiet med separata och obligatoriska kurser, både på *Litteraturvidenskab* och *Institut for nordisk filologi* i Köpenhamn. Det kunde bli rätt invecklat emellanåt och det är inte alls säkert att den Greimas-inspirerade ”aktantmodell” som Pil Dahlerup sände över till antologin *Textanalys ur könsrollssynpunkt* 1976 var till så stor hjälp i det feministiska arbetet med litteratur hos oss.¹⁷ Framför allt var det ett studium som var *kritiskt*. ”Belasta”, var tanken, sätt frågetecken kring, det som ter sig objektivt – det yttre, ”samhället” – med det subjektiva, fantasin, drömmarna. Men också: belasta det individuella/subjektiva – känslorna eller hela begreppet konst/konstnär – med det objektiva, historien, makten, de sociala strukturerna.

Mot en abstrakt *formalism* – till exempel i analysen av sagor (där Vladimir Propp och Claude Lévi-Strauss hade funnit ”de enkla strukturerna”). Där finns ju alltid en röst, en bearbetning, det är en poäng redan i Jettes magisterarbete

Hans i vadestøvlerne. En studie i muntlig fortælle teknik (1968) och det är ju inte sällan just här svårigheterna, både de teoretiska och de textanalytiska, börjar. För hur kan de skrivna orden ha något så fysiskt och sinnligt som en ”röst” – om man inte bara vill bidra med ytterligare estetiska finlir-klichéer? Mot *konstkult*, det blotta hyllandet och förgivettagandet (”Racine est Racine” i Roland Barthes diagnos); det var den ”idealism” som vi alla var emot den gången. Men också mot enklare former av *sociologism* – det motståndet fanns där redan under *venstrefløjstiden* på 70-talet, inte minst i tidskriften *Hug*, som Jette redigerade tillsammans med Hans-Jørgen Nielsen 1973–1978. Den gången var det den enkla klassanalysen som var motståndaren, numera anfäktas litteraturens *altérité* snarare av det ”samhälle”, som formligen väller in i litteraturstudierna redan i de sammanhang som litteraturen anländer och cirkulerar i, med ”avslöjande” biografier, *branding* och ”positioner”, celebritets- och livsstilssstudier, ”medierna”, de små specialnischerna.

*

En gång var vi på utflykt till Kåseberga, vid Ales stenar. Jette hade bett mig ta med en dikt om stället – om det nu fanns en sådan. Och det gör det ju. Så jag tog mod till mig och deklamerade Anders Österlings ”Ales stenar” inför häpna kollegor. Den gjorde ett visst intryck på henne. Men så kom hon tillbaka till den någon gång senare, i bussen eller bilen hem. ”Jag tänkte på den där dikten”, sa hon. ”Men du som är så intresserad av modernism – ska du inte ha någon helikopter eller något sådant i den?” Det skulle jag ju inte.



Jag är ju inte någon poet. Men *alligevel*, tyckte hon. Men *nästan*, det var så man kunde känna sig i Jettes sällskap. Vi var *nästan* konstnärer eller poeter. Sådant är rätt roligt. Där fanns hela tiden något slags lojalitet med den tänkta *texten* eller vad ett konstverk skulle kunna tänkas göra med en viss situation.

Hon kom ju från en generation som hade upplevt 50- och det tidiga 60-talets konfrontationsmodernism, med Klaus Rifbjerg, Ivan Malinovski, Inger Christensen och den experimentella teatern. Det var nog därför, med den bakgrunden, den formmedvetenheten, som hon också var en respekterad dagskritiker – i gott sällskap av Torben Brostrøm och Erik Skyum-Nielsen på tidningen *Information*.¹⁸ Jag skrev själv lite kritik i *Sydsvenska Dagbladet* på den tiden. Vi pratade en del om hur man kan göra och hon hade ett gott råd, som jag lade på minnet. I varje recension ska det stå *något* som är bra, det ska finnas någon formulering eller någon tanke som läsaren kan använda, oavsett hurdan boken är. Det var ingen dum idé.

*

Att komma till Institut for nordisk filologi 1981 var en stor utmaning för mig. En av de första jag mötte var den vänlige Erik Aschengren, balettexpert och god vän till Jette – som frågade mig vad jag ville ”ge”, snarare än talade om vad jag skulle göra för något. Miljön på institutet var intressant och inte helt lätt att genomskåda. Eventuellt kom jag rakt in i något slags guldålder. Massor med studenter, massor av intressanta lärare av lite olika observans, de värsta ideologiska striderna hade lagt sig; ett gammeldags universitet, med långa undervisningsförlopp och stor frihet för lärare och studenter. En ”andlig” pol, kan man nog säga, kring Aage Henriksen och folk som följde honom, Erik A Nielsen, Keld Zeruneit och andra, feminister som Jette och Pil Dahlerup, litteratursociologer som Hans Herthel och John Chr. Jørgensen, textanalytiker som Thomas Bredsdorff – och studenterna som talade livligt om vem man ”gik til”, på ett sätt som jag inte alls kände igen från oss, där vi allesamman, utom möjligen Erland Lagerroth, var mer *main-stream*. Alltsamman stod levande fram för mig när jag läste Marianne Stidsens magnifika, ämneshistoriska intervjubok *Levende litterater. Samtaler om kritikkens guldalder* (2018) häromåret.



Jette hörde inte till något ”läger”. Hon var sitt eget. Men hon kunde *trække* på förbindelser åt olika håll. Med Aage Henriksen odlade hon, kanske oväntat, en ömsesidig förståelse av vissa författare – han skrev också en fin anmälan av *Modstandens figurer* i Fyens Stiftstidende, som senare kom i essäsamlingen *Svanereden* (1990).¹⁹ Han läste hennes texter uppmärksam och de hade flera gemensamma intressen, bland annat Karen Blixen och den europeiska romantiken. I den senare kunde också hon och jag mötas. Jette kom så småningom med ett 2.-*delshold* som höll på med Jens Baggesens *Labyrinten* till Lund, där hon tyckte det var på sin plats att jag gav en introduktion till Schillers estetik (”Die Götter Griechenlands” och ”Brev om människans estetiska uppfostran”). Det var sådana kontexter som kunde fördjupa studiet, både i historiskt ljus och i den samtida situationen. Ett annat gemensamt intresse vi hade var de olika modernistiska rörelserna under 1900-talet, med alla poetik- och manifest-texterna. Jette skriver förnämligt om allt detta – och en hel del till – i *Litteraturhistorier*, den handbok som hon ställde samman för Danmarks radios räkning tillsammans med Erik A. Nielsen och Klaus P. Mortensen.²⁰

Från det stora Karen Blixen-porträttet i del 3 av *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* har jag lust att plocka några formuleringar helt utanför deras kontext och se dem som emblematiska för Jettes estetik och människosyn:

I denna verklighet [*Den afrikanske farm*] blir människor något mer än sig själva, för deras handlingar kan bli stoff för historier som i sin tur fördubblas och förenar sig med ett nätverk av historier som kan vara mer än tusen år gamla. Så kan också allt en människa möter bli ett tecken som är en spegling och förlängning av henne själv.

Att ingå i historien och skapa ett sådant mönster av mening och rikedom, blir således det egentliga svaret på vad kvinnlighet är hos Karen Blixen. Det är ett svar som med sin uppmaning till magisk heroism och oförfärad munterhet ligger långt ifrån en över hundraårig kvinnorörelses mer jordbundna föreställningar om jämlikhet och långt från välfärdssamhällets strävan att åstadkomma säkra villkor för människan.²¹

Det är nog för mycket att säga att Jette *speglade* sig i Karen Blixen, men jag tror att hon var rätt nöjd med den där formuleringen – ”magisk heroism och oförfärad munterhet”.

*



Själv är jag glad för att jag fick vara en ”figur” i hennes sällskap – och också tacksam för att jag fick vara med någonstans i de konstellationer, nätverk, flätverk, projekt kring Sundet som naturligtvis tog sin början långt innan Jette kom in i bilden, och som alltsedan Georg Brandes, ”the Lonely Dane”, den enda skandinavien som nämns i René Welleks stora kritikhistoria, kom över till Lund 1906 och höll ett föredrag i ”Lunds studenters nordiska förening”, inte om Tegnér som han 1878 hade dristat sig till att skriva en bok om (*Esaias Tegnér. En litteraturpsykologisk studie*), och som alla väntade sig att han skulle tala om, utan om den stridbare franske konseljpresidenten Clemenceau, har skapat en sekellång produktiv nervositet bland de lundsiska litteraturhistorikerna. I början av seklet kan den förnimmas hos Evert Wrangel, över Henrik Schück och Albert Nilsson och fram till Fredrik Böök, och så småningom också hos oss senare tiders lärare och studenter.²² Stor glädje har vi haft av kontakterna över sundet, allt detta som har sin egen lokala mytologi, alla dessa utflykter, gästföreläsningar, samarbeten i betygsnämnder, konferenser och kurser på olika nivåer, allt detta fortsätter långt in i våra dagar, på senare år inte minst i en rad i viktiga, konstruktiva sammanhang där Anders Mortensen har haft sitt kreativa finger med i spelet. Man ser det i det redaktionella arbetet med tidskrifter som *Tidskrift för litteraturvetenskap* (till exempel i det ämneshistoriska nr 1991:1, där hans eget ”Bidrag till en teori om litterär influens” tar fatt i Carl Fehrmans ”Från komparatism till intertextualitet” och följs av min ”Vart tog författaren vägen? Efter nykritiken” och Birgitte Rasmussens Hornbæks ”Melankolsk poetik – Om Knud Sønderbys essays”) och *Res publica* (där hans esprit, noggrannhet, vida referensramar och kontakter *extra muros* kom väl till pass i ett antal välmatade nummer 1995–1999). Helt avgörande var hans initiativ när *Lundensiska litteratursällskapet* återuppstod och vitaliserades 2003, inte minst med en lång rad uppskattade litterära aftnar i caféet på Språk- och

Litteraturcentrum (SOL), bland dem en ”Nobelafton” kring Bob Dylan i december 2016 med Anne-Marie Mai, Ulf Lindberg och Anders själv, och ett samtal om *jaget* i den danska efterkrigslitteraturen (”Den ny mimesis”) mellan Marianne Stidsen och Eva Hættner Aurelius i september samma år. Sällskapet hade bildats 1930 på Olle Holmbergs initiativ – och fick en flygande start med Paul Rubows föredrag om ”Brandes og Kierkegaard” första november samma år. Bland de många nordiska föreläsarna noterar man Aage Henriksen – dansk lektor i Lund den gången – som talade om ”Karen Blixen og Markerne” 20/11 1952 och Elias Bredsdorff (legendarisk professor och H.C. Andersen-expert, kollega med Göran Printz-Påhlson i Cambridge) med hans ”Georg Brandes’ forhold til socialisme, radikalisme og konservatisme” 24/3 1972; Peter Madsen, drivande i kretsen kring tidskriften *poetik* i början av 70-talet, hade varit på besök redan 14/12 1971 med ”Strukturalistisk litteraturforskning – hvad bærer teksten?”. 1977 tycktes sällskapet mer eller mindre ha spelat ut sin roll. Anders har berättat om hela historien på några sidor i *En lundensisk litteraturhistoria* (2017).²³ Lika avgörande har hans insatser varit i *Centre for Scandinavian Studies*, inte minst när det har gällt att arrangera konferenser och experimentera med nya publiceringsformer. ”Perspektiv på Gunnar Ekelöf”, var rubriken på ett lyckat symposium i Lund 2016, där, med Anders ord, ”danska och svenska forskare anlade distinkta perspektiv på Gunnar Ekelöfs Samlade dikter”. De samlades sedan året därpå i en nätvolym, med nya möjligheter till bild- och ljudinslag och viktiga bidrag av Louise Mønster, Neal Ashley Conrad Thing, Elisabeth Friis och den Köpenhamnsbaserade religionsvetaren Catharina Raudvere.²⁴

I de större projekten, de riktigt stora, har jag en känsla av att vi allihopa – som Jesper Svenbro formulerar det i sin magnifika ”Byggarbetsplats” – är ”arbetskamrater på djupet”.²⁵ I det bygget – om det nu gäller ”Skönheten som projekt” som hos Jette och H. C. Andersen, eller om det, som hos Anders, gäller Traditionen, Värdena, De skapande ögonblicken, eller rent av Humorn – går vi, gärna under hans diskreta ledning, sida vid sida med de stora författarna och konstnärerna.²⁶ Där är vi visserligen ”samlare”, ”lösarbetare”, ”snyltande luffare”, eller ”normalisatörer”, just så som Ekelöf formulerar sig om diktarna i en anteckning från 1959–60, som Anders har fiskat upp till introduktionen i sin avhandling. Men också så att vi – liksom Ekelöf i ”För den inre läsaren”

i *Opus Incertum* (1959) – emellanåt kan förstå oss själva som något av existensforskare, ”eftertänkare, företänkare/ återupplevare, vidarebefordrare/ av tankar känslor”.²⁷ Det finns ingen anledning att väja för de stora frågorna.

Noter

- 1 Oscar Pettifords sensationella kvartett (Pettiford b, Stan Getzts, Jan Johansson p, Joe Harris dr) spelade ett tag på Montmartre 1959, där publiken genast var med på noterna i melodier som ”Now see how you are”, ”Laverne Walk” eller ”Café Montmartre Blues” (de två första kan höras *live* från *Tivoli Gardens* på Oscar Pettiford *In Denmark*, Stunt STUCD16022, den senare med mer av uppsluppen nordisk *come-together*-stämning förnims på Oscar Pettiford, *blue brothers*, Pettiford b, Allan Botchinsky dr, Erik Nordström ts, Louis Hjulmand vibraphone, Jan Johansson p, Jørn Elniff dr, Köpenhamn 1960, Black Lion Stereo BLP30135, med Erik Wiedemans karakteristiska, biografiskt orienterade albumkommentarer. ”Café Montmartre Blues” (också på *Stan Getz at Large*, Storyville 2CD Copenhagen 1960, med Jan Johansson p, Daniel Jordan b, Jørn Elniff dr) blev något av en signaturmeli­odi à la ”52nd Street Theme” på Birdland i New York – ej att förväxla med Dan Turèlls ”Café Montmartre Blues” i *Jazz-Digte* (København 1986), omtryckt i Dan Tùrell, *Storbytrilogin* (København 1999), 230ff.
- 2 Jesper Svenbro, ”Interiör med fiol”, i *Blått* (Stockholm 1994), s 52f., se också ”Resan till Köpenhamn”, i *Vid budet att Santo Bambino di Araceli slutligen stulits av maffian* (Stockholm 1996), 74f.
- 3 Jette Lundbo Levy, *Modstandens figurer. Fiktion, historie og køn* (København 1987), 10.
- 4 Christa Wolf, *Landet som icke är*, Margareta Holmqvist övers., ”Förord” Martin Lagerholm, (Stockholm [1982] 2022), 14, 99; om det utopiska draget i romanen, se Sture Packalén, *Christa Wolf. Den lojala dissidenten* (Stockholm 2022), 124–129.
- 5 Jette Lundbo Levy, ”Indirekt dialog om begärets, givmildhetens och offrets moral”, *Res Publica* 18 Tema: Såret: *George Bataille* (1991), Brutus Östling övers.
- 6 ”Feminismens globale fremtid”, har Marianne Stidsen kallat det avslutande avsnittet i intervjun med Jette i *Levende litterater. Samtaler om kritikkens guldalder* (København 2018), 213.
- 7 Lundbo Levy, *Modstandens figurer*, 138.
- 8 Gunnar Ekelöf, ”Vatten Jord”, i *Vägvisare till underjorden, Samlade dikter II*, Anders Mortensen och Anders Olsson red. (Stockholm 2015), 198.
- 9 Jette Lundbo Levy, ”Øjnenes dans. København som magisk storbylandskab”, i *København læst og påskrevet. Hovedstaden som litterær kulturby*, Flemming Lundgreen-Nielsen red. (København 1997), 221.

- 10 Lundbo Levy, "Øjnenes dans", 222; Jette Lundbo Levy, "Syæsken – en bunke knapper", i *Walter Benjamins Berlin. 33 læsninger i Barndom i Berlin omkring år 1900*, Marianne Barlyng och Henrik Reeh red. (København 2001). I samma volym deltar f ö både Rikard Schönström (om "Vinteraften") och jag själv ("Kommet for sent").
- 11 Här efter Dan Turèll, *Storbytrilogin* (København 1999), 62ff.
- 12 Hadle Oftedal Andersen, Peter Stein Larsen och Louise Mønster, *Stedet. Modernisme i nordisk lyrikk 2* (Helsingfors 2008), 68–84.
- 13 Om avantgardet, se Tania Ørum, *De eksperimenterende tressere. Kunst i en opbrudstid* (København 2009) och "Op på barrikaderne. Tania Ørum om postfeminisme og aktivistisk kritik", i Stidsen, *Levende litterater*; om den danska marxism-receptionen se Carl-Göran Heidegrens magistrala *Kamrater, anti-auktoritäre, människor. Den nordiska filosofins "1968"* (Göteborg 2021) – som med koncentrationen på filosofämnet dock missar att teorin framför allt utvecklades i de litteraturvetenskapliga miljöerna, inte minst i Köpenhamn.
- 14 Jette Lundbo Levy, *De knuste spejle. Billeder og modbilleder i kvindelitteratur* (København 1976).
 ds., "Victoria og Amalie kommer til København", *Vindrosen* 4 (1972).
 ds., *Om at beskrive kvinder. Ideologi og æstetik i Victoria Benedictssons forfatterskab* (København 1980); *Den dubbla blicken. Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap*. Ann-Mari Seeberg övers. (Värnamo 1982).
 ds., "Et amfibievæsen uden for skolerne. Om kvindelitteratur og kvinders brug af litteratur i 60erne og 70erne", i *Linjer i nordisk prosa. Danmark 1965–1975*, Peter Madsen red. (Lund 1977). Om det tidiga mottagandet av Victoria Bendictsson-studierna, se Marianne Stidsen, "Kolikbørn og Althusserlæsning. Jette Lundbo Levy om feminisme og det æstetiske dobbeltblik", i *Levende litterater*, 347–382; om relationen till den biografiska traditionen, se min "Vart tog författaren vägen? Efter nykritiken", *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1991:1), 56f.
- 15 Kerstin Stjärne, *Passningar. Till kritiken av barnkulturen* (Lund 1977); senare följde *Fler passningar. Om barn, våld och framtiden i världen* (Stockholm 1979); *Vems är framtiden, Passningar om små och stora människor på jorden* (Stockholm 1982); *Nya passningar. Om barn och bomber, makt och moral* (Lund 1985).
- 16 Børn, *Litteratur, Samfundskritik. Artikler om børns og unges læsning i klassesamfundet Danmark i begyndelsen av 1970-erserne* (København 1975), 46f.
- 17 Pil Dahlerup, "Metoder for kvinnotextforskning", *Textanalys från könsrollsynpunkt*, Karin Westman Berg red. (Stockholm 1976), 170–176. Inte minde ambitiös var den norska presentation av den 'danska' tekstanalysen, jfr Irene Engelstad og Irene Iversen, "Tre tilnærmingsmåder til kvindeliteraturen", i Pax-volymen *Et annet språk* (Oslo 1977), där Irene Engelstad står för avsnittet om "Strukturalistisk tekstanalyse", 201–217.

- 18 Om 1980-talets danska dagskritik, framför allt i *Berlingske Tidende*, *Politiken* och *Information*, se Per Erik Ljung, "Danmark: Den stora offentligheten och den andra", Åke Erlandsson red., *Litterära smakdomare* (Stockholm/Lund 1987), 205–233.
- 19 Aage Henriksen, "Kvindekamp – kvindevæsen. Om Jette Lundbo Levys 'Modstandens figurer'", i *Svanereden. Essays Foredrag Debat*, Flemming Ettrup og Jørgen I.Jensen red. (Valby 1990), 158–161.
- 20 Jette Lundbo Levy, Klaus P. Mortensen och Erik A.Nielsen, "Programmer og poetiker", *Litteraturhistorier. Perspektiver opå dansk teksthistorie 1700–1970* (København 1994), 271–306.
- 21 Jette Lundbo Levy, "När Don Quijote är en kvinna – Om Karen Blixen", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 3: Vida världen*, Elisabeth Møller Jensen red. (Höganäs 1996), 260–273, citaten från 267 och 272.
- 22 Jfr Carl Fehrman, "Georg Brandes och Lunds litteraturhistoriker", i *I lärdomens trädgård. Festskrift till Louise Vinge 24/11 1996*, Christina Sjöblad, Mona Sandqvist, Birthe Sjöberg, Johan Stenström red. (Lund 1996), 21–39.
- 23 Anders Mortensen, "Lundensiska litteratursällskapet", i *En lundensisk litteraturhistoria. Lunds universitet som litterärt kraftfält*, Katarina Bernhardsson, Göran Bexell och Daniel Möller red. (Göteborg/Stockholm 2017), 461–463. Sällskapets gästbok överlämnades med ett gåvobrev från Carl Fehrman till Anders Mortensen 20/5 2003 och återfinns i handskriftsavdelningen på LUB; det är därifrån uppgifterna om föredragshållarna har hämtats.
- 24 Louise Mønster, "Perspektivforskydninger – om kunsten, livet, dialogen og digtningen som diskussionspartner"; Neal Ashley Conrad Thing, "Att se med Ekelöf. Mellempositionen som en afsakraliserende, frisættende kraft i 'Den dubbla bokföreläsningen'"; Elisabeth Friis, "'Leva sitt liv med en Ängel' som ghazel"; Catharina Raudvere, "Ditt namn ska vara min viskning – något om det sufiska och muslimska hos Gunnar Ekelöf", *Perspektiv på Gunnar Ekelöf*, Anders Mortensen red., <https://journals.lub.lu.se/rs/issue/view/3235>.
- 25 Jesper Svenbro, "Byggarbetsplats", i *Natligt symposium, Sölvegatan 2* (Stockholm 2020), 78–80.
- 26 Traditionen – som naturligtvis behandlas *passim* i avhandlingen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (Stockholm/Stehag 2000) – tar form i en lång rad historiskt specifika värderings- och kanoniseringsprocesser, se *Litteraturens värden*, Anders Mortensen red. (Stockholm/Stehag 2009) och det stora samnordiska numret av *Res Publica – Agora* 46/47. Tema: *Kanon – att göra historia*, (1999:3–4), där rubriken på Anders inledning är "Kanon i singularis och pluralis"; traditionen, föregångarna, gör sig också gällande i de skapande ögonblicken hos de individuella författarna; *hur* det går till är såklart komplicerat – här blir både litteraturhistoriska (Carl Fehrman, *Diktaren och de skapande ögonblicken*, Stockholm 1974) och närmast

psykoanalytiska (Harald Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York 1973) överväganden nödvändiga att diskutera när man närmar sig moderna teorier om *intertextualitet* – jfr Anders Mortensens perspektivrika ”Bidrag till en teori om litterär influens”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1991:1), 10–35. Humor, begreppet förstått i vidaste mening, är – som Anders skriver i förordet till tidskriften *Nordlit* 51, Specialnummer: *Perspektiv på skandinavisk humor*, (2023:2), v, som innehåller nio studier från en konferens i Centre for Scandinavian Studies 2022 – ”en allvarlig sak” och ett obekvämt ämne, uppmärksammat ända sedan antiken men utan riktig akademisk förankring; självklart pekar ett sådant studium rätt in i ”humanioras mer väsentliga forskningsfält”. Den ämnesöverskridande impulsen ses också i Anders Mortensen, ”Platons världshistoriska sändning. Filosofi som aktuell diktning hos Hans Larsson”, i *Insikt och handling Utgiven av Hans Larsson-samfundet 27: Humanisten Hans Larsson. Filosofiska och litterära praktiker för vår tid*, Victoria Höög och Anders Mortensen red. (Lund 2024), 43–56.

- 27 Gunnar Ekelöf, ”För den inre läsaren”, i *Opus incertum, Samlade dikter I*, Anders Mortensen och Anders Olsson red. (Stockholm 2015), 383. Resonemanget om skalderna som ”samlare”, ”lösarbetare”, ”snyltande luffare”, ”normalisatörer” och ”personifikatörer” från 1959–1960 återfinns i Gunnar Ekelöf, *Skrifter 8: Tankesamling* (Stockholm 1993), 149f., se Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 43 (med not 80, 414). Men sago-”normalisatören” H.C.Andersen dyker också upp som existensforskare i Gunnar Ekelöfs ”Tacktal för Nordiska Rådets pris 1996”, i *Skrifter 8: Tankesamling*, 253f: ”Jag finner det egendomligt att människor inte förstår hur nära vi står det djupt tragiska. H.C.Andersens bästa sagor är en påminnelse om det tragiska och det inbilska i människolivet. Han gjorde sig i dem till en slags clown. Man kan också göra sig till Furste av Emgión”; om relationen clowneri/mystik, se Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 249 (med not 53, 446).

VÄND DIG OM,
LÄS INSKRIFTEN PÅ MUREN
...oändligheten finns – emedan den fattas oss...

Ulf Peter Hallberg

I. Den är skygg som vill veta allt

Ur djupet av mig själv betraktade jag förenklad,
förverkligad de tusen slöjorna som dolde verklighetens ansikte –
– Gunnar Ekelöf, *Skärvor av en diktsamling*

EN DICKENSGESTALT I LUND. När jag tänker på Anders Mortensens särart är den förste som faller mig in Mr. Pickwick. Men en väldigt högre Pickwick utan halvmåne, med buskiga ögonbryn och uttrycksfull panna samt mörka ögon som blickar rakt in i dina och omedelbart formulerar alla repliker som en föreläsning i Dickens anda: "Han (mr Pickwick) ville icke förneka att han var påverkad av mänskliga lidelser och mänskliga känslor (bravo!) – möjligen av mänskliga svagheter (höga rop: nej!) –, men det ville han säga, att om någon gång självgodhetens eld bröt lös i hans bröst, så skulle den grundligen släckas av önskan att först och främst gagna hela mänskligheten."¹ Detta är Charles Dickens och Anders Mortensens *narrative style*, ofta med ett avslutande gapskratt. Slutsats (*åhöraren häpnar inför Dickens mjuka eller Mortensens ljudliga stämma, den senare möjlig att uppfatta från Helgonabacken ner till Domkyrkan*): "Så ser tillvaron ut, min vän! Hur grotesk den än är ska vi alltid tampas med den på vårt eget sätt. Och utifrån den tradition vi kan förlita oss på, den som utgår från Ekelöfs botten – med författarens egna ord: 'Jag borrar i mig efter oljan, ibland måste jag också bygga på oljetornet och raffinaderierna, men det väsentliga är borrhandet.'"² – vi har alltså en sak

att försvara oss med: (*retorisk paus, inskott, sedan emfas*) nämligen, skämt, inlevelse och klarsyn.”

Det är förmodligen ingen slump att Anders Mortensens senaste kritiska essä i skrivande stund formulerats i tidskriften *Respons*³ och gäller en dagstidningskritiker som i Sverige gjort sig förtjänt av epitetet ”ören”, därför att han enligt Mortensen i sin kritik så illvilligt förmedlar känslan av smällen från en blöt handduk mot alla möjliga motståndare, allt hämtat från sportens omklädningsrum och hur man utesluter med hårda handdukssmällar. Allt långt från Ekelöfs värld: ”Det vackra finns dolt överallt. Men hur skall man bära sig åt för att ständigt ha nytvättade, rena ögon?”⁴ Kritikern är definitivt samtida och förgriper sig helst på döda diktare och sådana som är långt borta från Stockholms begränsade synfält och maktsfär. Han utgår från sin ”Här kommer jag!”-attityd, fast förankrad i ett underhållningsvärde baserat på brist på respekt. När Mortensen uttalar liknelsen att denne kritikers stil påminner om tv-soffans kryddar han som Mr. Pickwick med ett för många överraskande dubbelt cymbalslag på slutet, som i Carl Nielsens oemotståndligt dramatiska fjärde symfoni, ”Det Uudslukkelige”, komponerad som livet: ”Haha!”. Den avgörande meningen i Mortensens analys är: ”Ett allmänt drag i framställningen är den aggressiva bristen på förståelse av Ekelöfs utpräglat romantiska och modernistiska poesi, där skalden enligt Högström gör sig märkvärdig.” Den slutsatsen och liknelserna har till uppgift att visa att kritikers krämarlang inte biter på män och kvinnor skolade i T. S. Eliots ”*The Givenness of the Past*” och Harold Blooms ”*The Anxiety of Influence*”. Därför att Eliot och Bloom som Ekelöf misstror sitt eget jag och inte överskattar det:

där nattens mörkblå översvämning
förskingrar himlens klarhet
vars horisont försvinner,
med min personlighet och hypoteser.⁵

Den ledstjärna Anders Mortensen försvarar oss alla med – mot en ojuste kritiker från sportens minoritet av listiga sicilianska tacklare, vilka målinriktat sparkar mot hälsenan – är hans egen stora inspirationskälla i livet – Gunnar Ekelöf.

den som skådat genom min rika förklädnad, honom mördar
jag med liv⁶

KRITIKENS BLINDA FLÄCK. Samtidskritikern, av Walter Benjamin för länge sedan diagnosticerad som krämare – avancerar rasande snabbt, som på fotbollsplanen, för att ytterligare distansera sig från gårdagens ”högkultur” som inte är på modet, och *vill* vara besudlare. Samtidens slogan är att vi ska neråt, dagens kritiker vill sparka lika hårt som Marco Materazzi. Ekelöfs mästerskap är i stället medkänslan och den personliga insikten. När Gunnar Ekelöf i *Diwan över fursten av Emgión* 1965 når fram till några av sin diktningens klaraste insikter om ”oändligheten” – sprickan mellan konsten och livet, den enskilde och historien, jaget och döden – då formulerar han sig så att vi alla förstår, med känslan av att det inte finns någon större skillnad mellan Gunnar Ekelöf, fursten av Emgión och de ord vi läser om oss själva. Vem bryr sig då om att han var en svag människa som vi? Här är han starkare än alla andra, för att han vet mer än någon annan om svagheten. Och det förmår han gestalta. Som skald kritiserar han oss inte, han delar med sig av sin i ensamheten förvärvade visdom:

Detta vet ni, ni bör det veta:
En dotter kan vara sin mans fader
sin faders fader
En man kan vara sin dotters moder⁷

John Swedenmark har i en text om ”Ekelöf och mystiken” fångat väsentliga aspekter som jag vill koppla till min kritik av egomanisk autofiktio och autokritik:

Det finns en gräns mellan personen och det heliga, och den gränsen får inte överskridas; men samtidigt är det på själva gränsen som en förvandlande kontakt kan uppstå. Så vill jag tolka många av mötena mellan människor och änglar/djävlar, mellan blinda och seende, mellan man och kvinna, mellan furstar och enkelt folk i *Diwantrilogin*.

Vördnaden skapar en gräns, och den gränsen är ett förvandlingsrum

som kan transformera både mitt seende och min tolkning av mitt uppdrag i livet: mitt öde.⁸

EN ALLMÄNMÄNSKLIGT SEENDE. Anders Mortensens konstnärliga moral baseras på Gunnar Ekelöfs dikotomier som påminner om Walter Benjamins tankar om en rörlig sanning. Hos melankolikern Benjamin svävar sanningen likt cigarrettrök i rum med utsikt mot framtiden, det är helt enkelt en sanning som bör eftersträvas och fångas i ett slags "Jetzt-Zeit". Hos Ekelöf är det ofta dikotomin mellan "klassisk kyla och romantisk glöd" som Anders Mortensen ägnar sitt särskilda intresse: "det har alltid funnits 'modern dikt' och det har alltid funnits 'gammal' dikt. Det är bara den eviga antitesen mellan klassisk kyla och romantisk glöd som går igen. Det är två skilda uppfattningar av diktens medel och mål som strider med varandra. Det är två olika traditioner som fortlever jämsides."⁹

Den bästa sammanfattningen av ovanstående har i mitt tycke gjorts av Rabbe Enckell i en text med titeln "Gunnar Ekelöfs lyrik":

Dikt är inte identisk med sina anledningar. Dikt är inte identisk med vad diktarens fantasi har förfogat över eller hans avsikter. Dikt är främst ett möte med något inspirerande, ett samtal mellan temperament som finner något hos varandra, en intellektets och känslans språng från den ena över till den andra. Dikt övervinner tiden genom sin makt att föra tankar och känslor över årtusenden som skiljer liv åt. Den bästa kommentatorn är därför inte den som förklarar och motiverar, utan den som framhäver och återuppväcker.¹⁰

II. Allmänhetens sak, 1980- och 1990-tal

Nere över vattnet passerade åter en plog tamänder. De ville väl någonstans men de kunde inte, de hittade inte riktigt längre. De hade tappat nyckeln till sin existens, själva kompassen hade gått förlorad för dem. De visste att de ville fly någonstans, från det närvarande och från den hotande vintriga framtiden, de visste också att det någonstans i världen måste finnas ett Schlaraffenland, som var varmt och fullt av mat.

– Gunnar Ekelöf, "Klockor över staden", *Promenader*

FYRTORNET. Jag läste Ola Hanssons hela *Samlade skrifter* i Tiden-utgåvan som 15-åring. Sedan översatte jag Joseph von Eichendorfs dikt ”In der Fremde” och skrev mitt första stora specialarbete på gymnasiet om Ola Hanssons föreställningar om ”hemkänslan”. För berättarjaget Truls Anderssons i romanen *Resan hem* (1893) spelar ”Hemma eller borta” inte någon roll; det handlar om hur han går och står därute på kontinenten och att Skåne lever och drömmer inom honom. Detta skulle komma att styra mitt liv. Ångesttonen i Ola Hanssons diktning är framkallad av en uppgörelse med nationens och hemmastaddhetens begränsning, men man känner i allt han skriver efter romanen *Resan hem* 1905, att han kanske inte alls vill vara borta. Likt Proust försöker han utomlands återkalla det förflutna, och hans madeleinekaka är allt som påminner om det älskade Öresund. Vid Bosporen skriver han under sina sista levnadsår framför allt om sina döda studentkamrater i Lund. Så anlände jag som flanör och drömmare direkt från gymnasiet till litteraturvetenskapliga institutionen 1972, utbildad och skolad av min huvudsakliga mentor



Ola Hansson från Hönsinge. Och så pickade jag mig sedan fram, frö för frö, ord för ord, till Robert Musil och det jag kallade ”Den omöjliga syntesen” i Musils roman *Mannen utan egenskaper*. 1983 lämnade jag Sverige för Paris och Berlin. I Paris studerade jag Baudelaire, Bonnefoy och Foucault; i Berlin översatte jag Walter Benjamin.

När jag under den sena bronsåldern mot slutet av det 1980-tal som sjöd av postmodernism och ”*Anything goes!*” en mörk kväll 1990 återvände till Lund för att med min murbräcka mot samtidsjargongen – Walter Benjamins föreställning om det till ett slags ”*Jetzt-Zeit*” kopplade begreppet ”*Das Jetzt der Erkennbarkeit*”, det ”förmimbarhetens nu” som *The Americans* kallar ”*The Now of Recognizability*” – när jag alltså i närheten av Botaniska Trädgården höll ett diabildsföredrag om det nyutkomna verket *Paris, 1800-talets huvudstad. Passagearbetet*, lärde jag för första gången känna litteraturvetaren och kritikern Anders Mortensen. Hundratals människor hade till min stora förvåning mött upp och en ny era inleddes. Sökandet efter mening och historisk

sanning i Benjamins anda fick en tändgnista i Lund och kunde ersätta Deridas tämligen utdöda ingivelse att orden hänger i oändliga kedjor, smidda av Hamlets ”*Words, words, words*”, och att ingenting egentligen kan betyda något särskilt, utan att allt huvudsakligen ska producera retorisk vetenskap i amerikansk efterhärming av franska finesser. Anders stod lutad mot en vägg som en lord i en mörk engelsk ytterrock, lite som Brechts Mackie Messer i en gränd i Soho. ”*Siehst du den Mond über Soho, Johnny?*”, hade jag lust att säga. Jag kände att jag redan träffat honom i något sammanhang, men jag kunde inte komma på vilket. Förmodligen var det på Helgonabacken, mellan litteraturvetenskapliga institutionen och Lunds universitetsbibliotek, mellan kamp och tradition, under något av de pampiga träden. Under så höga träd och inför Anders Mortensens enorma gestalt blir allt annat smått och oredigt, buskar förvandlas till pyttesmå plantor, normala människor till kortvuxna, och jag njuter alltid av så mycket kraft och höjd och sköna retoriska konster. Att samtala med honom ger mig extrem näring, och att se på honom fick mig där vid universitetsbiblioteket i Lund att i ett slag ge upp alla fördomar jag länge lagrat om akademiker. Låt mig säga det med en gång: Lunds akademiker har enligt min på erfarenheten och historien baserade sanning alltid haft en extremt hög andel bohemer och fritänkare, ensamma tornrumsdiktare och engelska gentlemen. Anders Mortensen tycktes mig omedelbart vara allt detta i flygande fläng. Ingen må någonsin ha kunnat undgå honom på någon av Lunds gator när han drar fram, ibland till och med framförande en cykel som fått måttbeställas. Det är med andra ord mer 1800-tal i Lund än i någon annan svensk stad, trots att hans cykelhjul är så stora, och det känns skönt, nu när fler och fler städer katapulteras in i framtiden via utplåning av den historiska dimensionen. Det hela förvärras naturligtvis av displayens ljus mot ansikten som illustrerar utplåningen av den svenska människa man ibland kan erinra sig som demokrat och sanningssökare. I stället har vi nu munnar som ersätter meningar med grymtningar och kommandoord. Att då möta Anders Mortensen är som att återse sitt hemlands främsta general, en djärv Napoleongestalt i det stora fälttåget mot dumhet, låghet och urartning – och man gör rätt i att följa honom tappert. Ifall jag vore filosof skulle jag säga att Mortensen är värdekonsekvent, med dragning åt att alltid förorda kampmomentets sanning:

Det är skönt att födas,
Att bli en annan än sig själv,
Att ge sig hän och vinnas helt
För glädjens breda väg,
Att se hur evigheten bryter sig
I nuet där vi lever¹¹

KÖPENHAMNSKÄNSLAN. Anders Mortensen var tyvärr inte med på det legendariska möte i en liten lägenhet på Stora Tomegatan, där jag cirka 1985, tack vare Bo Svenssons förmedling från Berlin, för första gången efter min studietid återvände till Lund. Men där börjar tidskriften *Res Publicas* historia för mig. Jag var inbjuden till ett arbetsmöte med förläggaren Brutus Östling och hans adjutant på den tiden, redaktionsmedlem 2 i den inledande trojkan Östling/Ramsay/Svensson, sociologen Anders Ramsay, angående kulturtidskriften ”*Res Publica*”. Första numret hade nyss utkommit: Tema: Historiens slut? Ernst Bloch 100 år, Peter Schneider. Lägenheten bestod av böcker i bokhyllor och böcker staplade i papperskassar och böcker på bord, stolar och golv, samt manuskript och en toalett med mindre än fem centimeter toalettpapper kvar, samt en slaskhink fylld med plastpåsar från Domus. Två män satt vid ett skrangligt köksbord och drack öl. De log underfundigt mot mig. Kylskåpet var fyllt med ett bättre urval starköl från Systembolaget och en ostskalk, ett tillknycklat Bregott med en liten klick vegetabiliskt smör i ett hörn, en förhårdnad Strövelstorpkorv, och på skärbrädan låg en brödlimpa som såg ut att vara hämtad från Sigfrid Lindströms påvra kök i Lund i början av 1920-talet, innan han flyttade hem till föräldrarna i Halmstad. Eller möjligtvis från Kulturen i Lund, avdelningen ”Vad folk åt förr”. Allt var alltså utmärkt väl förberett för intellektuella diskussioner. Brutus Östling utnämnde mig omedelbart till det bortsprungna geniet i Berlin som skulle förändra Sveriges intellektuella klimat med att översätta Benjamins storverk för Symposium. En gång om året skulle *Res Publicas* läsare bombarderas med Benjamin tills jag avslutat mitt Sisyfosarbete. Och så skedde sedan under resten av 1980-talet! Brutus kunde verkligen elda en till stordåd med sina lysande ögon och sin inlevelse i vad andra kunde vara i stånd till. Han uppehöll sig i sin introduktion även utförligt vid Michel Foucault, som han skrivit en bok om i tjugooårsåldern,

och jag bidrog med minnen från den termin då jag följt Foucaults Platonföreläsningar i Paris 1983. Jag var ”*flabbergasted*” som man säger på klubbarna vid the Strand i London. Anders Ramsay kommenterade på ett produktivt sätt allt vi sa eller Benjamin skrivit med citat eller kommentarer av Theodor W. Adorno som han höll för ännu klokare än alla andra filosofer, ingen och intet kunde mäta sig med den i husguden förälskade forskarens romantiska blick. Ramsay inspirerade med mästarens bästa aforismer: ”Det trösterika i stora konstverk ligger inte så mycket i vad de uttalar som i att de kunnat avtvingas världen sådan den är. Det är snarast av de tröstlösa det finns hopp att hämta.”¹² Tiden kunde bara inte räckta till, och allt var ändå möjligt – det var känslan då och där 1984. Vi fann varandra i Foucaults hållning i den filosofiska praktiken: ”att man utövar ett modigt och fritt tal som inom det politiska spelet konstant hävdar sanningssägandets skillnad och vassa egg, med avsikt att besvära och förvandla subjektens sätt att vara.”¹³ När natten var över och morgonljuset letade sig in var jag medlem av redaktionen för *Res Publica* och skulle leverera en essä om Robert Musils roman *Mannen utan egenskaper* med titeln ”Den omöjliga syntesen” så snart som möjligt.

Jag berättade den historien för Anders Mortensen vid vårt första möte, och jag förstod att hans överblick över Lund och dess mest pregnanta gestalter liknade fyrtornets – han verkade veta allt och ledsagade redan då de skepp han ville lotsa in i skånska hamnar med sitt ljussken. Ljuskäglan strök regelbundet över slätten och Lommabukten till Köpenhamn. Det samarbete som uppstått har senare även kastat ströljus till Paris, där jag undervisar, för som alla vet är Köpenhamn ju sedan länge ”Nordens Paris”.

Walter Benjamin flydde, när nazisterna ockuperat Paris den 14 maj 1940, från Paris via Marseille och försökte till slut från franska Banyul sur mer korsa gränsen till spanska Port Bou. Det var där han misslyckades, därför att nazisterna förmått ändra bestämmelserna, så att det inte räckte att ha ett visum för att resa in i Spanien, utan det krävdes från och med den dagen också ett visum för att lämna Frankrike. Och det gavs inte till judiska flyktingar, som enbart fick tillåtelse att med tåg färdas till koncentrationslägren i öst. Det var därför Walter Benjamin tog sitt liv den 26 september 1940. När jag 1990 med mina svartvita diabilder i Lund skildrade min vandring över gränsen mellan Frankrike och Spanien längs den legendariska *route lister* där Walter Benjamin korsat Pyre-

néerna med en liten grupp flyktingar, då kom jag också in på hur städer som Paris för mig verkar som laddare av livskänslan. Gator och boulevarder blir en intrikat energireservoar. Jag berättade också att den första staden som gett mig den här känslan var just det gamla Köpenhamn som min far tog med mig till i slutet av 1950-talet, innan jag började skolan, där han visade mig auktionshallar, konstförsäljare, ateljéer och muséer – ett Nordens Paris som för mig framstod som konstens seger över verkligheten. Där min fars gode vän målaren Eugen Klenø bjöd in oss till sin ateljé inte långt från Det Kongelige, och hans hustru Karen satt modell helt naken. Situationen eller ”situationismen” var så här: jag och min syster Lena uppmanades att leka med Klenøs barn, men jag tänkte bara helt konkret: ”Jag måste bli konstnär!”. Anders Mortensen har alltid lyssnat på sådana historier med särskilt intresse, hans nickningar med det stora huvudet går alltid rakt in i krysset, känner jag, och vi två förenas i den formulering som hans sjudande bifall fick redan första gången: ”Så är det!” Denna träffsäkerhet och absolutism i värderingen av konsten har jag alltid upplevt som stommen i vår vänskap. Ekelöfs ord håller ihop den:

Och när vi hunnit så långt bort
Tar ödets marker slut
Och i vårt öga slocknar städerna och stjärnorna
Och av vår varelse blir intet kvar
Utom en väg som leder dit,
En väg som strävat,
Utom ett damm på vägen dit,
Ett damm som älskat,¹⁴

TRADITION, ORIGINALITET OCH ENTRECÔTE. Som en av medredaktörerna till Anders Mortensen under hans tid som engagerad huvudredaktör för tidskriften *Res Publica* minns jag i detta Lunda-sammanhang som omfattar fem remarkabla år av hela utgivningstiden 1985–2005 glöden för idéer och uppslag, glädjen i respektfullt samarbete – och kocken som förvandlade våra arbetsmöten till Michelin-restaurang-sammankomster, där hela redaktionen (och även särskilt inbjudna gäster) fick smaka köttträtter vi aldrig tidigare kommit i närheten av. Allt även kryddat med Lunda-slaktarens historier och ett i

djupet av personligheten förankrat lugn, vad som än hände på våra möten. Det kan ju hända att Sverige på ett intellektuellt plan förändrades en smula av den hängivenhet som präglade den nya kosmopolitiska Lundaskolan anförd av Anders Mortensen, med våra bjässar till outsiders, bravuröversättaren Lars Bjurman och romanförfattaren Carl-Henning Wijkmark. Inspiration är för mig kungsordet i det samarbete vi då hade med Anders Mortensen. Samtidigt var Sverige efter mordet på Olof Palme 1986 utsatt för en oerhört snabb värdeförstörelse som hade med övergivandet av det mänskliga skiktet i samhällsbygget att göra, allt som Gunnar Ekelöf inspirerat till med sin hållning ”Jag ljuger inte, det ljuger inte i mig”.¹⁵ Det började ljuga i folk i alla olika samhällslager.

Vårt nuvarande samhälle bör snarast låta sig inspireras av Anders Mortensens analys av Ekelöfs Rimbaudpåverkan.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, comme un bohémien,
Par la nature – heureux comme avec une femme.¹⁶

Särskilt två av Mortensens viktigaste iakttagelser: ”Skönhetsvärdet ersätter penningvärdet”¹⁷ och ”själslivet som en dialog mellan aktörer”¹⁸ sammanfattar den rimbaudska spännvidden i Anders Mortensens fem år som redaktör för ”Res Publica”. Det var 12 enkelnummer och 4 dubbelnummer med följande teman: ”Filosoferna och erotiken”, ”Modernism och ursprung”, ”Ett decennium med kulturvittring”, ”Fysionomik”, ”Adorno/Modernitet och Estetik”, ”Jean Paul”, ”Kön”, ”Testamentet”, ”Engagemang”, ”Den tänkande skriften”, ”New Age/Gnostisk renässans”, ”Farlig geografi/Spinoza”, ”Pornografi”, ”Ryssland – exiler och historier”, ”Borges”, ”Kanon – Att göra historia”.

Allt som detta arbete i Lund och Skåne står för i mitt minne – som ett sätt att solidarisera sig med tankarna i sig, i vidsträckt tänkande och sanningssälgande – beskrivs i avhandlingen *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (2000) framför allt i ekelöfska termer av individualitet, personlighet, mänsklig begåvning, ensamhet och ”det personligt sanna”.¹⁹ Kanske påminner det hängivna arbetet med alla våra texter under Res Publicas existens om att även vi omfattades av Ekelöfs romantiska dröm i diktsamlingen *Sorgen och stjärnan*:

längtan efter helhet. Vi var som Vilhelm Ekelund ”verklighetsjägare”,²⁰ före den digitala förstörelsen av mänskligt liv och antika skönhetsvärden – den av tekniken styrda marschen mot utplåning i ett desperat och hysteriskt nu.

Och därmed återvänder vi till Anders Mortensens centralgestalt: Gunnar Ekelöf; och i mitt fall dennes alternativ till Friedrich Nietzsches hållning, uttryckt i ett brev till Tora Dahl den 12 juni 1937: ”Att ’inte vara mer än människa’, det är en stolt uppgift.”²¹ Dessa ord anknyter till det tema jag känner igen mig mest i när det gäller Anders Mortensens olika formuleringar av traditionsproblematiken hos Gunnar Ekelöf.

Reliefen är en föreställning om ”de levande döda”.²²

III. Gunnar Ekelöf och evigheten

Främling och därför förtrogen med allt.
Ingen tillhörig och därför närvarande i oss alla.
– Werner Aspenström, *Porträtt av svenska poeter*

EN HUSVAGN I HOGWARTS. För Gunnar Ekelöf är skriften en osynlighetsmantel som vi sentida kanske kopplar till Harry Potter. Ekelöf färdas i tiden, ensam utan att bli sedd, i sina enkla rum i Stockholm och Sigtuna, i hotellrum i Paris, Aten och Istanbul – och i en gammal husvagn placerad i trädgården vid den gång som leder vandraren längs Sigtunafjärden. Han har något av Harry Potters experimentlusta, trots och påhittighet. Ekelöfs Voldemort är *alla andra*, inklusive verkligheten, som hotar med all slags död och förtvining, och skrivandet är poetens trollspö. Den självvalda ensamheten är förutsättningen, därför att den präglas av allseende – identifikation. Han skriver omgiven av böcker och minnesföremål, papperslappar och notesblock. Liksom Baudelaire – och många andra författare – arbetar han ständigt med döden som relief. ”Vänd dig om, människa / mot det dunkla fluidum av tid / som annullerar alla resultat!”²³ Han är in i det sista oavbrutet verksam i sitt självpåtagna uppdrag: att försöka förstå sitt eget liv. Ett halvår före sin död den 16 mars 1968 skriver han:

Att få leva, dvs. arbeta, så länge att jag åter kommer tillbaka till skissen, detta är min innersta önskan. Det är mitt mål – eller åtminstone att man skall veta, kanske ana, att det var mitt mål.

Att möta mig själv som en främling, en annan.²⁴

Ekelöfs strävan i husvagnen gäller vad poesin kan uppta i sig ”antingen den lärt av musiken eller inte, insett och förstått att *tiden har sin egen form*, eller rättare: att ett konstverk som har tiden till huvuddimension *bör* ha en tidsbetingad form, med andra ord en form som är, eller närmar sig, musikens. Det är en form som bl.a. arbetar med omtagningar, motivupprepningar och genomföringar, allusioner på vad som varit eller skall komma, parallelliteter, liknelser, alla dessa deviser i kraft av vilka människan söker *njuta* av tillvaron, genom att inordna åtminstone ett avsnitt av solfläckarnas lek på gräset under träden en blåsig sommardag, ett avsnitt av den evigt skiftande dansen och rörelsen, under sin mening, sin ordning – ty ’mening’ och ’ordning’ är nämligen någonting mänskligt och ett tecken på begränsning.”²⁵ Anders Mortensen finner i ”Absentia animi” närmast en ”musikalisk ordning av ett skeende, som samtidigt befinns sakna ’mening’, ’ordning’ och ändamålsenlighet”.

Det är som om Gunnar Ekelöf med sitt trollspö *skriften* sträcker sig mot de döda för att i Walter Benjamins anda ”rädda” dem. Från vad och från vem? Från våra anspråk att rusa framåt mot mållinjen och vinna matchen, i stället för att införliva oss med traditionen – det som utgör kampmomentet i Anders Mortensens uttömmande forskning. Att sträcka ut handen mot det heliga, att hålla det vid liv:

Hos de döda finns en aning av skönhet

Ja i deras döda liv finns en dröm om skönhet

Så Ekelöf sällar sig i livet till de döda. Varför?

I denna grymhet som är vårt liv

är kärleken drömmen om skönhet²⁶



Foto Ulf Peter Hallberg

Vad är det Mortensen, denne forskare med sin humor och sin hjärtlighet, vill rädda?

Kanske är det just Ekelöfs mening: ”mina är sanningarna och jag vet att det osynliga finns” och att fragmentet ”strävar mot helheten, ständigt mot helheten”.²⁷

”Absentia animi” tycks för Anders Mortensen vara den dikt som fullödiga gestaltar de dödas närvaro och nuflödets begränsning – trots allt med ett slags häpen trohet mot vad varje människa får under ett liv, men alltid också med en fråga:

O djupt ner i mig
där speglas från svarta pärlögats yta
i lycklig halvmedvetenhet
en bild av ett moln!
Det är inte detta som är
Det är någonting annat²⁸

Att avstå från nuets makt i förhållande till traditionen och på så sätt upprätthålla de värden som kan överleva av egen kraft och vårt bistånd – och allt detta med ett gott skratt. Är inte det Mr Pickwicks projekt?

Det enda som finns
i detta som finns
är någonting annat!
Det enda som finns
i detta som finns
är det som i detta
är någonting annat!²⁹

Och detta andra är *språket*, osynlighetsmanteln. Arthur Rimbaud kastade den ifrån sig, men hans ord genljuder i våra och Ekelöfs öron:

*J'inventai la couleur des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.
– Je reglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rhyth-*

mes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je reservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inex-primable.

Je fixais des vertiges.³⁰

När den unge diktaren stiger av tåget i skymningen i Gunnar Ekelöfs novell "Fallet skönheten" känner han sig trött och tom efter resan. Det är natt och han är långt borta från sig själv. Han går ner till en brygga och antrar en båt. Det klämtar i klockan och en mörk silhuett stiger upp på kommandobryggan. Han ser en eldskrift framför sig och möter en mörk profil som ser på honom med varma ögon. Hon ler mot honom, milt och kärleksfullt, blottar sitt vänstra bröst och en nålfin, nästan osynlig dolk som döljer sin klinga i hennes kropp. På morgonen finner akterstäderskan diktaren och hans ansikte är livlöst. Bland rasslande vinschar stiger en kommissarie från kriminalpolisen ombord. Hans detektiver gör en hastig undersökning och kommissarien förklarar kort för de väntande pressmännen:

Den nålfina, nästan osynliga dolken, den klara blodsdroppen i det inbillade såret, de öppna, levande men fullständigt stela ögonen och slutligen papperslapparna på bordet som alla är fullklottrade med oläsliga ord och meningslösa stavelser – alla indicier tyder på att vi här har att göra med ett mord.³¹

Idag mördas skönheten i de samtida kriminalromanernas nedstigning i de lägre regionernas helveten och klichéernas kommersiella triumf. Finns ingen motkraft? Jo, just Mr Pickwick, Mr Bloom och en rad andra, som räcker från det förflutna, över oss och in i framtiden. Det går att höra Eyvind Johnsons rop: "Jag hör staden på natten. Jag är en sång, en förkunnelse, en tro: tron på jordens makt att befria sig från sitt mörker och bli en självlysande planet bland de dunkla världarna."³²

PÅ TRAPPSTEGET. En ensam glämgig gestalt med sliten svart luva på huvudet stiger ut genom sin husvagnsdörr på en liten sjötomt vid Sigtunafjärden en sensommareftermiddag och blir stående på trappsteget. Han blinkar yrvaket när han upptäcker besökare i trädgården. Så ler han. Ja, det är faktiskt stil

på de församlade, några av herrarna är ordentligt till åren, *Old School* alltså. Gunnar Ekelöf pekar uppfordrande på en luggsliten man i mörkblått, med en aura av romantikens blå blomma. Denne håller en svart anteckningsbok i handen. Så framsäger han när poeten nickat, med klar röst och undertryckt lidelse, bredvid trappsteget till Ekelöfs gamla husvagn, William Shakespeares sonett nr. 66. Han är minst sagt ur balans:

Jag är så trött på allt att jag vill skrika,
hur just begåvning går med tigarstav,
och dumskallar blir trimmade och rika,
och trofasthet vill ingen veta av,
och gyllne ära blir åsidosatt,
och jungfruns mödom spräcks med våld och skam,
och rättvisan betraktas som ett spratt,
och styrkan stäcks av makt som haltar fram,
och konsten kvävs av falsk auktoritet,
och inskränkt överläkarmässig stil,
och enkel sanning, det är strax en dumhet,
och häktad godhet följs av onskans smil.
Jag är så trött på allt att jag vill dö,
men du blir ensam då, vår kärlek hö.³³

Den närvarande amerikanen, Mr. Bloom, en av Mortensens bästa vänner, summerar: "Shakespeare skapar som anförare för Västerlandets kanon, tillsammans med ett begränsat antal fränder, en djupare insikt om hur vi bäst använder vår egen ensamhet, den ensamhet vars slutgiltiga gestalt är uppgörelsen med vår egen dödlighet."³⁴

STAIRWAY TO HEAVEN. Det är en liten sammansvetsad grupp som samlats där – Rimbaud, Baudelaire, Novalis, Hölderlin, Gadamer, Almqvist, Södergran, Mr. Bloom, Ekelöf och i skuggan av ett blommande träd, den skygge, allseende Shakespeare – alla ditkallade av Anders Mortensen i hans forskargärning – han som tog dem på allvar och ändå kunde skratta. De församlade betraktar sin frände Mortensen med bevekande blickar, och alla tycks avvakta *vem* som ska yttra sig.

”Ett sista ord, mylord?”

Almqvists dunkla stämma, härdad av erfarenheterna i Amerika, passar till saknadens ljud och syner: näktergalens, skymningens, syrsornas och stjärnornas allmakt på den nordiska himlen. Vem avses med mylord? Hur är det med behörigheten? Alla kikar oroligt på varandra.

”Det är precis som när Vojnitskij stryker Sonja över håret, när professor Serebrjakov och hans hustru Jelena Andrejevna just lämnat det förfallna familjegodset i Anton Tjechovs pjäs *Morbror Vanja*, för att de vill undvika allt som är besvärligt.”

Det är jag som svarar; jag kände Ekelöfs hand på min axel.

”Jag är berättaren. Min begåvning är mitt liv.

Min värdighet: att kunna berätta hela mitt liv.”

Vanja är lutad över sina papper, alla de oroande räkenskaperna.

Sonja viskar: ”Vad ska man göra, man måste leva!”

Ekelöf tar bort sin hand från min axel och rotar med ena handen i morgonrockens ficka efter något notisblad, i andra handen håller han redan ett glas konjak.

Han sveper supen och huttrar vällustigt.

Ingrid Ekelöf stryker Shakespeare över pannan.

Sedan försöker hon hjälpa sin man.

Anders Mortensen slår ut med armar som liksom omsluter allt och alla:

”Vi måste arbeta, arbeta, arbeta... Och till kvällen blir det entrecôte!”

FINIS

Noter

- 1 Charles Dickens, *Pickwickklubbens efterlämnade papper*, del 1, August och Célie Brunius övers. (Stockholm 1929), 4.
- 2 Anders Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (Stockholm/Stehag 2000), 14.
- 3 Anders Mortensen, ”Raljant om Ekelöfs liv och verk”, *Respons*, 2023-12-06, <https://tidskriftenrespons.se/artikel/raljant-om-ekelofs-liv-och-verk/>.
- 4 Gunnar Ekelöf, ”Vad åskan sade”, i *En bok om Gunnar Ekelöf* (Stockholm 1956), 15.
- 5 Gunnar Ekelöf, ur ”korollarium till skymningen”, i *Sent på jorden*, i *Samlade dikter*, 1, Anders Mortensen och Anders Olsson red. (Stockholm 2015), 8. Diktcitat hänvisas i det följande framför allt till denna utgåva.

- 6 Gunnar Ekelöf, ur "Triptyk III, Trollkarl", i *Dedikation*, i *Samlade dikter*, 1, 55.
- 7 Gunnar Ekelöf, ur "Legender och Mirolóyier, 24", i *Diwan över fursten av Emgión*, i *Samlade dikter*, 2, Anders Mortensen och Anders Olsson red., 124.
- 8 Lars Ahlbom och Karin Levander (red.), *Jag skriver till dig från ett avlägset land... Mystik och livssyn hos Gunnar Ekelöf*, (Stockholm 2017), 83.
- 9 Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 17.
- 10 Rabbe Enckell, "Gunnar Ekelöfs lyrik", i *En bok om Gunnar Ekelöf* (Stockholm 1956), 9.
- 11 Gunnar Ekelöf, ur "Sång för att leva bättre", i *Dedikation*, 60.
- 12 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexioner ur det stympade livet*, Lars Bjurman kommentarer och övers., andra upplagan (Lund 2023), 270.
- 13 Michel Foucault, *Styrandet av sig själv och andra. Collège de France 1982–83*, Karl Lydén övers. (Hägersten 2015), 374.
- 14 Ekelöf, ur "Sång för att leva bättre", *Dedikation*, 61.
- 15 Gunnar Ekelöf, ur "Tag och skriv", i *Färjesång*, i *Samlade dikter*, 1, 173.
- 16 Arthur Rimbaud, ur "Sensation", i *Complete Works, Selected Letters* (Chicago/London 1966), 16.
- 17 Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 319.
- 18 Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 243.
- 19 Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 158.
- 20 Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 177. Ordet används i Gunnar Ekelöfs hyllningsartikel till Vilhelm Ekelund på 60-årsdagen den 14 oktober 1940.
- 21 Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 176.
- 22 Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 224.
- 23 Gunnar Ekelöf, ur "Torna Zeffiro", i *Opus incertum*, i *Samlade dikter*, 1, 402.
- 24 Gunnar Ekelöf, ur *Partitur*, i *Samlade dikter* (Stockholm 2007), 589.
- 25 Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 187.
- 26 Gunnar Ekelöf, ur "12", i *Vägvisare till underjorden*, *Samlade dikter*, 2, 198.
- 27 Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 338.
- 28 Gunnar Ekelöf, ur "Absentia animi", i *Non serviam*, i *Samlade dikter*, 1, 251.
- 29 Ekelöf, ur "Absentia animi", 252.
- 30 Arthur Rimbaud, ur "II Alchimie du verbe", i *Complete Works, Selected Letters*, 192.
- 31 Gunnar Ekelöf, *Promenader och Utflykter* (Stockholm 1985), 131.
- 32 Eyvind Johnson, *Stad i ljus* (Stockholm [1928] 1943), 138.
- 33 William Shakespeare, "Nr. 66", i *The Sonnets* (London 1976), 35. Förf. övers.
- 34 Harold Bloom, *Den västerländska kanon. Böcker och skola för eviga tider*, Staffan Holmgren övers. (Stockholm/Stehag 2000), 64.

RES PUBLICA, DÄR FÄLT KUNDE SPIRA

Omdömen om en tidskrift och framväxten av svensk pornografiforskning

Anna Hultman

När det sista numret av tidskriften *Res Publica* gavs ut – tjugofem år efter starten 1985 – uppmärksammades och recenserades det i en mängd av landets nationella och lokala dagstidningar. Särskilt framhävde skribentkåren tre drag hos den hädangångna tidskriften. För det första den intellektuella öppenheten – *Res Publica* beskrevs bland annat som ”ett kritiskt universitet, ett öppet forum för samhällskritik och idédebatt samt närläsning av litteratur och författarskap” och som ”en intellektuell spelplats för både stil och tanke”.¹ För det andra underströks tidskriftens ambitionsnivå och numrens tjocklek; ”Sveriges mest ambitiösa tidskrift” karakteriserades av sina ”boklika” och ”ibland bibeltjocka” luntor.² För det tredje beto-
nade skribenterna tidskriftens kontinuerliga utblick mot Europa och dess funktion som introduktionsplats för nya tanke- och idéströmningar: en ”svensk lokalredaktion för den europeiska bildningshistorien”, en importör av ”kontinentala idéströmningar, inte minst från den tyskspråkiga världen” och ”ett andligt och filosofiskt andningshål. Här hemma härskade dessutom vid universiteten den analytiska filosofin. Den var ointaglig och betryckande inskränkt. *Res Publica* var ett fönster uppslaget mot världen”.³ Även om omdömena i någon utsträckning präglas av gravdiktens hagiografiska toner är de inte missvisande. *Res Publicas* temanummer var viktiga för att öppna upp för och introducera nya idéer och infallsvinklar.

I egenskap av litteraturforskare som ofta sökt sig till det perifera, det udda eller det gränsöverskridande väcker *Res Publica* en känsla av hemmahörande. Majoriteten av dess skribenter tillhör min akademiska föräldrageneration – personer som har eller skulle ha kunnat undervisa mig,

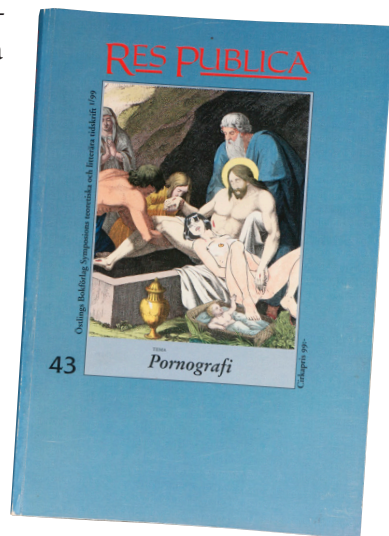


handlett mig, och de vars böcker och artiklar jag läst som student. Snart sagt varje gång jag börjat intressera mig för och skriva om något utanför litteraturvetenskapens mittfåra – må det vara ett obskyrt verk eller författarskap, en genre eller ett fält – har jag i gamla nummer av tidskriften hittat texter som berör eller tangerar ämnet. Detta har givetvis varit glädjande av rent praktiska skäl – det är alltid positivt att hitta andra forskare att gå i dialog med – men också gett en känsla av just hemkomst och i någon mån legitimitet. Om dessa mer seniora människor ägnat sig åt detta perifera, vad-det-nu-var-frågan-om-denna-gång, så bör även mitt intresse för det äga en viss giltighet och relevans. *Res Publica* har för mig blivit en tidskrift som visat: så här kan man också bedriva litteraturvetenskap. Bortom den här rent personliga betraktelsen vill jag dock uppmärksamma hur *Res Publica* inte bara spelat en viktig roll för att introducera kontinental filosofi och författarskap, utan även fungerat som en plats där nya forskningsfält har kunnat öppnas upp. Exemplet för dagen: svensk, humanistisk pornografiforskning.

Res Publica nummer 43 har temat pornografi och gavs ut 1999 under redaktion av Anders Mortensen, med Gabriella Håkansson som medredaktör för temat.⁴ Det hade föregåtts av två nummer jag tänker på som dess syster-nummer: "Filosoferna och erotiken" från 1995 och "Kön" från 1997, bådadera i redaktion av Mortensen och med Mats Rosengren och Cristine Sarrimo som medredaktörer för respektive tema. I det förstnämnda rymdes såväl filosofins erotiska dimensioner som 1600- och 1700-talspornografins band till materialistisk filosofi, i det sistnämnda diskussioner både kring relationen mellan kropp, kön och genus och om Anne-Marie Berglund som författare och pornograf.⁵ Liksom dessa tidigare nummer präglas temanumret om pornografi av den för *Res Publica* karakteristiska blandningen av olika texttyper: översättningar av internationellt producerade akademiska texter, nyskrivna svenska dito, ett kort manifest, en konstnärlig självreflektion, svensk och översatt skönlitteratur, kritik och debatt. Med undantag för några av texterna, i huvudsak kritiken och debattinläggen, kretsar majoriteten av bidragen kring temat, och numret är också lekfullt bildsatt med "garanterat oskyldiga amatörfotografier ur redaktionskommitténs byrålådor" föreställande dem själva samt närstående, "[f]ör att inte kompromettera någon utomstående".⁶ Genom denna blandning sås fröet till ett nytt svenskt forskningsfält.

Det interdisciplinära internationella forskningsfält som går under benämningen *porn studies* växte fram under slutet av 1980-talet i en amerikansk kontext. Dess framväxt hade föregåtts av de omfattande stridigheter som pågått under hela decenniet och brukar kallas för *sex wars*, där pornografi var ett av de fenomen som blev föremål för skarpt polariserad debatt. De huvudsakliga konfliktlinjerna gick mellan å ena sidan kristen höger och radikalfeminister – pornografimotståndare – å andra sidan sexualradikala feminister och queer-aktivister – censurmotståndare och mer prosex-orienterade. Det nya fältet av pornografistudier hade helt andra premisser och ingångar: det handlade om att genom kritiska kulturstudier ta pornografi på allvar som kulturellt fenomen och studera det, snarare än att debattera dess vara eller icke-vara. Linda Williams bok om pornografisk film, *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* (1989) brukar framhållas som ett portalverk inom fältet, och följdes av en mängd andra studier.⁷

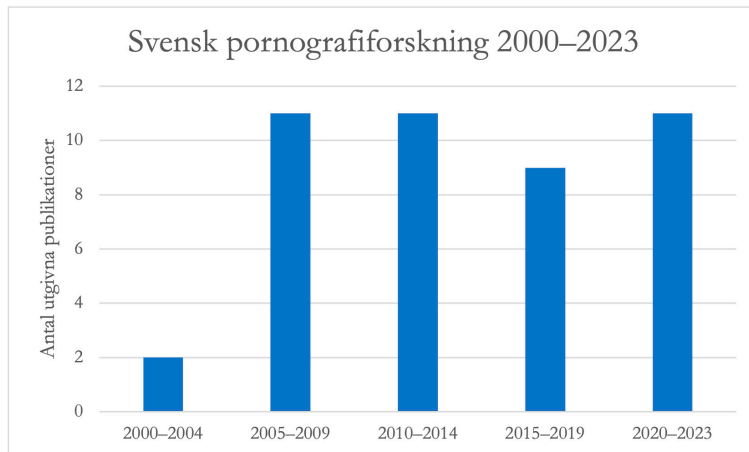
Res Publica-numret om pornografi inleds med "Lögnen", en översättning av ett tal Andrea Dworkin höll 1979, som illustrerar de huvudsakliga radikalfeministiska argumenten mot pornografi.⁸ Översättningen fungerar som ett slags bakgrund för att förstå den ena sidan i 1980-talets polemiska sexualitetsdebatter. Någon av 80-talets mer sexualradikala debattörer är inte representerade i numret, i stället följs Dworkins text av ett översatt utdrag ur pornografiforskaren Laura Kipnis bok *Bound and Gagged. Pornography and the Politics of Fantasy in America* (1996) och en text av Claudia Lindén som introducerar och kontextualiserar Kipnis bok.⁹ Den därpå följande texten, "Om pornografi" av Gabriella Håkansson, tar ett bredare grepp genom att introducera och problematisera de amerikanska pornografistudierna i en bredare bemärkelse. Även hon berör Kipnis bok, men också andra för fältet inflytelserika verk som Williams *Hard Core*, Jane Juffers *At home with pornography. Women, Sex and Everyday Life* (1998) och Lynne Segals *Straight Sex. The Politics of Pleasure* (1994), för att nämna några exempel.¹⁰ Håkanssons text följs av ett översatt utdrag ur Williams *Hard Core*, samt en text av Mariah Larsson där



hon diskuterar Williams studie och kontextualiserar den i relation till feministisk filmforskning av bland andra Laura Mulvey.¹¹ I två av de texter som följer sätts istället svensk pornografidebatt i centrum. I ”En reproducerad debatt” diskuterar Per Båvner den feministiska pornografidebatt som fördes under 1990-talet, och hur den i många avseenden lånat argument och konfliktlinjer från den amerikanska.¹² Björn Fritz vänder istället blicken mot debatten kring två pornografianklagade konstutställningar – *Softcore* och *Ecce Homo*.¹³ Slutligen inkluderar texterna på temat även Petra Östergrens korta, manifestartade ”För en kulturradikal sexualpolitik”, en reflekterande text från konststudenten Gisela Schink, med anledning av att hon fick sitt verk *Oh it's a beaver* censurerat, samt översatt litteratur av Ana Rosetti, Siri Hustvedt och 1500-talsdiktaren Pietro Aretino, ofta kallad pornografins fader.¹⁴ Sammanfattningsvis ligger tonvikten för temat dels på att introducera det internationella fältet av pornografiforskning, dels på att förankra det i och jämföra det med en svensk kontext, dels på att sätta de mer teoretiska diskussionerna i samspel med skönlitterära texter.

Det går naturligtvis att hitta svenska texter utgivna före 1999 som analyserar, historiserar och teoretiserar pornografi som ett kulturellt och samhälleligt fenomen.¹⁵ Samtidigt är det tydligt att svensk, humanistiskt orienterad pornografiforskning är ett fenomen som hör det nya milleniet till, vilket återspeglas i ett ökat antal publikationer. Under 00-talet, och särskilt under dess senare del, började forskare inom en rad discipliner, däribland genusvetenskap, filmvetenskap, ekonomisk historia och litteraturvetenskap, publicera forskning inom fältet. Lejonparten av studierna hade film eller press som sitt huvudsakliga material och kretsade kring 1900-talets andra hälft, även om enstaka undantag berörde tidigare perioder.¹⁶ Under 2010-talet och fram till skrivande stund – januari 2024 – fortsatte den svenska pornografiforskningen att spira och skjuta nya skott, med Mariah Larsson, Klara Arnberg, Magnus Ullén och Tommy Gustavsson som några av de flitigast publicerade forskarna. Tonvikten i forskningen låg även fortsättningsvis på film och press och på andra halvan av 1900-talet. Men fältet har också breddats åt en rad olika håll – bland annat genom fördjupade teoretiska diskussioner och genom fler studier av litteratur och böcker, av mer samtida material eller av tidigare historiska perioder, av queerpornografi och av Malmö och Stockholm som urbana sexuella rum, etcetera.¹⁷

Pornografiforskning är ett fält utan skarpa gränser mot andra sorters sexualitetsforskning. Det finns även forskning om pornografi, som inte lyfts i den här texten, som är mer renodlat natur- eller samhällsvetenskaplig, utgår från andra metodologier och studerar pornografi som något enhetligt, snarare än att undersöka det som ett komplext kulturellt fenomen. När det gäller den svenska förgreningen av det internationella fältet *porn studies* har jag inte gjort någon fullkomlig inventering, inte heller någon distinktion mellan olika publikationstyper – böcker, artiklar, antologier och så vidare har i detta sammanhang räknats som en publikation var. Även med reservation för dessa faktorer går det dock att se ett påtagligt skifte i och med 00-talets andra hälft, vilket framträder särskilt tydligt om man tittar på utgivningen i femårsintervall från millennieskiftets början till det begynnande 2020-talet (se fig. 1).¹⁸ Första halvan av 00-talet framträder som en sorts uppstarts- och inkubationstid där forskning är påtänkt och pågår, och sedan resulterar i en stadig ström av färdiga publikationer från decenniets senare del och framåt. Kausalitet är dock ett vetenskapsteoretiskt problem i sig. Utan att ta till den typen av termer är det talande att *Res Publicas* pornografinummer i nära följd föregår pornografiforskningens framväxt och etablering i Sverige. Det är också talande att Mariah Larsson, idag en av de ledande forskarna på den svenska delen av fältet, publicerade sin första akademiska text på ämnet i temanumret. Likaså medverkade



Figur 1.

Petra Österlund, som 2006 släppte boken *Porr, horor och feminister* och även fortsättningsvis varit en framträdande röst i pornografidebatter i pressen.

Porn studies växte fram i en amerikansk kontext i svallvågorna av 1980-talets polemiska debatter. Framväxten av svensk pornografiforskning följde ett delvis likartat mönster, men med viktiga skillnader. Exempelvis är det svårt att i en svensk kontext hitta en motsvarighet till de amerikanska *sex wars* – även om infekterade mediala diskussioner kring pornografi blossat upp med jämna mellanrum och Båvner understryker parallellerna mellan den amerikanska debatten och den i Sverige under 90-talet kan dessa konflikter inte sägas ha samma proportioner.¹⁹ Liksom *porn studies* kan den pornografiforskning som tog fart efter millennieskiftet i Sverige förvisso läsas som ett slags fördröjt gensvar på en infekterad och polemisk debatt, med *Res Publica*-numret om pornografi som ett första försök. Skalan är dock en helt annan än i det amerikanska exemplet (vilket är högst rimligt, sett till övriga skillnader i proportion mellan de två kulturella kontexterna).

Lika tydligt som det i retrospektiv är att *Res Publica* nummer 43 spelade en viktig roll för framväxten av svensk pornografiforskning, lika slående är att numret i sin samtid inte igenkändes som en introduktion av ett nytt forskningsfält. Temanumret recenserades i ett flertal svenska dagstidningar, mestadels i uppretade tongångar, och misstogs nästan uteslutande för ett sexualradikalt debattinlägg. Exempel på invändningar var att det snarare borde rubricerats "Pornografidebatt"; det kallades även för "förvånande ensidigt" och kritiserades för att "några motröster knappast kommer till tals".²⁰ Nina Björk lyfte till och med fram tidskriftens historia av att introducera "utländska forskningsfält", men beskrev ändå själva numret i termer av "argument och motargument" och "debatt".²¹ Även om debattartade drag finns i numret – tydligast i Östergrens manifestartade text – är det som en beskrivning av hela publikationen en missvisande karakteristik. Samtidigt kritiserades temanumret också för att vara alltför akademiskt och amerikanskt. Det bedömdes att det i allt för hög utsträckning reproducerade det "amerikanska intellektuella pladdrandet", var "konstlat och löjligt akademiskt" och att "de akademiska tolkningsäventyren" inte tog tydligt avstånd från "porrindustrin".²² Undantaget från det avfärdande mottagandet var en recension i *Göteborgs-Posten*. Numrets disposition och texturval beskrevs där visserligen som "en kritik av

det slags radikalfeministiska antipornografi som hittills haft tolkningsföreträdet inom kvinnorörelsen och till viss del inom den akademiska feminismen". Recensenten betraktade dock numret som ett försök att "fördjupa diskussionen", att nyansera och att inta en tredje position och etablera "en kritik med helt andra dimensioner än kvällspressexologernas porr-är-nyttigt-spalter".²³

Mottagandet av *Res Publica* nummer 43 framträder på flera sätt som en inverterad spegelbild av det mottagande som tidskiftens sista nummer sedermera fick 2010. Istället för hyllningar, avfärdanden; istället för omsorgsfulla och rättvisande beskrivningar, slarviga och intellektuellt ohederliga. Kanske att det låter en smula orättvist, men i efterhand, som levnadsteckning över en tidskrift, är det kanske inte så illa? Provocerande, nytänkande och utmanande under sin levnad, saknad, hyllad och ihågkommen efter sin bortgång – vilken intellektuell aktör skulle inte fröjdas över ett sådant eftermäle?

Noter

- 1 Kaj Schueler, "Stilenlig avslutning på en epok", *Svenska Dagbladet*, 2010-05-05; Mikael Van Reis, "Hyllning till en stor intellektuell", *Göteborgs-Posten*, 2010-06-14.
- 2 Urban Kristiansson, "Tidskrift", *Nerikes Allehanda*, 2010-04-18; Reis, "Hyllning till en stor intellektuell"; Christer Enander, "Res Publica – ett fönster uppslaget mot världen", *Ystads Allehanda*, 2010-04-23.
- 3 Reis, "Hyllning till en stor intellektuell"; Claes Wahlin, "Till minnet av Res Publica", *Aftonbladet*, 2010-05-20; Enander, "Res Publica".
- 4 *Res Publica*. Östlings bokförlag Symposions teoretiska och litterära tidskrift 43 Tema: Pornografi (1999:1).
- 5 *Res Publica*. Östlings bokförlag Symposions teoretiska och litterära tidskrift 28 Tema: Filosoferna och erotiken (1994:4); *Res Publica*. Östlings bokförlag Symposions teoretiska och litterära tidskrift 35/36 Tema: Kön (1997:1–2).
- 6 Anders Mortensen, "Redaktionellt", *Res Publica* 43 (1999:1), 2.
- 7 Se exempelvis Maria Larsson, "Porren akademiserad. Amerikanska feminister ser på film", *Res Publica* 43 (1999:1), 71–73.
- 8 Andrea Dworkin, "Löggen", Jonas Thente övers., *Res Publica* 43 (1999:1), 5–8.
- 9 Laura Kipnis, "Hur ska man se på porr?", Joakim Retzlaff övers., *Res Publica* 43 (1999:1), 9–24; Claudia Lindén, "En avslöjande kultur", *Res Publica* 43 (1999:1), 25–34.
- 10 Gabriella Håkansson, "Om pornografi", *Res Publica* 43 (1999:1), 35–64.

- 11 Linda Williams, "Fetischism och hardcore. Marx, Freud och 'kassascenen'", Jonas Thente övers., *Res Publica* 43 (1999:1), 65–69; Larsson, "Porren akademiserad", 71–84.
- 12 Per Båvner, "En reproducerad debatt. Svenska ståndpunkter om pornografi", *Res Publica* 43 (1999:1), 85–103.
- 13 Björn Fritz, "Den korrekta dumheten om avbilden. Reflektioner kring *Softcore* och *Ecce Homo*", *Res Publica* 43 (1999:1), 106–118.
- 14 Petra Östergren, "För en kulturradikal sexualpolitik", *Res Publica* 43 (1999:1), 104–105; Gisela Schink, "Oh, it's a beaver", *Res Publica* 43 (1999:1), 119–121; Pietro Aretino, "En otuktig sonett", Lasse Söderberg övers., *Res Publica* 43 (1999:1), 123; Ana Rossetti, "Sex dikter", Lasse Söderberg övers., *Res Publica* 43 (1999:1), 125–130; Siri Hustvedt, "Till försvar för Eros", Jurgen Reeder övers., *Res Publica* 43 (1999:1), 131–142.
- 15 Se exempelvis Göran Printz-Påhlson, "Vårt behov av tabu", i *Slutna världar, öppen rymd. Essäer och kritiker 1956–1971* (Lund, 1971); Stig Larsson, "Att förstöra en god historia. Om den pornografiska filmen", *Bonniers Litterära Magasin* 53 (1984:3), 199–201; Lena Lennerhed, *Frihet att njuta. Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet* (Stockholm 1994); Tomas Anfält, "Svensk epilog", i Robert Darnton, *Pornografi och revolution. Förbjudna bästsäljare i det förrevolutionära Frankrike*, Birgitta Schwartzman övers. (Stockholm [1995] 1996).
- 16 Utan att göra anspråk på fullständighet följer här en kronologisk lista över publikationer från 00-talet: Carl-Michael Edenborg, "Wallenska vissamlingen och den första svenska pornografin", *Biblis* 3 (2000:3–4), 22–24; Anja Hirdman, *Tilltalande bilder. Genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib aktuellt* (Stockholm 2002); Carl-Michael Edenborg, "Skamliga skrifter. Borgströmska eroticasamlingen i Kungl. biblioteket", *Biblis* 35 (2006), 3–27; Mariah Larsson, "Om kön, sexualitet och moral i *Ett hål i mitt hjärta*", i *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet*, Erik Hedling, Ann-Kristin Wallengren red. (Stockholm 2006), 245–266; Petra Östergren, *Porr, horor och feminister* (Stockholm 2006); Klara Arnberg, "En ohejdad kommersialism? Den pornografiska pressen och regleringen av pornografi i Sverige 1950–2000" (Umeå 2007); Mariah Larsson, "Drömmen om den goda pornografin. Om sextio- och sjuttiotalsfilmen och gränsen mellan konst och pornografi", *Tidskrift för genusvetenskap* (2007:1–2), 93–110; Anja Hirdman, *Den ensamma fallosen* (Stockholm 2008); Mariah Larsson, "Det förbjudnas cinéa vérité: amatörpornografi på Internet", i *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen*, Erik Hedling, Mats Jönsson red. (Stockholm 2008), 400–416; Klara Arnberg, "Synd på export. 1960-talets pornografiska press och den svenska synden", *Historisk tidskrift* 129 (2009:3), 367–486; Tommy Gustafsson och Mariah Larsson, "Porren inför lagen. Två fallstudier angående den officiella attityden till offentligt visad pornografisk

- film 1921 och 1971", *Historisk tidskrift* 129 (2009:3), 445–465; Olof Hedling och Mariah Larsson, "National Boundaries? Notes on the Pornographic Film in Sweden in the 1970s", i *Media, Culture and Identity in Europe*, Savaş Arslan, Defne Karaosmanoğlu, Süheyla Kirca Schroeder red. (Istanbul 2009), 271–279; Magnus Ullén, *Bara för dig. Pornografi, konsumtion, berättande* (Stockholm/Sala 2009).
- 17 Utan att göra anspråk på fullständighet följer här en kronologisk lista över publikationer från 2010 och framåt: Klara Arnberg, *Motsättningarnas marknad. Den pornografiska pressens kommersiella genombrott och regleringen av pornografi i Sverige 1950–1980* (Lund 2010); Mariah Larsson, "Practice makes Perfect? The Production of Swedish Sex Films in the 1970s", *Film International* 8 (2010:6), 40–49; Ann Steiner, Mariah Larsson, "Sexualitet i ord och bild", i *Sexologi*, P.O. Lundgren, Lotta Löfgren-Mårtenson red. (Stockholm 2010), 155–160; Elisabet Björklund, "'This is a dirty movie' – Taxi Driver and 'Swedish sin'", *Journal of Scandinavian Cinema* 1 (2011:2), 163–176; Klara Arnberg, "Mellan organisationspress och sensationell nakenhet. Nudist- och naturistpressen i Sverige 1951–1968", i *Presshistorisk årsbok*, Ellinor Melander red. (Vällingby 2012), 141–162; Klara Arnberg, "Under the Counter, Under the Radar? The Business and Regulation of the Pornographic Press in Sweden 1950–1971", *Enterprise & Society* 13 (2012:2), 350–377; Ingrid Ryberg, *Imagining Safe Space. The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography* (Stockholm 2012); Klara Arnberg, "For Men, by Men? Women's Business Activities in the Pornographic Press Compared to the Overall Publishing Industry in Sweden 1950–1972", *Nora – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 21 (2013:1), 21–40; Magnus Ullén, "The Solipsism of Pornography. Speech Act Theory and the Anti-Porn Position", *Sexuality & Culture* 17 (2013), 322–347; Klara Arnberg och Mariah Larsson, "Benefits of the In-Between. Swedish Men's Magazines and Sex Films 1965–1975", *Sexuality & Culture* 18 (2014:2), 311–330; Erik van, Ooijen, "Pornografins ansikten. Våld och intimitet som representationell strategi", i *Våldssamma fantasier. Studier i fiktionsvåldets funktion och attraktion*, Magnus Ullén red. (Karlstad 2014), 135–166; Carl-Michael Edenborg, "Satir och pornografi i slutet av 1700-talet. Kommentarer till texter om bordelldiktning och sexuella nidsbilder", i *Sexualpolitiska nyckeltexter*, Klara Arnberg, Pia Laskar, Fia Sundevall red. (Stockholm 2015), 118–125; Mariah Larsson, "Ingmar Bergman, Swedish sexploitation and early Swedish porn", *Journal of Scandinavian Cinema* 5 (2015:1), 49–61; *Sexual Fantasies. At the Convergence of the Cultural and the Individual*, Mariah Larsson, Sara Johnsdotter red. (Frankfurt am Main 2015); Magnus Ullén, "The situation of the text: erotic and pornographic in Barthes's *Camera Lucida*", *Critical Quarterly* 57 (2015:2), 72–89; *Swedish Cinema and the Sexual Revolution. Critical Essays*, Elisabet Björklund, Mariah Larsson red. (Jeffersson 2016); Mariah Larsson, "The Death of Porn? An Autopsy of 'Scandinavian Sin'" i *Twenty-first Century. A Companion to*

Nordic Cinema, Mette Hjort, Ursula Lindqvist red. (Malden 2016), 566–588; Klara Arnberg, "Before the Scandinavian 'porn wave'. The business and regulations of magazines considered obscene in Sweden, 1910–1950", *Porn Studies* 3 (2017:1), 4–22; Mariah Larsson, "Lasse Braun, rape scenarios, and Swedish censorship. A case study of two 8-mm porn films featuring rape", *Porn studies* 4 (2017:1), 23–34; Mariah Larsson, *The Swedish Porn Scene. Exhibition Contexts, 8mm Pornography and the Sex Film* (Bristol/Chicago 2017); Mariah Larsson, "Using health as an argument. The Swedish porn debate 2013–18", *Journal of Scandinavian Cinema* 9 (2019:1), 111–116; Klara Arnberg, "The sadist housewife. Asta Lindgren and the Swedish business of pornographic literature", i *Forbidden Literature. Case studies in censorship*, Erik Erlanson et al. red. (Lund 2020), 65–87; Klara Arnberg, Orsi Husz, "Den svenska syndens skyltfönster. Klara norra kyrkogata 1965–1985", i *Bakom stadens kulisser. Genus och gränser i Stockholm 1800–2000*, Karin Carlsson, Rebecka Lennartsson red. (Stockholm 2021), 339–377; Mariah Larsson et al., *Såra tukt och sedlighet. Hundra år av pornografi i Sverige* (Stockholm 2021); Klara Arnberg, "Capital of sex. Pornography sales in Stockholm 1965–1985", *Porn Studies* 9 (2022:1), 56–81; Anna Hultman, *Vid pornografins gräns. Erotik i svensk prosa 1819–2019* (Malmö 2022); Oliver Carter, Tommy Gustafsson, Mariah Larsson, "Golden Ages? Media, Space and Transnationality", *Porn Studies* 9 (2022:1), 4–9; Tommy Gustafsson, "The Untrustworthy Transnational Origin of Illicit Porn Films in the Interwar and War Years", *Porn Studies* 9 (2022:1), 101–117; Mariah Larsson, "The pre-digital in the digital: Private's online back catalogue", *Porn Studies* 9 (2022:1), 27–37; Klara Arnberg, "Allt ska bort. Bekämpningen av Stockholms pornografimarknad", i *Marknadens tid. Mellan folkhemskapitalism och nyliberalism*, Jenny Andersson et al. red. (Lund 2023), 315–333; Mariah Larsson, "Inge Ivarson and the Quality Porn Film", *Porn Studies* 10 (2023:4), 368–373.

18 Studierna som ingår i diagrammet är desamma som listas i föregående not.

19 Båvner, "En reproducerad debatt".

20 Clara Block Hane, "Könsskrifter. Clara Block Hane konfronterar *Res Publica* med *Darling*", *Expressen*, 1999-07-03; Petra Ulmanen, "Res dig publica", *Aftonbladet*, 1999-07-10.

21 Nina Björk, "Vanskelig debatt om porr", *Dagens Nyheter*, 1999-07-17.

22 Maja Ljung, "Lust eller förnedring?" *Helsingborgs Dagblad*, 1999-07-09; Christer B. Johansson, "Dags att radikaliserar *Res Publica* Tidskrifter", *Nerikes Allehanda*, 1999-07-10; Nina Solomin, "Porr - nästa intellektuella vogue?", *Svenska Dagbladet*, 1999-08-12.

23 Edda Manga, "Porren inpå bara skinnet", *Göteborgs-Posten*, 1999-07-29.

TANKENS OMVÄGAR

Rikard Schönström

Alla som har deltagit i ett möte eller seminarium tillsammans med Anders Mortensen vet att han kan vara ganska omständlig i sin argumentation. Ofta är det först efter långa digressioner han når fram till en konklusion, och inte sällan är det hans intressanta utvecklingar som fastnar i åhörarnas minne.

Jag erinrar mig exempelvis ett möte där Anders och jag skulle värva nya medlemmar till Centre for Scandinavian Studies Copenhagen-Lund, en organisation som vi hade bildat tillsammans med en del kolleger vid Köpenhamns universitet ett par år tidigare. För att formulera det budskap som kunde sammanfattas i ett par ord – Anslut er till oss! – vecklade Anders in sig i en lång betraktelse över det finska nationaleposet *Kalevala*, där han särskilt fäste sig vid den episod som skildrar tillkomsten av ett märkligt stränginstrument av cittra-typ kallat ”kantele”, som än idag är mycket populärt i länderna på andra sidan Östersjön men som enligt legenden skapades i tidernas begynnelse av den vise hjälten Väinämöinen genom att foga samman käkbenet från ett gäddhuvud med tagel från en trollhäst, och vars klara, klocklika toner på långt håll kunde locka till sig både djur och människor. Huruvida CSS framstod som en mer attraktiv centrumbildning efter denna utläggning är svårt att säga, men helt säkert gav den mötesdeltagarna en tankeväckande inblick i den finska folkdiktningen och kanske även associationer till liknande myter i andra kulturkretsar. Den gav oss något att grubbla över medan vi ögnade igenom diverse programförklaringar och statistiska tabeller.

Personligen upplever jag omvägarna i Anders tänkande inte bara som ett charmerande drag, och något som har underlättat vårt ibland tröttsamma akademiska slit, utan också som ett genuint *intellektuellt* beteende. För att förklara vad jag menar måste jag själv företa en liten tankeutflykt, inte till den nordiska mytologin men väl till den europeiska intelligentians lika fascinerande saga.

”Vad är en intellektuell”? frågar sig Jean-Paul Sartre i en serie föreläsningar 1965, och hans underfundiga svar har blivit berömt. ”Den intellektuelle är någon som lägger sig i saker som han inte har med att göra.”¹ I själva verket går Sartre därmed tillbaka till begreppets ursprung. Ordet ”intellektuell” fick allmän utbredning först i samband med den så kallade Dreyfus-affären i slutet av 1800-talet. De författare och vetenskapsmän som med Émile Zola i spetsen tog ställning för den judiske officeren Alfred Dreyfus beskylldes av meningsmotståndarna just för att lägga sig i saker som de inte hade förstånd på. Det kunde väl hända att Dreyfus inte hade begått de brott han blev anklagad för (det skulle visa sig att en annan officer var skyldig till hans påstådda spioneri), men de intellektuella förstod helt enkelt inte hur juridik och militärväsende fungerade i den franska rättsstaten. De borde hålla sig till sådant de verkligen var experter på och undvika uttalanden i känsliga politiska frågor.

Sartre ser det tvärtom som de intellektuellas *plikt* att reagera mot uppenbara orättvisor och missförhållanden i samhället. Till skillnad från anti-dreyfusarderna anser han också att man gör skäl för beteckningen ”intellektuell” *endast* i den mån man träder utanför sina begränsade kulturella eller vetenskapliga domäner för att engagera sig i samhällsdebatten. Hans föreläsningar ägde rum i Japan mitt under kalla kriget, då hotet om katastrofer liknande dem som hade drabbat Hiroshima och Nagasaki alltså var överhängande, och han illustrerar sitt resonemang med ett exempel som bör ha tett sig aktuellt för publiken. En fysiker som sysslar med klyvning av atomkärnor för att effektivisera produktionen av atombomber är inte någon intellektuell. Han är kort och gott vetenskapsman, säger Sartre. Intellektuell blir fysikern först i det ögonblick han av rädsla för kärnvapnens destruktiva krafter skriver under ett manifest i protest mot användningen av dem.²

Det är åtminstone tre krav Sartre här ställer på den som vill kalla sig intellektuell. För det första bör han (Sartre tycks förutsätta att det är en *man* trots att han vid sin sida hade en av samtidens främsta intellektuella i Simone de Beauvoir!) vara expert på ett speciellt vetenskapligt eller kulturellt område. Han måste med andra ord ha en viss erkänd kompetens och auktoritet. För det andra bör han överskrida gränserna för detta område, vidga sina vyer och se till hela samhällets bästa. För det tredje bör han ta klar ställning i en

för samhället grundläggande konflikt och tillkännage sin hållning i ett eller annat offentligt sammanhang.

Inte minst det sista kravet spelade stor roll för Sartre. Redan under sin existentialistiska period hade han betonat vikten av ett socialt engagemang, och efter sitt närmande till marxismen fann han det självklart att samhällets eller mänsklighetens väl bara kunde främjas genom ett aktivt deltagande i kampen mellan borgerskap och arbetarklass.

Den åldrade Sartre levde som han lärde. 1966 deltog han i bildandet av Russel-tribunalen mot USA:s krigsförbrytelser i Vietnam, under majrevolten 1968 syntes han överallt på studenternas och de strejkande arbetarnas barrikader, på sjuttioalet undertecknade han inte mindre 120 protestskrivelser.³ Han kom att personifiera vad man i USA och Storbritannien brukar kalla "a public intellectual", i motsats till sådana vetenskapsmän och kulturarbetare som håller sig till sina respektive fack och gärna skyr offentligheten.

Även om "the public intellectual" förmodligen är en roll som har sina rötter i en fransk tradition som sträcker sig tillbaka till revolutionen 1789, finner man många goda exempel på den också i andra länder, kanske inte minst i USA. Man behöver bara tänka på lingvisten Noam Chomsky, som ju ofta i starka ordalag har kritiserat USA:s utrikespolitik, på litteraturforskaren Edward Saïd, som i många massmediala sammanhang förespråkade Palestinas sak i konflikterna med Israel, eller på författaren och kritikern Susan Sontag, som livligt deltog i debatter om allt från Vietnam-kriget till aids. Som en svensk företrädare för denna tradition kan man peka på Jan Myrdal, som drev sina attacker mot det borgerliga och kapitalistiska samhället så långt att han utan skrupler kunde hylla totalitära kommunistiska regimer och ta avstånd från sina egna föräldrar.

Gemensamt för dem alla är att de politiskt har stått ganska långt till vänster, vilket möjligen ligger i sakens natur. Det är givetvis bara i samhällen baserade på demokrati och yttrandefrihet som det kan finnas intellektuella i Sartres mening av ordet. I diktaturer tvingas de intellektuella att gå under jorden och bli "dissidenter". Men varför skulle vetenskapsmän och kulturarbetare blanda sig i det offentliga samtalet om de inte var kritiska mot vissa tendenser i sitt eget samhälle, exempelvis den cyniska marknadsekonomi som också brukar utmärka västerländska demokratier? Till en panegyrik över sakernas rådande

tillstånd behövs inga intellektuella. Därför är det ingen tillfällighet att svenska högerpolitiker i vår egen tid har för vana att tala om ”kulturmarxister” när de syftar på samma grupp av högljudda samhällskritiker som de konservativa franska nationalisterna i slutet av 1800-talet ondgjorde sig över.

Det finns emellertid en annan typ av intellektuella än den Sartre kom att inkarnera. Vill man hålla sig till Frankrike, räcker det att gå till de filosofiska strömningar som följde efter existentialismen – alltså strukturalismen och poststrukturalismen – för att finna tänkare med en helt annan självförståelse. Jag tänker på en sådan som Roland Barthes. Utan tvivel hade också han sitt hjärta till vänster, och han kunde vara precis lika aggressiv i sin kritik av det borgerliga samhället som Sartre eller deltagarna i ungdomsupproret 1968. Men som författaren och forne maoisten Philippe Sollers påpekar i en bok om sin brevväxling med honom var Barthes’ samhällskritik aldrig ideologiskt motiverad.⁴ Det fanns hos honom inga utopiska ideal om en framtida världsordning och därför heller inga ställningstaganden som lät sig sammanfattas i politiska paroller. ”Åt helvete med ’budskapen!’”, som han själv uttrycker det på något ställe i sin självbiografi.⁵

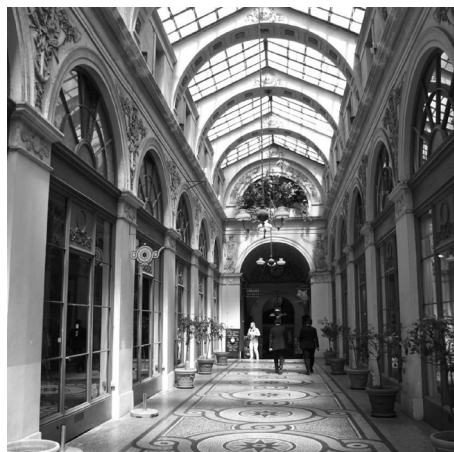
Vad Barthes vände sig mot var inte så mycket det borgerliga samhällets ekonomiska eller sociala struktur som dess förhärskande ideologi, eller det han med en grekisk term benämnde ”doxa”, den allmänna åsikten. Han visar prov på denna ideologikritik redan i sin bok *Mytologier* (*Mythologies*, 1957) där han dissekerar en lång rad vardagliga fördomar och klichéer i det franska samhället, men den genomsyrar också hans senare skrifter, exempelvis *S/Z* (1970), *Textasen – om textens njutningar* (*Le plaisir du texte*, 1973) och *Kärlekens samtal* (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977). Hur ska man bäst karakterisera hans intellektuella strategi? I en intervju från 1977 frågar Bernard-Henri Lévy, en annan fransk ”maître-penseur”, om Barthes uppfattar sin egen verksamhet som politiskt revolutionär. ”I mitt fall vore det demagogiskt att tala om revolution”, svarar han, ”jag skulle hellre tala om subversion. Det är ett ord som har klarare betydelse för mig än ordet revolution. Det betyder: att komma underifrån för att fiffla med saker, föra dem på avvägar, ta dem till ett annat ställe än där man förväntar sig att finna dem.”⁶

Med sin förkärlek för paradoxer (tankar som står i strid med ”doxa”) hävdar Barthes i intervjuens fortsättning att intellektuella inte är till någon som helst

nytta för samhället. Deras insatser utgör föga mer än ett kulturellt ”avfall”, det vill säga rester eller kvarlämningar som saknar all meningsfull funktion. Men också skräp kan vara av betydelse, förklarar Barthes. Man kan i sophögen få viktiga upplysningar om det samhälle som har producerat avfallet: dess utveckling och förändringar, dess drifter och begär, dess komplikationer och blockeringar.⁷ Mot detta svarar en framställningsform som Barthes säger sig ha kommit att föredra på senare år, nämligen fragmentet,⁸ och just som spillror av ett tänkande som inte längre låter sig sammanfogas till ”stora berättelser” kan man läsa flera av hans sista skrifter. Med dem blev Barthes något av urtypen för en postmodern intellektuell.

Som en subversiv tänkare med *faiblesse* för paradoxer och fragment var emellertid Barthes långtifrån unik. Vänder man sig till den tyska kulturen stöter man snart på en kritiker och teoretiker som, trots att han tillhörde en äldre generation, hade mycket gemensamt med den postmoderne Barthes. Jag syftar på Walter Benjamin. Liksom Barthes uppfyllde han till råde Sartres två första krav på den intellektuelle. Sin forskning om det tyska sorgespelet under barocken och sina spekulationer kring språkets mimetiska ursprung använde han inte minst för att i en stor mängd artiklar och essäer skärskåda tendenser i det moderna samhället. Också han flirtade med marxismen, utan att för den skull ägna sig åt någon plakatpolitik. Men vad som framförallt förenade honom med Barthes var hans fascination för den konkreta och signifikanta detaljen.

I Benjamins fall hängde detta samman med en historiesyn som hade sina rötter i den judiska mystiken och som gick stick i stäv mot det moderna samhällets tro på utveckling och framsteg. Allra bäst kommer den till uttryck i hans reflexioner över Paul Klees måleri ”Angelus Novus”, där en ängel tycks avlägsna sig från något den med stel blick betraktar. Det är ”historiens ängel”, som vänder ryggen mot framtiden för att melankoliskt studera den väldiga högen av ruiner i det förflutna, skriver Benjamin.⁹ Så skulle också han själv gå till väga i sitt stora



”Passage-arbete”, som förblev en sorts ruinhög, en enorm samling citat och fragment, som aldrig uppsummeras i någon slutgiltig syntes men som inte olikt ett kalejdoskop framkallar en kongenial upplevelse av modernitetens undflyende och mångfacetterade väsen.

Vad Barthes och Benjamin också hade gemensamt var deras beundran för en annan tysk författare och teoretiker, nämligen Bertolt Brecht. Det där kan te sig lite konstigt med tanke på att Brecht, i motsats till Barthes och Benjamin, i hög grad levde upp till Sartres tredje krav på en intellektuell. Liksom Sartre eftersträvade Brecht ett tänkande som grep in i samhällsdebatten – ”ein eingreifendes Denken”, för att låna hans eget uttryck – och precis som Sartre tvekade han inte att ta klar politisk ställning. I själva verket var han en av samtidens mest notoriska kommunister. Efter att officiellt alltid ha försvarat den stalinistiska diktaturen i Sovjetunionen slutade han sina dagar som nationalskald i DDR. Men vid sidan av denna dogmatiska hållning fanns det en helt annan intellektuell attityd hos Brecht. Särskilt framträdande är den i hans historier om herr Keuner, ”den tänkande” som han ibland kallas, en *persona* som den kallhamrade diktaren flitigt använde sig av för att liksom pröva eller experimentera med sina egna åsikter. Tack vare denna främmandegöring av sin egen person lyckades Brecht kanske bättre än någon annan författare under 1900-talet förena intellektualitetens bägge grundtyper: den engagerade aktivisten och den subversiva skeptikern.

Låt mig illustrera detta med två texter. En tidig historia om herr Keuner, som Brecht publicerade 1930, lyder (i Ulf Grans svenska översättning) på följande sätt:

Till herr K. kom en professor i filosofi och berättade för honom om sin vishet. Efter en stund sade herr K. till honom: ”Du sitter obekvämt, du talar obekvämt, du tänker obekvämt.”

Filosofiprofessorn blev arg och sade: ”Det var inte om mig själv jag ville veta något utan om innehållet i det jag sa.”

”Det har inget innehåll”, sa herr K. ”Jag ser dig gå klumpigt, och medan jag ser dig gå, når du inget mål. Du talar dunkelt, och det är ingen klarhet du skapar medan du talar. När jag ser din hållning, intresserar mig inte ditt mål.”¹⁰

Här känner vi igen den intellektuelle sådan de flesta människor förmodligen föreställer sig honom. Inte som en handlingskraftig och högljudd aktivist utan som en världsfrånvänd akademiker helt upptagen av sina egna idéer. Liksom Sartre har Brecht – om vi nu antar att det är han som talar genom herr Keuner – bara förakt till övers för honom. Men vad är det egentligen herr K. kritiserar hos filosofiprofessorn?

Man bör observera att Brecht beskriver tänkandet som en fysisk aktivitet, i senare delen av texten som ett slags gång eller vandring mot ett visst mål. Detta svarar givetvis mot ett marxistiskt synsätt enligt vilket människans andliga verksamhet har sina rötter i hennes materiella betingelser. Vad herr K. irriteras över är att professorn stolpar omkring utan att nå fram till något mål, men det är uppenbarligen inte målet som sådant, vilket det än kan vara, som Keuner efterlyser i professors filosoferande. Vad han fäster sig vid är snarare rörelsen eller gången mot målet. Bara om professors ”hållning” under denna vandring är klar och distinkt kan målet för hans filosoferande framträda och bli verkligt intressant. Därför har historien också fått titeln ”Sök visheten hos den vise i hans hållning” (”Weise am Weisen ist die Haltung”).

Ett liknande resonemang förekommer på många andra ställen i Brechts teoretiska skrifter, till exempel i en text kallad ”Über die Theatralik des Faschismus” (Om fascismens teatralitet), som skrevs under hans vistelse på Lidingö strax före krigsutbrottet 1939. Texten är strukturerad som en dialog mellan två personer, den något naive Karl och den teaterkunnige, en aning mästrande Thomas. Deras diskussion handlar egentligen om den aristoteliska teaterns krav på inlevelse (”Einfühlung”) i handlingen, men för att visa på faran med denna illusionsteater hänvisar Thomas till ett aktuellt politiskt problem i det tyska samhället, nämligen nazisternas teatrala iscensättningar av sin ledare. Vem är Hitler om inte en skådespelare som en stor del av det tyska folket har lurats att identifiera sig med?

Att det kan vara farligt att leva sig in i Hitlers personlighet förstår Karl. Risker att människor på så vis blir ledda mot ett mål som står i strid med deras egen vilja är uppenbar. Men behöver inlevelse i en skådespelares roll alltid vara av ondo? frågar han. Ja, inskräpper Thomas. Inte heller när identifikationen med en konstnär eller politiker eventuellt leder människor i *rätt* riktning kan den försvaras:

Människans liv består inte i att hon går ”någonstans” utan i att hon går. Den rätta vägen är ett sämre begrepp än det rätta gåendet [des richtigen Gehens]. Människans mest storartade egenskap är kritiken. Den har skapat flest rikedomar och förbättrat livet på bästa sätt. Den som lever sig in i en annan människa, och gör det restlöst, uppger sin kritik och därmed sig själv åt den andre. I stället för att vakna går han i sömnen. I stället för att göra något låter han något göras med sig. Han är en person som lever med de andra och av de andra, inte en som verkligen lever. Han har bara illusionen av att han lever, i själva verket vegeterar han. Han blir så att säga levd.¹¹

Även i denna text beskriver Brecht människans tänkande som ett slags vandring mot ett mål, och än en gång poängterar han att det inte är målet som har störst betydelse utan gången eller rörelsen dit. Men här försöker han dessutom förklara med vilken typ av *hållning* människan bör företa sin vandring. Viktigare än att följa en viss politisk övertygelse, så korrekt den än kan förefalla, är att inta en kritisk attityd till de åsikter man av ett eller annat skäl har gjort till sina, resonerar han. Bara på det viset kan människan bevara sin mänsklighet och framstå som sant levande.

Det var den tanken som gjorde att Brecht tog avstånd från den traditionella eller aristoteliska teatern och envist förordade ”Verfremdung” i sin egen, episka teater. I stället för att omedelbart leva sig in i handlingen och därmed ge avkall på sitt eget omdöme, måste publiken upprätthålla en kritisk distans till vad som utspelas på scenen. Så kan ske bara om det som annars ter sig normalt och självklart där framställs på ett främmande sätt. För att förstå vad en ohämmad marknadsekonomi kan leda till berättar Brecht, för att nu ta ett välkänt exempel, den tragiska historien om en cynisk marketenterska och hennes barn under trettioåriga kriget. Det är inte meningen att åskådarna ska identifiera sig med Mor Courage, även om det var många krigsänkor bland publiken som tydligt var benägna att göra det när pjäsen sattes upp i Berlin 1949.¹² Meningen är att de ska betrakta hennes agerande med häpnad och förundran – och på så vis även börja reflektera över sina egna mödosamma försök att hanka sig fram i en kall och gästvänlig värld.

Vad ska man dra för slutsatser av detta? Liksom Bertolt Brecht på trettio-talet och Jean-Paul Sartre på sextio-talet lever vi idag i en värld som kräver enkla och snabba svar på svåra frågor. Sartre hade givetvis rätt: även vetenskapsmän och kulturarbetare måste engagera sig i samhällets grundläggande problem och ta klar politisk ställning. Brecht insåg vikten av det men förstod också att "huvudarbetarna", som han benämnde de intellektuella, samtidigt måste upprätthålla en viss distans till sina egna ståndpunkter. Precis som Barthes ville han undvika att de blev offer för den allmänna meningen eller bara övertog politiskt korrekta ideal. Den självständiga och kritiska tanken måste alltid ta en omväg för att nå sitt mål, menade Brecht, och det är i sista hand omvägen som avgör vart tanken leder. Brechts episka teater, liksom i grund och botten all god konst och litteratur, är just en sådan omväg, men de intellektuella behövs, kanske idag mer än någonsin, för att leda oss ut på den. Därför behöver vi, inte minst här i den svenska ankdammen, en sådan som Anders Mortensen.



Noter

- 1 Jean-Paul Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels* (Paris 1972), 12.
- 2 Ibid, 13.
- 3 Jag har hämtat denna upplysning, liksom resonemanget om "the public intellectual", från Erik Svendsens inspirerande bok *De intellektuelle* (Köpenhamn 2021), 17 f.
- 4 Philippe Sollers, *L'ami de Roland Barthes* (Paris 2015), 169.
- 5 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris 1975), 137.
- 6 Roland Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens 1962–1980* (Paris 1981), 256.
- 7 Ibid, 257.
- 8 Ibid, 260.
- 9 Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", i *Gesammelte Schriften bd. I:2*, Rolf Tiedemann och Hermann Schweppenhäuser red. (Frankfurt am Main 1974, 1991), 697 f.
- 10 Bertolt Brecht, *Historier om herr Keuner*, Ulf Gran övers. (Lund 2014), 13.

- 11 Bertolt Brecht, "Über die Theatralik des Faschismus", i *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* bd. 22:1, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei och Klaus-Detlef Müller red. (Berlin & Weimar; Frankfurt am Main 1993), 569.
- 12 Då Brecht vid mitten av femtiotalet såg tillbaka på den bejublade föreställningen beklagade han att så få hade förstått poängen med att Mor Courage inte lär sig något av kriget. Se Bertolt Brecht, "Die Courage lernt nichts", *Werke* bd. 24, 271 ff.

II

PÅ EN GÅNG MULLVAD OCH ÖRN





MINNEN AV MALMBERG OCH MORTENSEN

Karin Nykvist

Det var tidig höst 1994 och jag var ny student i litteraturvetenskap. Jag hade tänkt att läsa två terminer. Men texterna jag läste och lärarna jag mötte fick mig att stanna kvar. En av lärarna hette Anders Mortensen. Och en av texterna var en dikt av Bertil Malmberg. Så här lät den:

Vem drömde mig?

Vem spelade mig?

Vem sjöng min sångs tonart?

Vem lånade mitt namn?

Vem iklädde sig min skugga?

Vem ropade ”jag” genom min mun?

Jag hade aldrig hört talas om Bertil Malmberg. Ekelöf visste jag vem det var, förstås. Att min lärare Anders Mortensen var intresserad av båda skulle jag snart förstå. Och i denna korta betraktelse vill jag tacka Anders för att han öppnat dörrar till de båda författarskapen för mig. Bland mycket annat.

Den korta Malmbergdikten blev snabbt en favorit. Allt fanns ju där i sex korta rader. Känslan av att vara en främmande i livet, att inte ha full makt över det – ja kanske av att vara någons dröm, som hos Jorge Luis Borges eller Pedro Calderón de la Barca. Den närmast psykoanalytiska tanken – eller, om vi vill, den mer religiösa – på jaget som blir till genom språket, det språk som skapar oss, som ropar ”jag” ur våra munnar. Frågan om hur diktaren och skaparkraften blir till – ”vem sjöng i min sångs tonart?” finns där. Och ytterst, frågan som kräver en tro på en högre makt för att kunna besvaras: Varför finns jag?

Som lärare var Anders närvarande och uppmärksam. Han bjöd på sig själv



under varje lektion. Generositeten skulle visa sig vara ett av hans grundläggande drag. Några år senare skulle han ge mig sin spränglärda avhandling om Ekelöf. Och ytterligare några år senare kikade han in på mitt kontor – det blev nämligen fler än två terminer på litteraturvetenskapen i Lund – och gav mig Åke och hans värld, Bertil Malmbergs bok från 1924, i originalutgåva.

Anledningen till gåvan var att Anders visste att jag vid det laget börjat intressera mig för barnet och hur det framställts i svensk litteratur. Min nyfikenhet hade väckts genom de spännande texter om barn som jag funnit i romantiken. Jag noterade att barnet där ofta sågs som framför allt självständigt och lyckligt, ofta i nära kontakt med en natur där det löpte fritt: Rousseaus Émile fanns uppenbarligen i flera inkarnationer också i Norden. Erik Johan Stagnelius, Per Daniel Amadeus Atterbom och de andra – alla skrev de om en barndom i frihet och lycka. Så skrev till exempel Stagnelius, i "Återblick på barndomen" om sin barndom att

Fri som tanken om dagen jag
lopp kring ångande blomsterfält

I romantisk poesi som den här var föräldrar och andra vuxna ofta långt borta – så också gammaldags tuktan och uppfostran. I en av Stagnelius mest kända dikter, "Mig fostrade, i nardusrika ängar" sades det till och med rakt ut: diktens jag hade fått sin uppfostran av den besjälade naturen. Barnet i hans dikt är ensamt i naturen, en natur som inte har jättemycket gemensamt med den verkliga naturen, ens på Öland. Men barnet som fostras i dikten är inte övergivet ensamt, utan snarare fritt, omgiven av vänlig skönhet:

Mig fostrade, i nardusrika ängar
Där källans silfver mellan purpurblomster
Elysiskt flöt, en bild av änglalifvet,
Och själens typer, himmelsblåa fjärlar,
Sig dansande åt sin förvandling gladde



Foto: Frederic Täckström

Mig fostrade i obekanta lundar
Ljusalfer opp (...)

Också i den romantiska prosan finns detta fria och bekymmerslösa barn. Ett underbart exempel är Samuel Hedborn, som i sina *Hågkomster* (postumt utgivna 1853) låter den unge Samuel härja helt fritt i Guds fria natur och helt sköta sig själv. Att fadern är i krig i Finland och där både fångas och skadas rör inte gossen nämnvärt. Hedborn gestaltar sitt unga jag som en betraktare som utifrån noterar föräldrarnas förtvivlade och tårfyllda farväl: ”Men barndomen är lycklig i alla skiften, och dess mörka aningar utplånas såsom en dimma”, skrev den vuxne Hedborn myndigt.

Både Hedborn och Stagnelius lyfte så på ett närmast antitetiskt vis fram just skillnaden mellan barnet och den vuxne. För barnet är världen förtrollad, paradisk medan den vuxnes tillvaro ser annorlunda ut: ”...förbannad är / den jord, där nu jag släpar mina spår” och ”en livlös öken är det höga blå” (detta enligt Stagnelius ”Barndomsinne”).

Denna romantikens bild av barndomen fick mig att ställa frågan om hur det såg ut framåt i den svenska litteraturhistorien – och ganska omgående började jag intressera mig för Malmberg igen. Jag skulle snart också upptäcka att barndomen som definierad av frihet, livsglädje och en radikal annorlunda har fortsatt vara en viktig trop i litteratur för vuxna om barn och barndom långt in på nittonhundratalet – och är så i mycket än idag. Just i denna aspekt lever den romantiska synen på barnet kvar. Beppe Wolgers sammanfattade det hela mer än väl i sin ”Det gåtfulla folket” från 1956, där barnet är så annorlunda att det knappt går att förstå för den vuxne betraktaren. Titeln på dikten – som ju blev mer känd som visa av Olle Adolphson – betecknar till och med barndomen som ett slags etnicitet: barnet tillhör ju ”det okända folket”. I detta närmar sig Wolgers den vanliga analogin mellan barn och vilde som vanemässigt gjordes inom äldre antropologi. Han öppnar ju dessutom upp för ett närmast orientalistiskt synsätt: sångens perspektiv står i analogi till betraktandet av en annan ras, i ett annat land. Och deras regler och seder är så annorlunda från våra: ja omöjliga att förstå. De vuxnas hierarkier finns inte: här finns ”kungen av träd” som sitter stilla på ”trädkungens tron”, och rikedom är av en annan art. Några av raderna lyder:

Där blir en värdelös sak till en skatt.

Där, där blir sångar till fartyg en natt och går till månen.

Där finns det riken som ingen av oss tar ifrån dem.

De här tre raderna är spännande just därför att de visar på tre viktiga teman i sången: för det första hur den vuxna världens värdehierarkier inte gäller, då det värdelösa blir en skatt, för det andra hur alla fysikens lagar är verkningsslösa, då sångar blir till rymdfartyg. Och för det tredje och viktigaste, hur barndomen rymmer absolut autonomi: just där finns det nämligen riken och domäner som ingen ”av oss”, vi vuxna, tar ifrån dem.

Men priset som barnen får betala för att få ha detta rika är att de är gåtfulla för alla oss som står där utanför det där landet som vi minns på ungefär samma sätt som barnen i C.S. Lewis berättelser om Narnia minns landet innan de gick genom pälsgarderober: som en avlägsen dröm.

*

Bertil Malmbergs bok om den lille Åke, fem, sedermera sex år, gavs ut för hundra år sedan, 1924. Den består av små utsnitt ur Åkes liv: tolv kapitel som närmast kan läsas som små noveller eller episoder, där Åke leker, får presenter, går i kyrkan, umgås med lekkamrater och grannar och samlar livserfarenhet. När Malmbergs bok kom var Stagnelius texter om barndomen lika gamla som Malmbergs är för oss idag. Och Beppe var inte ännu född; först om en trettio år skulle han börja fundera på det gåtfulla folket. Men jag tror att både Stagnelius gosse som lopp omkring på nardusrika ängar och den lille Åke som satt i en svensk småstad och drömde om ”De stora landena” – spelar viktiga roller i Wolgers text. För liksom Wolgers barn har riken som ingen kan ta ifrån dem har Åke en alldeles egen värld: den som skapas i hans inre, varje dag. Malmberg låter sin berättelse om Åke inledas med ett kapitel om just denna värld:

Man kan tycka, att de små barnens värld är mycket begränsad, och att den icke sträcker sig längre än till horisonten kring deras dagliga himmel. I själva

verket har den lika mycket av vidd och fjärran som någon vuxens. Det är blott, att det står annorlunda till med deras avstånd än med våra. De veta väl icke, om det är mycket eller litet att resa hundra mil, men då de segla med en barkbåt i en vattensamling, veta de, att det är en ofantlig väg från den ena stenen till den andra. Och då de leka i beteshagen en sommarafton och de komma på den sida, där trädens grönska är mera mörk och en stig, som de icke känna, slingrar sig bort mot det obekanta, då uppleva de den skrämmande och tjusande makten av det fjärrbelägna. (s. 11)

Barnens värld är med andra ord väsensskild från de vuxnas också för Malmberg. Och precis som hos både Stagnelius och Wolgers är den framträdande rösten, den synliga berättaren som det brukar heta i narratologiska sammanhang, en vuxens. Det är en vuxens fantasi om barnens värld man får sig till livs här. Barnet är inte där – men den vuxne är det.

Men under de hundra år som gått sedan de romantiska poeterna skrev sina barndomsskildringar hade synen på barnet hunnit bli en annan. Åke är inte alls är ett ensamt barn som löper fritt i den fria natur – en natur som i sin tur uppfostrar honom. Bokens första mening visar tydligt att Åke lever ett annat liv än Stagnelius lille gosse: ”Det satt en liten pojke i knä hos sin fader, och han hette Åke; men fadern hette pappa Teodor” (s. 7). Så inleds hela boken, och fastställer att Åke växer upp i en trygg familj. Den här familjen, får vi snart veta, består av en mamma vars ”ögon logo alltid”, en pappa som det alltså går att sitta i knä hos, och en älskad syster. Och närmiljön är inte alls några nardusrika ängar, utan hemmet och småstaden, båda med ett litet och för barnet välbekant persongalleri. Till och med det som skrämmer visar sig ofta vara gott: den väldige grannen Bergström vet att Åke lurat hans son att gå vilse men skänker honom ändå en sparkstötting som tack för att Åkes pappa hjälpt till med att leta efter den försvunne.

Så uppfostras Åke av flera vuxna i sin närhet: Gemeinschaft verkar råda i den lilla, icke namngivna staden. Fostran är också något som Åke efterfrågar. Det är genom pappans mun han vill höra om ”de stora landena” i bokens inledande kapitel, och när han fått en ABC-bok längtar han bara efter att få ”komma in i värmen och sätta sig i ett hörn och börja stava på de brokiga tecknen” (s. 52). För som berättaren upplyser läsaren: ”han befann sig i



en ålder, då till och med bokstäverna ännu inte äro svarta och buttra utan smyckade som prinsar och kungar” (s. 52), en ålder ”då lärdomens träd ännu hänger fullt av apelsiner” (s. 56).

Trots dessa nostalgiskt laddade inpass från berättaren, och trots densammes långa inledande reflektion om barnets inre, är det framför allt Åkes perspektiv som sedan ges i boken. Berättaren gör sig något mindre synlig och låter Åke själv träda fram. Detta menar jag är en bidragande orsak till att *Åke och hans värld* blivit en så älskad bok, som ännu ges ut med jämna mellanrum – den blev ju också film 1984, i regi av Allan Edwall. Här finns den vuxnes nostalgiska hyllning av barndomen som något radikalt annat, visst, men också en autentisk strävan efter att gestalta en liten människas upplevelse av världen och av sig själv. Till skillnad från det romantiska barnet som framställs som bekymmersfritt och närmast sorglöst, präglas Åke som tyngd av stora, omtumlande känslor och av existentiella funderingar. Centrala är hans upplevelser av skuld, skam, oro och rädsla. Och även om de flesta vuxna i boken porträtteras på positiva vis finns det i persongalleriet också vuxna som visar på att inte alla i alla lägen ger barn trygghet eller ens vill barn väl. Den vuxna kusinen Anne-Marie är psykiskt sjuk och tror i en psykos att Åke är en annan och vill döda henne, något som blir en närmast traumatisk upplevelse för Åke. Men Anne-Marie är å andra sidan den som räddar honom från att frysa ihjäl när han i skräck gömt sig och fallit i sömn utomhus. Berättelsen om rektor Godeman som inte låter sina barn sörja sin döda mamma visar däremot enbart på att vuxna inte alltid gör barns bästa. Och ännu värre är det med den ogine Ebenholz, som hindrar Åke från att umgås med det gamla olyckliga paret Olsson-Hjelm.

Den långa berättelsen – nära fyrtio sidor – om Åkes vänskap med det gamla paret Olsson-Hjelm är för övrigt intressant på flera vis. Berättelsen heter ”Ängeln” och handlar om hur Åke gör änglar till paret vars son halshuggits för mord och mordbrand. Men för den vuxne läsaren är det uppenbart att det är Åke själv – det oskyldiga barnet – som är berättelsens ängel, som bringar förlossning till paret som bär på sonens skuld. Barnet som förlossare är en litterär trop med uråldriga anor – det är inte långsökta att minnas den kristna myten här. Parets granne Ebenholz – som förbinds med mörkret inte bara genom sitt namn utan genom sin svarta katt och sitt utseende – Åke kallar

honom för ”en svart gubbe” och han beskrivs som en mager man med svarta, nedhängande mustascher, långa tänder och bengult ansikte – står istället för den djävulska ondskan, i en gestaltning med rasistiska undertoner som också den har gamla anor. Flera gånger närmar sig Åke och hans värld sagogenren, men aldrig så mycket som i den här närmast lagerlöfska berättelsen om social kontroll, skuld, acceptans och tolerans.

✱

I skönlitterära gestaltningar av barn för vuxna återkommer under de senaste tvåhundra åren på olika sätt den tanke som också Åke och hans värld omfattar: den att barnet är främmande, annorlunda. Det är bara främmande på olika vis under olika tider. Men denna syn på barnet som främmande förutsätter i sin tur alltid att barnet har ett eget, inre liv. Detta är alls ingen given tanke, utan något som hör intimt ihop med den individualism och den syn på människans identitet som enligt den engelska historikern Carolyn Steedman började slå rot i slutet av 1700-talet. Enligt Steedman upplevs barnet och barndomen som något förlorat och radikalt annat, samtidigt som tanken på barndomen som en del av den vuxne människans inre blivit ett självklart sätt att betrakta den vuxnes identitet. Barnet i konsten får för den moderna människan stå för förlusten av den egna barndomen: i texten förkroppsligas det som är förlorat. I Beppe Wolgers text finns ju också den ambivalenta raden ”Alla är barn och de tillhör det gåtfulla folket”. Menas då alla barnen i visan eller alla människor?

Här blir Bertil Malmbergs dikt möjlig att läsa i nytt ljus, i ett tolkningslager som kan läggas på alla de andra som dikten rymmer. Vad rymmer mitt inre jag? Hur har det blivit till? Varför kan jag inte komma åt den som var jag en gång? Och på liknande sätt går även berättelserna om Åke att läsa: här undersöker Malmberg den som ropat jag ur hans mun, och som han som vuxen poet endast har fragmentarisk tillgång till. (Om romanens koppling till Malmbergs biografi, se för övrigt gärna Ingemar Nilssons essä från 2013).

Vid närmare eftertanke visar det sig att också Åke ställer denna fråga, om än på barns vis. Vem är han och vem kan han vara? Han provar flera olika roller i boken. Än är han soldat, än höna, än gesäll, än ”lekte han, att han var

en herre som hade bråttom” (s. 131). Upptäckten av var hans gränser går görs till största del med hjälp av de närmaste. När han i ”Vumekarusellen” leker modig överste med storasyster Aja och hon retar honom för att ha varit feg igår meddelar han att den fege var en annan Åke. Och när han i ”En konung utan land” läser i tidningen *Barnavännen* att ”vem som helst kunde bli kung, bara han ville; han kunde bli kung över sig själv”, skyndar sig Åke att göra sitt bästa för att bli alldeles perfekt, ordnar, donar, skaffar spira, mantel och äpple, men lyckas skapa en sådan oreda att han i slutet av berättelsen får mor att le. Så blir han titeln konung utan land.

Åke blir äldre under bokens gång: ett helt år faktiskt. Och även om det inte på något sätt rör sig om någon utvecklingsroman fogar sig *Åke och hans värld* in i den berättelse om livets gång som romantikerna ständigt återvände till: den att barndomen tar slut i och med kärlekens och sexualitetens intåg. Så blir det nämligen också här. Trots att Åke inte är mer än sex år i bokens sista kapitel blir han vän med en ung kvinna på ett skepp. Hon får heta ”fru India” i berättelsen, men läsaren anar att det nog är Åkes namn på henne. Han får kamma hennes hår, ger henne en snäcka i gåva, och när hon avreser blir hans sorg ändlös.

Han längtade att få gråta ut hos någon; men samtidigt visste han, att ingen människa skulle förstå hans sorg, icke ens hans moder, ty han förstod den ju icke själv. (s. 195)

Resan mot tillvaron som vuxen har börjat – hit kan inte hans mor följa honom. Det blir närmast symboliskt att den bok som inletts med att Åke sitter i sin fars knä och ser världen ta form genom att fadern berättar om den, i slutet sitter ensam med ”brännande och tårlösa” ögon och tar in nyheten om skeppets förlisning:

India hade gått under.

India hade gått under med man och allt. India, drömmarnas skepp – – –
(s. 197).

Så får den lille Åke veta vad förlust är. När vännen Kalle Nubb dör (i kapitlet "Kalle Nubb") lockar leken honom bort från sorgen. När India går under återstår bara tre långa streck.

*

I Svenska Akademien kom Bertil Malmberg att sitta på stol 18. Gunnar Ekelöf tog över den 1958. Så kom två av Anders Mortensens största forskningsintressen att knytas till samma stol – ett lustigt sammanträffande. Sammanträffandet gör också att den yngre, som seden kräver, skrivit ett hyllningstal till den äldre. Där skrev Ekelöf ganska kärvt om sin föregångare, och avslutar med att han "i det föregående inte dolt att mycket hos Bertil Malmberg för mig tett sig främmande". När han beskriver hur han uppfattar Malmberg är det nästan så att jag tänker att det är Malmbergs blick på sig själv han återger:

När jag böjt mig över hans skrifter har det ibland känts som att sitta i fören på en båt och i vattenkikaren se ner på en främmande, vajande värld ur vilken ett och annat stelt öga betraktar en, en och annan glidande rörelse tycks undgå och gäcka en. (Ekelöf, s. 24)

Nog är det väl lite "Vem drömde mig" över Ekelöfs liknelse här?

I svensk litteraturhistorieskrivning verkar Malmberg och Ekelöf stå för olika diktarideal. Den ene har fått bli den kulturkonervative och försiktige, den andra ikonoklast. Men nog finns det beröringspunkter mellan dem ändå – främst på tematisk nivå. För visst återkommer också Ekelöf ständigt till frågan om vad det är att vara människa, främmande inför sig själv och inför andra, i diktsamlingar som *Färjesång*, vars dikter "En värld är varje människa" och "Jag tror på den ensamma människan". Där och på andra ställen närmar sig Ekelöf de frågor som Malmbergs dikt ställer. Hur tror jag Anders själv är bäst på att reda ut. Och i Malmbergdikt som "Dåarna" tycker jag mig nog ana lite Ekelöf: också han visade ett ödmjukt intresse för människan utanför alla normer.

Mitt livs första Malmberg-dikt var hans diktargärnings sista. Att avsluta ett diktarliv med den största frågan av alla är mer än tjsigt, tycker jag. Werner Aspenström verkar mindre imponerad i sin bok om Malmberg från 1987 och

skriver om det han vill kalla "[F]örfattarnas vem-dikter". Han hittar liknande dikter genom litteraturhistorien och sammanfattar de olika formuleringarna som att de alla ställer frågan "Existerar det ett 'jag' annat än i personnumrets triviala mening?" (Aspenström 104). Men jag läser hellre poesi som vågar ställa frågan än som handlar om, låt oss säga, skidåkning. Att de största frågorna förtjänar att ställas och att skönlitteraturen är platsen där de ställs på bästa sätt – ja, det lärde jag mig av texterna jag läste och lärarna jag mötte när jag kom till litteraturvetenskapen. Tack Anders!

Bibliografisk not

Bertil Malmbergs dikt "Vem drömde mig?" är sista dikten i Malmbergs sista diktsamling *Klaviatur* som gavs ut på Bonniers förlag 1955. Bonniers hade också gett ut *Åke och hans värld* 1924. Stagnelius dikter läses med fördel på Litteraturbanken, där alla hans diktsamlingar finns i faksimil. Samuel Hedborns *Hågkomster* hittas i Hedborns Samlade skrifter, som gavs ut postumt av PDA Atterbom 1853. Beppe Wolgers dikt finns i samlingen *Djur som inte...*, utgiven på Bonniers förlag 1956. Carolyn Steedmans på Harvard University Press utgivna *Strange dislocations* från 1995 studerar, utifrån texter av exempelvis Goethe och Freud, hur barnet framför allt sedan romantiken betraktats som jagets källa. Ingemar Nilssons essä om det biografiska i Åke och hans värld finns i *Arche* 44–45. Ekelöfs inträdestal i Svenska Akademien 1958 gavs ut av Norstedts samma år. Werner Aspenströms sakliga och ganska oimponerade bok om Malmbergs liv och dikt gavs ut av Norstedts som del av Svenska Akademiens handlingar 1986 och heter just bara *Bertil Malmberg*.

ORONS BILDER

Tankar om den lyriska prosan hos Tarjei Vesaas

Anders Olsson

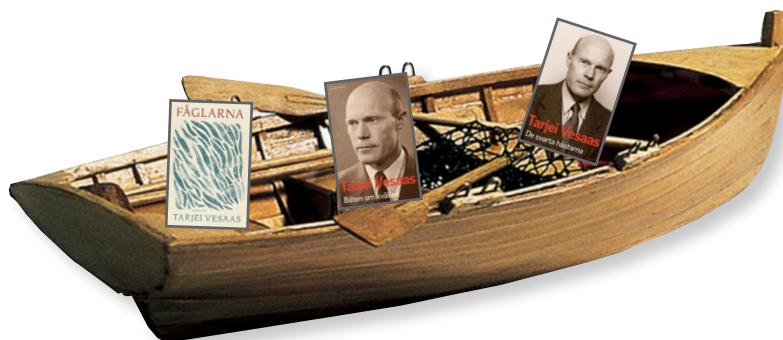
”Men det susar ute nu, vare sig det susar eller inte.” Dessa ord hämtade ur Tarjei Vesaas roman *Fåglarna* från 1957 som sätter den gängse verklighetsbilden i gungning skulle kunna vara en formel för hela författarskapet.¹ Vesaas var aldrig någon sträng realist utan förde vidare det senromantiska arvet från Knut Hamsun och Selma Lagerlöf för att bli den kanske störste modernisten i norsk prosa. För att gestalta den sårbara mottagligheten för en värld som inte kan delas av andra skulle han i denna strävan ta ytterligare ett steg i riktning mot en genomfört lyrisk prosa. I en nyutkommen norsk litteraturhistoria står det mycket riktigt att Vesaas ”skrev alltid lyrisk prosa”, ändå sker ett avgörande brott i hans språk kring 1940.² Det sist publicerade verket *Båten om kvällen* (1968) utgör en kulmination på en utveckling mot ett allt friare och mer poetiskt sammansatt skrivsätt som jag här vill uppmärksamma.

Båten om kvällen kan ses som en förtäckt självbiografi, och ”det förtäckta” har i hög grad att göra med det poetiska språkets närvaro i boken. Den inleds med två dikter som är uppbyggda kring ett par centrala metaforer. Den första fångar tidens flykt i bilden av en orms avlagda, fina ”bengrind”, ordet för skelett på nynorska. Detta spår av barndomens skräck lyser i natten. I den andra sägs ”hjärtat” vara kluvet itu samtidigt som ”båten” måste gå vidare ”med vilt mod”.³ Båten kan här förstås både som en bild för livsresan och som en metafor för den bok läsaren har framför sig, det galleri av fristående episoder som den skrivande har bärgat ur tidens ström.

Genom att välja en fragmentarisk disposition gör Vesaas upp med ambitionen att gestalta levnadsloppet som en sammanhängande berättelse. Vad de 16 episoderna i boken har gemensamt är dock en underliggande oro som det finns anledning att återkomma till.

Vesaas har på grund av sin blandade stil beskrivits på många sätt, som ”symbolisk realist”, ”modernist”, rentav ”postmodernist”. Han är bonden från Telemark som samtidigt kommit att framstå som den radikale förnyaren i nynorsk 1900-talsprosa.⁴ Mer fruktbart än att lösa dessa svårigheter med hjälp av begreppsdistinktioner tycks det mig att visa hur Vesaas alltmer lyckas förena lyriskt och berättande språk i sin prosa.

Från och med vändpunkten kring 1940 slås man av metaforernas centrala roll i produktionen. Titlarna är talande: *Grodden* [*Kimen*] (1940), *Blekplatsen* [*Bleikplassen*] (1946), *Branden* (1961) eller *Isslottet* (1963). I *Huset i mørkret* (1945) framstår det förhäxade huset med sina tusen rum och dörrar som ett mardrömslikt fängelse och romanen har naturligt nog lästs som en allegorisk gestaltning av den tyska ockupationen. I enlighet med den klassiska retoriken kan allegorin här ses som en expanderad metafor. Men vid sidan om den bara alltför uppenbara tolkningen finns här ett viktigt lyriskt drag som skall återkomma i Vesaas prosa: åkallan av ett liv i det till synes livlösa. Huset befinner sig mitt i ”den ljudlösa stormen”, och det som i högsta grad påminner om Mattis förnimmelse av ett sus bortom det hörbara i *Fåglarna* är beskrivningen av prästens lyssnande i boken: ”om han inte hör på vanligt sätt hör han det ändå, ropen från dem som är i nöd.”⁵ Den åkallan av ”hjärtat genom stenen”, som präglar slutkapitlen av boken, bygger på en seismografisk känslighet för en erfarenhet som ligger utanför den normerande verkligheten.⁶ Eller som det står: ”under ligger den urgamla oron som skulle tystas ner, men som inte lät sig tystas ner.”⁷ Huvudpersonen Stig kan följaktligen också beskrivas som ”han som lever i evig oro”.⁸



De andra, ovan nämnda romanerna är, vill jag mena, litterärt långt märkligare än *Huset i mörkret*, och i dem alla mättas det dramatiska skeendet av bildernas kraft och av en underliggande nerv.

Det nära samspelet mellan narrativt och lyriskt språk hos Vesaas har en given förutsättning i hans egen lyriska produktion. Han publicerade fem diktsamlingar under sin levnad, en sjätte kom efter hans död 1970. Och hans anmärkningsvärt sena debut som lyriker 1946 med samlingen *Kilderne* svarar väl mot den tilltagande poetiseringen av hans prosa.

Jon Fosse konkluderar rentav i sitt efterord till nyutgåvan 1997 av Vesaas samlade dikter: "Så i allt Tarjei Vesaas skrev, romaner eller skådespel, var han först och främst lyriker."⁹ Vesaas var enligt Fosse aldrig någon epiker som "med bravur kopplar samman en händelse med en annan", snarare en lyriker som uppmärksammar "den enskildes blick på ett och det samma".¹⁰

Jag föredrar att inte spela ut det lyriska mot det narrativa, utan ser snarare samspelet mellan dem som nyckeln till Vesaas prosa. I hans mest betydande verk finns inte heller någon motsättning mellan lyriskt och narrativt språk. Men Fosse har tvivelsutan rätt i att det är den enskildes blick som får det lyriska att träda fram i prosan. I 40-talsromanerna kan vi se hur det katastrofmättade skeendet hela tiden förmedlas genom individens avvikande upplevelsehorisont. Än starkare är detta synligt i de senare romanerna *Fåglarna*, *Branden* och *Isslottet*, där de centrala aktörerna heter Mattis, Jon respektive Unn.

Vad man också kan notera är att de fiktiva gestalter som öppnar bildvärlden hos Vesaas i regel är främlingar, för vilka hemhörighetens problem blivit så akut att det kan framstå som den centrala tematiken i författarskapet. Hemmet kan i diktens rader bli lika grundläggande som hemlighetsfullt.¹¹

Om man går tillbaka i tiden till romanerna *Det svarta hästarna* (1928) eller *Det stora spelet* (1934) ser man den slående utvecklingen. Där finns bara ansatser till lyrisk prosa, som när i den förra romanen den stukade luffaren Björnskin, som fått arbete på en kvarn, inser att spelet om den älskade är över. Han skriver då dikter i mjöl på väggen och hör hur stenarna, som mal ner kornen, entonigt börjar sjunga: "Det – är – för – sent."¹²

I *Det stora spelet*, som handlar om den unge Pers bristande vilja att överta sin stränge fars gård Bufast, framträder det lyriska än påtagligare som ett uttryck för Pers kluvenhet. Arvet har blivit ett tvång som är inskrivet i själva

gårdsnamnet och det är ångesten inför detta som föder bilder: "Den främmande sa:- Jo, du ska nog också bli här på Bufast i all din dag./Per tittade skrämnd på de båda, de flöt ihop till en enda stor övermakt./ Det kändes som det firats ner väggar runt omkring honom. Nej, det var som en väldig mun som gapade och sa förkrossande ord och slog ihop och som aldrig mer skulle öppnas igen."¹³ Per tvingas resignera inför "det stora spelet mellan jorden och årstiderna" och han blir kvar på fädernegården.¹⁴

Om vi går tillbaka till *Fåglarna*, där berättelsen har ett än osäkrare fäste i den socialt missanpassade Mattis, är den lyriska tonen så mycket mer påfallande i åkallan av en annan värld. Det är bara Mattis som har tillgång till "fågelskriften" och innebörden i det morkullesträck som plötsligt drar över huset. Långt radikalare än i de tidiga romanerna blottas en erfarenhet som spränger kollektivets snäva ramar. Den splittrade "tufsen" Mattis är på väg att definitivt lämna "det stora spelet", och ett led i denna process är mötet med den nerskjutna morkullan.

Passagen visar hur Vesaas tänjer bilden av det verkliga med hjälp av sin lyriska sensibilitet: "Mattis böjde sig och läste vad som stod. Såg på de lätta, dansande spåren. Så lätt och fin är fågeln, tänkte han. Så lätt går min fågel på myrarna, när hon har tröttnat på himlen. / Du är du, stod det. / Det var också en hälsning att få."¹⁵

Vesaas låter Mattis finna sig själv i ett spektakulärt möte med fågelns spår i myren. "...i Mattis gick det vågor av sång", står det, och plötsligt kan det kluvna jaget få en bekräftelse på den han är.¹⁶ Den hinduiska mystikens tat twam asi tonar i det "du är du", den djupare identitet, som frammanas i kontakten med fågelvärlden. Vesaas hade ett starkt intresse för Tagore och den orientaliska föreställningsvärlden och när han i lyrisk åkallan gestaltar liknande identitetsskapande möten, kan vi också räkna med ett bestämt svar. I den sista strofen i den sena dikten "Liv ved straumen" drar sig himlen hotfullt samman och det styva starrgräset viskar: "Vad är detta?". Omgivningen svarar: "Det är du. / Och långt långt är det / till morgondagen."¹⁷ Hela naturen deltar i det laddade mötet, och denna gång uttalas formeln "det är du" precis som tat twam asi brukar översättas.

Mötet med morkullans blick pekar fram mot en scen i *Branden*, en av Vesaas mest fascinerande romaner som kom några år efter *Fåglarna*. Den

är mycket fritt skriven och är uppbyggd som en ond saga i en rad drömlika episoder. Den unge, oskuldssfulle huvudpersonen Jon ger sig ut i världen och det är inför hans oförvillade blick som en rad omskakande syner drar förbi. Men där finns också strimmor av hopp som håller honom uppe. Dit hör en fågelscen som utspelas i ett liknande myrlandskap.

När Jon vandrar i mörkret håller han på att falla ner i ett stup. Det som räddar honom är en sumphöna som utstöter ett skri när han trampar på den. Han lägger sig ned med ansiktet i myren, i djup tacksamhet över att ha blivit räddad. Han som inte vet något om den ”brand” som härjar i världen finner i sin horisontala nirvanaställning en lika obegriplig vila. Platsen och positionen är avgörande, liksom den åkallan som nu äger rum. ”Dödsstilla”, som det heter i Gustav Sandgrens översättning, kallar han tillbaka den lilla sumphönan. ”Efter en liten stund prasslade det i gräset och sumphönan, det trodde han säkert, skulle springa över honom som om han var ett murket nedfallet träd. Vagga över honom utan att stanna.”¹⁸

Det är en utomordentligt suggestiv, kroppsnära scen, där jagets passivitet blir en förutsättning för det intima mötet med fågelns vaggande steg över bröstet.

Som i *Fåglarna* låter inte Vesaas denna tillfälliga vila vara något definitivt svar på tillvarons ondska eller uppenbara dårskap. Realitetens tvång och dissonanser består.

Utmärkande för *Branden* är scener, där det inte räcker att tala om symboler eller ett djärvt metaforiskt språk. Bilderna utvecklas stundtals till visioner med ett surrealistiskt drag. Den unge Jon konfronterar dessa bilder bara för att sedan omtumlad gå vidare. Därmed lämnas de också över till läsaren att förundras över.

Men den märkligaste synen i *Branden* är ändå den om de nedfrysta svalor som under en frostnatt samlas in i kassar och bevaras i ett uthus för att kunna väckas till liv. Jon ser män som ”gick i det frostskadade landskapet och plockade upp svalor från marken som mörka, fjäderlätta klumpar. Kom in här med högar av dem. Lade dem på hyllor i jämnhöjd med hans ansikte så han kände det genom sig. Där låg de –men de skulle snart kasta sig blixtnabbt genom luften igen, och den fjärran räddningen undan vintern som de visste om. De skulle slå ut från detta hus som en solfjäder, förvirrade, men säkra om riktningen utan att veta det minsta om hur de kunde vara det.”¹⁹

Fåglarna har hos Vesaas ett utopiskt, om än tragiskt färgat, drag. Det är ingen tillfällighet att det är just de av kyla stelnade svalorna som här skall räddas, vilket fyller Jon med en särskild glädje. Bilden av de förfrysta fåglarna kan ses som ett emblem för det poetiska språket, om man så vill Vesaas motsvarighet till Gunnar Ekelöfs Archaeopteryx, urtidsfågeln som förstenats i flykten och som bild kan väcka våra drömmar om ett andra liv.

I *Båten i kvällen* finns ännu ett möte med fågelvärlden, och det äger rum i stycket "I myrarna och på jorden". Också här har jaget intagit en liggande ställning nere i vätan, väntande på tranornas dans och det extatiska ögonblicket. Här sker ingen åkallan, men väl en vilja till både åkallan och sång: "Med munnen i myr kan ingen ropa och sjunga – men här finns i alla fall en omedveten kontakt nu."²⁰ Desto viktigare är mötet med fågelns blick, vilket sker i förundran men knappast i förståelse. "Är vägen öppen mot mig, undrar jag. Det önskar jag. Att vi hade en öppen led där vi kunde söka upp det oförståeliga vi har tillsammans, medan vi går på myrarna och på jorden."²¹ I mötet sker dock ingen sammansmältning mellan jag och du i en djupare identitet, utan det slutar dramatiskt i en blodig rispa, i flykt och blottad skillnad.

Båten om kvällen är full av utomordentligt konkreta bilder, där metaforer och liknelser samspelar med en skarp sinnlig iakttagelse. Att en solig morgon hämta en mjölkflaska, att putsa snön av rocken på en flicka som väntar på en annan pojke, att känna lukten av en regndroppe på en skjorta över varm hud. Vesaas bilder är genomgående förankrade i en konkret känslo- och sinnevärld.

I andra sena verk är bilden lika närvarande som verkkningsmedel. Men metaforen är inte abstrakt allegoriserande som i *Huset i mörkret*, utan konkret fäst vid de fiktiva gestalternas erfarenhet.²² Det bästa exemplet är kanske den lilla känsliga berättelsen *Isslottet*. I skildringen av det ödesmättade mötet mellan flickorna Unn och Siss blir det förtrollande isslottet en förförisk dödsymbol, som inte bara leder den föräldralösa och sökande Unn in i döden utan också, fast inte lika fatalt, lockar kvar de män som söker efter henne. Bildutvecklingen utgår hela tiden från karaktärernas upprivna känsloläge. Så sker när Siss efter mötet med sin nya väninna Unn slås av mörkerskräck på väg hem i kvällen. "Mörkret är på sidorna av vägen. Det har inte form och inte namn, men den som färdas här känner hur det kommer fram och

följer efter en och får det att gå som isande bäckar utefter ryggen.”²³ Än mer inträngande kommer Unns inre värld i fokus under hennes ensamma vandring in i sagoslottet. Till sist blir slottet ett med hennes eget rusiga känsloliv: ”Ja, med en gång såg hon det, hon såg det tydligt för sig: Det var hon själv som grät så hejdlöst därinne. Varför förstod hon inte, men det var hon själv som gick omkring i sin egen gråt.”²⁴ Bilden är här uttryckligen ett själslandskap. Även här är det en inre oro som föder bilderna. Unns vandring till Isslottet liknar en delirisk hemkomst till landet som icke är.

När man diskuterar det lyriska i Vesaas prosa får man till sist inte glömma det påtagliga inslaget av poetisk form. Dikten ”Dröm om översnöade broar” har fått en egen avdelning i *Isslottet*, fint inkomponerad i den övriga texten. Jag har redan nämnt de lyriska företalen i *Båten om kvällen*, men denna bok tycks hela tiden vara på väg mot lyrisk strukturering. Den är full av metaforer, branta övergångar, snabba radskiften och blankrader. Det ligger i linje med omöjligheten att skriva en sammanhängande livsberättelse.

Ett intressant förslag är att man skulle kunna läsa titeln till avsnitt 11 i boken, ”Hjärtat ligger naket vid den stora vägen i mörkret”, som en regelrätt haiku:

hjärtat ligger naket
vid den stora vägen
i mörkret²⁵

Det kan man göra, ändå har bilderna en annan funktion än i traditionell haikudikt. Titeln är en bildfras som tas om och varieras i stycket, som både återkopplar till bokens början och utvecklas vidare. Hjärtat är som vi såg redan i upptakten klivet i två, och det blottas bara än starkare än hos Edgar Allan Poe, vars fras ”My Heart Laid Bare” sedan lånades av Baudelaire. Kanske är det en bild som anger en vilja att tala autentiskt – ”ur hjärtat”. Men Vesaas nöjer sig inte med denna överförda betydelse, utan placerar hjärtat där ute i natten och gör det därmed dubbelt sårbart. De poetiska bilderna är sammantvinnade med det berättande språket.

Hos Vesaas är varat i världen bräckligt, och jag har betonat en högt uppdreven känslighet som den kanske viktigaste drivkraften bakom bilderna. Den gränsar till galenskapen (*De svarta hästarna*, *Branden* eller *Fåglarna*), upp-

brottet (*Det stora spelet*), upproret (*Huset i mørkret*), botgöringen (*Grodden* eller *Bleklplatsen*), eller till den djupaste hemlöshet (*Isslottet*). Det speciella med *Båten om kvällen* är att känsligheten förvandlats till en hel poetik, ett kännetecken för hans sätt att skriva. Oron yttrar sig då som en ”darrning”, ett nyckelord i författarskapet, på nynorska ”dirren”. Det märkvärdiga är när Vesaas lyckas överföra denna inre skälvnings, som är typisk för hans protagonister, också på läsarens möte med texten. Läsaren kommer då, förundrad och omskakad, att få samma position som Jon framför synerna i *Branden*.²⁶

Denna poetik ges ord i slutet av *Båten om kvällen*: ”Man måste vara tillstädes./ Man måste möta upp och stå i strömmen från detta. Man måste låta den låga darrningen skaka sig. Så som halvmurkna broar och gamla brostockar darrar svagt under snösmältningstiden.”²⁷ Det är den skygga och förtätade prosans triumf.

Noter

- 1 Tarjei Vesaas, *Fåglarna*, Staffan Söderblom övers. (Stockholm 2019), 99. Jag hänvisar i brödtexten i första hand till de svenska översättningar som finns tillgängliga.
- 2 Jag citerar Jan Inge Sørbø, *Nynorsk litteraturhistorie* (Oslo 2018), 278. I likhet med de flesta betonar emellertid Sørbø också det viktiga brottet i författarskapet mot ett mer symbolmättat skrivande kring 1940. Han hänvisar här till Vesaas själv, som såg *Grodden* (*Kimen*, 1940) som en sådan vändpunkt (Sørbø, *Nynorsk litteraturhistorie*, 277).
- 3 Tarjei Vesaas, *Båten om kvällen*, Gustav Sandgren övers. (Stockholm 1968), 7.
- 4 Edvard Beyer noterade tidigt hos Vesaas ”en spenning og en pendling mellom jordnær realisme på den ene siden, eventyr, legende, symbolisme på den andre”. Edvard Beyer, *Utsyn over norsk litteratur* (Lund 1966), 159.
- 5 Tarjei Vesaas, *Huset i mørkret* (Oslo 2007), 97. Min översättning.
- 6 Jfr: ”Kjenn! seier han høgt, her som ingen høyrer. Kjenn på den stenen. /Steinen rister som noko som er rådløst, skaka av alla dei som sit rundt i muren og strir samen med det einsame harta. Den gløymde samlar dei som i ei skål.” Ibid., 204.
- 7 Ibid., 105. Det som då kan hända, när stenen brister, är att den blir till sång, vilket också sker innan hjälten Stig går under (Ibid., 208).
- 8 Ibid., 161. Min översättning.
- 9 Tarjei Vesaas, *Dikt i samling* (Oslo 1997), 265. Min översättning. Fosses efterord är omtryckt i essäsamlingen *Essay* (Oslo 2011), 488–492.
- 10 Vesaas, *Dikt i samling*, 265.

- 11 Den första dikten i den första diktsamlingen inleds med orden: ”Tala om hemlikt - / snö och granskog / är hemlikt”. Vesaas, *Dikt i samling*, 9. Min översättning.
- 12 Tarjei Vesaas, *De svarta hästarna*, Gustav Sandgren övers., 2:a utg. (Stockholm 1950), 237.
- 13 Tarjei Vesaas, *Det stora spelet*, Gustav Sandgren övers. (Stockholm 1949), 44.
- 14 Innebörden i bokens titel framträder mot slutet i raderna om lantlivets krav att anpassa sig till detta spel mellan jord och årstider i kontrast till stadens frihet och lättsinne. Ibid., 180, 222 och 249.
- 15 Vesaas, *Fåglarna*, 81.
- 16 Vesaas, *Fåglarna*, 80.
- 17 Vesaas, *Dikt i samling*, 216. Min översättning.
- 18 Tarjei Vesaas, *Branden*, Gustav Sandgren övers. (Stockholm 2020), 57.
- 19 Vesaas, *Branden*, 104.
- 20 Vesaas, *Båten om kvällen*, 44.
- 21 Ibid., 47.
- 22 Karl Ivar Skjerdingsstad vill på grund av konkretionen i Vesaas bildspråk inte alls tala om symbolism i hans texter. Se hans avhandling *Usynlige bilder. Sanselighet og identitet i Tarjei Vesaas' forfatterskap* (Kristiansand 2005), senare publicerad under titeln *Skyggebilder* (Oslo 2007), där han utgår från fenomenologen Maurice Merleau-Pontys perceptionslära.
- 23 Tarjei Vesaas, *Isslottet*, Gustav Sandgren övers. (Stockholm [1963] 1999), 35.
- 24 Ibid., 55.
- 25 Vesaas, *Båten om kvällen*, 148. Skjerdingsstad föreslår det i kapitlet ”Maskerte haiku” i *Usynlige bilder*, 195–206.
- 26 Dag Solstad har ur ett annat perspektiv observerat denna effekt vad gäller de mer självbiografiska delarna i *Båten om kvällen*: ”Men han opphøyer sine foreldre, ikke ved å stilisere dem, men ved å skrive nøkternt om dem, slik at det står som et dirr i mottagerens sinn.” ”Myten om Vesaas”, *Vinduet* (1969:1), 43ff.
- 27 Vesaas, *Båten om kvällen*, 202. Min kursivering. I originalet: ”Ein må la den låge dirren skaka sig.” Idem, *Båten om kvelden* (Oslo 1974), 158.

Bibliografi

- Beyer, Edvard. *Utsyn over norsk litteratur*. Lund 1966.
- Fosse, Jon. *Essay*. Oslo 2011.
- Skjerdingsstad, Karl Ivar. *Usynlige bilder. Sanselighet og identitet i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. Kristiansand 2005.
- Skyggebilder*. Oslo 2007.
- Solstad, Dag. ”Myten om Vesaas”. *Vinduet* (1969:1).

- Sørbo, Jan Inge. *Nynorsk litteraturhistorie*. Oslo 2018.
- Vesaas, Tarjei. *Bleikplassen*. Oslo 1946.
- Blekplatsen*. Stig Dagerman övers. Stockholm 1950.
- Brannen*. Oslo 1961.
- Branden*. Gustav Sandgren övers. Stockholm 2020.
- Båten om kvelden*. Oslo 1974.
- Båten om kvällen*. Gustav Sandgren övers. Stockholm 1968.
- De svarta hästarna*. Gustav Sandgren övers. Stockholm 1950.
- Dei svarte hestane*. Oslo 1928.
- Det stora spelet*. Gustav Sandgren övers. Stockholm 1949.
- Det store spelet*. Oslo 1934.
- Dikt i samling*. Oslo 1997.
- Fuglane*. Oslo 1957.
- Fåglarna*. Staffan Söderblom övers. Stockholm 2019.
- Grodden*. Gustav Sandgren övers. Stockholm 1951.
- Huset i mørkret*. Gustav Sandgren övers. Stockholm 1945.
- Huset i mørkret*. Oslo 2007.
- Is-slottet*. Oslo 1963.
- Isslottet*. Gustav Sandgren övers. Stockholm 1999.
- Kimen*. Oslo 1940.

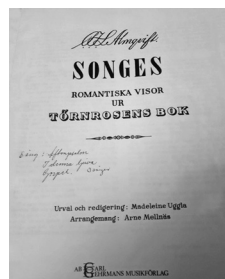
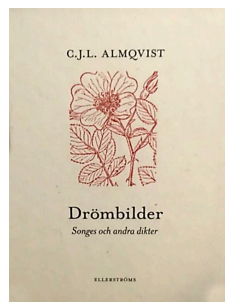
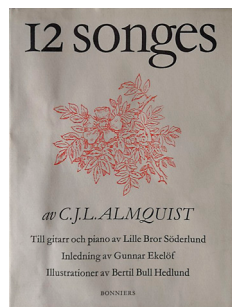
FRÅN TÖRNROSMYSTIK TILL MÄNNISKOOFFER

C. J. L. Almqvists *Songes*

Roland Lysell

Till de verk som moderna svenska författare fortfarande refererar till hör Carl Jonas Love Almqvists *Songes*. Jaget i Katarina Frostensons *Alma* (2023) citerar både *Sesemana* och "XXVI. Du går icke ensam" i *Songes* när hon reflekterar över stjärnhimlen, rymden, molnen och modern.¹ I ett radioprogram med rubriken *Carl Jonas Love Almqvist är en vän* den 27 januari 2024 i P 1, ett samtal mellan Anna-Karin Palm och Gunnar Bolin, framhåller Palm *Drottningens juvelsmycke* och *Araminta May*, men också Songe "XXVI. Du går icke ensam" med dess hinsideslängtan och Irene Lindhs insjungning hörs i programmet.² Såväl Lindh som Elisabeth Söderström har sjungit in flera *Songes*. Förutom "XXVI. Du går icke ensam" ingår/ingick "I. Den lyssnande Maria" och "XVI. Marias häpnad" i deras repertoar.³

Vår främste Almqvistforskare Henry Olsson har koncentrerat sig på att lyfta fram det enkelt mystiska, herrnhutiska draget i de 50 dikterna,⁴ medan stilforskaren Eva Wennerström betonat det enkla säregna språket, i båda fallen ofta med stöd i de välkända poemen i samlingens början.⁵ I den mest omfattande monografin över verket närläser Arne Bergstrand samtliga *Songes*, gör illustrativa komparationer och argumenterar i genetiska frågor.⁶ Enligt Bergstrand har de 24 dikter varken han eller Olsson lyckats datera tillkommit senast 1839.⁷ Prosatexterna tillkommer senare och info-gandet av *Songes* i *Törnrosens bok* sker likaledes senare. Med stöd i ett brev av Almqvist till Wendela Hebbe hävdar Bergstrand att redigeringen i stort bör ha varit klar 1843, men att volymen blivit



helt färdig strax före tryckningen 1849.⁸ Den tankevärld vi befinner oss i är således entydigt den unge Almqvists; dikterna IV, V, VIII, XII och XIII är ju knutna till *Murnis*, som tillkom under tidigt 1820-tal.

Tanken på ett centrum, låt oss kalla detta det "enkelt mystiska" eller "det extatiska ljuvhetsögonblicket" har blivit genomgående i Almqvistforskningen, även om Horace Engdahl torde vara sanningen långt närmare när han utgår från en "lakun", ett "tomrum", i texten. En i detta sammanhang intressant songe är "XXXIX. Zingali-fest", som består av tre dansnummer: "Lemnia Zarissa dansar en nandingo i tältstaden vid floden Iscommobin", "En liten Zingarella dansar med Montenegrinernas fana" och "Allmän mokaranga, dansad af Zingarer kring stockeldarne" (TB 215 ff; SS XIV 124 ff).⁹ Denna songe är alltså helt ordlös. Efter "L. Lifvets slut" följer ånyo en helt ordlös musikalisk fantasi, "Slutet":

Sammanfattningsvis bidrar olika språkliga, bildliga, scenografiska och musikaliska faktorer samt dansen till att frambesvärja eller blottlägga en instans i texten. Engdahl beskriver struktureringen av det betecknade i *Songes* som fragmentartad och menar:

Mera än föreställningarnas bildorgel, är det alltså det grammatiska och det fonetiska som sjunger i dessa dikter, och Almqvists melodier, som alltså måste skärskådas för sina subtila asymmetrier.¹⁰

Engdahl betonar även det gåtfulla i *Songes*. Språket står utanför logikens och retorikens kända alternativ: "Den som vill veta hur deras ord skall uppfattas är hänvisad till den ton av häpnad, som gör det troligt att avsändaren lika litet anar det".¹¹

Min intention är inte att bestrida förekomsten av ett slags centrum, eller en kärna, i Almqvists diktning och därmed gå i polemik mot den tidigare forskningen, utan snarare att undersöka denna kärnas art och förklara varför



det varit så komplicerat både för Almqvist själv och för forskarna att göra reda just för diktningens centrum.

Låt oss börja med den konventionellt enkelt mystiska aspekten av *Songes*. Nyckelord är 'häpnad', 'lyssna', 'skåda', 'evig', 'toner'. Det ögonblick vi ständigt återfinner i *Songes* lika väl som i *Murnis* är dödsögonblicket (f.ö. även i den av Henry Olsson i dennes Songesanalys anförda texten "Uppvaknandet", eller "Naturtoner i en lund en morgon" i Imperialoktavupplagans första band). Den klassiska formuleringen återfinner vi i "I. Den lyssnande Maria":

"Herre Gud, hvad det är vackert,
att höra toner af en salig ängels mun:
Herre Gud, hvad det är ljufligt,
att dö i toner och i sång.
Stilla rinn, o min själ, i floden,
i dunkla, himmelska purpurfloden:
Stilla sjunk, o min sälla ande,
i Gudafamnen, den friska goda." (TB 168, SS XIV, 28)¹²

Själen rinner in i en dunkel himmels purpurflod, anden sjunker i gudafamnen, den friska goda gudafamnen. Kroppen synes ersatt av toner. Men även här smyger sig en antydning till metaperspektiv in: anföringstecknen markerar att songen är "den fromma, landtliga flickan" Marias, vilket också meddelas i prosainledningen, liksom att dikten är "taflan af denna flicka" (TB 167). Ofta möts den döende som i "V. Stellamira", en av dikterna med anknytning till *Murnis*, av vita skepnader, alltså änglar, som nalkas. Jordelivet är den dimvärld som tättnar. Den jordiska kroppen förvissnar och själen får en nyskapad skrud och blir "en bedjande lilja hos Gud" (Bergstrand associerar till liljemystiken hos Jacob Böhme).¹³

Den helige Antonius, enligt Bergstrand 1200-talshelgonet Antonius av Padua,¹⁴ skådar i "VII. Antonii Sång" vita gestalter i ett ljus:

Ljufligt en gång i hjertats hem, jag skådade lyssnade:
Hvita gestalter mig nalkades, svarade vinkande.
Häpnande såg jag de eviga Solskensland:
Toner sig smögo till mig från de sällas strand.

Sedan aldrig jag
 Fann i verlden behag.
 Sedan aldrig aldrig jag
 Fann i verlden behag. (TB 173 f, SS XIV, 30 f)

Döden kan innebära ett svalkande, som för martyrerna i ”III. Martyrerne”, alltså Blandinas och Faustus sång på bålet om en väg till ett annat (utomjordiskt) ljus, eller ett uppvärmande, som för dem som förgås i vatten. Ofta förekommer en vind i denna almqvistska *locus amoenus*: ”Vinden blåser slå sval, Spelar ömt i vår dal” (”VI. Herdarne i Chamouni”, TB 173, SS XIV 29), ett dynamiskt element, en rörelse mitt i stillheten. I det mystiska ögonblicket förenas styrka med ömhet, värme med kyla, rörelse med vila. Gestalter tecknas bedjande som Stellamira: ”Här vill jag knäböja, stadna och vara evigt en bedjande lilja hos Gud”. (TB 172 f, SS XIV 26). Ett almqvistskt särdrag delvis förbundet med hans enkla, rena, lyriska estetik är att den döende ensam på ett helt annat sätt står i fokus än hos exempelvis Stagnelius. Medan Almqvists änglar är abstrakta gestalter beskrivs som bekant både Ängeln och Själen metaforiskt utförligt hos Stagnelius i *Liljor i Saron*, och båda får ta till orda i en dialog. En av de få songes som avviker från detta mönster är ”XXX. Helgedomens Ande”, den sista dikten i *Songes* andra avdelningen (omfattande sju av Richard Furumos songes). Här skildras mötet mellan ängeln och själen ur ängelns perspektiv:

Ensam jag går i skog, på äng och vatten.
 Ingen mig ser, men alla höra mig:
 lyssna djupt på mig:
 känna himmelskt mig.
 Kärast till människan träder jag om natten.
 Då hon vaknar:
 själens ljus upptänder,
 sig mot himmelrikets spegel vänder.
 Högt till Gud hon sträcker hvita händer. (TB 205, SS XIV 98)

En rent kristen mystik – där dock ingen dialog uppstår – finner vi i den välbekanta madonnadikten ”XVI. Marias Häpnad”:

Lammen så hvita på ängen beta;
men barnet Jesus utmed dem går.
Häpen Maria stannar och ropar:
”Jag ser en strålring omkring barnets hår!” (TB 185, SS XIV 55)

Tentativt kan vi teckna en linje från den nyss citerade dikten till Almqvists rosenmystik. I ”XX. Ojanima” sjunger Herrans Guds änglar när de möter de saliga: ”Döden är rosen ur jordblommans knopp” (TB 190, SS XIV 65). Naturligtvis är rosen i *Songes* att förstå som den almqvistiska törnrosen, ”Hjertats Blomma” (songe XV), den blomma som ”står i hjertats hem” och som får sin färg genom att

Rosens törnen sára hjertat.
Då rinner blod derur. (TB 184, SS XIV 54)

Genom detta ur hjärtat rinnande blod kommer ”du och ditt hjertas ros då likna i fågning mig”, d.v.s. Herren. Det finns här ett inslag av smärta i det enkelt mystiska, ett törnestyng (Bergstrand läser in en Getsemaneallusion).¹⁵ Vad törnrosmystiken beträffar förs tankarna givetvis till den välkända dialektiken Ormus/Ariman, och vi kan lätt konstatera hur dialektiken i dessa skenbart enkla texter bildar grunden för både Almqvists filosofi och hans skapande,

Emellertid finns också i *Songes* ett klart disharmonierande element. Blomman kan nämligen vara giftig som i ”XI. Loys”: ”Gift bar knoppens blad; Stilla vissnar jag” (TB 180, SS XIV 45 f).

Den bekanta ”XIV. Häxan i Konung Karls tid” har både av Bergstrand och Olsson av goda skäl tolkats i närmast realistisk riktning och förklarats historiskt och socialkritiskt.¹⁶ Mindre har man fäst sig vid brutaliteten i själva dödsögonblicket än vid den kyligt sakliga skildringen av häxans död. Redan efter läsningen av den första gruppens 23 songes kan vi avskriva den lockande hypotesen om en renodlat mystisk och seren Almqvist.

Det finns här skäl att erinra om prosastyckena i inledningen till *Songes* och mellan de olika diktgrupperna i verket.¹⁷ Härav framgår redan i författarens text att det i *Songes* inte gestaltas hur en mystisk synestetisk kraft framträder profanerad som språk, utan hur rent tekniskt en suggestion

åstadkommes med hjälp av de gazer tant Eleonora, Herr Hugos syster, syr så fort hon hinner och den vokalmusik barnen framför. Vem av de fiktiva personerna som diktat poemen i *Songes* är något oklart och heller inte

intressant, ty det är först vid framförandet som texterna tar språklig och musikalisk gestalt. Olika "medier" (i ordets moderna mening), såsom bilden, scenen och musiken tjänar syftet att suggerera fram detta uppenbarligen i ord svårformulerbara ögonblick.

Hos Almqvist är det i konsten vi finner den ideala balansen mellan det sanna och det osanna, och det är inte långsökt att söka exempel på detta i *Songes*. Man skulle kunna förstå de ständiga reflexionerna över flor och klangeffekter i *Songes* som ett sätt att diskutera den "osanning" som inneslutes i "sanningen", eller bättre uttryckt den "osanning" som bildar den effektvärld där vi skönjer "sanningen". Men blir sanningen därmed ett tomt begrepp? Knappast. Låt oss granska Herr Hugos ord: "hvem skulle väl kunna uthärda ett så oblidkeligt förfärligt, som Sanningen (TB 206, SS XIV 101)?"

Vad är då sanning? Jordisk död motsvarar himmelskt liv. Drunknandet i vågorna i det lyckligt extatiska ögonblicket leder in i saligheten. Den blomma man söker kan också vara en giftig blomma. Sanningen innebär också en respekt för syndens ängel, såsom i "XXXIV. Ansgarii Warning":

Om i jordens dunkla dal ett hjerta du träffat har,
då var rädd, var aktsam:
det hjertat du ej förspill!
Syndens ängel, Förderfvets ängel
skilja syskons själar och andar:
om du hör på de änglars röst,
förbi! förbi! förbi!
Taga de änglar in i det bröst:
Förbi! förbi! förbi. (TB 211, SS XIV 116 f.)

Själva centrum i songesdikterna kan lika väl skildra en resa till det himmelska som återge en resa *från* som i "XXXV. Leonoras afsked":



"Intomara", Foto Rut Hillarp

Jag reser från min sol, min luft:
min far, min moder! (TB 241, SS XIV 117)

En songedik kan kretsas kring något som sker förgäves som Sigurlams och Kungurlams jakt i XXXVI, ett svek som i ”XXXVII. Clementia ombrosa”, eller olycklig kärlek som i ”XLII. Dianoras Klagan”. Många dikter betraktar döden och utslocknandet, till exempel ”XLIII. Cerauni Öckensång”, mera vänd mot jorden och den grönskande terebinten än mot himlen (jämför första avdelningens dikter):

Godt är att slumra under terebinthens grönska.
Mitt hjärta här utslockna må.
Min ande, ack, skall få
Förgås också.
Ej bättre, graf i öcknens hem
kan jag mig önska:
Ej bättre ljufvare behag,
Än att på tufvan jag
Får dö idag.
Med jordens mull förblandad,
skall min kropp än blifva
Åt späda blomster grund och must.
Så är min sista lust,
Fast också just
Förvissnad själf,
att lifvet åt rosors fågring gifva. (TB 220 f, SS XIV 138 f)¹⁸



”Amorind”. Foto Rut Hillarp

Än märkligare är kampen, striden i ”XLIV. Isfendiar” (TB 221, SS XIV 138 ff), eller den egendomliga rubinprydda knotan med magisk kraft i ”XLVII. Fajumeh” (TB 226 f, SS XIV 156 ff) – en kraft som har sin orsak i att benet hämtats från huvudpersonens, Fajumehs, farfaders kranium!

Vi skall nu granska tre av de sällan sjungna dikterna i Songes. ”XLVIII. Sullivan och Vallivan” är songen om Rosalbas kärlek. Rosalba har en tid levt i lycklig kärlek med – som hon trott – en enda man. I själva verket har tvilling-

arna Sullivan och Vallivan avlöst varandra, såväl under vigseln som senare. Småningom blir de svartsjuka på varandra, yppar sanningen för Rosalba och ber – innan de går till kamp – Rosalba att välja en av dem. Den inledande prosatexten avslutas med orden:

Men när Rosalba fick se framför sig tvenne män, der hon allenast trott vara en, fattades

hon af en hastig förskräckelse; och häpnaden gick ej blott genom hennes bröst, utan grep hennes förstånd. Efter tårarne utbröt hon i ett vildt skrott; och derpå började hon dansa den dans, som här efter staden bär namn af Tarantellan, hvilken ej slutas förr än den sjuka stupar. Detta var dock den ursprungliga tarantellan; icke den som sedan uppkom i landet genom en spindels stygn.

Hon dansade i salen, dit de begge bröderne kommit, för att af henne få svar, hvilkendera af dem hon ville älska. Hon sjöng sjelf till sin dans dessa ord, under det hennes steg än voro långsamma, än hastigare. (TB 229, SS XIV 162 f)

Orden lyder:

Sullivan, o Sullivan!

jag älskar dig, jag älskar dig, jag älskar dig.

Du är far åt mitt barn,

mitt lilla barn, mitt lilla barn, o Sullivan!

Vallivan, o Vallivan, o Vallivan,

jag älskar dig! jag älskar dig,

du far åt mitt barn,

mitt sköna barn, mitt sköna barn, o Vallivan!

Nu skall jag dansa, dansa till döden:

facklor och dolkar gif mig i händer.

Nu Vallivan, så farväl! –

Sullivan, o farväl!

Kyss mitt barn, som jag aldrig får se!

Jag blott dansa får. (TB 229 f, SS XIV 163 f)

Slutligen faller hon ned död och tarantellan är förbi. Dansen blir därmed en dans till döds. Sanningen – om man nu kan tala om en sanning – är att Rosalba älskat *två* män, inte *en*, som hon trott, och därför inte vet vem som är far till hennes barn. När denna sanning uppenbaras, och observera först i det ögonblicket, drabbas Rosalba av vansinne.

Sanningen är outhärdlig för henne. Det är som om en avgrund öppnades: objekten för begäret kan vara mer än ett: ett barns härkomst kan vara obestämbar. Själva kan vi leva naivt omedvetna om dessa grundsanningar. Vi känner igen motiven från andra skrifter av Almqvist, men det mest ödesdigra i denna songe är ett betydligt farligare faktum: vi kan inte ens lita på våra sinnen så långt att vi kan skilja två från ett!

Än märkligare är ”XLIX. Jem”. Denna songe handlar om folket asuras som fördrivs från Indien av Brahmas anhängare och drar sig norrut, ledda av nordstjärnan, som de tillber sedan solen förjagat dem från fäderneslandet. Även nordstjärnan sviker på vandringen.

Ty när de sågo, att icke heller nordstjernan mera gynnade dem med helsa, krafter och skönhet, såsom förr; trodde de, att den rätta stjcrnan i norra himmelen icke mera lefde, utan att en falsk nordstjerna nu strålade öfver dem till förderf. Derföre gjorde de på ön, dit de kommit, en stor grift, och sade, att här låg deras rätta nordstjerna död och jordad.

Derföre är Jem ett folk, som sörjer ständigt. (TB 230, SS XIV 166)

De yngsta kvinnorna sjunger sig till döds vid midsommarfesten och begravs i nordstjärnans kulle. I denna songe har uppenbarligen *varje* religion slutat att fungera. Man kan se diktens ”Dristar du följa de flyende Asuras” som en uppmaning till den religiösa känslan. ty den religiösa *känslan* är evig, medan *objekten* för känslan är frånvarande eller ständigt svikande:

Dristar du följa de flyende Asuras
 på en mörk väg? till ett mörkt land? –
 Önskar du gå på den slagnas stråt?
 Gråta hans gråt?
 sucka hans suckar?

drömma hans drömmar? –
 Vågar du följa de flyende Asuras?
 Vägen är lång: svår vår gång. –
 Vi skola vandra till ett land i norden.
 Der är tyst, der är frid.
 Dit som Nordstjärnan kallar oss och bjuder:
 lyser vår hand, ger oss ett land. (TB 230 f, SS XIV 166 f)

Därefter följer festlig dans runt gravkullen och unison sång av hela folket:

Här står grafven, stjernan är fallen.
 Stjernan ligger död.
 Jem! Jem, dansa!
 Dansa skall Jem, Jem:
 sjunga skall Jem, Jem:
 dansa med näckros herrligt kring grafven,
 Nordstjernans kulle.
 Gråta skall Jem: Jem har intet land.
 Stjernan ligger död här i sand. (TB 231, SS XIV 168)



Även denna songe är en dödsdans, men det bör beaktas att detta knappast framgår av songetexten enbart, utan blott av den inledande prosatexten som placerar sångpartierna i en kontext.¹⁹ Orden, musiken och dansen kretsar kring den förtvivlan som uppstår vid religionens svek. Vi kan sammanfatta de båda nyss diskuterade dikterna som fraser i ord och musik runt ett centrum av vansinne. Vansinnet uppstår vid familjebandens avslöjande som bedrägliga, då förnimmelsen av de religiösa objektens frånvaro och upplevelsen av sinnenas bedräglighet tydliggörs. Diktens huvudgestalter förgår sig i förtvivlan på sig själva i brutalitet mot den egna kroppen. Vi befinner oss här långt från den serena extasen i ”XVIII. Den drunknande Simmerskan”, men betydligt närmare Kleist, Hölderlin och Novalis.

Sanningen är motsägelsefull och dubbelriktad, vilket blir än tydligare om vi tar hänsyn till den märkligaste dikten i *Songes*, nämligen ”XXXI. Sång till mennisko-offret i det stora Blothuset i Sigtuna”. Här iscensätts en dödsextas

i offermordet. Innan dikten framföres uppehåller sig Richard Furumo länge vid den. Dikten kallas ”Odins polska”:

Jag medgifver, att namnet var dumt, svarade Furumo. Det är också lätt rättadt. Jag skall emellertid berätta förhållandet med denna urgamla hymn, denna ur-songe, som tillhör sjelfva Sigtunas äldsta dagar, och står nära begynnelsen af hela vårt svenska Schahnameh eller den Skandinaviska hjeltesagan.

”Min Gud! hvad säger du? tala, tala!”

Herr Hugo och hela Jagtslottet vet, att sedan Sigge Fridulfsson byggt Sigtuna, upprättade han äfven der sitt stora offerhus, hvarest det blotades till Odin, Thor och Freja. Det största offret var, när, för afvändande af alltför svår tid, en menniska, en utsedd fånge, slaktades. Den, som så skulle dö för hela folket, invigdes åt gudarne genom ett blotqväde, en offersång, en hymn. Den döende hölls af alla för helig; och sjelf gick han med hög glädje, att ifrån sitt blod, som flöt, låta sin ande dofta upp till Walhall. Qvädet sjöngs under slaktandet, på följande sätt. Sex skilda sångarhopar eller chorer stodo framför blotbordet, altaret: tre på den högra sidan och tre på den venstra. Alla sex sjöngo efter hvarann samma sång, hvilken helt; och hållet blott bestod af fyra takter: men ehuru det var samma melodi, tog dock hvarje chor upp den i sin olika ton; och de tre chorerna på venstra sidan, hvilka bestodo af qvinnor, sjöngo omvänt (in motu contrario, skulle kanske Marpurg säga) hvad de tre chorerna på högra sidan, bestående af endast män, förut hade qvädit. Så beskaffadt var detta oupphörliga ett och samma, som dock aldrig var sig likt. Och när de tre venstra chorerna upphört, började de högra om igen, alltid på enahanda sätt. Så fortsattes sången, ända tills den slaktade uppgifvit sin ande, bröstet med runfagra knifvar blifvit uppskuret, och hjertat uttagits, för att läggas på de i blothusets förgrund på en äril af koppar flammande offerglöden. Under det hjertat här brann upphörde de sex chorerna att stå och sjunga, men togo i stället i ring och dansade omkring äriken efter samma takter (hvilka jag af denna anledning kom att kalla en Polska). Sedan hjertat förbrunnit, upphemtades askan af den förnämsta blotmannen under tystnad, och han strödde den lika på de sex knäböjande chorernas axlar. (TB 207, SS XIV 104 f)

Här skildras som vi ser ett ställföreträdande styckande av människokroppen. Blodet skänkes till Odin, köttet till Thor och bromo (= det manliga könsorganet) till Freja, enligt songens text. De mycket märkliga rytmerna står i bjärt kontrast till brutaliteten. Döden uppträder alltså som grymt organiserat ritualmord i den songe som av Richard Furumo kallas ur-songe!

Konsten, som tentativt söker uppnå detta ouppnåelige dubbla i tillvarons innersta färgas i viss mån av momentets brutalitet. Det är delvis därför som Almqvist gärna (som i *Skaldens natt*) beskriver konstnären som grym: Skriften i *Songes* strävar ständigt att i nya konstformer gestalta detta icke gestaltningsbara i ord, i färger, i scenbilder/tablåer och framför allt i dans och toner.

Linjen i verket *Songes*, ty *Songes* är ju såsom det föreligger ett verk som består av prosa, poesi och musik, löper obönhörligt mot ett blottläggande av allt fler och i viss mån allt mer brutala och obehagliga aspekter av det extatiska ögonblicket.²⁰ Linjen kan dras från Mariamystiken i första avdelningens dikter och solhymnen "XLV. Solsång" mot dikterna om Rosalba och Nordstjärnan, från "Häxan i Konung Karls tid" till hymnen om människo-offret.²¹ Aspekterna av det extatiska ögonblicket tycks bli allt fler. I det extatiska ögonblicket förenas det delvis medvetna och delvis formuleringsbara med det omedvetna och det som icke kan uttryckas i ord. I viss mån tjänar den specifika av flera forskare beskrivna och beundrade sparsamma stilen i *Songes* detta syfte.

Slutdikten "L. Werldens slut" – märk titeln som desavouerar varje form av metapoetisk diskret tolkning – är en manifestation främst av språkets delaktighet i det konstruerbara förloppet i *Songes*. Världens slut bildar en klanglåda, där vi under den lätt absurda almqvistiska tonen finner kontentan av det öppna almqvistiska budskapet:

Låt all sorgen fara,
 Tag till fiol och stråka:
 Hej sa'n, hopp sa'n, kör sa'n,
 Så skall det gå.–
 (TB 231 f, SS XIV 169 f)

Fiolen och stråken representerar konsten. Alltså: sörj inte, tag till Konst! Det finns ett burleskt drag i ”L. Werldens slut” som står i kontrast till och kanske rentav skärper de brutala inslag i *Songes* som här betonats. Världen är både grym och galen. Vad återstår att göra?

Lemna all verldens snara,
Låt alla tokar bråka;
Kom sa'n nu sa'n, hör sa'n,
Så skall det gå.

Kanske är tokarna metafysiker? Kanske är de politiska gestalter? I Almqvists dikt utgör i varje fall de enkla rytterna, upprepningarna och parallellismerna krafter i det språk som trots sin ådagalagda oförmåga dock förmår ge tröst:

tröst det fins för alla jordens plågor,
alla andens grymma kval också. (TB 231 ff, SS XIV 169 ff)

Noter

- 1 Katarina Frostenson, *Alma* (Stockholm 2023), 41 f.
- 2 Anna-Karin Palm, Sveriges Radio: <https://sverigesradio.se/avsnitt/anna-karin-palm-carl-jonas-love-almqvist-ar-en-van>
- 3 Elisabeth Söderström, <https://www.deezer.com/en/album/15487834>
- 4 Henry Olsson, *Carl Jonas Love Almqvist: till 1836* (Stockholm 1937). Henry Olsson, *Törnrosens diktare. Den rike och den fattige* (Stockholm, 1966). Se även Olle Holmbergs anmärkningar i C.J.L. Almqvist, *Samlade skrifter: första fullständiga upplagan, med inledningar, varianter och anmärkningar, D. 14: Törnrosens bok, Bd 2:1*, Olle Holmberg red. (Stockholm 1927) samt Olle Holmberg, *Från Amorina till Colombine* (Stockholm 1922) och Bertil Romberg, *Carl Jonas Love Almqvist: liv och verk* (Stockholm 1993). Vad gäller Almqvist och musiken kan hänvisas till Lennart Hedwall, *Tondiktaren Carl Jonas Love Almqvist. En musikalisk biografi* (Hedemora 2014).
- 5 Eva Wennerström(-Hartmann), *Stilstudier i Almqvists "Songes"*, (Stockholm 1937).
- 6 Arne Bergstrand, *Songes. Litteraturhistoriska studier i C.J.L. Almqvists diktsamling* (Uppsala 1953).

- 7 Bergstrand, *Songes*, 28 f.
- 8 Bergstrand, *Songes*, 35.
- 9 Sidangivelser ges löpande i texten på följande sätt: först till C.J.L. Almqvist, *Törnrosens bok, eller fria fantasier, berättade på Jagtslottet hos Herr Hugo Löwenstjerna, band II*, Imperial octav upplagan (Stockholm 1849), vilken citeras, sedan till C.J.L. Almqvist, *Samlade skrifter*.
- 10 Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt* (Stockholm 1986), 213.
- 11 Engdahl, *Den romantiska texten*, 214.
- 12 Av Bergstrand dateras dikten till 1827, *Songes*, 140.
- 13 Bergstrand, *Songes*, 127.
- 14 Bergstrand, *Songes*, 90 ff.
- 15 Bergstrand, *Songes*, 99 ff.
- 16 "Häxan i Konung Karls tid" diskuteras utförligast av Bergstrand, *Songes*, 172 ff.
- 17 Att prosainledningarna i regel tillkommit senare än de lyrisk-musikaliska texterna betonas av Bergstrand, *Songes*, 253.
- 18 Bergstrand uppmärksammar att "Cerauni Öckensång" även återfinns i dramat *Isidoros af Tadmor*. Flera övriga *Songes* är likaledes hämtade från andra verk av Almqvist. Bergstrand redogör även i dessa fall för de sammanhang i vilka texterna ursprungligen ingått. Fenomenet att samma text utnyttjas på flera håll i ett samlingsverk som *Törnrosens bok* vore värt en modern intertextuell undersökning. Se Bergstrand, *Songes*, 154 ff.
- 19 Att forskare stått frågande inför "Yem" och funnit texten bisarr framgår hos Bergstrand, *Songes*, 307 ff och 485.
- 20 Bergstrand betonar att dispositionen av *Songes* varken är innehållslig eller kronologisk på flera ställen, tydligast på s. 141.
- 21 Bergstrand framhåller att Almqvists skildring bygger på Snorre Sturlassons *Heimskringla* och texter av Adam av Bremen och diskuterar hednisk offerlogik i förhållande till kristen dylik på ett sätt som tycks skygga inför diktarens fokusering i songen av de mest blodiga och makabra inslagen i källtexterna. Se Bergstrand, *Songes*, 255 f.

ERIK AXEL KARLFELDT

Förvaltare av arkaiska ord och äldre poetiska klanger

Daniel Möller

Kanske är naturdiktarna fler i Sverige räknat *per capita* än i något annat land, och kanske är Erik Axel Karlfeldt (1864–1931) den främste av dem alla. Dalaskalden arbetade i en mycket lång svensk och nordisk tradition av lyriska naturskildringar. De medeltida balladerna, där naturens makt är allestädes närvarande, ger åtskilliga ekon i hans poesi, liksom säkerligen Lars Wivallius – en av de främsta naturpoeterna från svenskt 1600-tal, som Karlfeldt lär ha hållit högt.

De många åldriga tonerna i Karlfeldts diktning tycks hejda tidens flykt. Inte minst gör sig barockens skulder påmindas här, bland andra Lars Johansson (Lucidor), som Karlfeldt för övrigt både ägnade en monografi och diktade om i poemet ”Vårskuggor” (i den sista samlingen, *Hösthorn*, från 1927).

Ett slags syntes av barockens förgängelsemetaforik utgör dikten ”Till en jordfördärvare” i *Flora och Bellona* (1916), särskilt följande fyra rader:

I denna tid, då allting slås
i kras med järn och gull,
finns endast ett som ej förgås,
och det är jordens mull.



Tillvaron för en barockdiktare kunde te sig ungefär som ett slags smyckad ruin eller utstyrd öken – eller ett så kallat Sodomsäpple, som har ett vackert yttre men förvandlas till rök och aska när det plockas. Människan – ja allt levande – uppfattades närmast som en sorts nödtorftigt och tillfälligt uppstaggad mull. Världen rämnade oavbrutet framför 1600-talsmänniskan. Latinska sentenser som *memento mori*, *ut umbra sic vita*, *mors omnia solvit* och *pul-*

vis et umbra sumus ('kom ihåg att du ska dö', 'som skuggan, så livet', 'döden upplöser allt', 'vi är stoft och skugga') var skaldernas speciella ordsatser. De turnerades i oändlighet. Ofta finner man samma slags tankar och tongångar i Karlfeldts diktning.



En starkt livsbejakande sida framträder emellertid lika ofta hos Karlfeldt, en glädjefull – om än ibland ångestfylld – erotisk trängtan som skiljer sig radikalt från *memento mori*-kynnet och kan beskrivas som dess motsats. Eftersom man inom kort ska bli mull eller aska är det klokt att njuta av livet. Dödsdriften ersätts av en lika självklar livsdrift, i kärleksäventyr och schäferstunder.

Såväl i livet som mellan bokpärmarna uppträder i 1600-talets poesi – och hos Karlfeldt – den sorglösa *nunc est bibendum*-filosofin sida vid sida med den pessimistiska *vanitas*-meditationen. ”Sub luna bibo”, ”Sub luna morior” ('Under månen dricker jag', 'Under månen dör jag'), som det heter i den ofta för att inte säga alltid antologiserade dikten ”Sub luna” i *Hösthorn*.

”Sub luna” är för övrigt en så kallad makaronisk dikt, en dikt som blandar latin och ett folkspråk, i detta fall svenska. I verket *Discursus astropoeticus* (1658) excellerar Georg Stiernhielm i makaronisk verskonst. Förutom svenska och latin innehåller det textpartier på danska, holländska och finska. Även i hovbaletten *Parnassus Triumphans* (1651) braverar Stiernhielm med makaroniska formuleringar. 1300-talspsalmen ”In dulci jubilo” är ett annat mycket känt exempel. Dess första strof lyder: ”In dulci jubilo [’I ljuvlig fröjd’], Sjunger på jorden bo; All vår hjertans glädje Ligger in præsepio [’i krubban’], Och skin som solen wida, Matris in gremio [’I moderns famn’], Alpha es & O! Alpha es & O! [Du är A och O]”. (Citerat efter *Then Swenska Psalm-Boken* 1695, nr 130.)

Den andra av de två ovan omtalade hållningarna – den livsbejakande, livsberusade och avsiktligt naiva känslan – slår igenom med full kraft i dikten ”Vårbild”, ur debuten *Vildmarks- och kärleksvisor* (1895):

Hög rullar älven mellan våta slätter.
Björkarnas sav ur borrarad näver sprutar.
Bergtraktens uv sin kärlekslängtan tutar
lidelsefullt och hemskt i svala nätter.

Raderna påminner om dikten "Lustwin Danssar en Gavott mäd de 5. Sinnerne" ur den delvis tyskspråkiga diktsamlingen *Rådrijk, oder Anweiser zur Tugend* ('Rådrijk, eller vägvisare till dygden', 1676) av Samuel Columbus. Den femte och sista strofen, "Känslen", lyder där:

Ingen må mig däd förneeka, at jag kärligt älska må:
Kärlig Leek, ock kärlig Skämtan, sicktar all Natur uppå:
Lärcke-kirr ock Dufweputter,
Tuppeknorr ock Orrekutter,
Går dock äntlig ut därpå,
At Hahnan Hönan nalkas må.

Under läsningen av Karlfeldts dikter fäster man sig ofta vid de lyriska naturskildringarna och reminiscenserna av den svenska barockens poeter. Men man noterar även de många (och därmed delvis sammankopplade) ålderdomliga orden, varav inte så få torde ha haft en arkaiserande klang redan på Karlfeldts tid. "[A]tt Karlfeldt inspirerats av Stiernhielm till att bruka gamla ord, att ge must och kraft åt ett sammanhang genom att sätta in ett gammalt svensk ord – det är helt tydligt", påpekar Jöran Mjöberg i artikeln "Karlfeldt och Georg Stiernhielm" i volymen *Vägvisare för Karlfeldt. Nio uppsatser om bakgrunden till Karlfeldts diktning* (1990). Namnet Stiernhielm kan här uppfattas i linje med troplärans *pars pro toto*, delen i stället för helheten: "Stiernhielm" som ersättning för "barocken" eller "barockens poeter".

Man noterar alltså de många arkaiska orden i Karlfeldts poesi. Dikten "Hösthorn" ur samlingen med samma namn innehåller följande rader:

Nu vill jag kvittera den grönskande smyg
där rosorna vajade ro kring min säng.

Kvittera. Vad betyder det? Vad vill diktjaget göra när det säger att det vill kvittera ”den grönskande smyg” där ute i det trolska, höstliga landskapet?

Jag tar hjälp av en barockpoet, Olof Wexionius, född i Dorpat (Tartu) i nuvarande Estland år 1656, som i sin långa dikt ”Melancholie” från 1680-talet skriver att ”Siälen, dhen odödeliga Skatten, *Qvitterar* Werlden”. Kvittera betyder hos Wexionius ”lämna, överge” – så också, alltså, hos Karlfeldt. Ordet lever för övrigt kvar i uttrycket ”att bli kvitt”.

Karlfeldt var en mästare i att skapa sådana konstellationer mellan gammalt och nytt. I en annan dikt i samma samling, ”Höstens glädje”, läser vi:

Sommarns kvava ängslan förlåter mitt bröst,
höstens rama kryddor förlossa min röst.



Förlåter? Är det frågan om en djärv genitivmetafor där ordet ängslan personifieras och ber diktjagets thorax om förlåtelse för en oförrätt?

Nej. Då hade Karlfeldt föregripit den förvidna och experimentella metaforiken i Erik Lindegrens *mannen utan väg* (1942), som svämmar över av halsbrytande ordvändningar av det slaget, där avsiktliga katakreser som ”ögonbrynet ryckte på de mullfärgade axlarna” och ”rabieshunden dricker ur den sjunkna stormens strupe / och den flygande holländaren halar ombord sin brud / för att begrava sig i hennes furieklippta hår” ibland har komisk klang. Men det gör han inte. Karlfeldt var ingen vän av modernismen utan fann sina litterära fränder i den äldre traditionen, bland

romantiker och barockpoeter, bland gamla ballader och i äldre bibelutgåvor samt hos vår rika och praktfulla psalmdiktning.

Förlåta betyder här helt enkelt samma sak som kvittera. Det är alltså frågan om en ängslan som diktjaget blir kvitt. Klas Wennerberg meddelar i sin

uppslagsrika *Vårgiga och hösthorn. Förklaringar till Karlfeldts dikter* (1944): ”förlåta lämna, övergiva”.

Tredje versen i dikten ”Sång till säckpipa” i *Fridolins Lustgård och Dalmålningar på rim* (1901) lyder: ”Skämtan är mitt livgeding”.

Livgeding? Även detta är ett ord som ofta associeras med 1600-talet. Det kommer enligt *Svenska Akademiens ordbok* av det medellågtyska *lifgedinge*, med innebörden ”överenskommelse på livstid”, ”uppgörelse”, och avser ett landområde vars förvaltning och intäkter anvisats en drottning till underhåll efter makens död. Den sista svenska drottning som – i ett halvt sekel – förfogade över ett maffigt livgeding var Karl X Gustavs änka Hedvig Eleonora.

Tanken hos Karlfeldt är således att gemytet och skämtet är detta diktjags arvslott. Kanske – kanske inte – har Karlfeldt läst Wexionius, som diktar:

Förgäfwes: Ach! Du är ibland dhe Dödas-Hoop,
Och alt ditt Lijff-Geding är dhenna Hwälfde-Grop.

Förvisso föreligger inget genetiskt samband mellan Wexionius rader och Karlfeldts, det vore meningslöst att påstå något sådant, men Karlfeldt har av allt att döma lockats till läsning av långt fler barockpoeter än bara de mest kända.

I Per Hansellis stora antologi, *Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelm till Dalin*, utgivna i 22 bastanta delar åren 1856–1878, kan han ha fått åtskilliga poetiskt livgivande uppslag. Jöran Mjöberg noterar i *Det folkliga och det förgångna i Karlfeldts lyrik* (1945) att Karlfeldt på Kungliga biblioteket 1900/01 lånade delarna II (där Columbus ingår), III (bl.a. Urban Hiärne), VI (Wexionius m.fl.) och IX (bl.a. Wivallius).

I studien över Lucidor skriver Karlfeldt apropå Stiernhielm, att hos denne ”förenas lärd och folklig ton på ett eget och lyckligt sätt”. Det är en vändning som kunde vara formulerad med den egna diktningen i åtanke – och som delvis måhända är det.

”PÅ TILJORNA SOM FÖRESTÄLLDE VÄRLDEN”

Drama och teater som tema och struktur i Hjalmar Gullbergs lyrik

Anders Ohlsson

Ingång

Lyriken har fortsatt att nå sina läsare i muntlig form under gutenbergeran och efter framväxten av den kommersiella bokmarknaden. Det handlar om allt från muntliga framföranden av poeterna själva till sång och musik.¹ Vi tar del av lyrik både med ögat och örat.

En i raden av författare som regelbundet presenterade sin lyrik muntligt – live men också i radio – var Hjalmar Gullberg (1898–1961). Ett exempel är den ”Prolog till En midsommarnattsdröm i Malmö” som författaren framförde vid invigningen av Malmö stadsteater den 23 september 1944. I denna rolldikt personifierar diktjaget ”prologen” och tilltalar ett ”du” med tydligt gullbergska drag:

På gatan där du lekte är jag hemma;
det var med dig jag sörjde och var glad.

Jag är blott ekot av din egen stämma:
jag är prologen född i denna stad.

[---]

Och denna stad som helst vill tala prosa,
är älskad högt av vårens nakna tergal.²

Prologen är en hyllning till teatern i allmänhet – ”Mot verkligheten finns ett hemligt vapen” – och till *En midsommarnattsdröms* författare William Shakespeare samt den antika teatern i synnerhet. Denna pekas ut som en förebild för Malmö, en stad ”styrd av köpenskapen” där ”grå fabriker sänder rök mot

skyn”. Malmö bör ”bli Theseus’ hertigdöme”, det vill säga en modern variant av den atenska stadsstat där teatern intog en central ställning i offentligheten.

Gullbergs dikt vid invigningskvällen i Malmö 1944 anknyter på olika sätt till eller tematiserar teatern som konstform och medium. Den hyllar två teatertraditioner – den antika grekiska respektive den elisabetanska – samt teaterns förvandlande kraft, vilken är ett resultat av mediets mimetiska kvaliteter: ”tiljorna [...] föreställer din värld”.

Sådan tematisering av teatern förekommer även bland dikter Gullberg publicerade i bokform. Här finns också sådana vars struktur aktualiserar dramatik och teater. Det gäller, som Carl Fehrman framhållit, bruket av ”monologer, dialoger, prologer och epiloger” samt dikter som har ”halvdramatisk form där olika röster avlöser varandra” eller ”rolldikter”.³ Som vidare Anders Palm understrukt ger denna ”uppdelning i roller [...] naturlig anknytning till dramatisk konst”.⁴ Kjell Espmark har därtill menat att Gullberg ”är en dramatiker med förhinder”.⁵

Gullbergs dikter med anknytning till teatern har som en av sina förutsättningar författarens eget intresse för och yrkesmässiga erfarenheter av scenkonst. Tidigt teaterintresserad engagerades han under sina studieår i Lund som författare till studentspex. Denna genrekännedom var viktig då Gullberg och Ivar Harrie översatte Aristofanes båda komedier *Fåglarna*, som sattes upp på Dramaten 1928, och *Lysistrate*, som premiärspelades 1932 i Lund.⁶ På bland annat dessa meriter anställdes Gullberg 1934 som litterär rådgivare på Dramaten samt utsågs därutöver 1936 till chef för radioteatern, där han stannade i halvtannat decennium.⁷

Den här artikeln fokuserar på olika typer av teateranknytningar i Gullbergs lyrik. Ambitionen är att genom några nedslag i författarskapet undersöka relevansen av ett sådant perspektiv på författarens lyrik, inte att presentera en heltäckande översikt eller historisk utveckling. Det handlar om dikter där författaren dels tematiserar teatern som konstform och medium, dels använder teatern som formbildande princip. Vidare diskuteras vilka funktioner den här typen av teateranknytningar kan tänkas ha och hur dessa påverkar meningsproduktionen.

Genomgången tar sin utgångspunkt i forskningsfältet *intermediala studier*, där interaktionen mellan medier undersöks.⁸ Studiet kan ges olika inriktning.



Här handlar det om ”media representation”,⁹ som fokuserar på hur ett mediums karaktäristiska kännetecken representeras i ett annat: hur lyrik är färgad av teater, hur den är *teatraliserad*.¹⁰ Dikter som beskriver drama och teater, som hos Gullberg, kan aktualisera olika kontextuella faktorer och konventioner som är förbundna med scenkonsten. Det kan vidare röra sig om dikter som handlar om det andra mediets historia och innehåll.

Det intermediala studiet kan för det första fokusera hur ett medium representerar ett annat mediums ”storyworlds”: de fiktionella världarna i de aktuella verken; i dessa fall handlar det om representationer av innehåll eller tematik. Med andra ord om ”diegetic media representation”. För det andra kan fokus riktas mot förekomsten av ”structural patterns”, det vill säga verkets formsidor, vilka är typiskt förbundna med det andra mediet. Då studeras ”structural representations of media”.¹¹

Dikter om drama och teater

I sin debutsamling *I en främmande stad* (1927) placerade Gullberg en dikt – ”Prologen” – vars övergripande ärende är att karaktärisera teatern som konstform generellt. Diktens rum är teatern där en mansperson – ”han” – befinner sig framför ridån och tilltalar den publik – diktens ”er” – som bänkat sig i väntan på att ”skådespelet av masker och figurer” (s. 46) ska börja.¹² I handen har han en ”fickspegel” som reflekterar strålkastarljuset så att en solkatt sveper runt i salongen.

Med hjälp av solkatten framhävs två för teatern utmärkande drag. För det första rör det sig om en ögonblickets konst, ohjälpligt försvunnen i själva spelets stund:

Det skådespel av masker och figurer
som för att roa er begynner snart
är lika flyktigt till beskaffenhet (s. 46).

Detta hindrar inte, trots att ”det förefaller kuriöst!”, att ”det lilla innehåll” som den efterföljande pjäsen rymmer, hänför sig till

verkligheten själv; ja mina vänner,
det är vårt eget livs brutala makter
den återspeglar i en blank reflex (s. 46).

Här gestaltas en estetisk hållning som kan beskrivas i termer av *mimesis*, det vill säga imitation eller avbildning, eftersom pjäsens innehåll har sitt ursprung i ”verkligheten själv” som den sägs ”återspegla”. Den kanske mest prominenta företrädaren för denna estetik är som bekant Aristoteles, men det rör sig om en syn på diktens uppgift och diktarens uppdrag som framstod som självklar från renässansen och ända fram till romantiken. I denna tradition är spegeln, som ju också Gullberg använder, en återkommande metafor.¹³ Den stundande pjäsen i ”Prologen” handlar om ”vårt eget livs brutala makter”, som oaktat att det rör sig om en något porös formulering antyder en tematik om hur yttervärlden – ”brutala makter” – påverkar människors livsvillkor.

Vid sidan av en mimetisk hållning, ger Gullberg i den sista strofen också uttryck för en *pragmatisk* dito. Fokus riktas mot diktens *effekt* på teaterbesökarna. Den stundande föreställningen beskrivs visserligen i anslutning till den mimetiska grundhållning som just har ringats in som ett ”spegelfäkteri”. Det vill säga en strid på låtsas som i diktens utgång också ironiskt beskrivs som ”bara lek och gyckel och fåfänglighet”. Verklighetsgestaltningen är fiktionell, men det framförda verkets syfte är att påverka enskilda betraktare, som plötsligt kan ”få en obehaglig känning” (s. 40) och bli både nervösa och illa berörda. En sådan pragmatisk estetik kan också följas från antiken och framåt med Horatius ”Ars Poetica” som välkänt exempel.¹⁴

I ”Prologen” ringar Gullberg in en estetisk ambition med tydligt mimetiska och pragmatiska förtecken genom att knyta an till teatern som medium och konstform. Det handlar om en estetisk hållning och ambition med relevans för stora delar av författarskapet.¹⁵

I *Fem kornbröd och två fiskar* (1942) publicerade Gullberg en annan dikt som tematiserar teatern: ”En gycklare som dog”. Den rymmer en syn på dramats och teaterns natur – där ”tiljorna som föreställer världen” (s. 343) är central – som ligger i linje med den mimetiska estetiken i debutsamlingens ”Prologen”.

”En gycklare som dog” fokuserar skådespelarens avgörande betydelse för



teatern. Det rör sig om en tillfällesdikt, ursprungligen publicerad i Sveriges Författareförenings jultidning *Vintergatan* 1938. Den gycklare som avlidit i början av året, och som Gullberg kände både yrkesmässigt och privat samt högt uppskattade, var Gösta Ekman (född 1890).¹⁶

I de båda inledande stroforna sker en dubbelprojicering av skådespelarens ögonlock och teaterns ridå:

Ett sminkat ögonlock sig öppnar tungt och sakta.
Skall iris och pupill snart finnas att betrakta?
O skådespelare i färdigmålat skick,
vad festligt äventyr skall stråla ur din blick?
Ett sminkat ögonlock sig öppnar tungt och sakta ...

Så öppnar sig ridån med ögonlock av sammet
för sorgespelet och det yra lustspelsglammet
på regnbågshinnan som teatern är en stund:
ett öga, vaknande ur dröm och nattlig blund ...
Tills slutridån blir fälld med ögonlock av sammet (343).

Det är ur skådespelarens öga och blick, och i ett vidare perspektiv tack vare dennes agerande, som pjäsen kan ta form. Regnbågshinnan fungerar som metafor för teatern. Dikten hyllar den hårt arbetande skådespelare som gestaltat en mängd roller av helt olika karaktär, både ”konungar och trasmän”. I slutstroforna vidgas resonemanget. Givet mängden roller som skådespelaren agerat, uppkommer frågan om hans identitet: ”Vem var han, riddaren av smink och puderask” (343). Det enda som är kvar av honom är ”ett namn”. Personen är död, liksom de roller – ”ett skugglikt människomyl-ler” – han gestaltat.

Slutligen vidgas resonemanget om förhållandet mellan skådespelaren som privatperson och dennes roller till att omfatta alla oss andra: ”Vi har ett namn blott i behåll / – och måste tänka på vår egen lilla roll” (344). Liksom skådespelaren är alla ”vi” andra inbegripna i ett slags rollspel. Tanken på livet som ett uppförande, en performance, och på att människor till vardags ägnar sig åt eller tvingas spela teater fångas i *theatrum mundi*-metaforen,¹⁷

bokstavligen *världsscenen*, som givits en pregnant formulering i Shakespeares komedi *As you like it*:

All the world's a stage,
And all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,¹⁸

Gullbergs dikt om Ekman aktualiserar främst det andra ledet av denna föreställning om världsscenen: att män och kvinnor endast är ”players”, det vill säga aktörer eller skådespelare som spelar flera olika roller. Det handlar om ett sätt att beskriva mänsklig interaktion som aktualiserats inom vetenskapliga discipliner som antropologi och sociologi inom så kallad performativitetsteori.¹⁹

Dikter *som* drama och teater

I *Andliga övningar* (1932) publicerade Gullberg den genom Hilding Rosenbergs tonsättning från 1936 välkända diktcykeln ”Den heliga natten”.²⁰ Strukturellt anknyter dikten till dramat och mer specifikt, som Palm utförligt utrett, till julspelesgenren.²¹ Dess strofer är rolldikter där i tur och ordning Herodes, Josef, Maria, Konungarna, Herodes samt ”*Alla (utom Herodes)*” får komma till tals.

Det rör sig om fem fristående monologer – följt av ett avslutande körparti – utan egentlig interaktion. Det finns inga scenanvisningar; spelplatsen framgår av monologerna. I dessa presenteras dock olika perspektiv på och hållningar till det centrala händelseförloppet: Jesu födelse. Herdarna respektive konungarna är överväldigade och berörda: ”Då kom den största gåva / som blev åt jorden skänkt” (133); ”Vi reste för att dyrka / den som var mer än vi” (136). Herodes är deras motpol. Förutom att han vill döda alla nyfödda ”gossebarn” så får han under anslutning till spexstilen, som Gullberg var välbekant med,²² också raljera över dem som likt konungarna lämnar allt för att hylla barnet i Betlehem: ”Att lämna tron och rike för en stjärna! / Hur står det månnstro till i deras hjärna?” (136).

Josef och Maria däremot får ge uttryck för en jordnära syn på barnet och oroar sig för vad föräldraskapet kan tänkas innebära: ”Men gossen som hon

gav mig, vem är han?” (134) undrar Josef, medan Maria är bekymrad över andras högtflygande planer för sonen: ”Bäst om du avstår från den äran / och stannar inom snickarläran” (135). Diktens form suggererar ett drama där de olika karaktärerna företräder olika hållningar till ett och samma händelseförlopp.

Två decennier efter ”Den heliga natten” återvände Gullberg till samma stoff i diktcykeln ”Barnafaderns besvärligheter” publicerad i *Dödsmask och lustgård* (1952). Här är handlingen tydligare sammanhållen. Diktens tre delar utspelar sig likt akter på olika platser med åtföljande scenbyten: i en dröm, på ett värdshus och på flykt ute i det fria.

De agerande är Josef, ängeln, värdshusvärden och Maria. Borta är monolog-karaktären från ”Den heliga natten”. Nu samtalar och samspelar rollfigurerna med varandra. Gullberg använder dramats konventioner med direkta repliker:

Josef:

Med barnet skulle det bli fjorton leder
från oss till babylonska fångenskapen...

Ängeln:

Din snickarkniv skär namn i Davids ceder:
stamträdet blev mot sömnlöshet ditt vapen (422).

I denna dikt saknas vidare sådana högstämda hyllningar till den nyfödde, som Gullberg i ”Den heliga natten” lade i herdarnas och konungarnas mun. Här är perspektivet i stället uttalat jordnära; skeendet speglar föräldraskapets potentiella våndor: om att inte vara far till det barn som hustrun ska föda och om att i hemlighet vilja skiljas från henne, dock parat med föresatsen att ”utan klagan dra försorg om båda!” (423):

Josef:

Den födde var ju inte av mitt blod
– jag hade ingen andel i din ära.
Jag längtade till såg och snickarbod,
fast både du och barnet var mig kära (427).

Gullberg ger uttryck för Josefs kluvenhet med rim som drar åt det komiska och kan förbindas med den ”spexstil” som Palm lyft fram som central redan i den inledningsvis diskuterade ”Den heliga natten”.²³

Utgång

Med utgångspunkt från en handfull dikter av Hjalmar Gullberg, vilka dels tematiserar drama och teater, dels utnyttjar dessa genrers och mediers karaktäristiska, strukturella kännetecken, har här några estetiska förutsättningar för och grundhållningar i författarens lyrik generellt kunnat urskiljas.

I de dikter som tematiserar drama och teater rör det sig för det första dels om en *mimetisk grundhållning*, där dikten gör anspråk på att både reflektera och förmedla väsentliga insikter om världen och tillvaron, dels om en *pragmatisk grundhållning* där den gullbergska dikten syftar till effekt och har ambitionen att beröra och påverka sina läsare och lyssnare. För det andra rör det sig om synsättet att människor i sina liv och möten med andra är indragna i ett slags iscensättning eller rollspelande. Till existensens och den sociala interaktionens grundvillkor hör att vara inbegripen i en fortlöpande *performance* där individer konstant förhandlar vem de är och/eller vill framstå som i relation till omgivningen. Det rör sig som redan nämnts om en föreställning med rötter och förgreningar i bland annat antropologi, sociologi och genusteori.²⁴

Genom att i sin lyrik använda för dramat typiska strukturella kännetecknen som monologer och dialoger, repliker och rolldikter, blir det möjligt för Gullberg att ge uttryck för olika, från varandra avvikande eller konkurrerande hållningar till ett och samma händelseförlopp och innehåll. Dikterna görs fler- eller mångstämmiga. Mening och innebörd osäkras och texterna erbjuder olika läsarter. I sådana dikter formuleras en ironisk position. Resultatet blir att å ena sidan kan olika läsare inta olika hållningar till diktens utsaga samt att enskilda läsare å andra sidan kan vackla i sin syn på enskilda dikter. Så betraktade är teateranknytningarna ett av greppen som medverkar till Gullbergs hållning som lyriker, vilken Helena Bodin generellt beskrivit som ”öppen, problematiserande, prövande”.²⁵ I sin teatraliserade lyrik, där det entydiga och enstämmiga överskrids, skriver Gullberg fram konkurrerande positioner.

Det ligger nära till hands att förbinda teatraliseringen i Gullbergs lyrik med författarens val av slutdikter i några av sina samlingar.²⁶ Den sista dikten i

Kärlek i tjugonde seklet från 1933, då Gullberg var engagerad i olika teaterprojekt, har titeln ”Underskrift”. Dess avslutande tredje strof lyder så här:

Tills en gång mitt väsen uppenbaras,
är jag Hjalmar Gullberg rätt och slätt,
sörjer utan att det kan förklaras
och är lycklig på mitt eget sätt,
utan att jag själv förstår mig rätt (216).

Här uppträder författaren själv med namns nämnande i sin egen dikt; han äntrar så att säga diktens scen i metapoetiska ärenden. Diktjaget skriver under – jämför titeln! – på att de olika hållningar – ”sörjer utan att det kan förklaras / och är lycklig på mitt eget sätt” – som finns i samlingen rymms inom en och samma person: ”Hjalmar Gullberg”. Det är diktens mångstämmighet, delvis ett resultat av den där förekommande teatraliseringen, som pekas ut. Ur det perspektiv som här har anlagts kan greppet jämföras med hur dramats upphovsperson alternativt regissör efter avslutad föreställning träder fram ur kulisserna eller salongen och visar upp sig för publiken.

Noter

- 1 Jfr t.ex. Lucy English och Jack McGowan (red.), *Spoken word in the UK* (Abingdon 2021) och Jimmie Svensson, ”Poet Voice på svenska. Poetisk tradition i uppläsningar av Ida Börjel, Athena Farrokhzad och Jenny Wrangborg”, *Nordisk poesi*, vol. 5 (2020:2), 92–110.
- 2 Publicerad i ”Program vid Malmö stadsteaters invigning den 23 september 1944” och i *Sydsvenskan*, 1944-09-24.
- 3 Carl Fehrman, *Hjalmar Gullberg* (Stockholm [1958] 1967), 236ff. Se även Olle Holmberg, *Hjalmar Gullberg. En vänbok* (Stockholm 1966), 117–122.
- 4 Anders Palm, *Kristet, indiskt och antikt i Hjalmar Gullbergs diktning. Tre studier* (Stockholm 1976), 78.
- 5 Kjell Espmark, ”Att förinta detta som är jag”. *Ett porträtt av Hjalmar Gullberg* (Stockholm 2023), 40.
- 6 Carl Fehrman, ”Litterärt och musikaliskt i lundaspexets tradition”, i *Spex i Lund. En hundraårskrönika*, Göran Larsson, Patrick Meurling och Håkan Strömberg red. (Trelleborg 1986), 20ff.

- 7 Holmberg, *Hjalmar Gullberg*, 117f.
- 8 Jørgen Bruhn och Beate Schirrmacher (red.), *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media* (Abingdon 2022), 3.
- 9 Jørgen Bruhn och Beate Schirrmacher, ”Media combination, transmediation and media representation”, i *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media*, Bruhn och Schirrmacher red. (Abingdon 2022), 103: ”media transportation” är tillsammans med ”transmediation” aspekter av studier av ”media transformation”. En annan huvudinriktning är ”media combination”.
- 10 För studiet av teatralisering av lyriska texter, se t.ex. Maureen Kravec, ”As at a Theatre’. Wallace Stevens’ Dramatistic Poetry”, *The Wallace Stevens Journal* vol. 20 (1996:1), 27–46 och Alexandros Pappas, ”Performance and theatricality in the poetry of C.P. Cavafy”, opublicerad avhandling (Oxford 2019).
- 11 Bruhn och Schirrmacher, ”Media combination, transmediation and media representation”, 104.
- 12 Hjalmar Gullberg, *Dikter* (Stockholm 2021), 46. Hänvisningar i parentes i den löpande texten avser denna utgåva.
- 13 M. H Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York 1953), 8–14.
- 14 Ibid., 14–21.
- 15 Jfr Anders Ohlsson, ”Nuets verklighet och existensens villkor i Hjalmar Gullbergs *Andliga övningar* (1932)”, *Sammlaren* vol. 143 (2023), 40–61.
- 16 Holmberg, *Hjalmar Gullberg*, 119ff.
- 17 Erika Fischer-Lichte, ”From *theatrum mundi* to Theatricality”, i *Theatre as Metaphor*, Elena Penskaya and Joachim Küpper red. (Berlin/Boston 2019), 253f.
- 18 William Shakespeare, *As you like it* (The Arden Shakespeare) (London/New York 1967), 56f.
- 19 Nikolaj Evreinoff, *The Theatre in Life* (Mansfield Centre 2013); Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York 1959) och Simon Shepherd, *The Cambridge Introduction to Performance Theory* (Cambridge 2016).
- 20 Palm, *Kristet, indiskt och antikt*, 76–96.
- 21 Palm, *Kristet, indiskt och antikt*, 79–95.
- 22 Palm, *Kristet, indiskt och antikt*, 91.
- 23 Palm, *Kristet, indiskt och antikt*, 91.
- 24 Jfr Shepherd, *The Cambridge Introduction to Performance Theory*.
- 25 Helena Bodin, *Hjalmar Gullberg och bysantinismen. ”som paradoxer i tid och rum”* (Skellefteå 2002), 217.
- 26 Andra jämförbara exempel är ”Detta är jag” ur *Att övervinna världen* (1937), ”Till en näktergal i Malmö” ur *Fem kornbröd och två fiskar* (1942) och ”På Lemnhults kyrkogård” ur *Dödsmask och lustgård* (1952).

DE KAMOUFLERADE VINGARNA

Om Tomas Tranströmers dikt "Preludium"

Torbjörn Schmidt

Den första dikten i Tomas Tranströmers debutbok *17 dikter* (1954), "Preludium", är en av hans mest omskrivna. Kring dikten har det dessutom kommit att utformas en särskild läsart som kontrasterar den mot Erik Lindegrens "Ikaros", publicerad samma år i Lindegrens sista diktsamling *Vinteroffer*. En tidig sammankoppling utförs av Brita Wigforss i hennes artikel "Med händerna i Haydnfickor". Det är talande att hennes artikel ingår i en serie med överrubriken "Femtitalet i backspegeln", eftersom det som regel är i ett tillbakablickande perspektiv som mönster och samband av det här slaget låter sig urskiljas eller konstrueras. "Om man ville skulle man kunna läsa [Preludium] som ett farväl till den föregående generationens lyriker, som en revolt mot deras ångestmärkta drömvisioner [...] Fallet är inte som för Lindegrens Ikaros identiskt med extasens bristning. Riktningen är inte uppåt mot en fågelfri rymd utan neråt mot sommarens krater [...] Dikten andas livsbejakelse, den talar om födelse till grönska, strömmande vatten, samkänsla med universum."¹ Några år senare, i Jan Stenkvists översiktsverk *Den nyaste litteraturen* (1975), har denna tolkning, fullt rimlig och tankeväckande som den är, övergått till att bli ett historiskt faktum. Inte nog med det, handboks-författaren tillskriver Tranströmer avsikten att vilja göra upp med en av sina främsta föregångare: "Den första dikten i 17 dikter heter Preludium och har karaktären av programdikt. Den skildrar ett fall från drömmen till uppvaknande och verklighet, till 'morgonens gröna zon', och Tranströmer har själv meddelat att han velat skapa en omvändning av Lindegrens Ikaros-dikt där ju färdens går i motsatt riktning."² Det är och förblir en gåta varifrån handboks-författaren hämtat sin uppgift om Tranströmers intention – den är ett grundlöst påstående, och kan möjligen tolkas som ett utslag av önsketänkande hos en

litteraturhistoriker som vill se tydligt profilerade generationsmotsättningar. I sin monografi *Resans formler* (1983) kan Kjell Espmark med hänvisning till publiceringskronologin korrigera misstaget; Tranströmers dikt publicerades nämligen före "Ikaros", och det är först i ett vidare intertextuellt sammanhang som den kan läsas som en *replik* till Lindegrens extatiska och himlastormande poesi.³ Den senare uppfattningen, som får tyngd av Espmarks auktoritet som Tranströmerforskare, har sedan blivit den allmänna. Den återspeglas i Mikael van Reis betraktelse "Metaforernas resenär" i *Den svenska litteraturen* (1990) som inleds med en kontrasterande jämförelse mellan Lindegrens "Ikaros" och Tranströmers "Preludium".⁴ Niklas Schiöler, slutligen, tar de båda dikterna till utgångspunkt för sin uppsats "Ett fallskärmsköp från 40-talet? Om Tranströmers Preludium".⁵ Schiöler bygger på Espmarks samvetsgranna närläsningar av dikterna och tillför en hel rad detaljiakttagelser om inbördes överensstämmelser, inte minst när det gäller dikternas formella uppbyggnad. Ja, parallellerna är i sanning förbluffande och lockar läsaren till grubblerier över eventuella orsakssamband. Kan det rentav vara så att Lindegren läste Tranströmers dikt när den publicerades i tidskriften *Femtital* och tog intryck av den, medvetet eller omedvetet? Schiöler vill inte utesluta den möjligheten. En närmare kontroll av källorna visar att Lindegren med största sannolikhet tog del av dikten redan då. Han recenserade nämligen det aktuella tidskriftsnumret i *Dagens Nyheter*, dock utan att nämna Tranströmers dikt.⁶ Vilken inverkan läsningen hade på honom, om den sporrade honom till en sångarstrid, måste förbli en öppen fråga – och strängt taget en fråga av underordnad betydelse för studiet av Tranströmers poesi.

När en sammanställning av det här slaget som den mellan Tranströmer och Lindegren får fäste, när den biter sig fast, vill man gärna tro att den har ett visst förklaringsvärde. Det är retoriskt och pedagogiskt tacksamt att spela ut de båda författarna mot varandra, en ung poets första betydande dikt mot ett centralt verk av en äldre mästare. I resonemangen ovan, från 1960-tal till 2010-tal, går det att urskilja två delvis överlappande teser. För det första att "Preludium" låter sig läsas som en 50-talistisk replik till tendenser i det föregående decenniets poesi, med tillägget att det är en litteraturhistorisk efterhandskonstruktion som inte förutsätter någon avsikt hos Tranströmer att profilera sig mot Lindegren. För det andra att det är signifikativt för

Tranströmer att rörelsen i "Preludium" går nedåt mot jorden, till skillnad från Lindegrens Ikaros som strävar uppåt, mot rymden. Tranströmer visar därigenom sin egenart som poet. Den här senare tesen drivs främst av Kjell Espmark, som återkommer till den ett par gånger i sin monografi och tillmäter den stor betydelse. Den är hos honom inte ett neutralt konstaterande av en förändrad rörelseriktning utan förknippas med starka värdeord, genomgående till Tranströmers fördel. Ännu så sent som i sin parentation över vännen och kollegan våren 2015 påpekade han att Tranströmers poesi kännetecknas av en centripetal tendens, inte en centrifugal.⁷

I *Resans formler* vidgas resonemanget till att omfatta även andra dikter än "Preludium". I en jämförelse mellan Tranströmers dikt "Ansikte mot ansikte" ur *Den halvfärdiga himlen* (1962) och Boris Pasternaks "Med vilande åror" heter det:

Vi har sett hur den tidige Tranströmer låter den vaknande i en fallskärmsshop-pares skepnad sjunka mot en jordisk sommar och uppflammande ting i vad som ser ut som en replik till Erik Lindegrens ikariska stigande i rymden. Vi bevittnar något liknande nu och denna gång föreligger verkligen ett påvisbart samband i gensagan. Mot den kosmiska extasen i *Med vilande åror*, mot famnandet av himlen och greppet om Herakles' nakna ställer den yngre poeten en med saklig precision tecknad jordisk maximalupplevelse. [...] Dikten är till sist Tranströmers replik till Pasternak, i ett vidare perspektiv det svar hans sakliga epifani ger en kosmiskt famlande extatisk poesi.⁸

Adjektivet "famlande" ekar av den "rymdfamlande hållning" som Erik Lindegren redan före Ikaros sägs representera,⁹ och när det senare blir tal om Tranströmers porträttdikter, närmare bestämt den tidiga "Gogol ur debutboken, ger den diktens avslutande himmelsfärd anledning till följande reflektion: "Den finalen inleder 50-talets många befriade luftresor. För Tranströmers egen del är denna elevation dock inte lika representativ på lite sikt. Epifanins uppflammande ljus är hans men inte ascensionen. Mer genuint är för hans vidkommande det antiikariska dalandet mot den gröna jorden i *Preludium*."¹⁰

Det är svårt att inte uppfatta den pejorativa innebörden i Kjell Espmarks



omdömen som "famlande" och "rymdfamlande" – den som famlar trevar sig fram, osäkert och en aning hjälplöst, utan att urskilja vad handen griper om. Något av nedvärderingen färgar även av sig på de kosmiska anspråken. Med någon förenkling kunde man säga att den önskvärda hållning som här kontrastvis frammanas mot allt det himlastormande och gränslösa, det berusade och extatiska, utmärks av saklighet och precision – egenskaper som i förbigående sagt även är litteraturvetenskapliga dygder, inte minst hos en noggrann läsare som Espmark – och framstår som en poetisk motsvarighet till vardagsspråkets idiomatiska uttryck "att komma ner på jorden". Ja, det är just så som resenären i "Preludium" ter sig där han efter fallet står under trädet; han har kommit ner på jorden. En dikt som aldrig har varit avsedd som programförklaring kommer på så vis att tillskrivas betydelser med räckvidd för hela författarskapet.



Det man framför allt har anledning att ifrågasätta i det ovanstående är ett tänkande i motsatspar där det ena ledet utesluter det andra. Adjektivet "antiikarisk" är med sin inbyggda negation ett sådant ord som i onödan förstärker ett binärt synsätt: om färden går nedåt mot jorden kan den inte alternativt tänkas som en rörelse i motsatt riktning, upp i rymden. Ifråga om Tranströmers poesi, som i så hög grad får sin energi från ett dialektiskt kraftspel mellan motsatser, och där antitesen med alla sina släktingar inom retoriken är en grundläggande figur, gör man nog klokt i att avstå från sådana förenklingar. Trafiken i rymden är inte enkelriktad. Ja, man kan fråga sig om lärda termer som "ikarisk" och "antiikarisk" verkligen är bäst lämpade för att beskriva dynamiken i vertikalled, förknippade som de är dels med den antika myten och dess många gestaltningar genom tiderna i litteratur och bildkonst, dels – i ett specifikt svenskt sammanhang – med just Erik Lindegrens dikt "Ikaros". Det är förstås riktigt att Tranströmer inte skriver som Lindegren. Däremot går det att visa hur uppåtrörelsen, den upphävda gravitationen, lättheten, svävandet, vingarna och inte minst *den fria flykten som möjlighet* gör sig gällande i Tranströmers poesi i otaliga manifestationer. Det gäller för debutbokens "Preludium" men även för flera andra dikter, ända fram till de sista åren.

Beträffande "Preludium" stämmer det att det metaforiska fallskärmsshoppet beskriver en rörelse ned mot jordytan. Men det är ett uppbromsat fall;

det ligger i fallskärmens funktion att det fria fallet övergår i något annat, ett långsamt dalande eller en glidflykt. Större delen av dikten, ja i själva verket hela dikten ända fram till blankraden före de avslutande fem raderna, kan läsas som en flygdröm eller kanske snarare som en fantasi i halvvakettillstånd om flygande. Lärkan och fiskgjusen är båda skapade för att flyga, inte för att störta handlöst. Enstaka läsare har fäst sig vid lättheten och flykten i dikten. En jämnårig kollega, Lasse Söderberg, som under åren skrivit insiktsfullt om Tranströmers poesi, valde i en sen hyllningsartikel att uppmärksamma "Preludium" och fallskärmshopparen som "faller eller stiger, otydligt vilket, eller faller och stiger på en och samma gång", utan att närmare ange hur den stigande rörelsen uppstår i dikten.¹¹ Språkvetaren Lars Melin har framhållit den uppbromsande effekten av en hel rad samverkande faktorer i dikten: syntax, fraslängd, ordlängd. "Rytmen ger en känsla av viktlost tillstånd, av svävande. Det är de riktigt långa och tunga nominalfraserna med de långa och tunga sammansättningarna som i *dallrande lärkans position* och *de mäktiga trädrotsystemens underjordiskt svängande lampor* som rytmiskt bromsar upp och markerar fördröjningen. Paradoxen är att det är de tunga orden och fraserna som skapar det viktlösa tillståndet."¹²

För att komma bort från en alltför ensidigt jordbunden syn på Tranströmers poesi kan det vara instruktivt att ta del av den franske tänkaren Gaston Bachelards (1884–1962) utforskande av den mänskliga föreställningsförmågan, och då i första hand den bok som behandlar luftens element, *L'Air et les songes*. I kapitlet "Le rêve de vol", beskrivs drömmen att flyga som en mänsklig erfarenhet av nära nog arketypisk karaktär.¹³ Bachelard hämtar sina exempel från en mångskiftande beläsenhet med huvudvikten på franska källor, men också tyska och engelska. De erfarenheter av drömlivet som refereras kan vara drastiska. I Havelock Ellis, *The World of Dreams* (1916), återberättas hur en fransk målare, Jean-François Raffaelli, greps så starkt av suggestionen av svävande i drömmen att han vid uppvaknandet tog ett språng ur sängen för att pröva sin flygförmåga. Joseph de Maistre hänvisar i *Les Soirées de Saint-Petersbourg* (1821) till en anonym sagesman som bekant att han i sin ungdom så ofta drömt om att flyga att han börjat misstänka att tyngden inte var människans naturliga tillstånd. Bachelard menar vidare att vi har en benägenhet att rationalisera flygdrömmarna genom att införa

element från vardagslivet och ger flera belysande exempel på fenomenet. Charles Nodier (1780–1844), fransk författare och bibliotekarie, berättar att han drömt om resor i luftballong – varmluftsballongen var en uppfinning på modet och kunde klä den ursprungliga drömmen i en passande tidsenlig dräkt. Sak samma med introduktionen av aeroplanet: då börjar poeterna drömma att de färdas i flygmaskiner. Tranströmers fallskärmshopp passar väl in i mönstret. Dessutom motsvarar dalandet mot jordytan i ”Preludium” Bachelards definition av flygdrömmen som ett kontinuum utan skarvar, ett jämnt framflytande i etern, utan vingslag, utan flaxande. Den uråldriga gestaltningen av drömmen, långt före all modern teknik och så enkel till sin natur att den inte ens uppfattas som en rationalisering, är vingen. Vingen som upphovet till Hermes’ bevingade sandaler och till myten om Ikaros.

I den första mera ambitiösa studien av författarskapet, essän ”Tomas Tranströmers poetiska metod” från 1961, uppehåller sig Urban Torhamn särskilt vid uppvaknandets sinnestillstånd.¹⁴ Torhamn ser en inre släktskap mellan ”Preludium” och en dikt ur den följande diktsamlingen *Hemligheter på vägen* (1958), ”Han som vaknade av sång över taken”, och noterar att den fallande rörelsen i ”Preludium” motsvaras av ett uppåttstigande i den senare dikten. Det finns ytterligare en förbindelse mellan de båda dikterna som essäförfattaren i sin intuitiva klarsyn inte gärna kunde känna till, men som går att utläsa ur de bevarade manuskripten. I skisserna till ”Han som vaknade av sång över taken” förekommer en senare struken tredje strof som inleds med orden ”Men att sväva”.¹⁵ Det kan jämföras med en liknande strykning i utkastet till ”Preludium”, raden ”han svävar orörig”.¹⁶ Den estetiska principen förefaller tydlig nog: att gestaltningen av svävandet är huvudsaken, och att det alltför explicita väljs bort. I utkastet till en långt senare dikt, det som skulle bli den avslutande prosadikten i sviten ”Preludier I–III” i *Mörkerseende* (1970) men som på det här stadiet fortfarande var en radindelad dikt, finns en rad som är överraskande i sitt nakna klarspråk: ”En dag kommer jag att kunna flyga!”¹⁷ I den färdiga dikten markeras lättheten med andra, subtilare medel.

Och hur ska man då se på det antiikariska? Fallskärmen kan inte av egen kraft lyfta från marken, därigenom skiljer den sig från både luftballongen och flygplanet. Möjligen ligger i denna begränsning något som är utmärkande för författarskapet, en dubbelhet av bundenhet och frihet. Men varför enbart se till

bundenheten och tyngden? Tendensen att läsa "Preludium" som programdikt förleder läsaren att tolka den som ett avståndstagande från allt som har med luftfärder och fri flykt att göra. Den kan lika gärna, eller hellre, uppfattas på motsatt vis. Resenären med båda fötterna på jorden bevarar minnet av svävan-det, och den erfarenheten blir i någon mening bestämmande för allt som ska komma. Den som läser Tranströmers dikter uppmärksam kommer att hitta ständiga anspelningar på vingar och flygande. Det rör sig mindre ofta om något förverkligat, snarare om en inneboende möjlighet, en förhoppning, kanske en bön. Den förtätade slutstrofen i dikten "Svenska hus ensligt belägna" som inleder Tranströmers andra samling *Hemligheter på vägen* är just ett sådant ställe:

Låt dem känna utan ängslan
de kamouflerade vingarna
och Guds energi
hoprullad i mörkret.¹⁸

"Utan ängslan" – de manande och tröstande orden kunde vara på sin plats inför ett fallskärms hopp eller andra luftsprång. Själva ordet "fallskärm" förekommer för övrigt bara ytterligare en gång i Tranströmers verk, nämligen i den betydligt senare prosadikten "Gläntan" ur *Sanningsbarriären* (1978), och då med en signifikativ association till vingar:

På den nynnande kraftledningsstolpen sitter en skalbagge i solen. Under de glänsande sköldarna ligger flygvingarna hopvecklade lika sinnrikt som en fallskärm packad av en expert.¹⁹

Återigen rör det sig om de avslutande raderna i en dikt, en slutvinjett till synes utan större samband den närmast föregående texten. Partiet kan mycket väl läsas som en variation på den nyss citerade slutstrofen i den tjugo år äldre dikten "Svenska hus ensligt belägna". Skalbaggens vingar är kamouflerade eftersom de täcks av sköldarna, och det hopvecklade rimmar med det hoprullade. Det är inte helt ovanligt i Tranströmers poesi med den här typen av lekfulla omgestaltningar av favoritmotiv, komponenterna återkommer i lätt ändrad form, kanske förenklade, stiliserade. Ja, även den nynnande kraft-

ledningsstolpen och solen hör till kompositionen, som ännu ett uttryck för den gudomliga energin.

Skalbaggen framstår som en sinnebild för den fria flyktens möjlighet hos Tranströmer: en individ som tillbringar huvuddelen av sitt strävsamma liv vid markytan men som även har begränsad flygförmåga. Inom en annan del av djurriket lever fladdermusen, ett däggdjur vars vingar rent evolutionärt har utvecklats för sig, inte som hos fåglarna. Den partiella himmelsfärd som avslutar dikten ”Guldstekel” sist i samlingen *För levande och döda* (1989) får bli ett motstycke till dalandet mot jorden i debutboken:

Men idag har min blick lämnat mig.

Min blindhet har gett sig av.

Den mörka fladdermusen har lämnat ansiktet och saxar omkring i sommarens ljusa rymd.²⁰

Noter

- 1 Brita Wigforss, ”Med händerna i Haydnfickor”, *GHT*, 1966–08–13; utvidgad version i *Femtitalet i backspegeln. Ett urval essäer om svenska författare ur 50-talsgenerationen*, Karl-Erik Lagerlöf red. (Stockholm 1968), 151–156; citatet 151.
- 2 Jan Stenkvist, *Den nyaste litteraturen* (Stockholm 1975), 53. Arbetet ingår som den tredje och sista delen i Gunnar Brandell och Jan Stenkvist, *Svensk litteratur 1870–1970*.
- 3 ”Preludium” trycktes i tidskriften *Femtital* vol. 1 (1951:4); en första version av ”Ikaros” infördes ett drygt halvår senare i *Dagens Nyheter*, 1952–06–15. Kjell Espmark, *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi* (Stockholm 1983), 77.
- 4 Mikael van Reis, ”Metaforernas resenär”, i *Den svenska litteraturen, del 6. Medieålderns litteratur 1950–1985* (Stockholm 1990), 64–65; omtryckt i *Den svenska litteraturen, 3. Från modernism till massmedial marknad 1920–1995* (Stockholm 1999), 366–367.
- 5 Niklas Schiöler, ”Ett fallskärmshopp från 40-talet? Om Tranströmers Preludium”, i *Bo-lövens sorl. Romantisk modernism och estetisk funktionalism i femtitalets poesi* (Göteborg 1998), 159–171. I lätt reviderad form omtryckt i Niklas Schiöler, *Ledstängen i mörkret. Texter om Tomas Tranströmer* (Stockholm 2011), 29–46.
- 6 Lindegrens recension av *Femtital* 1951:4 har rubriken ”Blågula doppingar?”, *Dagens Nyheter*, 1951–11–30. Se Erik Lindegren. *En bibliografi utarbetad av Folke Sandgren*

- (Stockholm 1971), 82. Ett av de fem bidrag som Lindegren omnämner är en essä av Hanserik Hjertén, "Om poeten och visionen". Essän börjar på en högersida. På motstående vänstersida återfinns "Preludium" som alltså lämnas okommenterad.
- 7 Minnesstund för Tomas Tranströmer på Dramatens stora scen söndagen den 12 april 2015. Min minnesbild.
- 8 Espmark, *Resans formler*, 101f.
- 9 Ibid., 77.
- 10 Ibid., 179.
- 11 Lasse Söderberg, "Jubileumsdag i bildfirman", *Kvällsposten*, 2011-04-15. Citerat efter Lennart Karlström, *Tomas Tranströmer. En bibliografi, del 3* (Stockholm 2015), 739.
- 12 Lars Melin, *Polletten som trillade ner. Metaforer – hur förstår vi dem?* (Stockholm 2012), 170f.
- 13 Gaston Bachelard, *Luften och drömmandet. Essä över föreställningen om rörelse*, Marianne Lindström övers. (Lund 1996), 43-95.
- 14 *BLM* vol. 39 (1961:10), 799-803.
- 15 Maskinskrivet manus, odaterat. Detta liksom följande manuskript i kopia hos artikelförfattaren. Dikten "Han som vaknade av sång över taken" publicerades första gången i *Svenska Dagbladet*, 1958-06-15.
- 16 Anteckningsbok, genom innehållet möjlig att datera till 1951.
- 17 Maskinskrivet manus, odaterat, sannolikt från 1968-1970.
- 18 Tomas Tranströmer, *Hemligheter på vägen* (Stockholm 1958), 9.
- 19 Tomas Tranströmer, *Sanningsbarriären* (Stockholm 1978), 12.
- 20 Tomas Tranströmer, *För levande och döda* (Stockholm 1989), 36.

KATARINA FROSTENSON VS HENNES SAMTID

Björn Sundberg

Med A. *Andra tankar* (2021) återvände Katarina Frostenson till lyriken, efter volymerna *K* (2019) och *F. En färd* (2020). De var väl främst ett sätt att bearbeta uppbrottet från Akademien och allt som därtill hörde, och att skapa distans till det och dem som likt schakalens käftar rivit i köttet. (Men där fanns även partier med stor allmängiltighet, främst den text som skildrar den förnedring kriminalvården utsätter besökande anhöriga för.)

A är ju alfabetets första bokstav, och samlingen indikerar väl en ny början, men texterna är även en återkomst till tonfall och inte minst teman i Frostensons tidigare oeuvre. Kraftfullast är de metapoetiska skikten: Dikt och språk och ord; de ord som dikten byggs upp av, men också ett ordlöst språk, som det stycke platanträ som Paul Celan sände till Nelly Sachs. Här som ofta tidigare knyter Frostenson an till andra författare, då poesins språk tar form och gestalt.

När Folkteatern i Göteborg hösten 2022 satte upp *K* kändes det naturligt att erinra om Frostensons vittfamnande författarskap – mer härom strax – även om Göteborgsföreställningen koncentrerade sig till just *K*. Föreställningen hade monodramats form och var gemensamt skapad av dramatikern Kristian Hallberg och skådespelaren Ylva Olaison, som också gestaltade texten på scen. För regin svarade Tobias Hagström-Ståhl. Uppsättningen hade vuxit fram utan Frostensons medverkan, men grunden är förstås Frostensons text; den smärtpunkt, som där gestaltas då man faller fritt från berömmelsens upphöjdhed och förlorar allt: position, anseende, vänner. Nu finns förvisso andra skikt i Frostensons bok från 2019, men på Folkteatern hade man, med teaterchefen Frida Röhl's ord, velat gestalta ett "mardrömsscenario" som många kan känna igen. Och Ylva Olaison fyllde i: "Det låter kanske konstigt, men för mig handlar inte det här om Frostenson."

Om man i stället vänder blicken till just Frostenson, till linjer i hennes

K

F

samlade produktion ses såväl kontinuitet som brytandet av ny mark. I den första diktsamlingen, *I mellan* (1978), kan man förnimma en ung poet som söker sin egen röst, men som söker den i samspel med ett närvarande du:

Ingenting mer osynligt
 än ordens ledljus
 I dig, i mig
 i mellan
 Möt mig i tystnad
 I mellan

Och i en följande dikt, ”I din hand”, med dess tydliga Södergransreminiscenser, visas än klarare att det är i mötet med den andre som diktjaget blir till:

Jag har känt mitt hjärta
 för första gången idag

Det slog mot din hand
 varje slag var tydligt

Jag kände mitt hjärta
 i din hand

Det tema som här uppträder som kärlekspoesi i direkt form bär Frostenson med sig genom författarskapet, även om tematiken fördjupas och blir mer svårgripbar. Egenartat nog kan man tycka att temat är minst öppet närvarande i den samling som heter just *Den andra* (1982), men där formuleras den fråga som fortsättningsvis vibrerar i Frostensons oeuvre – ”hur börjar vägen mot den andres ansikte”.

Mötet och samspelet med den andre rymmer dock bråddjup – ’hur kan man leva med den andre utan att krossas?’ Emmanuel Levinas kärva ord drabbade Frostenson, nyss anländ till Paris i början på 80-talet, via baksidan på en bok. I *Le temps et l'autre / Tiden och den andre*, som Frostenson tog del av, framhåller Levinas *altérité*: ”Relationen till den andre är inte en idyllisk

och harmonisk kommunion och inte heller ett inkännande genom vilket vi försätter oss i hans ställe och erkänner honom som vår like, om än utanför oss; relationen till den Andre är en relation till ett Mysterium.” Senare framhåller Levinas: ”Idén om en kärlek som skulle innebära ett sammansmältande av två varande är en falsk romantisk idé.”

Inte ett sammansmältande, men ett värnande av avståndet till och gränsen mot den Andre, ibland gestaltat som en maktkamp mellan man och kvinna, med orden och kränkningarna som verktyg. Så till exempel i teaterstycket *Traum* (1993). Några spridda brottstycken från dialogen mellan textens namnlösa gestalter, HAN och HON, får förmedla relationens destruktiva karaktär: ”Ibland ... när jag hör dig vill jag döda, eller lägga mask över din röst ... Bara höra ljudet ... Hemska, rena dröm. [...] Jag kan inte tänka när du är här! [...] Du sörjar mig, besudlar mig med dina ord. [...] Du kletar ner min syn!”

Spontant föreställer vi väl oss att ’den andre’ är en person, en annan människa, men som Ole Hessler framhöll redan i sin anmälan av *Stränderna* (1989) kan detta ’du’ omfatta så mycket mer: ”Stränderna’ är en sprängskiss av ett medvetande som står på en gräns: mellan ett ’jag’ och ett sovande ’du’, till exempel mellan hav och land, mellan höst och vinter. Den konkreta världen slår in i vågor, för att åter tona bort, likt vridningar på ett kameraobjektiv: än ser man vägen som ringlar sig nedför en backe, än orden som beskriver den. Vad är det orden vill pröva? [...] Platsen, landskapet, det sovande ’du’, allt detta ’andra’ värnar i sitt tigande sina hemligheter och sin gåta. Du är platsen, platsen är du. Dikten är gränsen mot dem båda. Vad det ytterst handlar om är avståndets lov: att bli till genom motstånd och skiljaktighet.”

I företalet till 4 *monodramer* (1990) – de första teaterstycken Frostenson publicerar – tydliggör hon platsens betydelse, då ett nytt flöde i författarskapet öppnas; själva scenrummet framställs som en agerande part: ”Utgångspunkt för monodramerna [...] är genomgående en plats: en människa – ett medvetande – en röst möter en yttre plats. Människans tal möter platsen: rösten slår mot materien. Platsen är tyst och tystnaden framkallar människans tal. Platsen har varken ’röst’ eller ’ansikte’ men den har tagit emot mängder av händelser som laddat den med spänningar och bilder, något som uppfattas som påtagligt. // Röstens tal är inte förberett, det väcks; det liknar stundtals en åkallan, stundtals ett samtal med platsen.”

Många av Frostensons scenanvisningar – om än långtifrån alla – är påfallande vaga; till exempel i ”Nilen” – det stycke som inleder volymen 4 *monodrammer* – där man bland annat läser: ”eventuellt finns någon plantering. Någon leksak ligger i landskapet [...] leksaken kan vara en liten hink, ett plastdjur, en nött spade [...] Möjligt är också att antyda rummet utanför bara med ljuden och med en förflyttning av ljuset.” Som hon själv framhållit tog hennes första scenstycken form under nära samarbete med regissören Pia Forsgren, och generellt kan sägas att Frostensons texter för scenen sällan är ’färdiga’ – sällan slutna – utan skrivna med en öppenhet som inbjuder till medskapande från regissör, scenograf och skådespelare, vilka tillsammans ’installerar’ Frostensons texter på scengolvet.

Frostensons starka intresse för konst som installation – som arrangerande, skapande av ett rum – framgår av de texter hon skrivit till en rad konstnärers installationer: verk av till exempel målarna Håkan Rehnberg (”Moirä” och ”Mnemosyne”) och Jan Håfström (”Stigma”) och skulptören Katarina Norlin (”Ariel”). Konstverk som dessa ’framkallar’, som Frostenson skriver, texter av henne.

I librettot till Sven-David Sandströms opera *Staden* (1998) kombineras de två aspekterna av ’du/den andre’. I centrum ställer Frostenson ”Sorl”, som har en androgyn framtoning och som väcker de andra rollfigurernas begär. Också Sorl själv har ett starkt, närmast narcissistiskt begär, då hon lockar omgivningen: ”Se bara på mig. På mig! Se mig bara”. Spelet mellan Sorl och övriga aktörer (dit hör även flera körer) leder fram till ett orgiastiskt dödande av Sorl – och vi skönjer hur handlingen via Sorls kropp är inskriven i offermytens struktur: från födelse till död och uppståndelse.

Men Sorl och de andra agerar inte bara mot varandra; de spelar huvudsakligen i och mot stadens artificiella rum, med bländande fasader. Där allt är yta och sken. Och där ingenting är på riktigt. Upplevelsen föder en längtan efter autenticitet och kroppslig närhet, även om resultatet är en kniv genom kroppen och lemlästningen av Sorl, som äger rum utanför staden på en arkaisk plats, där ett mörkt, evigt våld härskar. Platsen tvingar dem till att korsa tidigare givna gränser.

Till *Staden* sluter sig passionstycket *Ordet* (2006), för fem soloröster och kör, där Frostenson hämtat texter huvudsakligen från Johannesevangeliet,

men även från bland annat övriga evangelietexter och från rader av Paul Celan och Nelly Sachs. För tonsättningen svarade även denna gång Sven-David Sandström. Den sargade kroppen, utblottelsen och offerritens struktur länkar *Ordet* till det tidigare opera-librettot.

Efter *Ordet* följde bland annat *Tal och Regn* (2008) och *Flodtid* (2011), till formen mer 'traditionella' lyriksamlingar. Det är väl till dem som *A* närmast knyter an. Där som här: elegiska barndomsminnen, anspelningar på andra författare – deras *röster* – och reminiscenser av versrader, inte sällan hämtade från psalmboken. Och reflexioner om ordet som grund och källa.

*

Katarina Frostensons senaste samling, *A. Andra tankar*, är litet spretig och ställvis ger texterna ett obearbetat intryck, orden stannar vid en språklig gest. Men när många av dagens "hyllade" författarskap blivit till aska i vinden, kommer Frostensons författarskap framstå som ett bestående inslag i vår samtidslitteratur.

A

III

PASSIONERNA

”DET SKALL VARA MJUKT. SOM SAMMET!”

Filmen om Django

Erik Hedling

Nej! Denna text handlar inte om västernfilmer som Quentin Tarantinos eklektiska *Django Unchained* (2012) eller Sergio Corbuccis spaghettklassiker *Django* (1966)!

Istället handlar den om den högst verklige och historiske Django, den fransk-belgiske jazzgitarristen Django Reinhardt, professionellt verksam, framförallt i Frankrike, men även i Storbritannien och USA, från slutet av 1920-talet fram till sin för tidiga död 1953 (Django dog av en hjärnblödning).

Om man som undertecknad sedan tidigt 1970-tal läst tusentals intervjuer med världens ledande rockgitarrister noterar man att de ofta blir tillfrågade om sina personliga favoritgitarrister. Namnen som nämns är ofta de samma, som Jimi Hendrix, Eric Clapton, Peter Green eller BB King. Ett annat återkommande namn är just Django Reinhardt, trots att denne var jazzmusiker och verksam under en period då rockmusiken ännu inte fanns. Detta därför att Django, tillsammans med amerikanerna Eddie Lang och Charlie Christian, var en av den elektriska gitarrens pionjärer inom jazzen på 1930- och 40-talet. Tillsammans med sitt legendariska band ”Quintette du Hot Club de France”, vars andre solist var jazzviolinisten Stephane Grappelli, spelade Django in en samling titlar som blivit klassiker, till exempel ”Minor Swing”, ”Djangology” och ”Nuages” vilka tillsammans skapat ett enastående musikaliskt eftermäle; ”Nuages” (moln) blev till och med något av en symbol för det franska motståndet mot tyskarna under det andra världskriget.

Bitar av dessa återkommer också i spelfilmen *Django* (2017), regisserad av Étienne Comar med den fransk-algeriske skådespelaren Reda Kateb i titelrollen; Kateb är tidigare känd från verk som den franska gangsterfilmen *Un prophète* (Jacques Audiard, 2009) eller den amerikanska thrillern *Zero Dark Thirty* (2012), där Kateb gestaltar ett arabiskt tortyroffer för kriget mot terrorn.

Jazz Manouche

Django var av romskt ursprung och tillhörde det västeuropeiska Sinti-folket, på franska ”Manouche”, ett faktum vilket är starkt närvarande i Comars film, som bland annat utspelar sig bland hans släktingar i romska läger. Han föddes 1910 i ett romskt läger i belgiska Liberchies, nära Pont-à-Celles i grevskapet Hainaut söder om Bryssel. Det var emellertid i Paris som Django skulle utveckla sin musikalitet och bli centralgestalt inom den genre som kom att kallas ”Jazz Manouche”, på engelska ”Gypsy Jazz”. Detta var en musiktradition som utvecklades av romska musiker, vars musikaliska arv från Östeuropa, till exempel Ungern, uppblandades med fransk ”Musette”, ofta framförd på dragspel, och ett starkt inslag av amerikansk jazzmusik som slog igenom stort på europeiska scener på 1920-talet – många amerikanska jazzmusiker var också verksamma i Europa på 1930-talet, till exempel tenorsaxofonisten Coleman Hawkins eller altsaxofonisten Benny Carter. Båda kom att spela tillsammans med Django Reinhardt i Paris. Django började som violinist, för att senare gå över till banjo och så småningom till gitarr.

Redan när han var 18 år gammal råkade han ut för en förödande olycka. Han lyckades antända sin husvagn och skadades svårt i den våldsamma brand som utbröt. Följden blev att hans lill- respektive ringfinger på vänsterhanden – den som greppar tonerna på gitarrens greppbräda – blev mer eller mindre obrukbara för resten av livet, och han fick i fortsättningen spela endast med pek- och långfinger, och då och då även tummen för att spela på den nedersta bassträngen i ackorden. Han lärde sig dock att utnyttja det han hade, framförallt tummen men också de annars obrukbara fingrarna för att trycka på diskantsträngarna vid ackordspel.

För en sentida gitarrist ter sig detta som minst sagt remarkabelt, särskilt ringfingret är ju synnerligen aktivt vid gitarrspel, inte minst vid vibraton, men även lillfingret vid vissa tongångar. Django lärde sig emellertid att spela ännu bättre med denna svåra funktionsnedsättning.

Inte bara att spela! För många är Django rent av virtuosernas virtuos. Skådespelaren Reda Kateb fingerar Djangos ”omöjliga” teknik mycket skickligt i filmen trots att det naturligtvis inte är han som spelar Djangos vindlande skalor; det är istället den holländske Django-epigonen Stochelo Rosenberg, som fått kritik för sina tolkningar av Djangos musik. Här orättvist, i mitt tycke.

En magisk gitarr

Problemet som Django konfronterades med avseende gitarren i jazzmusik var att den var för svag rent volymmässigt för att kunna utnyttjas som solo-instrument, det vill säga spel på de enskilda strängarna där tonen verkligen skär igenom ackompanjemanget. Särskilt om orkestern utnyttjade trummor. Ddet är typiskt att "Quintette du Hot Club de France" saknade en batterist – sättningen var Django på sologitarr, Grappelli på violin, två kompgitarrister och en kontrabas. 1920-talets gitarrmakare adresserade så småningom problematiken och kom upp med olika lösningar.

En av dessa gitarrmakare var italienaren Mario Maccaferri, som i slutet av 1920-talet immigrerade till London. Han skapade en akustisk jazzgitarr för stålsträngar, betydligt volymstarkare än den tidens strängar av djursenor (föregångaren till dagens nylonsträngar). Gitarren hade en stor resonanslåda, försedd med ett tunt granlock som släppte genom mycket ton, och med inbyggda volymstärkande funktioner, till exempel att skallängden (i princip halsen) var på hela 26 och en halv tum (en Gibson eller Fender idag har runt 25 tum som standard). Dessutom försågs gitarren med en stränghållare av metall, fäst på gitarrens undersida. Ytterligare en finess var en så kallad "cutaway"; kroppen som för- enades med halsen vid fjortonde bandet hade en försänkning i nedre sargen så att gitarristen utan problem kunde komma åt de höga diskanttonerna längst ner på halsen. Meningen var också att gitarristen skulle spela med ett plektrum, en hård liten plastbit som gav en distinktare och högre ton än endast mjuka fingertoppar på stålsträngarna.

Maccaferri lyckades få den ledande instrumentmakaren Selmer, med huvudkontor i Paris och filial i London, att saluföra hans gitarrer; Selmer är annars mest berömda för sina blåsinstrument, som fortfarande är marknadsdominerande. Django provade flera olika gitarrer – som affischnamn för Selmer fick han, till skillnad från sina bandmedlemmar dem gratis – men han fastnade slutligen för en Maccaferri med litet ljudhål, sedermera benämnd



No. 503. Han lyckades få tillräcklig volym i denna, förstärkt av den mikrofon som vid konserter placerades rakt framför hela orkestern. Så småningom började Django även sätta in en mikrofon – av märket Stimer – i gitarren för att kunna spela med trummor i sättningen. Men det är välkänt att han föredrog den rent akustiska tonen.

Efter kriget, 1946, reste Django utan sin gitarr till USA för att spela med Duke Ellingtons orkester. I USA hade vid denna tid den elektriska gitarren

fått brett genomslag eftersom den utan problem kunde matcha både blåsinstrument och trummor. Här inhandlade Django en nyproducerad Gibson-ES 300, en stor, helakustisk elgitarr för jazzmusik med en splitter ny och mycket stark P90-mikrofon inmonterad i gitarrkroppen (P90-n är fortfarande en vanlig och ytterst välljudande mikrofon i gitarrer av Gibson-typ). Min egen uppfattning är att Django aldrig låtit bättre än med just denna Gibson-gitarr, exempelvis i "Honeysuckle Rose", inspelad med Duke Ellington i USA 1946, där Djangos gitarrton har en betydligt starkare resonans än tidigare och man tydligt kan höra hur han influerat tusentals, både jazz- och rockgitarrister.



Avseende gitarrspelet kännetecknas "Jazz Manouche" av en speciell plektrumteknik där man regelmässigt och utan avvikelse anslår strängen först uppåt och sedan omedelbart nedåt i syfte att uppnå ett visst flyt i framförandet och ett visst "svaj" i solot. Django behärskar denna stil till mästarskap, med en blixtrande högerhand som anslår varje ton, en teknik som liknar det som på 1980-talet kom att beskrivas som "shredding". Tonerna, som exploderar i snabba skalor, kombineras med en absolut känsla för "timing", det vill säga en perfekt sensitivitet för takt och rytm. Att han kunde göra allt detta med enbart två fingrar på vänsterhanden är anmärkningsvärt.

I filmen spelar Django enbart på sin Maccaferri, även om han i verkligheten ägde en uppsjö av gitarrer. Han har den med sig överallt, till och med under hans misslyckade försök att fly den tyska ockupationen till Schweiz 1944. För en sentida gitarrsamlare är det oroväckande att gitarren saknar fodral, till exempel när han försöker gräva ner gitarren under snön för att dölja sig undan tyska patruller vid den bergiga gränsen. Dessutom knäck-



er han gitarrhalsen för att göra gitarren mindre. En akustisk gitarr, mycket känslig för både fukt och låg temperatur, skulle knappast klara en så omild behandling. Men det är naturligtvis inte Djangos egen originalgitarr som visas i filmen. Efter hans död skänktes hans Maccaferri No. 503 av hustrun Naguine till Musée de la Musique i Paris, där den finns att beskåda än idag.

Dr. Jazz

Filmen *Django* utspelar sig endast under de två åren mellan juni 1943 och krigsslutet i maj 1945. Under en större del av det första året levde Frankrike under tysk ockupation. Den första scenen med Django inleds med att han, medan han dricker sprit ur en flaska, står och fiskar i Seine (Django var enligt biografierna en stordrinkare som älskade att fiska och som därtill var rejält opålitlig vad det gällde att hålla tider). Under tiden inleder bandet – som då saknade Grappelli eftersom denne tillbringade hela kriget i London – ackompanjemang med två gitarrer, en klarinett och en kontrabas, en representation av just den periodens upplaga av "Quintette du Hot Club de France".

Efter att Django hämtats med taxi anländer han på scen och levererar, trots att han måste vara påverkad av den sprit han druckit, ett hisnande solo på sin Maccaferri. I den fullsatta lokalen finns civilklädda fransmän och gott om uniformerade tyska officerare; en skylt varnar till och med "Swingantz verboten". Ändå kan inte publiken, inte heller de uniformerade officerarna, låta bli att ryckas med av de vindlande rytmerna, och många reser sig upp för att vicka på höfterna och klappa takten. Paris var nöjes-huvudstaden i det av tyskarna ockuperade Europa och Django kunde ofta spela på klubbarna i Montmartre. Django själv förvärvade 1944 klubben La Roulotte på Rue Pigalle, efter Djangos övertagande helt enkelt känt som "Chez Django Reinhardt".

Det intressanta här är att Django så tydligt bryter två strikta tabun för den nationalsocialistiska ideologin: han är rom, en etnicitet som sedan raslagarna i Nürnberg 1935 klassificerades som lägre stående, och han spelar jazz, för nazisterna en undermålig och ovärdig musikalisk form, importerad från svarta musiker i USA. Hur var det möjligt för Django att fortsätta sin från 1930-talet strålande karriär i ett Paris kontrollerat av nazisterna?

Svaret på denna fråga, även om källmaterialet är bristfälligt, brukar vara ”Dr. Jazz”, en intressant person om vilken den amerikanska filmskaparen och jazzentusiasten Stanley Kubrick faktiskt hade långtgående planer på att göra en film.

Det handlar om den tyske jazzkonnässören Dietrich Schulz-Koehn. Schulz-Koehn var utbildad i musik, etnologi och språk vid universiteten i Freiburg, Frankfurt och Königsberg. På det senare universitetet doktorerade han på en avhandling om de ekonomiska dimensionerna av skivindustrin, härav titlaret ”Dr.” i ”Dr. Jazz”, den pseudonym han utnyttjade både i sin internationella verksamhet som jazzskribent och som utgivare av ett nyhetsbrev om jazzmusik; bland annat var han verksam i svenska *Orkesterjournalen* och amerikanska *Billboard*. (Även efter kriget återkom Dr. Jazz som jazzklubbsägare, radiopresentatör, producent och kritiker.) Trots den negativa synen på jazzmusik i Tyskland, fanns en entusiastisk skara av jazzdiggare, och Schulz-Koehn startade 1934 Tysklands första jazzscen, ”Swing-Club”, i Königsberg. Han arbetade senare som musikproducent hos skivbolag som Deutschen Grammophon Gesellschaft och Telefunken. Både 1936 och 1937 besökte han Paris och lärde då personligen känna kretsen kring Django, som han var en stor beundrare av. Schulz-Koehn blev medlem av NSDAP (alltså nazistpartiet) 1938, och hade varit medlem av SA (Sturmabteilung i Magdeburg) sedan 1933.

Under kriget tjänstgjorde Schulz-Koehn som officer – Oberleutnant – i Luftwaffe med placering på olika platser i Frankrike. Det finns en bild från den tyska ockupationen på nätet, fotograferat 1943, där Schulz-Koehn, i full uniform, flankeras av Django och några andra jazzmusiker, bland annat svarta sådana. Teorin är att Schulz-Koehn protegerade Django och andra jazzmusiker från tysk repression, till och med till den grad att han inte bara såg till att de kunde spela och tjäna sitt uppehälle, utan också hindrade dem från att hamna i Förintelsens förödande maskineri. Schulz-Koehn är också närvarande i filmen, spelad av den tyske skådespelaren Jan Henrik Stahlberg. Här är han involverad i försöken att få Django att göra en tysk turné och att spela för Joseph Goebbels, och till och med Hitler själv! En sådan turné, dikterar tyskarna, innebär emellertid att Django inte får spela ”swing”, inga ”breaks” eller ”blues”, ingen dans. Vidare får ingen musiker ”stampa takten”,

kontrabasen får endast "spelas med stråke" och inga "icke-ariska instrument som kobjällror" får nyttjas; därtill uttalas med emfas: ingen "musique nègre". Det är frågan om Django, rent bokstavligen, hade överlevt en sådan turné, trots skyddet från Dr. Jazz.

Porajmos

Förintelsen av romer, "Porajmos" – det finns olika siffror men de flesta handlar om mer än en halv miljon offer – var visserligen värre i Tyskland, där 100 000-tals gick under i gaskamrarna i Auschwitz, mängder stiliserades och alla tvingades bära en brun triangel fastsydd på skjortan eller blusen. Men den var ändå starkt närvarande också i Frankrike och Benelux-länderna, där romerna annars huvudsakligen utnyttjades som slavarbetskraft. Filmens inledning utgörs av en diskret skildrad pogrom, där en åldrad rom sitter i ett läger i Ardennerna och spelar på en Maccaferri-gitarr. Plötsligt är mördare närvarande och människor faller som löv, även om vi inte ser förövarna, bara deras skjutvapen.

Django själv råkar ut för en hel del trakasserier. Han hämtas av polisen, utsätts för skallmätning, fotografering och annan medicinsk undersökning. En läkare tittar bekymrat på Djangos av branden starkt ärrade högerhand och konstaterar bister (och naturligtvis djupt felaktigt): "Degenerationen beror på generationer av inavel".

Tyskarna fortsätter att pressa Django avseende turnén i Tyskland. Men Django beslutar sig för att försöka fly till neutrala Schweiz tillsammans med sin hustru, Naguine, och sin mor, Negros. De ankommer till Thonon-les-Bains, en fashionabel badort vid Genève sjön, nära den schweiziska gränsen, där de fått låna en villa från vilken de snart körs ut av tyskarna. Istället bosätter de sig i ett romskt läger i närheten, där de har släktingar. Härvidlag övergår mycket av dialogen till att utspelas på "Sinto", en dialekt inom den huvudsakliga kategorin "romani chib", det romska språket.

Under en fisketur vid floden träffar Django den lokale prästen, som visar honom kyrkan. Här finns en imponerande orgel och Django spelar – utsökt, ingen betvivlar Djangos musikaliska geni. Naturligtvis kunde Django inte läsa partitur, men han komponerar ändå en orgelmässa. Han hade aldrig fått någon utbildning, inte ens normal skolgång på grund av de romska föräld-

rarnas nomadiska tillvaro. När han träffade Grappelli och bildade sin kvintett var han analfabet, han kunde varken läsa eller skriva. Grappelli lärde honom emellertid att läsa någorlunda hjälpligt, men Django förblev handikappad av detta i hela sitt liv. När han komponerade musik fick han ofta ha med någon som kunde applicera det hela i form av skrivna noter på papper. Medan han väntar på tillfälle att kunna fly, bildar Django ett band tillsammans med släktingarna för att spela på lokala caféer.

Samtidigt pressar tyskarna på för att den tyska turnén skall bli av. Och repressionen tilltar. Vid en razzia mot lägret meddelas romerna stränga regler: de beläggs med reseförbud, de får inte använda allmänna vägar eller elda utomhus. Samtidigt engagerar tyskarna Django och hans band för en konsert i den luxuösa Villa Amphion vid sjöstranden. Återigen ges musikaliska restriktioner: ”Lägg tonvikten på musik i dur. Undvik allegro och presto. Inte mer än 5 procent synkoper. Solon får inte vara längre än fem sekunder”. En tysk officer konstaterar iskallt att Django är ”en degenererad”. I protest spanner Django en kobjällra runt fotleden.

Konserten urartar emellertid helt. Tyskarna skålar och hurrar för ett tyskt Europa – för Führern. När musiken kommit igång – ”Jazz Manouche” – börjar protesterna. ”Detta är blues”, yttrar en tysk officer missbelåtet, och hedersgästen, en generalmajor Huber, får plötsligt ett utbrott: ”Den här apmusikens gör folk galna – stoppa konserten omedelbart”. Vilket också sker. Tillbaka i lägret följer ytterligare en grym pogrom. Tyska soldater, utrustade med eldkastare, destruerar alla vagnarna i lägret och fördriver skoningslöst invånarna.

Rekviem

Djangos flykt misslyckas, som sagt. Tillsammans med hustrun och modern försöker han fotvandrade över de snöbekladda bergen. Kvinnorna orkar inte genomföra marschen, och bestämmer sig för att istället söka sig till Djangos bror Joseph i Toulon. Django orkar inte heller, även om vi aldrig får se honom gripen.

Istället avslutas filmen i Paris i maj 1945. Tyskarna har slutgiltigt besegrats och Frankrike är fritt igen. Vi befinner oss i kyrkan ”La chapelle de l’institut des jeunes aveugles” i Paris. Django dirigerar sin mäsas för orgel och kör –

mjukt som sammet, enligt hans egna musikaliska anvisningar. Stycket heter "Requim pour mes frères tziganes". Tyvärr finns inte partituret bevarat. Därefter vidtar en kavalkad av foton av romer som avlidit under Porajmos.

Django revisited

Efter kriget återförenades Django med Grappelli men Quintette du Hot Club de France återbildades aldrig. På turnéer i Italien och Storbritannien ackompanjerades de båda av lokala förmågor. En del av åren 1946–47 tillbringade Django i USA, där han spelade med många berömda jazzmusiker, som Duke Ellington och Benny Goodman. Tillbaka i Europa fortsatte han att spela in musik och gav konserter, även om Django enligt ryktet blev alltmer opålitlig. Under sina senare år anammade han starka influenser från den bebop-influerade jazzmusiken à la Charlie Parker, och började spela tillsammans med yngre musiker. Sedan dog han bara, gående, på väg hem till byn Samois-sur-Seine från tågstationen i Fontainebleau utanför Paris. Han var bara 43 år gammal. Han efterlämnade två gitarrspelande söner, och sedermera ett gitarrspelande barnbarn, samtliga på virtuosnivå även om Django själv står i särklass som ursprunglig skapare av denna variant av avancerat gitarrspel, alltså "Jazz Manouche", en musikform med många utövare idag, inte minst inom den romska kulturen.

Filmen om Django är knappast något större verk, den fokuserar mer på rasismen och Porajmos än på Djangos musikaliska mästerskap, även om vissa sekvenser känsligt förmedlar Djangos briljans, till exempel den inledande gitarrkonserten, framförd på klart onykter fot, eller dirigerandet av den nästan smärtsamt vackra mässan i Paris i slutet. Förvisso är denna tyngdpunkt på den omedelbara sociala kontexten naturligtvis intressant och trots att jag sett hundratals Förintelse-filmer har jag aldrig sett någon tidigare som enbart inriktar sig på romernas tragiska öde. Tillsammans med homosexuella, Jehovas vittnen och judar utgjorde man måltavla för tyskarnas horribla folkmordsprocesser. Och huvudrollsinnehavaren Reda Kateb gestaltar känsligt, återhållsamt och mycket trovärdigt en ytterst framstående konstnär, på sitt fält tveklöst en av det förra seklets allra mest briljanta. Och som Led Zeppelins Jimmy Page säger: "För att kunna spela som honom måste man öva precis hela tiden".

HAWAIIISKJORTANS ESTETIK

Mikael Askander

Det var en försommardag på stan för några år sedan. Jag snurrar omkring från den ena secondhand-butiken till den andra, på jakt efter ytterligare exemplar av favoritplagget: hawaiiiskjortan. Jag springer då på ett par vänner, och jag förklarar att det kanske inte är så coolt och inne längre, men jag letar efter hawaiiiskjortor (jag brukar inhandla ett antal varje sommar). ”Inte inne?” fick jag till svar; enligt vännerna fanns det (2022) inget som kunde vara mer inne. Okej, tänkte jag, stärkt som en krage. Nå, inne eller inte inne ... vi i hawaiiiskjortans fanclub bryr oss inte. Den är plagget nr 1, oavsett trender. Och det gäller inte bara sommartid, faktiskt, utan även vintertid bärs en vacker hawaiiiskjorta med fördel. Den piggar upp, den gläder kollegor och vänner, den socialiserar (människor man möter kommenterar eller utbrister inte sällan ”wow!” eller liknande). På olika arbetsplatser blev det redan under 1960-talet en trend att hålla ”hawaiiifredag”, alltså ”Aloha Friday”, signalerandes att denna arbetsveckans sista dag inledde helgledigheten.¹ Faktum är att på Hawaii var skjortan för en tid inte accepterad som vardagsplagg, utan skulle bara bäras vid ledighet och vid högtidliga tillfällen. Först 1947 gick en resolution i Honolulu stadsledning igenom, och först därmed kunde vem som helst få bära hawaiiiskjorta när som helst.²

Man skulle kunna tänka sig att klassperspektiveringen vad gäller hawaiiiskjortan som plagg gradvis sipprade ut ur diskurserna. Men ... nej då. År 2023 dök exempelvis ett svenskt fall upp som aktualiserade hawaiiiskjortans (påstådda) laddning ur ett klassperspektiv. Ulf Byström som var anställd som vaktmästare på en gymnasieskola i Göteborg älskade sina hawaiiiskjortor; men fick veta att om han inte bytte till de av Göteborgs stad nyligen införda svarta arbetskläderna, ja då skulle det leda till konsekvenser. Byström bestämde sig: och sade upp sig.³

Så vad är då en hawaiiiskjorta, egentligen? Många är säkert bekanta med

dess typiska utseende: rejält sprakande färgglad, med motiv och mönster ofta föreställande växter, fåglar, hav, båtar, sol och så vidare. Den ska vara kortärmad och gärna lite ”för stor”. Från början och på engelska går den under namnet ”Aloha shirt” (även termen ”Hawaiian shirt” förekommer flitigt). Aloha betyder ungefär ”hej” och ”kärlek” på hawaiiiska.⁴ Redan i namnet är alltså denna skjorta starkt och tydligt associerad med positiva värden. På svenska har plaggets namn kommit att bli något lite annat: ögruppen Hawaii är ett ord och ett namn som inte bara i USA – vars syn på och semestrande på Hawaii kom att driva populariseringen av plagget – utan i hela världen konnoterar sol, bad, drinkar och ledighet. Så även den svenskspråkiga varianten är tydligt länkad till olika positiva värden.

Historiskt sett skapades plagget av överblivet tyg från kimono-dräkter som bearbetades och syddes ihop av japanska kvinnor på Hawaii under tidigt 1930-tal.⁵ I samband med den stora depressionen i USA, i slutet av 1920-talet och i början av 1930-talet, var olika kulturella företeelser kopplade till Hawaii enormt populära. Det var också nu som hawaiiiskjortan började synas på lite bredare front. Det har påpekats att det tidigt blev ett plagg som blev väldigt populärt hos män, trots dess ganska feminint kodade material, färger och mönster. Skjortan må vara det ikoniska plagget, men faktum är att det även finns ”hawaiiiklänningar”, med samma typ av färgkodning och mönster.⁶

Som med många andra fan-kulturer finns det en hel del grupper och fora som tar hawaiiiskjortan på största allvar. På bloggen Hawaii-Peter framtonar lika tydliga som underhållande uttryck för detta. Hawaii-Peter listar ett antal regler som gäller för äkta hawaiiiskjortor och bruket av dem. Bland reglerna kan nämnas ett urval:

- 🌺 En äkta hawaiiiskjorta ska vara tillverkad av bomull eller silke, ha bruna knappar av kokosnötskal, ha bröstficka och vara V-ringad i halsen.
- 🌺 Vidare ska hawaiiiskjortan i storlek vara lite (?) större än ens vanliga skjortstorlek; den ska liksom fladdra och andas.
- 🌺 Oavsett hawaiiiskjortans mönster får man absolut inte bära byxor eller shorts med samma mönster.

- 🌸 En hawaiiiskjorta ska *aldrig* stoppas ner i byxorna. Denna regel gäller enbart för de som heter något annat än Tom Selleck (deckaren Magnum, mer om honom nedan).⁷

I populärkulturen

Hawaiiiskjortan kan på goda grunder definieras som en ”kulturell ikon”.⁸ I populärkulturens många format, medier och uttryck har den genom historien också spelat en viktig roll. Det hela började sannolikt med filmen *From Here to Eternity* (1953), där Montgomery Clift bär plagget. Filmen är en adaption av James Jones roman med samma namn (1951) och handlar bland annat om den före detta boxaren och numera soldaten Prewitt.⁹ Berättelsen utspelar sig i Pearl Harbor på Hawaii, en tid före och fram till Japans flygattack mot staden. 1979 gjordes under samma titel en nyinspelning i form av en tv-serie om tre filmer/avsnitt omfattande ca 6 timmars speltid. Denna version är i färg, till skillnad från 1953 års upplaga; även här bärs i flera scener hawaiiiskjortor. De båda filmerna såväl som Jones roman slutar med just nämnda flyganfall.

Ett något mer sentida exempel finner man i filmen *Scarface* (1983), där Al Pacino i rollen som gangstern Tony Montana syns iklädd en hawaiiiskjorta. Han kommer som flykting från Kuba till Florida, och arbetar sig sakta (men våldsamt) upp i den undre världen i Miami. En iakttagelse som kan göras är det faktum att Montana bär Hawaiiiskjorta (dels en vit, dels en röd) bara i början av berättelsen, när han inte har någon direkt position i samhället. När han en bit in i filmen börjar bli framgångsrik och vinna gangsterkungens gunst, ja då ser vi honom i resten av filmen i en elegant kostym. Denna båge, från Hawaiiiskjorta till kostym kan sägas symbolisera Montanas karriärutveckling, men också ge ett visst klassperspektiv på detta med att bära hawaiiiskjorta (se resonemanget om Ulf Byström, ovan).¹⁰

Flera tv-deckare har ordet Hawaii i titeln; jag tänker på de amerikanska serierna *Hawaii Five-0* (2010–2020) och *NCIS: Hawai'i* (2021–).¹¹ Här kan man iakta att det sällan är de knivskarpa, brottsbekämpande specialenheternas hjältar (stationerade på just Hawaii, så klart) som bär hawaiiiskjortor. Det händer bara vid enstaka tillfällen. Mest är det annars i båda serierna människor från den civila lokalbefolkningen ifråga som bär plagget.

En av de stora inom tv-deckarnas universum torde vara *Magnum, P.I.* (1980–1988). Tom Selleck spelar här privatdetektiven Magnum som i Hawaiiiskjorta i solskensbadande miljöer på Hawaii löser brott. Sellecks Magnum bär i princip alltid hawaiiiskjorta, till skillnad från den strikt klädde Higgins. Under 2010-talet har serien fått en nyinspelad version, med nya skådespelare (Jay Hernandez spelar huvudrollen i nya serien, 2018–). Det är likväl liknande miljöer och flera karaktärer är desamma, till namnet åtminstone. Och skjortorna – de är sådana vi också känner igen till stil och snitt.

I ytterligare en relativt ny tv-serie finner vi hawaiiiskjortan som symbolladdat plagg: i den amerikanska tv-serien *Dexter*. Här spelar Michael C. Hall den karismatiska blodstänkeexperten (!) som samarbetar med Floridapolisen kring olika mord. Dexters mörka hemlighet är att han samtidigt är en bestialisk massmördare, med fokus på mördare och våldsverkare som har undkommit rättvisan. Dexter själv har egentligen mer sobra skjortvarianter (med kort ärm), medan den något mer ”galne” kollegan Masuka ofta syns iförd hawaiiiskjorta. Även polismannen Batista syns flera gånger i en lite skojsfrisk hatt och hawaiiiskjorta.



Från Hawaii kom en av de största inom hawaiiiskjortans historia: ”The Duke”, eller Duke Kahanamoku – filmstjärna, elitsimmare, surfmästare och affärsman. Han anses vara den som mer än någon annan har arbetat för hawaiiiskjortans succé: som designer, producent och entreprenör.¹²

Känd som ambassadör för Hawaiiiskjortan har också Elvis Presley kommit att bli. I både låttexter och i filmer, syns detta tydligt. I filmer som *Blue Hawaii* (1961) och *Paradise, Hawaiian Style* (1966) äger handlingen rum på Hawaii, som filmtitlarna antyder. Elvis spelar huvudrollen i båda filmerna och i diverse förvecklingar och kärlekshistorier bär han sin Hawaiiiskjorta stolt. *Blue Hawaii* hette också det album som släpptes samtidigt som filmen med samma namn (1961). På skivomslaget syns en bild på Elvis iförd en röd hawaiiiskjorta, en typisk hawaiiisk blomkrans och hållandes en ukulele. Albumets titel och titlarna på flera av låtarna signalerar tydligt vilken kultur

och geografi det handlar om. Några av låttitlarna kan nämnas: ”Blue Hawaii”, ”Aloha Oe”, ”Hawaiian Sunset” och ”Island of Love” (1961).

Noteras kan vidare att det svenska dansbandet Vikingarna hade en stor hit med låten ”Till mitt eget Blue Hawaii” (1989/1990). Bandets sångare Christer Sjögren har en sångröst som emellanåt jämförs med Presleys, och bandet har under sin karriär spelat in flera covers på Elvis-låtar. Däremot finns det inte mycket bevis för att Sjögren och co bar hawaiiiskjortor särskilt ofta. I många (alla?) tv-framträdanden och på scen var de oftast klädda i kostym, så även när de framförde nämnda låt om Hawaii.

Ett annat svenskt exempel på plaggets roll för och i musiken hittar man hos artisten Yngve Stoor och hans musikaliska karriär. Stoor var verksam under flera decennier under framför allt andra halvan av 1900-talet. Han formade sin första hawaiiinspirerade orkester redan 1928, under namnet Yngve Stoors Hawaiikvintett. Han och hans olika bandformationer turnerade land och rike runt och lär ha spelat in, om det kan stämma, närmare 400 skivor (stenkakor, album, singlar).¹³

Yngve Stoor (och hans fru, Viola) med orkestrar gick verkligen ”all in”. Kläder, instrumentering, inredning och så låttitlar – allt ångar av en enorm passion för Hawaii och Hawaiis kulturyttringar. Några låttitlar kan få fungera som illustrativa och typiska i sammanhanget: ”Bröllopsresan till Hawaii” (1957), ”Waikiki” (1957), ”Honolulu är Honolulu” (1976) och ”Blomman från Hawaii” (1976), för att nämna ett axplock av låtar (se sökord ”Yngve Stoor” på exempelvis Spotify).¹⁴

Yngve Stoor framstår mer och mer som den allra största svenska Hawaii-artisten, ständigt iförd en hawaiiiskjorta, ständigt spelandes med det där typiskt svajiga gitarrsoundet. Han har kallats ”hela landets Mr. Hawaii” och två självbiografier finns att läsa för den som är intresserad: *Den stora vinden* (1966) och *Öar av korall* (1977).¹⁵

Andra musiker och artister som har burit hawaiiiskjortor kan nämnas: Frank Sinatra och Bing Crosby som lär ha haft en anseelig och växande samling skjortor (Brokaw, 2020). Intressant här är också The Beach Boys; som många nog drar sig till minnes iförda hawaiiiskjortor. Faktum är att bandet under det 1960-tal då de satte modetrender och slog igenom med sin musik faktiskt hade en rad andra plagg; rutiga skjortjackor, randiga kortärmade skjortor,

med mera – men inte just hawaiiiskjortor. På ett diskussionsforum om Brian Wilson (bandets konstnärlige frontman en tid) uppstår allmän förvirring bland fansen när någon plötsligt frågar efter bilder på bandet, iklädda hawaiiiskjortor; ingen lyckas svara tillfredsställande. Det dröjde till 1970-talet (och senare), då bland andra Brian Wilson emellanåt kunde ses iförd plagget.¹⁶

Det man vågar tolka fram här tror jag är att hawaiiiskjortan i populärkulturen oftast används när solen skiner, i varma miljöer. Det är inte heller oskyldigt vem av figurerna som syns bära en hawaiiiskjorta. Oftast är det på film och tv *inte* den seriöse tänkaren, den sobre mannen eller någon kvinna. Oftast inte så. Det hawaiiiskjortan får symbolisera och understryka är snarare friheten, det lediga, den något galnare outsidersvarianten av det normala sättet att ”göra vardag” på. Och så klart symboliserar plagget frihet, behaglig tillvaro, ledighet och flera andra positiva värden. Möjligen är *From Here to Eternity* det verk som i detta sammanhang sticker ut mest, med tanke på att den är betydligt mer allvarlig än de andra här anförda verken. Hawaiiiskjortan signalerar ett vardagligt och ganska normalt, seriöst, inslag bland andra.

I tvättstugan

Hur ska man då i verkligheten förhålla sig till sin eller sina hawaiiiskjortor? Undertecknad har läst på, men framför allt filosoferat kring den egna praxisen. Hur tvättar man en hawaiiiskjorta? Hur hänger man den nytvättad i klädkammaren? Vilka mönster och vilka färger bör den ha? När bär man den?

En hawaiiiskjorta tvättas allra bäst genom att inte tvättas: bäst är nämligen att hänga den på luftning, på en balkong eller på en ställning i trädgården. Om skjortan likväl tarvar en ”riktig” tvätt så bör en sådan få bli av det modesta slaget: ytterst låg temperatur, exempelvis handtvätt-inställning på tvättmaskinen. Därpå ska skjortan för bästa resultat få hänga och dropptorka.

En nytvättad skjorta mår finast av att hänga fritt, men så klart måste de flesta av oss hänga den bland andra plagg. Dock då: vid användning bör skjortan ifråga ha luftats några timmar.

En av de viktigaste framställningarna rörande Hawaii- eller alohaskjortan står Dale Hope och Gregory Tozian för. I *The Aloha Shirt* (2000) presenteras plagget, dess estetik och historik. Den intresserade bör införskaffa detta verk. Fler lästips på området syns i källförteckningen.

Noter

- 1 Teddy Brokaw, "The History of the Hawaiian Shirt From kitsch to cool, ride the waves of undulating popularity of a tropical fashion statement", *Smithsonian Magazine*, 2020-05, <https://www.smithsonianmag.com/innovation/history-hawaiian-shirt-180974598/?fbclid=IwAR35-Jil9SYH5Jp-hvhH75SrqaXJtnrsGZOI8gbXgN-QJEo7U4m2m45TcSBA#:~:text=Though%20its%20precise%20origins%20are,for%20use%20in%20men%27s%20shirting.>
- 2 Dale Hope och Gregory Tozian, *The Aloha Shirt* (London 2000), 42.
- 3 Johanna Wreder, "Skolvaktmästare Ulf Byström blev rikskändis efter förbud mot hawaiiiskjorta: 'En klassfråga'", *Arbetet*, 2023-05-17.
- 4 Hope och Tozian, *The Aloha Shirt*, XIII, 131.
- 5 Hope och Tozian, *The Aloha Shirt*, 12f.
- 6 Hope och Tozian, *The Aloha Shirt*, 42.
- 7 Hawaii-Peter, blogg, inlägget "Hawaiiiskjorta" (2011), <https://hawaiipeter.n.nu/tjanster>.
- 8 Hans Lund, *Kulturella ikoner i text, musik och bild* (Stockholm 2012).
- 9 Hope och Tozian, *The Aloha Shirt*, 135.
- 10 Det bör påpekas att fler personer/figurer, exempelvis ute i stadsvimlet, syns i hawaiiiskjorta; detta är ganska naturligt med tanke på solen och värmen i Miami, och plaggets konnotationer till något behagligt, ledigt, positivt.
- 11 Se: *Hawaii Five-o* (2010–2020, se IMDB, sökord Hawaii Five-o) och *NCIS: Hawai'i* (2021–, se IMDB, sökord NCIS: Hawai'i).
- 12 Hope och Tozian, *The Aloha Shirt*, 117–131.
- 13 Tommie Jönsson, "Yngve Stoor: Livet kan inte bara vara Hawaii", i *Darling*, 1999-05, här hämtad från bloggen *Blaskoteket*, <https://www.blaskoteket.se/artiklar/darling/1999-05/yngve-stoor-livet-kan-inte-bara-vara-hawaii/>.
- 14 Jönsson, "Yngve Stoor: Livet kan inte bara vara Hawaii".
- 15 Jönsson, "Yngve Stoor: Livet kan inte bara vara Hawaii".
- 16 Se diskussionstråden "Hawaiian Shirts", på Brian Wilson Community, 2013, <https://brianwilson.websitetoolbox.com/post/hawaiian-shirts-6330136>.

CONGENIALITY & COMPROMISE

*Some thoughts on the collision of hard
science with hazy rhetoric in Scottish Viking studies*

Alan Macniven

I may only have known Anders for a decade, but during that time, I've had the pleasure of working with him on a number of projects. Over the course of those joint endeavours, I have witnessed his erudition, his collegiality, and his congeniality, on a professional and a personal level, and come to admire his practical approach to the kind of challenges that illuminate and unite the world of academia. The more I have got to know Anders, the more it has become clear to me that this is no recent development. I think it would be fair to say that Anders has forged a damascened career. Set against the velveteen backdrop of Scandinavian Studies, its intricate interlocking patterns sparkle with highlights of aesthetics, poetics, philosophy, and objective, well-measured critique. In this last area, Anders has also cleaved a path to the wider public, with his reflective pieces of cultural observation. It is in celebration of these qualities that I offer this observation of my own.

In Swedish academia, the centrality of debate, discussion and dialectic are not only enshrined but foregrounded in best practice. Leading journals such as *Fornvännen* regularly host extended chains of exposition and response by scholars who disagree on interpretations and analysis. Indeed, in the cultural periodical *Respons*, to which Anders himself has contributed, the importance of that process is signalled in the title. This wonderfully open and direct approach helps to platform point and counter-point in a way that encourages productive and rounded discussion, *and* keeps the direction of narrative travel growing straight and tall. Compared with practice in the anglophone world, where direct response usually grinds to a halt after formal reviews, and is thereafter only slowly and indirectly

addressed through other published work, it seems clear which system is to be preferred.

Take, for example, the field of Scottish Viking Studies, where the concepts of homogeneity and heterogeneity in historical developments have both, somehow, become problematic. The cause of this dilemma? The thorny question of what happened when Viking settlers arrived in the Northern and Western Isles of early medieval 'Scotland': How, precisely, did the incoming Norse interact with the established natives? Did they come, see and conquer? Did this amount to a physical or cultural genocide? Or did they swap strings of coloured glass beads for hugs and promises of enduring friendship? By the 1980s, the two opposing perspectives on this debate had calcified into the 'War' and 'Peace' schools, with adherents striving to align their interpretations with the likelihood of extirpation or integration respectively.¹ As with any kind of polarised debate, shortcuts and assumptions crept into play in a way that perhaps inadvertently, but surely and steadily served to suppress nuance in the debate.

In the years since, a gradual increase in the volume of available evidence, coupled with the revision of methodologies and approaches across a number of disciplines has begun to address those issues. Indeed, it now seems relatively uncontroversial to suggest that some parts of the diaspora will have experienced radically different levels of immigration and oppression at the hands, or more accurately *the swords*, of the settlers than others – even across the narrow stretches of water that separate the different islands in the Inner Hebrides.

One thing that is unlikely to change, is the lack of contemporary documentary evidence from Scotland's Viking Age. In neighbouring areas, such as Anglo-Saxon England, there is a reasonably large corpus of chronicles, letters, diplomas and other observations. While great care must be taken when unpicking the historicity of these accounts from their cultural, political, and theological agendas, even their rougher edges have a role to play in scaffolding the construction of more compelling narratives on contemporary developments. One of the most important of these is the size of the so-called *mycel hæðen here* (Old English '[The] Great Heathen Army'), which arrived in Kent in AD 865 before subduing the greater part of the Anglo-Saxon world, one kingdom at a time. Following the conquest of Northumbria in 876, part of this force is said to have shared out the land, and 'proceeded to plough

and support themselves'. In 877, after the fall of Mercia, another force is said to have settled there.²

The number of migrants who arrived in their wake, how they were able to establish themselves, and what this meant for existing structures of settlement and power is another major point of contention. For many years, it was assumed that the accounts of the *Anglo-Saxon Chronicle* should be read literally. With Scandinavian fleets said to comprise hundreds of ships, their ability to precipitate significant change in key aspects of Anglo-Saxon society, and the closer specification of the Heathen Army as 'great', it was assumed that we must be dealing with thousands of warriors.³ From the 1960s, however, a revisionist movement spearheaded by Peter Sawyer cast doubt on the nuance of the Old-English noun, *here*. With this term being defined in the early seventh-century law code of King Ine as 'a force with more than 35 men', Sawyer argued that the size of Viking fleets and armies, were likely to be greatly exaggerated. Instead, he stressed the logistical challenges of keeping a large army in the field, suggesting they were unlikely to exceed several hundred men.⁴ More recently, Nicholas Brooks' cross-referencing of the *Chronicle's* figures with the accounts of Frankish, Irish and Spanish Muslim annalists suggested that they were not only accurate and realistic, but actually on the cautious side. In fact, as Brooks went on to suggest, the most convincing reason for the greater success of Viking forces in England than in continental Europe is likely to have been their substantially larger size and cohesion. Consequently, by the 1990s scholars were once again allowing for a force in the low thousands.⁵ But the debate has raged on. Many now consider organisational flexibility as being key to the Viking' success, allowing smaller groups to temporarily congregate into bigger 'armies', when circumstances demanded.⁶ At the same time, developments in our understanding of cultural assimilation emphasised the possibility of certain types of groups having an influence far in excess of their size.⁷ As a result, there has been a persistent tendency to view Viking *settlement* as piecemeal, and limited to a very small, if politically powerful stratum of elite migrants. The prevailing view has been that the only thing that changed for the average Anglo-Saxon was the people they paid tax to.

Returning to these issues through the lens of recently discovered archaeological material has brought the arguments firmly back down to ground.

Excavations at the winter camp at Torksey in Lincolnshire, associated with the overwintering of the Great Army in 872–3, have been instructive. While temporary, the settlement uncovered appears to have been larger than any of the major urban centres in Scandinavia at the time. Its 55 ha footprint easily eclipses that of Kaupang (c. 5.4 ha), Birka (c. 6 ha), Ribe (c. 12 ha), and Hedeby (24 ha) combined, and could comfortably have accommodated an army of 1,500–5,000 warriors.⁸

Then there is the impact of the Portable Antiquities Scheme in England and Wales (PAS). Introduced in follow up to the Treasure Act of 1996, the PAS was designed to acknowledge and regulate the boom in amateur – but effective – metal detecting. One result has been the collation of an unprecedented volume of data on settlement distribution in the Anglo-Saxon world before and during the Viking Age. In their 2016 study on the scale and impact of Viking settlement in Northumbria, for example, Julian D Richards and Dave Haldenby identify a wide pattern of settlement abandonment in the large corpus of middle Anglo-Saxon sites in Northumbria. Far from confirming traditional views on continuity in the face of the Viking incursions, with only the lords of the manor changing, they point to disjuncture in the settlement pattern on a level that could only have resulted from large-scale invasion and conquest. Crucially, the large number of middle Anglo-Saxon sites is replaced by a much smaller number of Anglo-Scandinavian settlements.⁹ Richards' and Haldenby's review of the sequence of activity at sites like Cottam makes it particularly clear that while recorded examples of Scandinavian looting may have been of the hit-and-run variety, the consequences for the local population of a large, hostile army looking for wealth in the form of bullion, slaves and land were severe, and lasting.¹⁰

With their lands appropriated and their settlements abandoned, it is difficult to say what happened to the native Northumbrians. Given that we appear to be dealing with the kind of brutal predatory migration familiar from other parts of the world in more recent times, it stands to reason that many were killed, enslaved, or simply fled.¹¹ In Viking-Age Northumbria, these outcomes may have been facilitated by the local topography. The large and contiguous landscape of confrontation, and the resources it had to offer, were no doubt what attracted and supported the large and politically ambitious forces of the

Great Heathen Army. But it is also possible that their worst excesses were tempered – to an extent – by the ease with which natives could have fled, and possibly also the likelihood of at least basic communication between Anglo-Saxons and Scandinavians, as speakers of two closely-related members of the Northwest Germanic language group.¹²

The same possibilities, the same questions, and the same arguments are of direct relevance to the Viking experience of Scotland's Inner Hebrides, albeit with some important caveats. First and foremost, that we are dealing, not with a large and contiguous *landscape*, but a fractured *seascape* of smaller islands – accessible, but also isolated by complex and sometimes treacherous waterways. Considering also that the native language was not Germanic but a distinct and non-mutually-intelligible Celtic tongue, it can be assumed that the likelihood of an even more extreme kind of takeover was significantly higher. Opponents are easier to dehumanise if they cannot be understood. The problem here is the distinct lack of historical and material evidence of the type that historians and archaeologists have traditionally been comfortable working with. There are next to no contemporary narrative accounts, and precious little evidence for any kind of domestic structures from this period, which might otherwise have given us a steer on the scale, focus and impact of settlement.

While the most widespread, accessible and therefore important source materials are the surviving Old Norse place-names, it should also be stressed that any attempts to approach them in isolation, without due consideration of their inter-related typological, geographical and cultural contexts are of limited value. Until recently, there seems to have been a reluctance amongst archaeologists to embrace these methodologies. For a while, it was standard practice to dismiss the concentrations of Norse place-names in Scotia Scandinavica as statistical anomalies,¹³ which have accumulated over time like patches of rust on an otherwise pristine piece of metalwork. In England, however, the tide seems to be turning. Jane Kershaw and Ellen Røyrvik's 2016 re-appraisal of Viking settlement in the Danelaw,¹⁴ for example, foregrounds observations by Abrams and Parsons on the importance of the preservation of Old Norse linguistic inflections in place-names,¹⁵ and by Townend on the demographic connotations of 'minor names' in a given namescape.¹⁶ These observations mirror those on 'entrenched' and 'vulnerable' names that I have

offered for the Hebrides,¹⁷ pointing to the use of the Old Norse language as a *lingua franca* by the settled population of the areas in question.

That is not to say that research into a putative Norse *landnám* in the area is without its challenges. The logistics and demographics of the modern world have not been helpful here. The same waterways that once served to integrate island life into the maritime highways of communication, commerce and control, now serve to isolate them from population centres on the mainland. Without easy access for a large community of amateur metal detectorists, typologically-Scandinavian finds are not only limited in absolute terms, but probably destined to remain so. Somewhat frustratingly, it is this low overall volume of material that tends to get highlighted in analyses, rather than its nature, typology, and culturally-contextualised distribution. In Islay, for example, this includes seven or more pagan burials – including men and women, a silver hoard, and hints of at least one house – all in association with the most desirable farming land.¹⁸ As elsewhere in the Hebrides, archaeological attention has nevertheless fixated on locational generalities such as the proximity of find-sites to the sea, or their approximate height above sea level. In an island-environment where all of the best land is relatively low-lying *and* close to the sea,¹⁹ this seems somewhat trite. More than that, it actively plays into present-day stereotypes of Viking activity that scholars themselves are working hard to dispel – e.g. that ‘Vikings need boats, therefore anything not directly reachable by boat cannot be Viking’.

This shortage of easily digestible evidence is no doubt why the results of well-publicised genetic surveys have provoked such a wave of excitement amongst medievalists. In theory, modern DNA evidence has the potential to add a valuable new dimension to the analysis of ancient demographics. In practice, it is all too easy to be blinded by the science. While the emerging data tables are based on reliable scientific techniques, the interpretation of that data relies on complicated models and theories of how modern demographics might relate to historical populations. As Judith Jesch explains in *The Viking Diaspora*, results from individuals or small groups of individuals can be extrapolated only with homeopathic levels of certainty, or to put it another way, with very little confidence. But even if we did have reliable and representative data at population level, it is clear that current populations can at best be taken as an approximate model for those of the past.²⁰ Review of

the Danish component in modern English DNA by Kershaw and Røyrvik, for example, draws attention to the extreme difficulties distinguishing between Anglo-Saxon and Danish heritage.²¹

As Jesch goes on to stress, 'demographic bottlenecks', including episodes of disease, emigration, immigration, gender imbalance, and genetic drift, can all serve to reduce genetic diversity in ways that might not be entirely random – particularly in smaller, island-based communities.²² In other words, just because the heritage population of a given Hebridean island seems to have less than X% of (what appears to be) Scandinavian DNA in their genes, it does not necessarily follow that ethnic Scandinavians only constituted X% of that island's population during the Viking Age. Conversely, just because the heritage DNA of an island has been classified as largely 'Celtic' does not necessarily mean we are dealing with direct descendants of the pre-Norse population of that island. Research in Sweden by Mats Roslund has suggested that the introduction of Baltic pottery styles in Scania and Östergötland in the late Viking Age reflects the trafficking of unfree craftsfolk, most likely women, from the Eastern Baltic.²³ Similar conclusions could be drawn from Alan Lane's study of pottery from the Udal in North Uist, which identified a sudden transition in decorative style during the Viking–Age to one strikingly similar to the souterrain ware assemblages from Co. Antrim in the north of Ireland. The most plausible explanation for this? The replacement of North Uist's native potters by northern Irish slaves taken there by Vikings.²⁴ This particular scenario could be unpacked in a range of different ways. With the involvement of slaves, they could all be placed on a sliding scale of 'disturbing'.

There are indications that the same scale can be applied to developments unfolding further south in the Hebrides. Take, for example the Island of Islay (Figure 1). Islay, known in Scottish Gaelic as *Ìle* and Old Norse as *Íl*, can be found at the southwest extremity of the Inner Hebrides, between the Kintyre peninsula and the north of Ireland. At around 62,000 ha, it may not be particularly large, but a combination of strategic location, and comparatively productive soils have seen it established as a centre of power in various historical eras and cultural contexts. This was true before, during and after the Viking Age. However, between the *floruit* of the Kingdom of Dál Riata in the 7th century and the eventual Forfeiture of MacDonald Lords of the Isles

in the late 15th century, there is strong evidence for Scandinavian-influenced disruption to the status quo.²⁵ Amongst other things, the Lords of the Isles controlled their extensive maritime territories with cohorts of 'gentlemen warriors', transported by twin-prowed *birlinn* warships – a style of vessel whose naval architecture is a legacy of Viking technology, and whose name reflects the Old Norse designation, *byrðingr*, 'ship of burden'.

It was against this background, in 2021, that an argument was made by archaeologist Stephen Mithen for long-term population stability on Islay, with minimal numbers of incoming Scandinavians leading to minimal change.²⁶ Well-known for his accessible and affable style, the narrative Mithen builds reads in a way that feels both reasonable and convincing. In short, it is rhetorically appealing. At the same time, and possibly unavoidably for a publication aimed at a more general public, Mithen's rhetorical building blocks are deployed on less than solid foundations. In fact, for those familiar with the subject matter, they amount to a *reductio in extremis*, where the resulting, cost-reduced walls are braced by false equivalence and logical syllogism.

Following Mithen's argument at face value, the average reader would have to assume that there were two diametrically-opposed views on this topic. They would also have to assume that all contributions to either side were not only equal in weight and value, but automatically aligned with and validated by all other observations associated with that pole. But that is simply not the case. My own views are introduced here as part of what can be read as the 'extirpation matrix'. When it comes to the consequences of Viking settlement, I have certainly erred towards the more unpleasant end of the spectrum, particularly for the Dál Riata warrior elite and landowning class. But I have never extended that to the complete annihilation of the island's Dál Riata population beyond the thought experiment that if this really had been a priority, it would have been a realistic and logistically possible proposition. The cautious tone of this thought experiment,²⁷ can, moreover, be compared and contrasted with Mithen's boldly unambiguous interpretation of it.²⁸

In reality, there are good reasons to assume that even in the most brutal scenario, women and children in particular would have been viewed as valuable commodities by the incoming Scandinavians, even if the end result was the very heavy subjugation of their culture. This is, after all, what the

supposed genetic heritage of modern Icelanders seems to tell us about the ethnic mix and relationship of their ancestors. The very high proportion of Iceland's modern female DNA and significant element of its male DNA from a 'Celtic' background,²⁹ is not reflected in a particularly prominent or marbled Celtic influence on Icelandic language.

Similarly, while saying so helps to build a rhetorically compelling argument, no-one in academia these days would base their understanding of early medieval historical events on Romantic poetry from the second half of the 19th century, or on the distribution of Old Norse place-names containing the element 'bolstathr' (*sic.*) in isolation. Yes, there is a disappointing lack of evidence from any single source from Islay's Viking Age. But it is fair to say that almost everything we *do* have points at the very least to extreme cultural disjuncture. From the contextualised distribution of place-names, their typology and etymology, through the only confirmed evidence of burials (all furnished, and therefore pagan Scandinavian), and domestic structures (none, of any kind, apart from a presumed Norse building now lost to erosion), to the historical implications of medieval district-names, land divisions *etc.* – everything of significance points to societal fracture. Taken together, they point to the same kinds of developments leading to the same kinds of conclusion now being drawn for Northumbria, where the basic logistics of invasion and embedding seemingly made effective takeover and cultural imposition more difficult. Also, as in the Anglo-Saxon sphere, there can be very little doubt that these kinds of evidence reflect the physical movement of ethnic Scandinavians into the area, and the removal of others – *i.e.* Celtic natives – from it.

Precisely how many Scandinavians might have arrived in relative or absolute terms is more difficult to gauge. Mithen addresses this issue to a degree, but not before preparing the field. First, he gains the trust of his readers. With characteristic flair, he dresses the stage with what we are clearly supposed to read as a finely balanced picture of the evidence from his two idealised, polarised camps. Pros and cons are offered for both. In this meticulous levelling, however, the tools used are rhetorical rather than logical, with a heavy emphasis on what can only be considered as false equivalence. On the one hand, we have the sum total of almost every type of available evidence, seen in their specific cultural contexts, offering an explanation for how a complex

process evolved over several hundred years. On the other, we are presented with evidence of a single, completely non-contextualised, type – the architectural style of a small group of ruinous medieval chapels, based on a loose reading of Geoff Waters' 2012 MPhil thesis.³⁰

With nothing other to go by than partial typological similarities in chapel design over time,³¹ we are encouraged to accept that they represent compelling evidence for substantial continuity in Dál Riata civilisation in Islay throughout the Viking Age. Yet there is no supporting excavation or analysis, no absolute dating, and no explanation of what the individual and collective significance of these chapels might be. What we are given instead is quite literally style over substance. Of course, it is entirely possible, that some of these chapels do indeed date to the Viking Age. But if that was the case, who then commissioned them? Was it the entrenched Dál Riata elite, who so successfully maintained their position that even the concept of Dál Riata vanished without trace following the onset of the Viking Age? Or might a more viable alternative be Scandinavian landowners commissioning proprietary chapels in the vernacular style of the Irish sea region where they had their connections and 'business interests'? A further scenario now recognised by leading Celticists might see the incoming Scandinavians allowing Christian centres to remain in operation – as they appear to have done in Ireland, and very conspicuously in the Hebrides at sites like Iona.³²

The monastery of Colum Chille on Iona may have been raided from time to time. But despite its location in what soon came to be known in Gaelic as *Innse Gall*, 'The Islands of the [Scandinavian] Foreigners', it was allowed to continue as a monastic foundation – presumably because this suited the political purpose of the new Scandinavian elite. It is surely significant in this respect that towards the end of the 10th century, the Hiberno-Norse king of Dublin Óláfr Sigtryggsson abdicated his throne and retired there.³³ According to Snorri Sturluson, the famously violent campaign of Magnús bareleg in 1098 involved a pitstop at 'Holy Island' (Iona), where Magnús:

offered quarter and peace to everyone and everyone's goods [and] immediately fastened the door [of the small *Kolumkillakirkja*] shut with a lock, saying that no one was to be so bold as to enter this church after that.³⁴

Even if this were viewed as a literary fiction, it is worth noting that we find a similar attitude attributed to later kings of Man and Norway. Norse recognition of the political capital in functioning religious settlements is also one of the leading explanations for the origins of the mysterious 'papar' place-names which have survived throughout the Scottish islands.³⁵ That does not, however, preclude the devastation of the surrounding area, its population, or their wider culture.

To be fair to Mithen, with so many other episodes to cover in his 600-page guide to Islay's material heritage, he may not have been able to spare the lines of discussion that this contextualisation demands. What he offers in its place is a blandly performative kind of objectivity. But it is only at this point, with judgement held in the balance, that he delivers his *coup de grâce*. In a turn which is both novel and exciting, the defining factor in determining the nature and scale of the Viking impact in Islay is to be the DNA of the island's modern population. Referencing Gilbert *et al.*'s 2019 study, 'The Genetic Landscape of Scotland and the Isles', Mithen suggests that the DNA samples collected from '2,554 individuals from across Scotland',³⁶ swings the balance definitively in favour of minimal Norse settlement – with an averaged 4% 'Norwegian-like ancestry' across Argyll assumed to apply to Islay.³⁷ With such a large and presumably representative sample, it would seem churlish to argue. On closer inspection, however, it is also apparent that the professor is rather overplaying his hand. You see, as is explained on the opening pages of the article,³⁸ and again on page four of the Appendix to the survey, the samples from those 2,554 individuals were not collected in Islay. Neither were they recovered from Argyll, which is roughly coterminous with ancient Dál Riata. As meaningless as it would be in an early medieval context, they were not even collected from 'Scotland'. No, the figure of 2,554 covers the entirety of the British Isles *and* Ireland. Of that total, 1,078 of the samples were classified as English, 131 Welsh, 40 Manx, 398 Irish, 624 Scottish, 111 Orcadian, and 172 Shetlandic. On page seven of the Appendix, it is revealed that of the 624 Scottish samples, only 29 were gathered for the whole of Argyll and Bute. How many of these were collected from Islay is unclear. The likelihood is a single digit figure. This is problematic for obvious reasons. As Gilbert *et al.* also observe in their abstract, even at a macro-level, the piecemeal nature of the data presents interpretational challenges for which

'diverse rural cohorts may be required to optimize discoveries in British and Irish populations and their considerable global diaspora'.³⁹

But what if there had been 2,554 samples from Islay? How confident could we be that the low level of apparently Scandinavian markers in their genetic heritage reflected the population demographics of the assumed 'settlement era'? We can return here to Jesch's focus on demographic bottlenecks. In this respect, it must surely be worth noting that the population of Islay is known to have undergone an enormous amount of what might be described as 'demographic churn' over the past 1,000 years. There have been several devastating plagues, including that which appears to have taken the life of Manx king Guðrøðr Haraldsson on Islay in 1095.⁴⁰ There have also been various phases of immigration after the Viking Age – including waves from Argyll in the 12th century,⁴¹ the North of Ireland in the 16th century,⁴² and from Gaelic-speaking Nairnshire in the 17th century,⁴³ all of which are likely to have amplified the 'Celtic' component of Islay's heritage DNA. Then, of course, there is the monumental population bottleneck of the mid-19th century.

Following a surge in population to around 15,000 in the census of 1841,⁴⁴ a period of clearance, emigration and more general depopulation saw the number of *Ilich* (SG 'Islay folk') decline sharply, and then dwindle to around 3,100 by 2011, despite a steady flow of settlers from the mainland. Ironically, if – despite all of these issues – Mithen's suggestion of 400 Norse settlers in the Viking Age is accepted, it is likely to amount to around a tenth of the total pre-Norse population. This would be more than enough to allow for the island-wide settlement of Scandinavians suggested by myself on the basis of a broad matrix of evidence. It precludes neither the eradication of the local landowning class, or their warrior cohorts, or the removal and sale of large numbers of others as slaves. In fact, it would be remarkably similar to the percentage of settlers mooted for the Danelaw, which is now known to have had devastating consequences on the Anglo-Saxon settlements of Northumbria. According to Kershaw and Røyrvik, the Danish Viking contribution to the gene-pool in eastern England was 10–50%, indicating a probable number of original migrants of around 20,000–35,000 over the course of the settlement period – *i.e.* broadly similar to that estimated for the contemporaneous Scandinavian settlement of Iceland in the late 9th and early 10th centuries AD.⁴⁵

For places like Islay, in the absence of more and more tightly contextualised data, the importance of non-traditional types of evidence rises to the fore. Another one of these is also genetic, but not from humans. A 2009 survey of the mitochondrial DNA of British house mice, *Mus musculus domesticus*, revealed a sharp distinction between the samples from two groups. The first comprised Orkney, Caithness, the Outer Hebrides – which unusually but specifically included Islay – as well as Man and Ireland. The second comprised the eastern part of Scotland, Wales and England. In the former area, house mice were shown to have had their origins in Norway. Crucially, according to the authors of the report, '[t]o form viable populations, house mice would have required large human settlements such as the Norwegian Vikings founded'.⁴⁶ How large this particular 'large' might have been, would, once again, need to be seen in context – both in absolute terms, and in cultural terms. And therein, perhaps, lies the crux of the problem. The decades after the Second World War, saw a growing reluctance in archaeological circles to associate cultural change with population movement, not least because of the importance of the association to Nazi ideologists, and its harrowing consequences. This culminated in Grahame Clark's seminal paper on 'The Invasion Hypothesis in British Prehistory',⁴⁷ which was hugely influential on archaeological thinking. The trouble is that we now know beyond doubt that this kind of population movement did take place during the Viking Age. While the witness of modern DNA evidence is shaky at best, it can only have come about through the physical movement of people. Where DNA surveys have been clearly and closely targeted, they have, moreover, confounded expectations. In 2015, reports on the MacNeil Surname Y-DNA Project were released to a mixed response in the clan diaspora. Genealogists of the Macneils of Barra had been expecting corroboration for traditional pedigrees stretching back to the 5th-century Irish chieftain, Niall Noígiállach (Irish 'Niall of the Nine Hostages'). Instead, what the evidence seemed to suggest was that the clan's genetic heritage had come not from Ireland, nor even from the wider Celtic world, but from the Viking settlers who colonised the Hebrides during the Viking Age.⁴⁸

The reality we need to face here is that we are not dealing with a relatable situation where the rules of human conduct are governed by progressive morality as enshrined in local laws and international treaties alike. These were

deeply prejudiced and deeply unsettling times, when the subjection of other human beings to chattel slavery was a common and accepted feature of life, and where the pursuit of political agendas often involved the dehumanisation, demonisation and brutalisation of other groups. In circumstances like these, horrific turns of events are more than simply possible, they are, sadly inevitable.

In conclusion, the presence or absence of modern DNA evidence for Viking heritage in Islay is not quite the 'killer evidence' that Mithen has taken pains to suggest. Compared to the well-grounded thesis offered by myself, it fails to convince. In fact, for an island like Islay, it is little more than a red herring. The study of *ancient* DNA might be more useful in very limited circumstances, but so very little of this is available for study as to render it useless for wider population surveys. Beginning with the socially-important dead – as indicated through their burial with valuable grave-goods – the most interesting possibilities at the moment appear to be offered by stable isotope analysis. In certain circumstances, this can be used to identify individuals who migrated from Scandinavia, even in the absence of diagnostically Scandinavian grave-goods,⁴⁹ and start the process of quantifying the scale of migration.⁵⁰ The key to *understanding* these developments does not lie in rhetorical gymnastics or statistical sleight of hand, but the nuanced and contextualised presentation of a broad range of data.⁵¹ For a fuller example of how the contextualised study of the names of places *might* feed into this discussion, see Macniven, A. (2015) *The Vikings in Islay*.

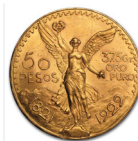
Notes

- 1 For an effective summary of the War and Peace schools in Scottish Viking Studies, see: Brian Smith, "The Picts and the Martyrs or did Vikings Kill the Native Population of Orkney and Shetland?", *Northern Studies* 36 (2001), 7–32, and Jessica Bäcklund, "War or Peace? The Relations Between the Picts and the Norse in Orkney", *Northern Studies* 36 (2001), 33–48.
- 2 Dorothy Whitelock, *The Anglo-Saxon Chronicle* (London 1961), 48.
- 3 See, e.g., Frank M. Stenton, *Anglo-Saxon England* (Oxford 1943).
- 4 Peter H. Sawyer, *The Age of the Vikings* (London 1962), 120, 126. Similar currents of interpretation on the size and impact of Vikings activity have taken place in continental Europe. See, e.g. Albert d'Haenens, *Les Invasions Normandes en Bel-*

- gique au IX^e siècle. *Le Phénomène et sa repercussion dans l'historiographie medievale* (Louvain 1967).
- 5 Guy Halsall, *Warfare and Society in the Barbarian West 450–900* (Abingdon 2003), 119–133.
 - 6 For an extended and extensive discussion on this topic, see Christian Coijmans, *Monarchs and Hydrarchs. The Conceptual Development of Viking Activity across the Frankish Realm (c. 750–940)* (Abingdon 2020).
 - 7 Julian D. Richards, Dave Haldenby, "The Scale and Impact of Viking Settlement in Northumbria", *Medieval Archaeology* 62 (2018:2), 32. <https://doi.org/10.1080/00766097.2018.1535382>.
 - 8 Dawn M. Hadley, Julian D. Richards, "The Winter Camp of the Great Viking Army, AD 872–3, Torksey, Lincolnshire", *The Antiquaries Journal* 96 (2016), 29, 58–9. <https://doi.org/10.1017/s0003581516000718>.
 - 9 Richards, Haldenby, "The Scale and Impact of Viking Settlement in Northumbria", 327.
 - 10 Richards, Haldenby, "The Scale and Impact of Viking Settlement in Northumbria", 326.
 - 11 Richards, Haldenby, "The Scale and Impact of Viking Settlement in Northumbria", 345.
 - 12 See, e.g. Matthew Townend, *Language and history in Viking Age England. Linguistic relations between speakers of Old Norse and Old English* (Turnhout 2002), and Matthew Townend, "Contacts and conflicts: Latin, Norse and French", in *The Oxford history of English*, Lynda Mugglestone ed. (Oxford 2006), 61–85.
 - 13 See, e.g. James H. Barrett, "Cultural Contact in Viking Age Scotland", in *Contact, Continuity, and Collapse. The Norse Colonization of the North Atlantic*, James H. Barrett ed. (Turnhout 2003), 78.
 - 14 Jane Kershaw, Ellen C. Røyrvik, "The 'People of the British Isles' project and Viking settlement in England", *Antiquity* 90 (2016), 1670–80. <https://doi.org/10.15184/aqy.2016.193>.
 - 15 Lesley Abrams, David N. Parsons, "Place-names and the history of Scandinavian settlement in England", in *Land, Sea and Home. Settlement in the Viking Period*, John Hines, Alan Lane, Mark Redknap eds. (Leeds 2004), 379–431.
 - 16 Matthew Townend, "Scandinavian place-names in England", in *Perceptions of place. Twenty-first-century interpretations of English place-name studies*, Jayne Carroll, David N. Parsons eds. (Nottingham 2012), 103–28.
 - 17 Alan Macniven, "Navigating the nomenclature. The validity of G. Tairbear as evidence for pre-Norse survival in Lewis and the West of Scotland", in *Lewis Chessmen. New Perspectives*, David H. Caldwell, Mark A. Hall eds. (Edinburgh 2014), 125–6.
 - 18 See, e.g., Alan Macniven, *The Vikings in Islay. The Place of Names in Hebridean Settlement History* (Edinburgh 2015), 61–2, 109–10.
 - 19 See, e.g., David Olson, *Norse Settlement in the Hebrides*. Hovedoppgave Thesis,

- University of Oslo (Oslo 1983), 37. Olson suggests that sea transport was so crucial in the Viking Age that 'few of the first settlements could develop without direct access to the sea.' In the Norwegian homelands of the earliest colonists, however, it has long been accepted that some of the oldest farm-names are found far from the sea as a result of the ecological opportunities available to the settlers (Björn Myhre, "Bosetning og gårdsnaven på Jæren", in *Bebyggelsers og bebyggelsesnavnes alder*, Vibeke Dalberg, Gillian Fellows-Jensen et al. eds. (Uppsala 1984), 169–98).
- 20 Judith Jesch, *The Viking Diaspora* (Abingdon 2015), 34–6.
- 21 Kershaw, Røyrvik, "The 'People of the British Isles' project and Viking settlement in England", 1670–80.
- 22 Jesch, *The Viking Diaspora*, 35.
- 23 Mats Roslund, "Legacy of the Disowned. Finding ambátts in High Medieval Scania and Östergötland Through Ceramic Production", in *The Archaeology of Slavery in Early Medieval Northern Europe. The Invisible Commodity*, Felix Biermann, Marek Jankowiak eds. (Cham 2021), 81–98.
- 24 Alan Lane, *Dark-age and Viking pottery in the Hebrides, with special reference to the Udal, North Uist*. Unpublished PhD Thesis, University College London (London 1983), and Alan Lane, "Hebridean Pottery. Problems of Definition, Chronology, Presence and Absence", in *Beyond the Brochs*, Ian Armit ed. (Edinburgh 1990), 108–30.
- 25 David, H. Caldwell, "The Scandinavian Heritage of the Lords of the Isles", in *Scandinavia and Europe 800–1350. Contact, Conflict and Coexistence*, Jonathan Adams, Katherine Holman eds. (Turnhout 2004), 71–85.
- 26 Steven Mithen, *Land of the Ilich. Journey into Islay's Past* (Edinburgh 2021), 256–8.
- 27 Macniven, *The Vikings in Islay. The Place of Names in Hebridean Settlement History*, 113.
- 28 Mithen, *Land of the Ilich. Journey into Islay's Past*, 256.
- 29 Agnar Helgason et al., "mtDNA and the Origin of the Icelanders: Deciphering Signals of Recent Population History", *American Journal of Human Genetics* 66 (2000:3), 999–1016. <https://doi.org/10.1086/302816>.
- 30 Geoff Waters, *The Drystone Chapels of Islay. Aspects of Chronology, Context and Distribution*. Unpublished MPhil thesis, The University of Edinburgh (Edinburgh 2013).
- 31 Mithen, *Land of the Ilich. Journey into Islay's Past*, 256–7.
- 32 See, e.g., Thomas Clancy, "The Church and Gaelic-Norse Contact in the Hebrides", in *The Viking Age in Scotland. Studies in Scottish Scandinavian Archaeology*, Tom Horne, Elizabeth Pierce, Rachel Barrowman eds. (Edinburgh 2023), 147–9.
- 33 Clare Downham, *Viking Kings of Britain and Ireland. The Dynasty of Ívarr to A.D. 1014* (Edinburgh 2007), 51–53.
- 34 Snorri Sturluson, *Heimskringla Volume III. Magnús Ólafsson To Magnús Erlingsson*, Alison Finlay, Anthony Faulkes transl. (London 2015), 134.

- 35 See, e.g., The Papar Project, viewed 2024-02-23, <http://paparproject.org.uk/>.
- 36 Mithen, *Land of the Ilich. Journey into Islay's Past*, 257.
- 37 Mithen, *Land of the Ilich. Journey into Islay's Past*, 257.
- 38 Edmund Gilbert *et al.*, "The genetic landscape of Scotland and the Isles", *Proceedings of the National Academy of Sciences of America* 116 (2019:38), 19065–6. <https://doi.org/10.1073/pnas.1904761116>.
- 39 Gilbert *et al.* "The genetic landscape of Scotland and the Isles", 19064.
- 40 George Broderick, ed., *Chronica Regum Manniae et Insularum, Chronicles of the Kings of Man and the Isles* (Douglas 2004), f.32v, f.33r, f.33v. Other sources suggest that Guðrøðr died from the same pestilence which led to a 'great mortality of the men of Ireland' ("Annals of Inisfallen 1095.13", CELT, viewed 24-02-23, <http://www.ucc.ie/celt/published/T100004/index.html>, <http://celt.ucc.ie/published/G100004/index.html>).
- 41 Macniven, *The Vikings in Islay*, 1, 22–4.
- 42 Macniven, *The Vikings in Islay*, 93.
- 43 Macniven, *The Vikings in Islay*, 26.
- 44 Macniven, *The Vikings in Islay*, 48–9.
- 45 Kershaw, Røyrvik, "The 'People of the British Isles' project and Viking settlement in England", 1675.
- 46 Jeremy Searle *et al.* "Of mice and (Viking?) men: phylogeography of British and Irish house mice", *Proceedings of the Royal Society* 276 (2009), 201. <https://doi.org/10.1098/rspb.2008.0958>.
- 47 Grahame Clark, "The Invasion Hypothesis in British Archaeology". *Antiquity* XL (1967), 172–89. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00032488>.
- 48 Herald Scotland, "Macneil clan shocked as DNA checks force rewrite of history", *The Herald*, 2015-01-16, http://www.heraldsotland.com/news/13197315.Macneil_clan_shocked_as_DNA_checks_force_rewrite_of_history/. See also, The MacNeil Surname Y-DNA Project, viewed 2024-02-23, <https://www.familytreedna.com/groups/mac-neil/about>.
- 49 James Graham-Campbell, Caroline Paterson and Stephen Harrison, "Pagan Norse Graves of Scotland", in *The Viking Age in Scotland. Studies in Scottish Scandinavian Archaeology*, Tom Horne, Elizabeth Pierce, Rachel Barrowman eds. (Edinburgh 2023), 302–3.
- 50 Jo Buckberry *et al.*, "Finding Vikings in the Danelaw". *Oxford Journal of Archaeology*, 33 (2014), 430. <https://doi.org/10.1111/ojoa.12045>.
- 51 For a layered, contextualised analysis of this approach, see Michèle Hayeur Smith, Kevin P. Smith and Karin M. Frei. "'Tangled up in Blue.' The Death, Dress and Identity of an Early Viking-Age Female Settler from Ketilsstaðir, Iceland", *Medieval Archaeology* 63 (2019:1), 95–127. <https://doi.org/10.1080/00766097.2019.1589816>.



OM POESI OCH PENGAR

Antikapitalism i den bruna dikten

Bibi Jonsson

Anders Mortensens antologi *Litteraturens värden* (2009) handlar om litterära värden, och i en av artiklarna skisseras ett förslag till en litterär värdeteori.¹ På bokens omslag figurerar olika former av mynt – bland andra ett värt fem peso och ett som jubilerar Pippi Långstrump till ett värde av femtio kronor. Dessa värden är såväl reella som fiktiva. Om än lågt har pesomyntet ett nominellt värde, medan jubileumspengen knappast skulle gälla som betalningsmedel i en affär, men har potential att bli värdefullt med tiden. Värde i litteraturens värld är sällan så konkret, utan handlar om abstrakta värdekategorier som litterär kvalitet baserad på föreställningar om exempelvis emotionalitet och poeticitet. Likväl behandlar jag värden högst konkret i omslagsbildens anda i det följande genom att fokusera ekonomi eller mer preciserat kapitalism, eller snarare dess motsats, antikapitalism. I detta bidrag ägnar jag mig åt frågan hur den kom till uttryck i den poesi som nazisterna lanserade på trettioalet för att föra fram dess antikapitalistiska budskap. Vidare var antikapitalismen intimt förbunden med antisemitism eftersom intresset för pengar förknippades med judar och en påstådd judisk mentalitet. Den förra dämpades efter hand, medan den senare stegrades. Därför berör jag främst den inledande perioden i rörelsens historia, tidigt trettioal, det vill säga den som brukar refereras till som kamptiden.

Under kamptiden utgjorde antikapitalismen en av grundpelarna i nazismen, men de tyska nazisterna övergav den utan dröjsmål då de kom i regeringsställning och tvingades handskas med företags- och finansvärlden. De svenska nazisterna däremot, åtminstone de på vänsterkanten, behöll sin antikapitalistiska hållning, även om efter hand mer dämpad. Lindholmarna under Sven Olov Lindholm, en av de mest centrala nazisterna vid tiden i egenskap

av ledare för Nationalsocialistiska Arbetarepartiet, orienterade sig åt höger i stigande grad efter valet 1936.² Denna utveckling i reaktionär riktning under decenniets gång framgår inte minst av partiledarens revidering av sin ursprungligen radikala antikapitalism. Som symptom försäkrar Lindholm i *Svensk Frihetskamp* (1943), sin personligt hållna redogörelse för sitt partis utveckling och verksamhet sedan grundandet tio år tidigare, att partiets kamp mot kapitalismen inte gällde den privata äganderätten eller den fria företagsamheten: "Kapitalismen innebär för oss den enskilda företagsamhetens *urartning*: osund spekulation, arbetarnas undertryckande, kapitalets orätta utnyttjande till privat maktbildning inom samhället".³ Som en följd av denna förskjutning hör antikapitalismen främst hemma i den tidiga lyriken så som då Lindholm, som också figurerade som poet, propagerade för väpnad kamp mot kapitalet i *Nationalsocialisten*, först i raden av nazistiska organ med 1930 som enda utgivningsår. "Frihet och Bröd!" manar att låta "blodet besegra det storkapital, / som gav oss stenar i lön!"⁴

Ännu i Lindholms *Sånger och dikter*, ett brunt häfte i fickformat från 1934, utgör antikapitalismen ett väsentligt inslag. I "Bröder från hyttor och gruvor" formulerar diktens jag i korsrim: "Världskapitalet begärligt, / Förslavar vårt fosterland, / Förtjäna vilja vi ärligt, / Brödet med skapande hand". Stämningen stegras och hotet om våld accentueras: "Penningens drake vi krossa, / Av honom vi taga ej sold, / Den, som på Sverige vill frossa, / Vi möta med starkaste våld". "S.A.-marsch" inbegriper anakronistiskt stridande vikingar som anbefaller sina sentida ättlingar: "Låt inga krämarsjälär / förpanta våra svärd". I "Gå till storms" vädjar diktjaget: "Över svenskarna tornar en mäktig finans / gå till storms mot hans gyllene skans" i en dikt som har denna imperativfras som titel. "Svensk morgon" utmålar en bild av Sverige som "förslavat i räntemagnaternas band", och "Arbetarsång" framhåller i Grottesångsanda att "storfinansens binder folkets bojar / och köper våra liv till evig tid".⁵ Viktor Rydberg tillhörde Lindholms inspiratörer bland diktare.

I *Dikt i brunt* (2023) behandlar jag poesi som figurerade i den nazistiska pressen på trettio- och fyrtiotalet.⁶ Som i fallet Lindholm var den i regel skriven av medlemmar i partier eller förbund knutna till rörelsen och alltså inte av diktare som generellt ingår i kanon. Till undantagen hörde den finlandssvenske diktaren Bertel Gripenberg som deltagit i det finska inbördeskriget och

därefter gjort sig känd och etablerad som politisk dikare. Hans lyrik utmärks av såväl finländsk patriotism och svensknationalism som antikommunism. Därutöver vädras antisemitism och ett slags romantisk antikapitalism. Som ett vittnesbörd om de senare utmynnar hans dikt "Högkonjunktur" i ett fördömande riktat mot det kapitalistiska systemet och dess beroende av judiskt kapital: "Man lurar nästan och blir rik / och broder med semiten."⁷ Dikten publicerades 1937 i *Sverige Fritt*, vilken hade introducerats som "en ny nationalsocialistisk veckotidning" tre år tidigare: "Är Sverige fritt, när judedrängarna få mörda / vår frihets tanke och förslava den?", frågas retoriskt i "Sverige fritt", som fungerar som ett slags programförklaring i diktform. Rubriker såsom "Juden – världserövaren", "Stegrad judeimport" eller "Judeinflytandet växer" verifierar organets orubbliga antisemitism.⁸



Likaså Lindholm agiterade för antisemitism i sin lyrik i sitt bruna häfte. I "S.A.-marsch" beskyller diktjaget judarna för tjuvnadstrategier och konstaterar som ett faktum att "judarna din möda stal". I "Fackelbäraren" uppmärksammar diktjaget "judiska lögnare", och i "Folk i gevär!" "stå vi fasta mot judars band" med en utfästelse uttalad av diktens jag. Antisemitismen går hand i hand med antikapitalismen i en rad dikter som förtalar och fördömer judiskt kapital specifikt. "Arbeter-Nationalen" refererar till "judepengar", nämnda "Svensk morgon" till "judebankirernas dukade bord" och "Vikingsång" till "guldmaktens välgödda fränder". "Upp till den morgon" manar till uppror i antikapitalistisk anda: "Enigt i striden mot lögn och reaktion / storma vi judars och börsnagnaters tron!"⁹

Judars påstådda intresse för pengar och köpenskap stod också i fokus i poesi av Carl Ernfrid Carlberg, ledare för samfundet Manhem, vilket räknats in bland nazistiska organisationer. Dikterna karakteriserar judar som kollektiv med antisemitiska markörer såsom "krämare", "guldet hord" eller "Shylocks ätt" med referens till Shakespeares drama.¹⁰ Köpmannen från Venedig personifierar både kollektivet judar och den judiske affärsmannen, vilken beskyldes för att lura och bedra sina kunder. Detta föregivna lurendrejeri illustrerades genom den så kallade judiska gesten, vilken innebär att den talande vänder sina händer uppåt för att visa att intet döljer sig i handflatorna. Denna gest iscensätts i dikten "Favor In Exteros", publicerad våren 1945 i *Dagsposten*,

den vid tiden mest framträdande nazistiska dagstidningen. I dikten förutspås att "ett främlingsfolk skall fylla torg och / gator. / Att schackra här med falska köpenskap / och vifta svarta uppåtvända flator." Så som signaturen "Svensk fosterlandsvän" gör i denna dikt anklagades judarna för illegala affärer och ohederliga ekonomiska transaktioner.¹¹ Redan i Carlbergs "I vårt pratament" i *Storma Sodom!* (1934) kritiserar diktjaget de styrande för oegentligheter i kontakt med judiska affärsmän: "Mutor giva, mutor taga, / judasgifftet färdiglaga / är väl eljest 'schvenskparollen', / hostar Moses, grymta trollen." Angreppet fortgår i följande strof: "'Svenskar' utan tro och heder / prata lort och sitta lull, / medan juden listigt spinner / gyllenröda nät – – –".¹² Att låta sig fångas i judarnas nät hägrar som en överhängande fara.

Magda Bergquist tillhörde de få kvinnor som verkade som diktare i rörelsens hägn. Också hon engagerade sig i kampen mot judar och judiskt kapital, om än något mer subtilt genom att referera till den bibliska historien. Judarna representerades av Kristus lärjunge Judas, vilken så som Nya Testamentet berättar belönades för sitt svek med trettio silverpenningar. "Trettio penningar" i hennes sista samling *Bitter brygd* (1962) anspelar på judarnas påstådda besatthet av pengar. Diktjaget ikläder sig Judas gestalt och tillstår inför sin mästare: "Jag sålde dig". Den antisemitiska tendensen uppenbarade sig redan i hennes debutsamling *Sol och sorg* (1914). I "Israels barn" för judarna själva ordet och erkänner: "Vi byggde oss beläten och gudar". Israelerna straffas varpå de lovar och bedyrar "allsköns bot", men i lönnedom bygger de "nya gudar af sten!"¹³ Förutom för ekonomiska bedrägerier anklagades judarna för att ha ett bristfälligt gudsförhållande. Avgudadyrkan symboliserades av den guldkalv som judarna gjöt för att tillbe i stället för den sanna guden. Bredvid sådan dyrkan av avgudar symboliserade guldkalven penningdyrkan, och i överförd betydelse åsyftade dansen kring den gyllene kalven jakten på pengar.

"Lys guldkalv i bann, bringa hederligt bröd", uppmanar diktens jag i Carlbergs "Facklan" i *Dagsposten* sommaren 1945.¹⁴ Redan i dagarna efter krigsslutet publicerade samma organ ett 22 strofer långt poem av signaturen Lutheran, med största sannolikhet av samme upphovsman, som ständigt varierade signatur. "Till våra prästmän" behärskas till fullo av antisemitism. Diktens jag vädjar till prästerna att ta itu med judarna, vilka påstås regera Sverige genom att manipulera med sitt kapital. På den direkta frågan vem som styr

landet ges obetingat svaret att ”det gör juden, som på guldets ruvar”. Följande rader förklarar hur detta maktövertagande iscensätts: ”Han köper folkets män och underkuvar / envar som handlar svenskt och tänker klart.” Vidare får judarna klä skott både för tidens rashat och för kriget som just avslutats:

Förr kunde man åt Shylocks ondska skratta.
Nu torde mången ej den underskatta.
Med detta krig man sett vad den förmår.
Det avgrundsdjupa rashat juden hyser
mot var och en som icke hoppfullt myser,
då hela världen blint mot Hitler slår –

har kommit mig att noga överväga,
vad många andens stormän samfällt säga
om Ahasveri roll i folkens liv.

Mest uppseendeväckande synes att poemet i historierevisionistisk anda förnekar Förintelsen. Shylock själv anklagas för att ha manipulerat fram ryktet om gaskamrarna: ”Han sprider ut att ’arma judar gasas’, / blott för att ingen sedan skall förfasas / och över korsfäst kristfolk ömka sig.” Därefter ombeds folket, underförstått alla icke-judar: ”Svik icke ljusets gudar, / om också jordens alla talmudjudar / dig dömt till slaveri och purimslakt!”¹⁵

I en dikt publicerad i partiorganet *Den Svenske Nationalsocialisten* 1936 framgår att den nazistiska rörelsen var splittrad i fråga om antisemitismens radikalitet. Jaget i signaturen Eversons dikt vänder sig med illa dold ironi till dem inom rörelsen som Lindholmarna ansåg varit alltför overseende och släpphänta gentemot judarna eller till och med försvarat enskilda judar och därmed gynnat judiska intressen. Sveket personifieras återigen av Judas:

Ni gjort en bragd, er hittills säkert
största,
och Israel i tacksam vördnad står.
Den tjänst, ni gjorde nu, är ej den första,
och välförtjänt är judaspeng ni får.¹⁶

Även om dessa dikter anpassar sig formmässigt till traditionell poesi såg diktare inom rörelsen till bruksaspekten snarare än till den lyriska estetiska traditionen och lånade ord och begrepp från motivkretsar långt bortom den. Som illustration övertog Everson nationalekonomisk vokabulär till sin dikt ”Nationalekonomisk jordpolitik” i samma organ samma år. Sista strofen lyder:

Där förr gyllne skördar bärgats
 frodas tistel nu och blom.
 Mänskligt verk förötts och härjats
 på en storbanks laga dom.
 Seklers trägna id är slut –
 men sitt guld en bank fått ut.¹⁷

Dikten ger prov på poesi med antikapitalistisk tendens, men anknyter på samma gång till hembygdsdikt i blod och jord-anda genom sin maning att bruka jorden. Flera dikter förmedlade antikapitalistisk propaganda genom att referera till jordbruket, vilket vid den aktuella tiden undergick en genomgripande strukturrationalisering. Som i dikten förenades kritik av kapitalismen med hyllningar till jordbruksnäringen som om just jordens värde stod över penningars. I ”I solens tecken” i *Sverige Fritt* 1935 uppviglar Carlbergs diktade jag bönderna att resa sig: ”Res dig, bonde, rensa landet, vräk förtryckar’n över bord, / vila ej förrn äring åter hämtas kan ur skuldfri jord!”. Med allusion till det fornnordiska arvet benämns årsväxten med det fornsvenska ordet äring.¹⁸ I ”Vänd strömmen” i *Den Svenske Folksocialisten* 1944 frågar ett diktat jag provokativt i första strofen: ”Skall Sveriges fria bönder / till städerna sig tigga?”. I den sista följer svar i form av en maning: ”Nej, nu må strömmen vända / och bönderna bli bönder. / Hos oss får icke hända / att plojen rostar sönder.” Redan i ”Svenske bonde” i organet fyra år tidigare beklagar diktjaget att bonden, som ”stark och fast” ”ville stå rak” och ”ville plöja och harva”, motarbetades av bankerna: ”Du kunde ej krossa oket, / som Guldet på skuldrorna lade, / du sålde det sista oket, / den slutade sjunga – din spade.”¹⁹ Bilden av den sjungande spaden bryter skarpt emot kampretoriken i den inledande maningen att krossa oket. Modusväxlingar var utmärkande för denna diktning som har drag av både melodram och

pekoräl. Det melodramatiska framträder i högstämtheten och det pekoralä i stilbrotten.

I blod och jord-diktningen gavs inte judar något utrymme, eftersom de inte ansågs höra hemma i den landsortsmiljö i vilken denna utspelade sig. Trots det riktades kritiken indirekt gentemot judarna i egenskap av "judebankirer". Som framgår invänder dikterna emot den kapitalisering av bruksjorden som bankerna beskylldes för att iscensätta. På liknande vis som Eversons dikt-jag opponerar sig Carlbergs emot den exploatering av åkerjorden och den jordspekulation som lett till att brukbar mark låg för fåfot. Sjätte strofen i titeldikten "Vakna, svensk!" i *Vakna svensk!* (1934) lyder: "Köpta styresmän / schackra med vår jord, / driva bönderna / bort från grund och gård".²⁰ Både modus och stilnivå uppenbarar skillnaden mellan traditionell hembygdsdikt och denna så kallade tidsdiktning som behandlar ekonomiska realiteter i den aktuella tiden.

Denna tidsdiktning utmärker sig genom referenser till aktuella skeenden, och konkretion åstadkoms genom anspelningar på specifika företeelser och händelser eller till namngivna platser eller personer. I Magda Bergquists "Förbi" i *Livet är ett gästabud* (1938) föranleder en artikel från ett fiktivt *Svenska Dagbladet* diktens jag att reflektera över den ekonomiska politiken. Tidningsrubriken lyder kortfattat i klartext: "Bankirerna förskingra".²¹ Närmare upplysningar gives inte, men angivandet av tidningens faktiska namn bidrar till realitetsförankringen. I "Dagspolitik på vers" i *Nationalsocialisten* 1930 proppar Arvid Lindman, statsminister till detta år, sin plånbok full av "judisk storfinans", medan "Marx drabanter", Per Albin Hansson, som vid denna tid ännu var statsminister i vardande, och hans partikollega riksdagsman Arthur Engberg, predikar "judisk strunt".²² I "Per Albin och hans skugga" i nationella förbundets *Nationell Tidning* 1937 för statsministern i egen fiktiv person ordet och hänvisar både till sin koalitionspartner jordbruksministern Axel Pehrsson-Bramstorp och till bankmannen Marcus Wallenberg, ledande inom Stockholms Enskilda Bank: "Det folkhem jag bygger med Bramstorp och flera, / må enskilda banken få finansiera".²³ Bramstorp figurerar likaledes i en dikt i *Sverige Fritt* 1939, i vilken hans stödpolitik anklagas för att leda till att trusterna kommer att "växa som svampar".²⁴

Parallellt med tidsdiktningen uppträdde en diktning utom tid och rum



med ett mer melodramatiskt anslag. Men även i denna stod poesi och pengar i dialog. I analogi med naturens flöden förknippades ekonomin med penningflöden, och i diktningen fick en guldflod ställföreträda som metafor för kapitalismen. I Eversons "En kapitaldemokrat" i *Den Svenske Nationalsocialisten* 1936 hotas "folkets möda" att tillintetgöras genom att "en guldflod fyller utländsk rovmans fickor".²⁵ I rörelsen närdes föreställningen om att utländska intressen utarmade inhemska, och att rikedomar hejdlöst flöt ut ur landet. Carlbergs "Tankar om natten" i *Lys Fylgia* (1946) vittnar om det stora lidande som förorsakats "av guldflod och avund". I "Hymn till Sverige" i samma samling konstaterar diktjaget att nationen äger en rikedom på skog och malm, men att denna stod under hotet att förgås: "Guldfloden stiger. / Svenskstämman tiger." Tillgångarna "kräva sitt värn".²⁶ Dikten hade till uppgift att stävja hotet. Diktjaget i Lindholms nämnda "Svensk morgon" i häftet från 1934 ondgör sig över judebankirernas rikedomar, men förutspår i positiv anda att "snart faller Judas makt". Detta budskap genomsyrar än mer högstämt "Historiens dom" i Carlbergs dikthäfte från samma år. Dikten lovprisar den tyske ledaren i direkt tilltal: "Hell, Hitler, du gudasände, / av mörkmakten lyst i bann!" och både inleder och avslutar med en och samma strof:

Historiens dom skall falla
en dag över Shylocks ätt
och folken sig resa *alla*
i striden för högre rätt!²⁷

I dessa dikter överflyglar antisemitismen antikapitalismen. Likväl representerar Shylock såväl det judiska som det pekuniära och förenar således än en gång antisemitism och antikapitalism. I den bruna dikten står pengar fram som ett ständigt återkommande huvudmotiv.

Noter

- 1 Anders Palm, "Egenart, egenskaper, egenvärde. Bidrag till en litterär värdeteori", *Litteraturens värden*, Anders Mortensen red. (Stockholm/Stehag 2009).
- 2 Heléne Löw, "Nazismen i Sverige", *Populär Historia* (2010:9).

- 3 Sven Olov Lindholm, *Svensk Frihetskamp* (Stockholm 1943), 36.
- 4 Signaturen S. L.-m., "Frihet och Bröd!", *Nationalsocialisten* (1930:8).
- 5 Lindholm, *Sånger och dikter* (Göteborg 1934).
- 6 Bibi Jonsson, *Dikt i brunt. Nationalism och nazism i parnassens marginal* (Stockholm 2023).
- 7 Bertel Gripenberg, "Högonjunktur", *Sverige Fritt* (1937:14). Bertel Gripenbergs diktning presenteras på forum på Internet, som Motpol eller Nordfront, där meningsfränder möts i gemensamma grundvärderingar såsom en stark nationalism och ett uttalat förakt gentemot det demokratiska styrelseskicket.
- 8 Signaturen Verus, "Sverige fritt" (1934:2), signaturen Axjö, "Juden – världserövraren. En karaktäristik" (1934:14), osignerad, "Stegrad judeimport" (1934:9), osignerad, "Judeinflytandet växer" (1936:2). Se även osignerad, "Svensk judefråga" (1934:7) samt osignerad, "Judendomens värsta fiende är judarna själva säger Daily Mail" (1937:31), samtliga i *Sverige Fritt*.
- 9 Lindholm, *Sånger och dikter*.
- 10 Exempelen har hämtats från Carl Ernfrid Carlberg, *Vakna svensk!* (Stockholm 1934) respektive densamme, *Lys Fylgia. Tids- och programdikter i svensk-gymnisk anda* (Stockholm 1946).
- 11 Signaturen Svensk fosterlandsvän, "Favor In Exteros", *Dagsposten*, 1945-04-04.
- 12 Carl Ernfrid Carlberg, *Storma Sodom!* (Stockholm 1934).
- 13 Magda Bergquist, *Bitter brygd* (Stockholm 1962) respektive densamma, *Sol och sorg* (Stockholm 1914).
- 14 C. E. Carlberg, "Facklan", *Dagsposten*, 1945-07-11.
- 15 Signaturen Lutheran, "Till våra prästmän. En vädjan", *Dagsposten*, 1945-05-12.
- 16 Signaturen Everson, "Till Sveriges s. k. 'Nationella'", *Den Svenske Nationalsocialisten* (1936:11).
- 17 Signaturen Everson, "Nationalekonomisk jordpolitik", *Den Svenske Nationalsocialisten* (1936:37).
- 18 C.-E. Carlberg, "I solens tecken", *Sverige Fritt* (1935:47).
- 19 Theod Anderson, "Vänd strömmen" (1944:24) samt signaturen Blåjacka, "Svenske bonde" (1940:47), båda i *Den Svenske Folksocialisten*.
- 20 Carlberg, *Vakna svensk!*
- 21 Magda Bergquist, *Livet är ett gästabad* (Stockholm 1938).
- 22 Osignerad, "Dagspolitik på vers", *Nationalsocialisten* (1930:9).
- 23 Osignerad, "Per Albin och hans skugga", *Nationell Tidning* (1937:41).
- 24 Signaturen Spec., "En slakteritrust – den är som en tjur...", *Sverige Fritt* (1939:6).
- 25 Signaturen Everson, "En kapitaldemokrat", *Den Svenske Nationalsocialisten* (1936:29).
- 26 Carlberg, *Lys Fylgia*.
- 27 Carlberg, *Vakna svensk!*

IV

OM HÖSTEN

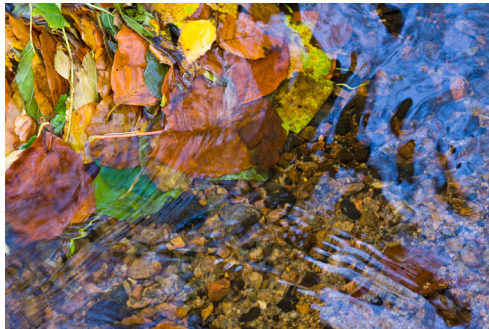


Foto: Frederic Täckström

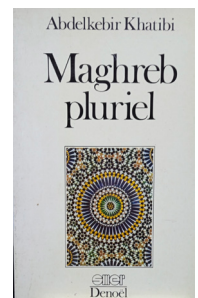
ABDELKÉBIR KHATIBI

*Gunnar Ekelöfs inre Österland*¹

Alfred Sjödin

Översättarens förord

Om Gunnar Ekelöfs betydelse för svenska läsare vet vi mycket: utöver essäerna och de litteraturvetenskapliga avhandlingarna kan man göra nedslag lite varsomhelst i den svenska poesin de senaste sjuttio åren i jakt på bevis. Hans marockanska läsare vet vi av naturliga skäl betydligt mindre om. En möjligen unik men desto mer värtalig representant för de senare finner vi i Abdelkébir Khatibi (1938–2009). Han föddes i El Jadida och studerade vid Sorbonne där han lade fram den första avhandlingen någonsin om romankonsten i Maghreb. Från början skrev han dikter på arabiska men övergick sedan till ett såväl skönlitterärt som teoretiskt författarskap på franska, men baserat i Rabat, där han undervisade på universitetet. Det trettioåtal böcker han publicerade spände över flera inom- och utomakademiska fält: berättelser, dikter, sociologiska analyser, politisk journalistik, litteratur- och konstkritik. En stor del av detta bestod i sociologiska analyser av det marockanska samhället och vetenskapliga tolkningar av landets folkkultur: ordspråk, mattvävarkonsten, den arabiska kalligrafien och liknande. På det kulturfilosofiska planet strävade han efter en ”dubbel kritik” riktad både mot kolonialistiska synsätt och mot de nordafrikanska samhällenas stelnade traditionalism och religiösa dogmatism. Bara genom att upptäcka sin inre mångfald – i korsvägen mellan Europa, Mellanöstern och Afrika; mellan berberspråket, arabiska och franska – kunde kulturen i Maghreb utvecklas, menade Khatibi. Hans författarskap vann anhängare i Frankrike, och när hans verk i tre band gavs ut 2008 tjänade hyllande texter av Roland Barthes och Jacques Derrida som förord. På sena-



re år har Khatibis skrifter fått mer uppmärksamhet internationellt och 2020 kom den första större engelskspråkiga genomlysningen av hans verksamhet.²

Vad som inte berörts särskilt utförligt är Khatibis oväntade kopplingar till Sverige. Det var här han träffade sin första fru, även hon sociolog och hans medarbetare vid universitetet i Rabat tills de gick skilda vägar och hon återvände till Sverige. På så vis fick Khatibi en kännedom



om det svenska samhället och det svenska språket. Resor till Sverige gav material till debutromanen *La Mémoire tatouée* (1971) men framförallt till *Un été à Stockholm* (1990), en meditation över identitet och plats med den stockholmska sommaren som bakgrund. Khatibi intresserade sig också för den moderna svenska litteraturen. I hans essäsamling *Quatuor poétique* (2006) bildar essäer om Gunnar Ekelöfs *Sagan om Fatumeh* och om Artur

Lundkvists *Agadir* en kvartett jämte texter om Goethe och Rilke.

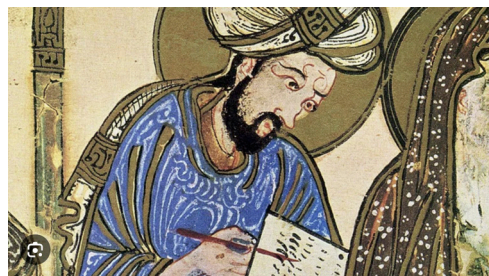
Essän om Ekelöf som översatts nedan är närmast unik i det att den utgör ett exempel på ett återgäldat intresse mellan den svenska och den icke-europeiska världens litteraturer. Det har näppeligen saknats ett intresse för "Orienten" i svensk 1900-talslitteratur (förutom Ekelöf bör man nämna Eric Hermelin, Willy Kyrklund, Sven Delblanc och Torbjörn Säfve) men dessa författarskap har sällan nått den grad av global spridning att de kunnat inspirera till ett svar. Kanske kan man våga tanken att den svenska litteraturens halvperiferaställning i detta avseende varit både en förbannelse och en välsignelse. Förutsättningarna för kommunikation har varit få, men när en sådan väl inträffat har samtalets utgångspunkter varit goda. Vi slipper här det alltid spänningsfyllda förhållandet mellan tidigare kolonisatörer och koloniserade inom ett och samma språk, eller den delvis analoga situationen inom den globaliserade engelskan. Visst har vi att göra med ett möte mellan "Öst" och "Väst", men utbytet mellan en marockan som skriver på världsspråket franska och en författare från det lilla svenska språkområdet medför en intressant komplikation av de litterära styrkeförhållandena. Khatibi tycks för övrigt ha uppfattat Sverige som en "neutral" plats, i geopolitiskt men också i kulturellt och närmast metafysiskt avseende: "ett neutralt land, på en gång europeiskt och mer eller mindre någonting annat."³

Med sin förståelse av kulturer som i sig själva mångfaldiga och sitt bland hans landsmän ovanliga intresse för svensk litteratur, hade Khatibi särskilt goda förutsättningar att närma sig Ekelöfs Diwan-trilogi. Kongenialiteten i de två författarnas perspektiv är lika uppenbar som anmärkningsvärd. Khatibi bidrar till den bredare tendensen att i teori och praktik etablera paralleller mellan den lyriska modernismens och den muslimska mystikens språk, vilken vi även finner hos syriern Adonis och tunisiern Abdelwahabb Meddeb.⁴ Det är påfallande hur väl dessa ambitioner ligger i linje med synsättet hos Gunnar Ekelöf, som redan 1934 hade påpekat likheterna mellan den europeiska modernismen och den sufiske mystikern Ibn-Arabi (1165–1240).⁵ I ett lätt koketterande yttrande i den lilla självbiografin ”En outsiders väg” påpekade Ekelöf att det var hos denne, ”och inte annorstädes”, som han lärt sig ”vad som menas med symbolism och surrealism.”⁶ Ekelöfs ofta amatörmässiga men alltid säkra förmåga att spåra samband tycks här bekräftas av författare rotade i den muslimska tankevärlden och det arabiska språket. I ”Gunnar Ekelöfs inre Österland” tar det formen av en hänryckt tolkning, där Khatibi bitvis närmar sig en inspirerad meddiktning snarare än en analys. Essän utgör under alla omständigheter ett värdefullt vittnesmål om hur Ekelöfs synkretistiska kultursyn kunde vinna genklang i det Österland han så gärna ville träda i dialog med. Att överföra den till svenska ter sig som ett sätt att sluta cirkeln.

I min översättning har jag försökt att hitta en medelväg mellan kraven på klarhet och trohet mot Khatibis berusade essäistiska stil. De förklarande noterna är alla av min hand.



Sagan om Fatumeh kan läsas med utgångspunkt i två av dess utmärkande drag. Det första är att Ekelöf presenterar diktsamlingen som en dialog med orienten i rollen av det mytiska ursprunget, det andra är att denna samling skriver in sig i den genom seklen regelbundet förnyade poetiska traditionen av hövisk kärlek.⁷ Låt oss genast tillägga att denna kärlek hos Ekelöf är lika



mycket hövisk som ohövisk. Hövisk, i det att den förvandlar den besjunga kvinnan till gudinna; ohövisk, i det att den dömer henne till evig prostitution, som kvinna såväl som gudinna. Så ser denna kärleks paradox ut.

Innan jag ger mig in i den här analysen, må man tillåta mig att citera några meningar som jag år 1987 publicerade i min bok *Figures de l'étranger*. Ett kapitel ägnas där åt Aragons *Le Fou d'Elsa*, en dikt i vilken poeten identifierar såväl med en arabisk diktare (Majnoun Layla) som med en fallen furste (Boabdil).⁸ Då Ekelöf vänder sig till den österländska poesin identifierar han sig med en blind och kringirrande furste, fursten av Emgión. Men vad betyder det egentligen för en modern svensk poet att identifiera sig med en mytisk gestalt som han skiljer sig från, både vad gäller ursprung, territorium, civilisation och språk? Vad är hemligheten bakom denna poetiska paradox? Jag citerar alltså de här meningarna apropå denna poetiska orientalism:

Denna berättelse om en imaginär härstamning är en berättelse om valfrändskaper, vilka från den ena texten till den andra skapar ett poetiskt minne. Den tecknar en huvudlinje vars färd kan återskapas. Här finns en linje, blott en enda, som hänför sig till en interpoetisk tradition mellan det europeiska Väst och det muslimska Öst. År 1819 publicerar Goethe sin *West-Östlicher Diwan*. I den identifierar han sig med Hafiz, en persisk poet. Långt senare, 1963, släpper Aragon sin bok, vars titel och poetiska huvudperson går tillbaka på Majnoun Layla. Den arabiske poetens gestalt dubblas av en annan dynastisk härstamning, genom en enda stor lek med speglar mellan epoker och territorier, egennamn och poetiska krafter. Även Louis Aragon identifierar sig med en fallen konung, Boabdil.

Vid samma tid publicerar den svenske poeten Gunnar Ekelöf sin österländska samling i tre delar: *Diwan över fursten av Emgión* (1965), *Sagan om Fatumeh* (1966) och *Vägvisare till underjorden* (1967).

C.G. Bjurström, som översatt denna trilogi till franska, skriver med anledning av den andra samlingen, som är den viktigaste: "Efter kärlekshistorien om Fatumeh, som sålts av sin mor och räddats av en furste, följer berättelsen om övergivenheten, ålderdomen och döden. Men Fatumeh är också det förkroppsligade ödet, i vilket dubbelgångarens, själens, ödmjukheten och utplånandets teman förenas." Reidar Ekner,⁹ som talar om sagan om den bländade älskaren,

preciserar i sin tur att ”man tvingas identifiera den talande rösten antingen med Fatumeh, eller med hennes älskare, även om man i flera dikter lika väl kan igenkänna den andres röst... *Sagan om Fatumeh* har komponerats med det österländska radbandet som förebild, med två rader inramade av orm-huvuden, vilka allt som allt rymmer sextioen dikter. Dessa är pärlorna på det halsband som Fatumeh hedras med, på samma gång som det är kulorna på det radband som glider mellan händerna på han som avgudar henne och som avgudar bilden av den mystiska kvinnan som man anar bakom hennes drag.”¹⁰

Här har vi alltså poeter från tre nationer, visserligen mer eller mindre omstridda, men trots allt tre dominerande figurer (var och en i sitt verkliga och inbillade land) vilka drömmer om en sammanflätad poetisk och mytisk frändskap.

Det var här jag befann mig när jag tog mig för att läsa Ekelöf på nytt. Han vinnlägger sig själv om att leda oss genom denna läsning genom att i slutet av sina samlingar ge oss en bruksanvisning. Det är en hjälp vi inte ska neka oss.

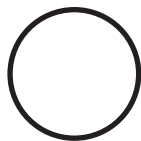
*

33

Alla poeter drömmer om en andens geometri. Ekelöfs har formen av en cirkel, och han pekar på dess motsvarighet i verkligheten: Mellanösterns radband. På så vis konstruerar Ekelöf *sagan om Fatumeh*, i takt med att dikten vänder tillbaka till sig själv och ständigt börjar och slutar i samma gest:

Radbandet, som är en för- och utomkristen uppfinning, kan se ut på olika sätt. I Främre Orienten består det vanligtvis av 33 kulor eller i större radband av 3 x 33. Mellan dessa grupper av 33 fogas i så fall en skiljande kula, i dyrbarare radband skulpterad, ofta i form av ett ormhuvud (python)... Istället för talet 33 har jag valt primtalet 29, som när det hela är färdigt ger en bättre siffersumma.¹¹

Jag påminner om att inom islam betecknar siffran 99 Allahs attribut: 99 för den Ende. Ekelöf använder en annan formulering: tusen och – den Enda. En avslutad talserie, men som Sheherazade å sin sida öppnar i en annan scen och en annan serie, och som Edgar Allan Poe låter ta slut på den ettusen och andra



natten, då han låter Sheherazade dödas av kungen: det kunde man allt vänta sig!¹² En serie som jag själv låtit börja på nytt i min berättelse om den ettusen och tredje natten, följt av den ettusen och fjärde, samtidigt som jag lämnat en tom siffra, en vit natt mellan de två uppsättningarna.¹³ Och som Borges skriver: ”Att säga ’tusen och en natt’ är att foga ytterligare en till oändligt många nätter”.¹⁴

Detta spel för oss in i den fingrandets skrift vars funktionssätt Ekelöf preciserar i sina läsanvisningar. Att väcka den sinnliga driften hos det taktila är en av reglerna i hans poetik. Radbandet är en kroppslig lek bland många andra, men det har egenskapen att den får sinnena och deras rus att vakna upp till en poetisk ordning, till en cirkulär följd mellan orden och mellan metaforerna, som om dikten genom denna rytm, från kula till kula, skulle påminna om stjärnornas sammanvävda rörelser. Man kan påminna sig om att de gamla arabiska retorikerna i samma anda kallade metaforerna för ”pärlor av skönhet” (*khal*).

Denna siffersymbolik har Ekelöf profanerat och översatt till en kroppens poetik, i vilken Skuggan tar Guds plats. Fatumeh är namnet på en hemlighet i kvinnans tecken. Namnet på en främling ur någon urtida myt, ett kaos, ett underjordiskt paradiset i vilket ursprunget är utan ursprung, enligt Ekelöf ett varats oxymoron mellan livet och döden.

I Ekelöfs imaginära topografi byter Fatumeh ständigt position, hon snurrar runt med cirkeln och med diktens cirkelform: än kvinna och man, än älskarinna, prostituerad, barn, jungfru, en mormor utan barn som förkroppsligar den mytiska figuren av en prostituerad gudinna. En androgynins, de otydliga ursprungens och härstamningarnas gudinna.

Jag, människodotter, har fött tvillingar
av olika fäder
en ond och en god
och jag kan inte se skillnaden mellan dem.

Varje gång en poet återoppar en stor myt som frigör hans skaparkraft fördjupar han sitt minne. Ekelöf förser detta ned- eller uppdykande i tiden med ett namn: Skuggan, ett begrepp så viktigt för honom att han låter det bli själva paradigmet för livet och dess motsats.

Vi kan säga att varje poet bebos av en nattlig kraft som ger honom tillträde till sången. En kraft som Jean Genet kallade en ”bärbar natt”.¹⁵ För att ytterligare understryka denna idé kan vi föreställa oss poesin som en graderad fördelning av ljus och dunkel. En aktiv fördelning som förvandlats till tecken, ord och metaforer. Ekelöf lägger tonvikten vid skuggan. Detta ord är framträdande; det hemsöker poetens förtrollade medvetande, hans inre vision. Och liksom en hemlighet som avslöjas av att vara så framträdande, utlovar den ett oändligt drömmeri. Skuggans metamorfos är mångfaldig:

Vad mer är färgerna än skuggor
eller grader av det ljusa?

Livet föds ur döden som en skugga vars öde det är att utplåna sig själv. Det är skuggan som ger form åt varelserna och till tingen. I sig självt är ljuset outhärdligt, det är alldeles för bländande för att hålla kvar blickens kraft och kärlekens styrka. Hos Ekelöf hemsöks ständigt blicken av rädslan att såras, förstöras, mörbultas, för att inte säga sönderdelas, som i den vackra dikten mot slutet där man ser de två älskarna byta position bortom tiden och rummet, i två utslocknade stjärnors omfamning.

*

Redan från diktens början framträder skuggan. En skugga som inte är ljusets motsats eller komplement: det är en skugga ”utan sol och måne”, preciserar Ekelöf. Då den är utan ursprung (eftersom ursprunget är ett kaos, ett framvisande), så är det Ingens skugga, av vilken poeten är ett återsken. Så börjar mötet mellan två återsken:

Älskling? Vill du hos mig? Eller hos dig?
Så löd hennes spotska fråga i natten

Man skulle läsa dessa dikter som ett rusets pergament, läst över axeln på en kringirrande poet medan man vandrar vid hans sida i en exotisk stad:

O min högra fot
du sparkar undan min vänstra
O min vänstra fot, du sparkar undan min högra

Medan man vandrar med poeten i den österländska stadens labyrint, kommer denne imaginära följeslagare som är poetens läsare att upptäcka att denna labyrint i verkligheten är en poetisk kod för läsningen, här på en främmande plats där hans kropp blir främmande för honom själv. Han kommer att betrakta gatorna, fönstren och väggarna på ett annat sätt, och på så vis utforska sin egen sinnlighets rymd. Från den ena natten till den andra, i en vakande dröm:

Jag fick en blick ur ett fönster
som vette mot norr
en blick ur ett överhängande burspråk
av snidat trä –

Det är i Österlandet som poeten lär sig fåglarnas språk, änglarnas, de prostituerade. Han lär sig att fläta samman blickar, ord, skrik och skratt. I samma stil skulle man kunna tänka sig en flygande matta som sänker sig ned mot sängen medan dess färg eller kanske till och med den kärlekshistoria den hårbärgerar byts ut.

Blicken faller på en mashrabiya¹⁶ i form av en labyrint: en slöja i slöjan. Låt oss läsa dessa dikter utan att ta hänsyn till deras ordningsföljd, som om vi irrade i natten och försökte gå vilse i en okänd stad på jakt efter en änglalik och mormoderlig prostituerad. Allt en konstig jungfrulig mormor, helt mirakulös! Ekelöf prostituerar alla – fadern, modern och den heliga anden: den bästa natten är en hednisk och shamanisk natt, Ingens natt. Men ängeln då? Ängeln som metafor för kärleken? Den är här en allegori över begravningen. Ekelöfs ängel är en paradox: på en gång könad och okönad. Dess kropp är en amfora, dess kön en vas, dess ögon är dolkar genom slöjan. Hela dess väsen har stelnat i en allegori: Ingens skugga. Prostitutionens ängel tillhör döden. Den är ogripbar men bevarar likväl den vackra gångart som Baudelaire tillskrev den prostituerade kroppen och processionerna av änglar.

Låt oss följa denna procession i mötet mellan Sankt Joachim och Sankta

Anna. Scenen börjar med ett nedstigande från himlen. Hela diktsamlingen utgör denna nedstigning, som om Gud själv gick in i det sammanblandade genom att bryta upp skillnaden mellan gudar och människor. Hos Ekelöf börjar det i himlen men slutar alltid i sängen. Det kvinnliga och det manliga helgonet möts ”i mitten av palatset”; de kommer båda från varsin stadspört. Det finns en skönhet som vävts samman av gången, blicken, av den enes rörelse mot den andra:

Och Joachim tog emot henne
grönt fladdrade hans mantel
Han stödde med vänstra handen hennes armbåge
och tryckte lätt med sin högra fot
på hennes vänstra toffel av rött saffian.

Kraften hos denna allegori byggs upp i rörelsen hos det draperi som leder ögonens hänförelse och gångens smidighet. Anna bär en röd mantel och Joachim en grön. Deras möte förseglas under färgernas tecken, i skuggan av Ingen, då höger- och vänstersidan sammantvinnade förenas med denna utsökta detalj.

Ekelöfs text utgörs av konsten att väva samman återsken: sådan är labyrintens form hos Ekelöf. En labyrint som poeten går runt i, där han vrider sig i speglarnas eviga hänskjutande, och vars sagoaktiga rum är Österlandet i form av ett spel av skuggor, en *karagöz* (ett turkiskt kalejdoskop)¹⁷ som framställer allegoriska bilder. Det som poeten vill omvandla är återskenet, som i sig är ett återsken av den andre, och vars spegel är ”skuggad”: helt enkelt en svart spegel, en leksak för denna svindlande paradox mellan dagen och natten, mellan livet och döden. Denna spegel är en mur som är blind, på samma sätt som fursten av Emgión, som i sin blindhet minns, vidrör, lyssnar och ser med sitt inre seende, med sitt skådande. Ett skådande som förvandlas till en nattlig sång i takt med denna initiatoriska resa, styrd av en cirkelrörelse och en labyrintisk urtavla (höger/vänster, mittpalatset, färgernas rotation).

Poeten, denna ”eviga skådare” som Ekelöf talar om, är en falskt blind: han låtsas vara blind för att bättre kunna visa oss kraften hos den kärleksfulla blicken och dess magiska blixtar. En svart och vit magi.



Vad poeten uttryckligen säger är att blicken är uttryck för en chock och skräck vars hemlighet döden ruvar på. I denna blick hänger mordet alltid i luften. Därav detta blodbad, detta arbete med skalpellen på den förälskade kroppen. Vi börjar förstå att i poetens förtrollade medvetande är det döden som är en värld av speglar och att livet, som lösgjorts från densamma, är en spöklik inkarnation.

Låt oss för ett ögonblick följa denna procession av spöken och dödsallegorier. Som ett återsken av den spegel som är döden, framställs spöket helst hos Ekelöf i bilden av en ikon. I det drömda poemet som kallas för ”Xoanon”, ser man hur den läsande ett efter ett suddar ut Panayías smycken, sedan smular ner henne ända tills det enda som är kvar av ikonerna är en plankbit, en trädgren som stirrar tillbaka på honom. Den mirakulösa ikonerna, som för blicken liknar den kristna framställningen av hostian, symboliserar här den uppslukande passionen för bilden som den läsande älskar. Men vi bör inte glömma att Ekelöfs bildgalleri framförallt är dionysiskt: liksom de andra mytiska och ikoniska figurer han åberopar genom sin blicks auktoritet, är även monoteismens figurer (om så kristna eller muslimska, i denna legend) ett spel av skuggor.

I en annan dikt preciserar han detta för oss:

Du ser, och seende känner du
hur allting förvandlas till aska
hur blicken förvandlas
och slutar att vara
och ändå finns kvar –
Aftonens gyllene ljus genom den öppna dörren
och aftonens aska –

Askan av en fantom är återstoden av denna kärlekens paradox, vilken är en absolut jämlikhet mellan skuggan och ljuset. Eftersom konsten skänker liv och död åt bilderna, åt allegorierna, åt ikonerna och åt gengångarna, och eftersom den i detta spel av speglar förkroppsligar lika mycket som den avförkroppsligar, och eftersom den med samma förstummade blick tar i sär lika mycket som den sätter samman, stänger poeten in sig i ett underjordiskt paradis: han

bygger sin egen gravsten medan han tittar på den. Ett underjordiskt paradiset som är ett av melankolins paradig. Om han så, beroende på sinnesstämning, bär på en extrem glädje eller en extrem ledsnad, fortsätter poeten sin cykel av förvandlingar i själva mörkrets hjärta. En skugga som förflyktigas.

I en magnifik dikt som hyllar hunden och dess olyckor lyckas Ekelöf förvandla hundens klagan och skall till sång. Detta är en fråga om stil: det poetiska miraklet består i att få en blind att se, och att få en hund att sjunga som en Österlandets fågel. Ett mirakel som beror på en förmåga att ta in och ge ut, det vill säga den lyckosamma förmågan att sätta samman dikter som på en gång är exakta och förtrollade. Att förvandla ett hundskall till en kärleksdikt – det är inte något som utan vidare beviljas varje ironisk poet som skrattar åt ödet. Åt denna fördubbling av hunden och poeten, vilka bägge två irrar kring i en förlorad stad som styrs av en osannolik mormoderlig jungfru, måste man ge en musikalisk form, en rytm som på en gång är mänsklig och djurisk, verklig och överklig, som i en duett full av spröd klagan och hövisk uppslitenhet, i vilken den ena skäller med sordin och den andra sjunger i kadens, en sång som gått förlorad i natten, spridits längs med murarna, i en labyrinth av viskningar, mumlanden som uppfattas av ett femte öra – det bästa av de alla, skulle jag tro. Båda två är konstnärer i känslan och lukten, styrda av en hyperkänslighet som psykoanalytikerna kallar hysteri. Men har man någonsin sett en hund sträcka fram sitt öra som en psykoanalytiker?

Vad säger då denna hundedikt? Energiskt beskriver Ekelöf hur varelsen helt sönderplockas och sprids i Intet. Varken levande eller dött överlever aset på jordytan, liksom ett fragment lösgjort ur dess förmultning. Ett fragment av en oordning inom livets ordning. Men denna ångestens sång dyker inte upp från ingenstans. Den kommer från en tradition som förmedlats genom seklen. Låt oss dra oss till minnes filosoferandet över aset hos Diogenes lärjungar, och, närmare oss i tiden, den poetik över as och kadaver i form av balsamerade änglar som finns i Baudelaires retorik.

Då börjar processionen av direkt dystra bilder som utgör den andra delen av sagan om Fatumeh. Ja, men var är hon, Fatumeh? Inte heller hon upphör att falla sönder inför den blick vi har som läsare. Hur ska man beskriva detta "hospice" då döden är otänkbar? Man skulle kunna säga att den eskatologiska cykeln hos Ekelöf, till skillnad från den hos Dante, inte består i ett cirkulärt

uppstigande mot himlen och dess änglar, utan i kroppens sönderfall som ett livlöst fragment av en jord som är en främling inför sig själv. Beatrice är den älskande dödsängeln medan Fatumeh är på en gång ängel och prostituerad; den ena stiger till himlen, den andra faller ned i sängen, och sedan ned till jordytan, fastnålad som en fjäril på ett svart blad, och ser sig – under poetens auktoritet – spridas ut i skepnaden av ett kadaver.

Prostitutionen är detta allegoriska minne i vilket kärleken, det onda, åldern och ålderdomen är återskenen av skuggan som drar sig tillbaka i sin kosmiska grotta, och i sina spår inte lämnar annat än rå materia, ett tecken i form av en bit trä och en sten istället för kroppen och själen.

Skuggan drar sig tillbaka medan den fortsätter att dyka upp, i återskenens cykel, i formen av en parodi. På speglarnas lek följer ett spel av dystra bilder. I den slutliga processionen kommer man att bära ett kadaver som inte är mer utsökt än det gamla huvudet på en prostituerad. Skalpellen återtar sitt arbete, med en våldsamhet i vilken inte ens själva själen längre har någon plats. Ängeln flyger iväg ur varje omfamning och

Dig möter ingen

Hur än soluret vrider sin linje

Sådant blir ödet för denna poetiska figur, i sällskap av en slutgiltig procession i vilken poeten visar hur en likkista går mot skuggan, det vill säga vid cirkelns återkomst till sig själv, en spegelaktig svindel i paradiset *atopos*.¹⁸

Det har således blivit dags att läsa detta slut, som man skulle ha läst en rad av begravningsrunor:

*Slut på Sagan
om Fatumeh*

– Älskling? Vill du hos mig? Eller hos dig?

Så löd hennes spotska fråga i Natten

– Hos dig! Så löd hans trotsiga svar

Nu åter hand i hand vandrade de genom Natten

långt ut ur Staden, långt utom förstaden

Över oasens trädgårdar lyfte sig upp ur Natten
 morgonrodnaden. Vägen där bortom förlorade sig
 i sanden. Solen som steg allt högre ur Natten
 Månen bleknade. Solen tecknade skuggorna svart
 När den gick ner var de framme hos henne. I Natten
 fanns inga vägar mer, de lade sig där hos varann
 Inunder honom var ingenting synligt av Skuggan
 men när de bytte ställning så som älskande gör
 var av honom ingenting synligt under hans Skugga
 så blev av Natten Dag och av Dagen åter en Natt.

Noter

- 1 Abdelkébir Khatibi, "L'Orient intérieur de Gunnar Ekelöf", i *Ceuvres II: Poésies de l'aimance* (Paris 2009), 193–203. Ursprungligen tryckt i *Quatuor poétique. Goethe, Rilke, Ekelöf, Lundkvist* (Paris 2006).
- 2 Jane Hiddleston, Khalid Lyamlahy red., *Abdelkébir Khatibi. Postcolonialism, Transnationalism and Culture in the Maghreb and Beyond* (Liverpool 2020).
- 3 Khatibi, "Un été à Stockholm", i *Ceuvres I: Romans et récits* (Paris 2008), 323: "Un pays neutre, à la fois européen et plus ou moins autre chose". Om detta tema, se vidare Maria Walecka Garbalinska, "La Suède et le neutre chez deux auteurs franco-maghrébins contemporains: vers une nouvelle utopie ambiguë?" i Mickaëlle Cedergren, Sylvain Briens red., *Médiations interculturelles entre la France et la Suède. Trajectoires et circulations de 1945 à nos jours* (Stockholm 2015), 33–43.
- 4 Adonis, *Sufism and Surrealism*, Judith Cumberbatch övers. (London 2005), arabiskt original från 1992. Den andalusiske sufin Ibn-Arabi blir en samtalspartner för poeten Abdelwahabb Meddeb. Se hans *Vita genomfarter/Ibn-Arabis grav*, Jakob Svedberg övers. (Malmö 2022).
- 5 "Medeltida modernism", *SvD* 13/5 1934. Omtryckt i *Drömmen om Indien och andra prosastycken* (Stockholm 1989), 57–63.
- 6 "En outsiders väg" i Gunnar Ekelöf, *Skrifter 6: Promenader och annan småprosa* (Stockholm 1996), 169. Om Ekelöf och Ibn-Arabi, se vidare Jan Retsö, "Ordet 'Henne' är mitt mål. Gunnar Ekelöf och Ibn al-Arabi", *Dragomanen. Årsskrift utgiven av Svenska Forskningsinstitutet i Istanbul* 1 (1996–1997), 46–82.
- 7 Med detta syftar Khatibi på något delvis annat än de associationer till europeisk medeltid som ordvalet väcker. I efterskriften till *Quatuor poétique* talar han om hur cykler av kärleksdikter "a commencé dans le désert pré-islamique. Puis ce fut

la migration, vers le Levant, le Maghreb, l'Espagne islamique et catholique, la Provence, l'Angleterre, l'Italie et ailleurs, en Turquie, pour le Plaisir tardif de Gunnar Ekelöf" (Khatibi, *Quatuor poétique*, 219).

- 8 *Layla och Majnoun* (ca 1188) är ett diktverk av den persiske poeten Nizami, baserat på en arabisk berättelse om en beduinpoet från 600-talet och hans älskade Layla. *Boabdil*: Abu Abdallah Muhammad XII (ca 1460–1533), av spanjorerna kallad Boabdil, var den siste härskaren av det muslimska Granada, som sedan drevs till exil i Marocko efter att ha besegrats av Ferdinand av Kastilien. Louis Aragons diktverk har denne som huvudperson, och anknyter på så vis till en fransk tradition av diktning om det moriska Granada (se François-René de Chateaubriands "Les aventures du dernier Abencerage").
- 9 I texten: "Eknar".
- 10 Hela det föregående är således ett utdrag ur Khatibis *Figures de l'étranger dans la littérature française* (Paris 1987).
- 11 Khatibi använder sig av C-G Bjurströms och André Mathieus översättning, *La Légende de Fatumeh* (Paris 1979). Här citeras texten ur Gunnar Ekelöf, *Samlade dikter I–II*, Anders Mortensen och Anders Olsson red. (Stockholm 2015).
- 12 Syftar på Poes berättelse "The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade" (1845).
- 13 Khatibi syftar här på sin egen berättelse *De la mille et troisième nuit* (Paris 1980).
- 14 "Tusen och en natt", i *Jorge Luis Borges. Vol. III. 1971–1986* (Stockholm 2020), 257. Lasse Söderbergs översättning är här lätt modifierad.
- 15 Khatibi syftar här på ett stycke i Jean Genets *Un captif amoureux* där Genet talar om en "nuit personnelle et portative" (Paris 1986), 278.
- 16 Där Ekelöf i den citerade texten helt enkelt skriver "burspråk" har Khatibi, liksom Bjurström i sin översättning, använt den arabiska termen *mashrabiya* (i dess franska version *moucharabiah*), de rikt ornamenterade burspråk som är ett inslag i Mellanösterns traditionella arkitektur.
- 17 *Karagöz* är ett traditionellt turkiskt skuggspel med dockor, uppkallat efter dess huvudkaraktär Karagöz ("svartöga" eller "zigenare" på turkiska). Khatibis ordval "kalejdoskop" kan vara metaforiskt.
- 18 *Atopos* (gr. "ovanlig") tycks här användas i meningen "icke-plats". Kanske har Khatibi inspirerats av Roland Barthes sätt att tala om "atopie" som "det som inte är på sin plats", det som inte låter sig inordnas, i motsats till "utopie" (vilket egentligen har liknande betydelse, en icke-plats, men kommit att betyda något helt annat). Se t.ex. *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris 1975), 58.

”VID PEKORALETS GRÄNS MIN FÅLE BETAR,
I GRÄS MED SVARTA TISTLAR BLANDAT”¹

Birger Sjöberg, Gunnar Ekelöf och pekoralisterna

Eva Hættner Aurelius

Birger Sjöberg och Gunnar Ekelöf var inte särskilt lika – varken som personer eller som diktare. Men åtminstone en sak hade de gemensam: de framträdde båda som pekoralister, Birger Sjöberg som det namnlösa bodbiträdet, Fridas svärmiske följeslagare, och sedan, i slutet i sitt liv, som skaldekonungen Gustafsson.² Gunnar Ekelöf kreerade i sin tur rollen som den störste av alla våra svenska pekoralister, nämligen A:lfr-d V:stl-nd – detta först i *Grönköpings Veckoblad* och sedan i *Strountes* 1955.³ Som Daniel Möller har visat, var Ekelöfs Vestlund-dikter i *Grönköpings Veckoblad* i mycket en kritik av 40-talisterna: ”Genom att skriva ’dåliga’ dikter och anti-poesi – dikter med avsiktliga dissonanser, absurda fraser och sarkastiska vändningar – kunde han i rollen som Alfred Vestlund rikta kritik mot 40-talisterna och deras många epigoner.” Möller framhåller också att Ekelöfs dikter i *Grönköpings Veckoblad* ”pekar fram mot *Strountes*” och att två av dikterna denna samling, ”Ad memoriam” och ”Epilog”, båda undertecknade av A:lfr-d V:stl-nd, återgår på två av dikterna i *Grönköpings Veckoblad*.⁴

Varken för Birger Sjöberg eller Gunnar Ekelöf var rollen som pekoralist således bara ett skämt utan den handlade också om väsentliga ting, om ett fundamentalt estetiskt problem: vad den originella, stora dikten egentligen är. Det egendomliga med pekoralet kan nämligen vara, i synnerhet om det har författats av egensinniga diktare som Birger Sjöberg och Gunnar Ekelöf som blott ikläder sig rollen som pekoralist,⁵ att sådana pekoral kan arbeta med dubbla bottnar. Knut Jaensson har utvecklat detta i sin essä från 1945 om Birger Sjöberg. Apropos Sjöbergs berömda och misslyckade frieri år 1907 menar Jaensson att detta frieri, där Birger Sjöberg en högsommardag,



iförd hög hatt och paletå, föll på knä inför den unga Karin Lustine och fick nej.⁶ ”avslöjar den dramatiska spänningen mellan banal form och lidelsefullt innehåll, mellan fakta och drömmar, mellan lusten att begära och tvånget att försaka, mellan pansar och hjärta, parodiskt och patetiskt, Ofvandahl och Shakespeare.”⁷ Jaensson ser lätt denna dubbelhet också i fridavisans värld: ”Under formen av en lätt parodi får Sjöberg in vad som egentligen inte är parodi, under formen av en avsiktlig naivism döljer han sin verkliga naivitet.”⁸ Till Knut Jaensson återkommer jag – han har sannolikt haft betydelse för Ekelöfs syn på pekoralisterna, på både Birger Sjöberg och Ofvandal.

Birger Sjöberg och pekoralisterna

Birger Sjöberg började redan som femtonåring i Vänersborg som småstadssatiriker och i småstadssatiren ingick sedan gammalt pekoralistpersiflage – småstaden skulle ha en pekoralist. Det utmärkande för denne var imitationen och det anspråksfulla uttryckt med halsbrytande stilbrott. Birger Sjöberg blev under dessa år en fullfjädrad parodiker – en som efterbildar andras dikter för att locka till skratt eller leenden.⁹ Om dessa imitationer lades i munnen på småstadens diktare, blev parodin också ett pekoral. Som parodiker fortsatte Sjöberg när han under åren 1903–06 publicerade visor och dikter i *Karbasen*, det socialdemokratiska partiets skämttidning. Här parodierade han folkliga visor, s.k. skillingtryck.¹⁰ I hans mästestycke bland dessa visor, ”Den första gång jag såg dig...”, kan man tydligt se hur det parodiska börjar förvandlas till stor dikt. I versionen i *Karbasen* finns tydligt parodiska drag – parodin handlar här om en typ av skillingtrycksvisor, som skildrar det första mötets magi. I denna version finns stilistiska fataliteter som ”där smygde vågen kärleksfull”, ”och vågens plask i alla fulla fall” och ”att drifvans bädd blir full i gröna blader” – fataliteter som Sjöberg rensade bort i den slutliga versionen i *Fridas Bok* 1922.¹¹ Men där fanns och finns också några brott mot skillingtrycksvisornas uttryck som kan bokföras på pekoralistens konto, alltså det bodbiträde som fingeras ha diktat visan, och förstås på parodikern Sjöbergs konto. Här finns den onödiga exaktheten¹² i frasen ”på förmiddan’ då solen lyste klar” liksom den onödiga exaktheten i visans mitt ”det var den lilla lärkan grå, så svår att observera”. Orden ”för-

middan” och ”observera” hörde inte till skillingtrycksvisornas vokabulär lika lite som skillingtrycksvisorna hade exakta upplysningar om att det är förmiddag och att det är svårt att observera den lilla lärkan. Men det som gör visan till stor dikt är att Sjöberg till skillnad från förebilderna håller fast vid själva den topos som skillingtrycksvisorna använder men överger, den att naturen betygar kärlekens styrka och äkthet, toposen ”naturens sympati”. Kärleken i Sjöbergs visa är så stark att den förvandlar vintern till sommar – det är en originell förvandling av förebildernas bruk av vinterbilden, som i dessa står för kärlekens död eller svek:

Och därför om jag ser dig, om ock i vinterns dag,
då drivan ligger glittrande och kall,
nog hör jag sommarns vindar och lärkans friska slag,
och vågens frus i alla fulla fall.¹³

När så Sjöberg arbetade vidare med fridavisorna så skapade han genom denna diskreta parodiska konst en pekoralist – det namnlösa bodbiträdet. Men fridavisorna är också stor dikt, och Sjöberg lyckas i visorna sluta den klyfta som pekoralet, i synnerhet det som skrivits av en som iklätt sig rollen som pekoralist, befinner sig vid, den smala men djupa klyftan mellan pekoral och stor, originell dikt. Bodbiträdet förstår nämligen att använda traditionen, förebilderna, på ett säreget och lyhört sätt.¹⁴

Sjöberg fortsatte på sätt och vis som parodiker. I *Kvartetten, som sprängdes* (1924) arbetar han in en parodi på berättelsen om Cellos och Märta Åviks kärlek; detta i den följetongsroman, ”Dorothy Buffertons kamp”, som Alma och Hedvig läser högt för varandra i familjen Åviks kök. Men Sjöberg lägger också in en bild av den parodiska konst han praktiserat i fridavisorna. I Åviks kök står nämligen också en ung målare och visslar, och denne målare kan alldeles omärkligt foga samman de mest skilda melodier. Det var den konsten som Sjöberg hade praktiserat i *Fridas Bok*:

Nyss hade han på ett fintligt sätt förmålt arian
Om jag blott får din kärlek
med I rosens doft, och ingen skulle ha kunnat utpeka gränsmärkena mellan
de två tonskapelserna, i varje fall icke hushållerskan Alma och hembiträdet

Hedvig [---] Han hade nyss sammankopplat visan Sussy, du svarta med Lilla Karlsson, söt på alla vis, och han ville nu bereda sig själv någon omväxling. [---] Nu började målaren vissla Ljuvt är att drömma, sorgerna glömma, men kommen till hälften av denna melodi, kittade han den omärkligt tillsammans med Näcken han spelar i böljan blå.¹⁵

När Sjöberg två år senare, 1926, i *Kriser och kransar* övergav både bodbiträdet och parodin och därmed också det underfundiga och underhållande, kom det till ett bakslag: kritiken var – i stort sett – oförstående. Bo Bergman i *Dagens Nyheter* skrev om det ”krystade och konstruerade” i dikterna och att det ”hela kan då komma ganska nära dårdikten”, och Ture Nerman i *Folkets Dagblad Politiken* skrev: ”När man bläddrar lite i den, vore man frestad att kalla den rent ut för ett pekoral”.¹⁶

Det är nu Birger Sjöberg återtar rollen som pekoralist: det är under åren 1927–28 han skapar rollen som skaldekonungen Gustafsson, en pekoralist kalkerad på den dåförtiden kände skaldekonungen J. E. Ahlstrand. Den fantastiska dikten ”Syntaxupproret” har skrivits av skaldekonungen Gustafsson, väl Birger Sjöberg själv, son till Gustaf Sjöberg:

B Y säger By.
F Y säger Fy.
Nu skola vi läsa grammatik,
tills denna måndag blir ett lik
och tisdag födes ny
med hy som morgonsky ...
[---]
Sätt hopa bokstäver mystiska
till vågor och lågor nu!

Men en gång jag stod intill den rand,
där etiketter och ord bli sand
eller flygande bloss och brand,
där tron ej bibehåller
sin formel men blir gudsblå färg,

där vetenskapen får koller
och tappar hud och märg.

Där rådde ett syntaxuppror,
min lärda och celebra bror.
Där sprang i hårda humorkval
ett annars friskt adverbial
och adjektivet gick med kniv
och sade: Jag är substantiv.¹⁷

I berättelsen *Galendansaren*, som också den härrör från åren efter *Kriser och kransar*, låter Birger Sjöberg denne galendansare framföra sin dikt ”Det är ett land av sällsam prakt” –¹⁸ ett parti av den dikt som i den postuma *Minnen från jorden* (1940) odödliggör pekoralisterna, deras längtan och deras dikt, som står ovanför den ständigt skiftande jordiska estetiken:

I himlens klara sal
där goda tankar blomma
jag och konditor Ovandal
få vila bland de fromma.
Det är ett land av sällsam prakt
med forsar kärleksröda
och höga andar gå på vakt
att bittra minnen döda.
Där på vår önskans äng
som sänks mot mörkblå dalen
står i en vind, ej salt och sträng,
de bästa pekoralen.
På jorden trampade i mull
av många stora lärde,
de vaja för vår längtans skull
och äga även värde.
[---]
Men evigheten är ej snål –

stor plats i blåa stater! –
 Vi stå vid våra drömmars mål
 som lyckliga kamrater.
 Den höge trädgårdsman
 ej våra blomster fäller.
 Med stjärnvitt vatten svalkar han
 dess kalkar emot kvällen.
 Hans estetik står ovanför
 den gamla estetiken
 som skiftar om, som lever, dör
 i dödlighetens riken.¹⁹

Birger Sjöberg kände till Ofvandals *Opera i människobröstat* från 1892;²⁰ kanske hade han också läst detta drama. En gång talade han nämligen med brodern Gösta om titeln på detta verk: ”Han slog på sitt eget väldiga bröst och utbrast: ’Är inte det bra, det!’”.²¹ I en efterskrift i *Opera i människobröstat* skrev Ofvandal om sitt ”förstlingsarbete”, *Hymn åt Verdandi*, att eftersom tidningarna ”ej sagt ett ord om arbetet, så är det troligen utan allt värde!”. Det påminner onekligen om Sjöbergs ”de vaja för vår längtans skull/och äga även värde” i hans dikt om Ofvandal.

Många kritiker hade dömt ut *Kriser och kransar*, så Sjöberg kunde förstå kollegans reaktion, särskilt som denne i *Opera i människobröstat* hade skrivit att nu skulle han dikta om vad han hade på hjärtat: ”Jag därför ock i sinnet har/Frambära vad mitt hjerta bar” – det var vad Sjöberg också hade gjort i *Kriser och kransar*.

Gunnar Ekelöf och Birger Sjöberg

Vi vet att Ekelöf hade läst Sjöbergs dikt om Ofvandal, som alltså publicerats 1940 i *Minnen från jorden* och som var den dikt som mest uppmärksammades där.²² Ekelöfs intresse för pekoralisterna och pekoralet hade dock säkert mycket att göra med att Ekelöf både läste och medverkade i *Grönköpings Veckoblad* och att han var, som Anders Mortensen klarlagt, väl bekant med Falstaff, fakir, och att det fakiriska, det ordlekande, det absurda och smaklösa

haft åtskilligt att betyda för Strountes-diktningen.²³ Till detta kan man, som Mortensen också klarlagt, givetvis också lägga Ekelöfs stora fascination inför Almqvists författarskap och person. Mortensen konkluderar att ”Ekelöfs viktigaste bidrag till Almqvisttolkningen är [...] den uppmärksamhet han mestadels indirekt riktar på de nonsenspoetiska, mildt absurdistiska sidorna hos Törnrosskalden.”²⁴ Dessa sidor hos Almqvist kan utan vidare samsas med Falstaff, fakir och vändningen till det pekoral. Men Ekelöf kände säkert också mycket väl till Birger Sjöbergs dikt och liv.²⁵ I flera recensioner i *B.L.M.* från 1947–50 refererar Ekelöf till Birger Sjöberg som en för alla bekant storhet.²⁶ Så till exempel i recensionen av Gustav Sandgrens *Röst*. Här kritiserar Ekelöf elakt och träffande Sandgren för att ha försökt sig i ”40-talistiska’ tongångar”, och ”resultatet har blivit så groteskt att det är gripande”. Bland annat finns det ”i dikten gott om nästan sjöbergskt komprimerade formuleringar, t.ex. ”föreningströtta logen Framtidshopp” eller ”vår rumkökslycka dock ett nattljuv var”.²⁷ *Röst* kvalificerar sig uppenbart som ett ädelpekoral. I ett telefonsamtal med Olof Lagercrantz efter att Ekelöf underrättats om invalet i Svenska Akademien 1958 meddelade denne ”att han hädanefter helt skall gå in för statyernas samkväm – med kopparhand som stelt tar sitt glas och säger sin kopparfras.”²⁸

Att Ekelöf inte bara hade läst *Minnen från jorden* utan också August Petersons biografi över Sjöberg, publicerad 1944, framgår av Ekelöfs recension 1956 av *Fridas tredje bok*: ”August Peterson gav i sin biografi över skalden undertiteln ’den okände’, och man tror honom då man får veta hur mycket som finns outgivet och att det ligger där som en oordnad manuskriptdjungel”.²⁹ I biografins kapitel ”Pekoralist med örningar” återgav Peterson flera, dittills okända manuskript med Sjöbergs hantering av kritiken mot *Kriser och kransar*; detta att samlingen kallats pekoral. Här citerade Peterson dikterna av ”skaldekonungen Gustafsson” och andra utkast och dikter där Sjöberg vrider och vänder på orden ”pekoral” och ”pekoralist”.³⁰ Här kunde Ekelöf läsa Sjöbergs dikter om hans pekoral:

Vid pekoralets gräns min fåle betar
i gräs med svarta tistlar blandat.
En oro ständigt flyger i hans bröst
och ryttarn kastar av och an.³¹

Petersons biografi från 1944 var säkert det som tillsammans med den postuma *Minnen från jorden* från 1940 bidrog till det som Susanne Frennberg kallat Birger Sjöbergs andra genombrott under det slutande 30-talet och framför allt under 40-talet. Detta andra genombrott, menar Frennberg, kan också förstås mot bakgrund av det ”mörknande världsläget under trettioalet och det slutliga krigsutbrottet”.³²

År 1950, när *Kriser och kransar* hade blivit en av de riktigt stora diktsamlingarna på svenskt språk,³³ uttalade sig Ekelöf, tillsammans med Johannes Edfelt, Artur Lundkvist och Stig Sjödin i *Röster i radio* om Birger Sjöbergs *Kriser och kransar*. Rubriken på enkäten var ”Det lyriska dokumentet” – vilket signalerar att *Kriser och kransar* nu tillhörde kanon:

Med svensk lyrik över huvud, alltså även med Sjöberg, kom jag i egentlig, personlig kontakt först i början av 30-talet. Det var dock inte så många år sedan *Kriser och kransar* hade kommit att inte Bööks kritik av denna geniala diktsamling skulle stå i fårskt minne. Och publikens villrådighet var ännu stor i denna trots kris och krasch alltjämt så idylliska och strutspolitiska tid. Jag minns att man räknade den till ”sina” diktsamlingar. Den hörde ännu till de ”exklusiva”. Som jag själv vid den tiden sysslade mycket med *poètes maudits*, allsköns modernism, genialitetens psykologi med mera var det helt naturligt tankeflykten, de överhoppade tankeleden, de radikala förkortningarna i Sjöbergs stil som fånglade mig. Men framför allt stilbrytningen, denna säreget svenska brytning mellan ett tungsint (och sannspått) aningsinnehåll och en naivistiskt prunkande fjärilsmantel, sammantråcklad av de banalaste och allra finaste lappar. Alldeles som på en betesäng maskros och smörblomma kan stå granne med viol och nattviol, alla dock med rötter i den mörka mullen. Sjöberg bröt radikalt med traditionen från 90-talisterna, Fröding inräknad. Hans linje är här Strindbergs – och naturligtvis Bellmans (och Shakespeares), men då får man sannerligen inte uppfatta Bellman lutsångargrovt. Det var detta att han började som Ormus men avslöjade sig som en Ariman, som fånglade.³⁴

Ekelöf kallar samlingen ”genial” och han har klart för sig att den på något sätt gränsar till pekoralet – den är nämligen ett exempel på en stilbrytning, en säreget svensk ”brytning mellan ett tungsint (och sannspått) aningsinnehåll

och en naivistisk prunkande fjärilsmantel, sammantråcklad av de banalaste och allra finaste lappar.” Det tungsinta och sannspådda aningsinnehållet som Ekelöf har sett i samlingen gäller uppenbarligen ”den mörka mullen”, själens djupaste skikt, som frambringar både maskros, smörblomma, viol och nattviol. Det är i sin tur den mull som Sjöberg skriver om i dikten ”I ditt allvars famn” i *Kriser och kransar*. Det allvar som där famnar diktens jag är den ”starka, mörka, sköna Ensamhet”, och hon talar om villkoren för verkligt liv, för blom och blomstersky, om det sedan är maskrosor eller violer, om det sedan är gräs eller svarta tistlar – alltså diktens liv:

”Svarta gruvan, alstrar, skyddar, gömmer
sällsam sten med klar och ädel hy.
Mullen, tung och mörk, om blomman drömmar.
Dröm blir blod och blod blir blomstersky.”³⁵

Ensamhetens tal om den svarta gruvan som alstrar, skyddar och gömmer sällsam sten citerade Ekelöf en gång när han i den postuma *Lägga patience* (1969) porträtterade Nils Ferlin. Han tillfogade efter citatet: ”så säger Birger Sjöberg om diamanten, och det är en vanlig liknelse, lånad ur många griftetal. Diamanten född i mörker och sot.”³⁶ Att förbinda citatet inte bara med mörker utan också med sot, kan Ekelöf ha fått med sig från ett parti i dikten om Ofvandal, som handlar om hur recensenter i skärselden tvättas rena från smuts och sot:

Stundom från vår topp vi skönja lågor slå ur fjärran berg.
Vemod griper våra själar inför moln av blodröd färg.
Där en skärseld ständigt brinner under dova dân och brus.
Efterhand de arma bärgas till vårt höga svala hus.
De i mörka båtar föras över till vår klara strand.
Recensenter stiga svarta, solkade av kol och brand,
men de skola alla lögas snart, åter rena stå.
Jag och Ovandal vid stranden vänta kärleksfulla då.
Dem, som hånat och bespottat oss vi tvätta sotet av.
Allt förstått och allt försonat efter frasflod, lump och drav.³⁷

Att Ekelöf i uttalandet och i artikeln om Ferlin lyfter fram Sjöbergs tal om den mörka mullen, mörkret och sotet som villkor för liv och sann dikt hänger med all säkerhet ihop med en för Ekelöf fundamental och förblivande sanning om psyket och dikten. Han förbinder nämligen i uttalandet denna mull med det som intresserade honom under tidigt trettioital, det vill säga med ”*poètes maudits*, allsköns modernism, genialitetens psykologi med mera”, dvs. bland annat psykoanalys och surrealism. Då kunde Sjöbergs tal om den mörka mullen och om sublimeringens mekanismer i ”Dröm blir blod och blod blir blomstersky” i Ekelöf finna en samstämd läsare. Men trots att Ekelöf senare fjärmade sig från surrealism och freudiansk ortodoxi, höll han fast vid tanken att de djupaste skikten i oss hårbärgerar sanningar om oss. När Ekelöf 1951 kommenterade Margit Abenius’ då nyligen utkomna biografi om Karin Boye, gjorde han det med metaforen om mullen, jorden: Ekelöf såg nämligen Boyes lyrik som:

ett gracilt träd ovanpå det stora rotsystemet K. B. ”Vill man ha kunskap om detta träd, måste man kunna vända det upside down – med kronan i jorden och rötterna i himlen. Man får inte sky att ta i dagmaskar, gråsuggor eller ormyngel”.³⁸

Staffan Larsson, en av Ekelöfs beundrare på 50-talet och personligt bekant med denne,³⁹ hade 1955, året för *Strountes*, givit ut Birger Sjöbergs postuma *Syntaxupproret*, där bland annat dikten ”Nederst, nederst” fanns:

Nederst, nederst böjd i andakt
 inför det eviga sköna, bittra
 din plats må sannast vara,
 du som med strängar går.
 Kyss det stoft som dig bildat,
 gräv i dess mörka hemlighet,
 klappa det tunga klot,
 ur vars rötter ständigt ny
 lust och glädje blommar!
 Nederst, nederst med pannan mot jorden,

men hjärtat i brinnande tacksamhet,
skjutande lågor mot höjden,
svävande lågor,
svävande frågor
mot kärnfulla natten, som ljuset föder
som mull föder blomma i rörande skirhet.⁴⁰

Sjöbergs dikt om stoft och natt, om rötterna i jorden och mulden som villkor för sann dikt, hans uppmaning att gräva i hemligheten, kan också det ha talat till Ekelöf, liksom vad ”I ditt allvars famn” sagt om mulden och ensamheten som villkor för verkligt liv, för sann konst.

Ekelöf har sett att Sjöberg förstått att den mörka mulden, det djupast ligande i själen, är förutsättning för sanning, ett ”tungsint (och sannspått) aningsinnehåll” och därmed också för diktens sanning och att denna sanning har frambringat den prunkande fjärilsmanteln. I citaten ovan från *Kriser och kransar* och *Syntaxupproret* ser man tydligt vad Ekelöf kallade den ”naivistiska fjärilsmanteln sammantråcklad av de banalaste och allra finaste lappar”, för i dessa citat finns utslitna ord från 1800-talets diktning: till exempel ”död”, ”dröm”, ”ljus”, ”blomstersky”, ”lågor”, ”hjärtat”. Denna prunkande fjärilsmantel påminner inte så litet om vad Sten Selander en gång noterade i *Sorgen och stjärnan* (1936), nämligen några banala lappar som Ekelöf hade använt där: ”ord sådana som död, evig, stjärnor, fjärran, ångest, drömmar, morgonrodnad etc”. Men Selander deklarerade ändå att Ekelöf blir ”aldrig banal. Hur bär han sig åt, undrar kritikern. ’Fråga mig inte; det förhåller sig bara så. [...] Det är ogripbart, Det är lyrik.’”⁴¹ Också i *Dedikation* (1934) hade Ekelöf klätt sig i en prunkande fjärilsmantel. Men hos både Sjöberg och Ekelöf handlade fjärilsmanteln ord inte om 1800-talets ideal och idyll utan om sanning från djupen, det tungsinta och sannspådda aningsinnehållet.⁴² För Sjöberg gällde det, som Ekelöf säger i uttalandet, sanning och han klargör att det är Strindbergs anda som råder i *Kriser och kransar*, liksom Shakespeares uttryck. I Petersons biografi har Ekelöf kunnat inhämta att dessa båda hörde till samlingens grundvalar.⁴³

Ekelöf lyfter också fram det oerhört koncentrerade i dikternas uttryck, alltså ”tankeflykten, de överhoppade tankeleden, de radikala förkortningar-

na”. Möjligen har Ekelöf hos Peterson läst Birger Sjöbergs egen karakteristik av språket i *Kriser och kransar*: ”den mångenstädes förekommande rasande lusten att pressa ihop eller koncentrera, ett fruktansvärt begär att förtäta.”⁴⁴ Detta var en estetik som Ekelöf kunde känna igen sig i – den Ekelöf som hade framträtt i *sent på jorden* (1932), *Färjesång* (1941) och *Non serviam* (1945). I essän ”Självsyn” från 1957 karakteriserar Ekelöf de ”stilelement” han i *sent på jorden* hämtat från olika håll: ”den orientaliska upprepningen, den Mallarméska bildkompressionen och den halvt surrealistiska bildexpansionen och tankeflykten”.⁴⁵ Detta påminner onekligen om Ekelöfs karakteristik 1950 av stilen i *Kriser och kransar*. I *Färjesång* och *Non serviam* hade Ekelöf återvänt till uttrycket i *sent på jorden*: ”Cirkeln hade slutits”, meddelade han i ”Självsyn”.⁴⁶

Till sist kan man dröja vid de sista orden i Ekelöfs uttalande: ”att han började som Ormus men avslöjade sig som en Ariman [...] fångslade”. Ariman är nattens konstnär, den som är förbunden med mullen, men han är också den frie, den lekande. I flera dikter i *Kriser och kransar* fanns ett ordlekande och vitsande drag som den vanvördige och absurde, den fakiriske Ekelöf kunde se och uppskatta. I ”Av Raka linjen”, dikten om Hedersman, den fundamentalt tvetydige, vitsar Sjöberg:

Man spekulerar för en vinst till villa
och stryker in förvillelse i stället.
Så vitsar ödet och förblandar ord.
För sällhet – cellen...”⁴⁷

Eller leken med ordet ”svindel” i dikten: Hedersman varnas för svindel om han skruvar ”stolen, som kan skruvas efter hand” för högt: ”För svindel akta dig!”, det vill säga för ”högmodssvindeln”. Och när Hedersman hyllas i tidningen för att han aktat sig för högmod, skriver tidningen: ”Gud förbjude denna tidning nyttja/ett dubbeltydigt ord i lägre mening!”, det vill säga i betydelsen finansiella falsarier, just det som hedersmannen praktiserat.⁴⁸ I ”Fränhetens frasfria visa” arbetar Sjöberg också med vitsens teknik, med det dubbeltydiga i vardagsspråkliga metaforiska klichéer som ”grön av avund”, ”ta någon i kragen” ”beska sanningar”, ”att klappa någon på axeln”⁴⁹ och i ”På Kärlekstorget” leker Sjöberg med tvetydigheten i klichén ”passionens eld”.

Den yngling som avrättas på torget brinner verkligen, och Sjöberg vitsar med ordet ”skott”: ”ur mordiska trän/sköt skott och gren/och klara rosenkal-kar”,⁵⁰ där ordet ”kalk” också syftar på lidandets kalk. Sjöberg hade troligen i psykoanalytikern Poul Bjerres *Hur själen läkes*⁵¹ (1923) kunnat läsa om hur drömmen arbetar med vitsar och konkretiseringar av metaforiska uttryck. Ekelöf hade kanske också klart för sig vitsandets och ordlekandets förbindelse med själens djupaste skikt.

Ekelöf som A:lfr-d V:stl-nd

Första gången man tydligt skönjer Birger Sjöberg i Ekelöfs dikter är troligen i *Stroutnes* 1955. Då hade Ekelöf med sig en djup kännedom om Birger Sjöbergs dikt, inte bara den i *Kriser och kransar*, utan också den i *Minnen från jorden*, liksom de dikter som Peterson 1944 hade publicerat i biografien. Och det är i *Stroutnes* Ekelöf framträder som A:lfr-d V:stl-nd, den svenska litteraturens store pekoralist, därtill en nära släkting till Birger Sjöbergs bodbiträde.

Dikten ”Fabel” i *Stroutnes* påminner, som Pär Hellström påpekat,⁵² i mycket om Sjöbergs ”Fantasibarnet” från *Minnen på jorden*. Den handlar om en pojke som ser och hör vad ingen annan hör och ser:

”Det stiger en ton i mitt huvud, far!
Av röda stråkar darrar och drar.
Nu bubblar ett horn, en flöjt går i sus,
då ser jag vägar i månskensljus,
där nattvind på vingar far ... ”

”Till doktorn får vi vandra,
så blir du lik de andra.”

säger fadern. Men doktorn kan inte bota gossen, lika litet som läraren och smeden:

Nu säger smeden med allvar så:
”Hugg till, pass på!”

Men pojken svarar: "Se elden där,
den är mitt hjärta kär",
Då ropar smeden vred
och högt för alla:
"Dig vill jag nyttig kalla!"

Pojken växer upp och blir en drömmare och medan det blåser kallt utanför hans fönsterruta ser han "hur människor sträva och välta/ och kämpa i sol och sälta!" Till sist säger han:

Han ler åt sig själv, han säger då:
"Huvudet av! Låt gå!
Huvudet av, att säljas i korg
på grönsakstorg!"⁵³

Ekelöfs "Fabel" handlar om samma sak, fast nu kallas fantasins barn för de besatta, finlemmade, storhuvade, vittsvävande och osakliga. Och de tre hjälparna från "Fantasibarnet" är nu inte en doktor, en lärare och en smed, utan en slaktare, en skollärare, en stuveriarbetare, en ombudsman och en snickare, men också de är stränga ordningsmän, och det dramatiska i formen har dikterna gemensam:

Med de besatta blir det väl alltid någon råd
sade Slaktaren
men hur skall vi göra med de alltför finlemmade?
Jag tänkte, sade Skolläraren, närmast på de
storhuvade
Och de vittsvävande, sade Stuveriarbetaren
var skall jag stoppa in dem?
Mig vållar de osakliga mest huvudbry
avbröt Ombudsmannen
Låt oss i stället övergå till nästa mötesfråga
föreslog Snickaren
och så gjorde de⁵⁴

Snickarens replik: ”Låt oss i stället övergå till nästa mötesfråga” liknar, menar Hellström,⁵⁵ sekreterarens replik i ”Konferensman”: ”En enkel lunch serveras klockan två!” Man kunde tillfoga att verserna ”Så är på jorden städse ordningsfråga/ av timmer funtad”⁵⁶ nog också kan skönjas i Ekelöfs dikt. Man kan även fundera på om inte de sista verserna i ”Fantasibarnet”, de absurt komiska om drömmaren som ler åt sig själv och säger: ”Huvudet av! Låt gå!/ Huvudet av, att säljas i korg/på grönsakstorg!” ekar i fabeln om kálhuvudet och korvarna i *Strountes* och om dessa verser är inte samstämda med det absurt komiska, det fakiriska, hos Ekelöf.

Det är tydligt att Sjöberg och Ekelöf är eniga i sin kritik av det restlösa anammandet av moderniteten och dess oreserverade förnuftstro. De är samstämda också när de försvarar individen och fantasimänniskan och båda väjer inte för det absurt komiska i detta försvar. Ekelöf recenserade 1956 *Fridas tredje bok* och såg där att vad bodbiträdet i dikten ”Världens krig, o, ingen rår därför” ständigt ”för till torgs är den socialistiska läran om individualismen som skuld och orsak till världens olyckor. Då får han envist mothugg av Frida och tvingas till slut byta ämne”.⁵⁷ Ekelöf återger hela dikten, och får då med Fridas mothugg som hela tiden går ut på: ”Jo, men denna sköterskan, som lindrar och ger frid,/är ock en individ?”.

När Ekelöf framträdde med två dikter av A:lfr-d V:stl-nd i *Strountes*, ligger ”Ad memoriam” närmast Birger Sjöberg. Liksom många av Sjöbergs dikter lyckas den förena de pekoralas tonfallen med den stora diktens enkla ton:

På stadens kyrkogård
en fjärl klar
från grav till grav ses flyga
som en låga
men slutligen med sommarn
bort han far
och bort från kyrkogården
vi ju också tåga

Varthän gå manne dessa
tör du fråga

men väntar dig väl knappast
något svar
O döm förhastat ej
i dina tårars råga:
På grav vid grav
sitter en fjäril kvar⁵⁸

Det som förbinder denna dikt med Birger Sjöberg är dels den talspråkliga ordformen ”sommarn”, dels den fjäril som figurerar i sista strofen i ”Bleka Dödens minut”. Här har Fridas vän först i flera strofer fantiserat om sin begravning men till sist vänder han sig till Frida:

Ja...men har du en ros,
kan du lägga den hos
mig på kullen, när dock du går
vägen strax där förbi
under fåglarnas skri,
medan sommarn, den glada, rår.
Kan min ande med dimfingrar då
vänligt vinka – nog görer den så!
Som en fjäril, som vind
vill jag röra din kind
ibland kors och bland snäckor små.⁵⁹

Här skriver Sjöberg – till skillnad från de övriga stroferna i visan – på bodbiträdets lätt pekorala dialekt med hjälp ”fåglarnas skri”, de talspråkliga formerna ”sommarn” och ”görer” samt de vänligt vinkande dimfingrarna.⁶⁰ Men han skriver också med en mycket ärevördig, antik symbolik: fjärilen som symbol för själen, den odödliga delen av människan. Som larv kapslar masken in sig i puppan, och detta är ett tecken, en symbol, för människan som läggs i grav. Själen kommer sedan ur graven såsom fjärilen ur puppan.⁶¹ Detta var en symbolik som Ekelöf säkert var mycket bekant med och som med Vestlunds tonfall antyds i diktens slutrader: ”På grav vid grav /sitter en fjäril kvar”. I den inledande dikten i *Strountes*, ”Arsinoë”, skildras de remsor diktaren

lindar runt den döda, älskades ögon och själ och: ”Liknar du inte redan en fjärilspuppa/sådan den hänger i rosenbusken!”⁶² Men Ekelöf frambesvärjer i ”Ad memoriam” också fjärilen som symbol för det flyktiga i tillvaron, för det obeständiga: ”en fjäril klar/från grav till grav ses flyga/som en låga/men slutligen med sommaren/bort han far”. Då använder han symbolens allra mest klichémässiga innebörd som under 1800-tal och tidigt 1900-tal kolporterades i både skillingtryck och enklare visböcker.⁶³ Den innebörden hade Sjöberg också använt, då i fridavisan ”Dödens ö”, publicerad i den postuma *Fridas andra bok* (1929). Där skrev Sjöberg genomgående på bodbiträdets dialekt:

Granna, granna
små fjärlar kring min panna,
komma ifrån sommarns äng,
de tjusa mig ibland.
Stanna, stanna,
jag mumlar, och vill banna
då de fly till blomstersäng
och gröna trädgårdsland.
Icke fjäriln såsom så'n
jag alls förtörnas på.
Obeständighetens hån
det är, jag sörjer så.⁶⁴

Men i dikten ”...som sker vid sommarvakan...” i *Kriser och kransar* blir denna obeständighetens symbol ”en evig fjäril lik” – inte olik den fjäril som kom ur puppan:

Trodde min broder rätt är ständig sanningsglöden,
varar min ömma dröm – en evig fjäril lik.⁶⁵

Här är bodbiträdet långt borta – men han kan ändå skönjas. Ursprungligen var han mer uppenbar; visan var först en fridavisa, ”Finge Frida rätt”, public-



Alfred Vestlund.

erad i *Fridas andra bok*. I versionen i *Kriser och kransar* skönjer man honom i de många försiktighetsorden som Ekelöf också använder i "Ad memoriam". När jaget i Sjöbergs dikt en smula eufemistiskt kallar döden "ett bekymmer" och försäkrar att "ängslan nog tör äga övergång", är det uppenbart beslätat med Vestlunds i "Ad memoriam": "Varthän gå manne dessa/tör du fråga" – också det bemängt med kanslisvenska och försiktighetsord. När bodbiträdet i "Finge Frida rätt" skriver "Smärtsam på månet sätt,/men god är hemska döden" skriver Sjöberg i "...som sker vid sommarvakan...": "Stormig på många sätt – men god är mörka döden". På så vis har Sjöberg tonat ner de pekorala tonfallen. Men Vestlund skriver i "Ad memoriam" på sin dialekt, nära släkt med bodbiträdets: rimmen i denna dikt: låga/tåga/fråga/råga erinrar inte så litet om Sjöbergs i både den ovan citerade "Nederst, nederst" och i "Illusionsfri ungdom": "Drömmens attiralj som brann/i verklighetens låga/vecklar sig ut,/ny i var klut./Aldrig tar drömmens kläder slut./Välfurnerad, präktig, grann/den murar upp sin båga./Romantik man öfva kan,/om blott man vågar våga".⁶⁶ I *Ofvandals Opera i menniskob bröstet* får figuren Skalden säga: "Hur lefver skalden hör jag mången fråga/Och ensam syns han uppå gatan tåga".⁶⁷

Att Ekelöf kände till och på sätt och vis respekterade Ofvandal framgår av Ekelöfs kommentar till en rättelse Magnus von Platen fick publicerad i *Dagens Nyheter* den 5 februari 1959. Rättelsen går ut på att von Platen i en recension av biskop Nils Bolanders *Herdabrev* hade anfört ett citat, nämligen "trosnit drog med trosnit fingerkrok, och höghet gav åt höghet danska skallar". Von Platen skrev i rättelsen: "Jag påpekade att frasens upphovsman icke namngavs; det är Birger Sjöberg i 'Konferensman'. Sanningen att säga: jag kände igen citatet, men förleddes av det oväntade sammanhanget att felaktigt placera det bland de stilistiska knalleffekterna i biskopens egen tidigare produktion."⁶⁸ Det vill säga att von Platen hade beskyllt Birger Sjöberg för att vara pekoralist av samma slag som Bolander och Ofvandal. Ekelöf har här öppet mål och kan under rubriken "Kommentar ang. Ofvandahl" skriva:

Magnus v. Platens recension i går av biskop Bolanders "Herdabrev" tycks vara utan överord, om man undantar sista meningen: "Den svenska kyrkan har fått sin Ofvandahl". Ofvandahl var en självsäker sockerbagare, på lediga stunder fiolspelare och pekoralist. Han blandade sig gärna i diskussioner,

särskilt på Verdandi, och yttrade då, mer i ord än i mening befängda, konservativa åsikter. Hans valspråk i dessa diskussioner var: ”Omedveten satir! Själfironi!” – en paroll som han kanske fått av något studentfrö. Han var, i den mening man då förstod det, en hederlig dalkarl. Såvitt man vet har han inte efterlämnat någon dålig lukt, bara en underlig. Birger Sjöberg har också, med sin osvikliga instinkt för äkta och falskt i sinnelaget, placerat honom i Himmelriket. Biskop Bolander torde få stanna i svenska kyrkan. Gunnar Ekelöf⁶⁹

I denna kommentar går den allra tydligaste släktskapen mellan Birger Sjöberg och Gunnar Ekelöf i dagen: den handlar om att Birger Sjöberg ”med sin osvikliga instinkt för äkta och falskt i sinnelaget” har placerat Ofvandal i himmelriket. Ekelöf har sett att Birger Sjöberg och Ofvandal, var och en på sitt sätt pekoralister, är äkta, inte falska. Det är den personliga sanningen i pekoralistens dikt som Sjöberg hyllar i ”I himlens klara sal” och Ekelöf vet att Ofvandal var en hederlig dalkarl och att denne inte har lämnat efter sig någon dålig lukt, ”bara en underlig”. Och Ekelöf, det framgår klart i de recensioner han skrev, bedömde ofta diktsamlingar efter måttstocken om författaren var ärlig eller ej. Den 4 november 1937 recenserade Ekelöf flera diktsamlingar av debutanter, bland andra Karin Lannbys *Cante Jondo*, om vilken han skrev: ”Volymen är en smula pretentiöst utstyrd med citat alltifrån Tasso till Södergran. Det senare är kanske ingen tillfällighet, det finns i en del av dikterna en trotsig Södergran-pose utan originalets äkthet.”⁷⁰ Ekelöf bryter staven över både pretention och pose och finner ingen äkthet hos imitatören. Om de debutanter som han finner lovvärda, är det alltid det äkta, det personligt sanna han prisar, så till exempel om Sagnil Hedbergs debut: ”det finns mänsklig erfarenhet bakom orden, man får ett intryck av hennes förmåga att uppleva varmt och tillgodogöra sig en upplevelse intimt och personligt.”⁷¹ I en recension 1935 av antologin *Modern finlandssvensk lyrik* finner Ekelöf hos Örnulf Tigerstedt något ”opersonligt och meningslöst”, men anser Parlands ”ungdomliga efterkrigspessimism och Björlings kaotiska men ändå visa förtvivlan mycket mänskligare. Särskilt hos Björling finns känsla och hjärtlighet.”⁷² Och så formulerar Ekelöf sitt estetiska credo:

Och när det gäller lyrik är ändå känslan viktigast. Vad man än må säga om tankedikter är tanken så sällan självklar, obestridlig och verkligt nödvändig att den kan bära en dikt. Men det som man fordrar är just att den skall ge ett intryck av nödvändighet, inre tvång och outhärlighet. Endast denna personligt motiverade outhärlighet kan ge människan rätt att skriva någonting ur allmän synpunkt så outhärligt som dikter.⁷³

Carl Olov Sommar ger i sin biografi över Ekelöf en översikt av dennes recensioner i *B.L.M.* under 1946 och 47, och karakteriserar fint Ekelöfs recensioner: de ”är i regel flärdfria och rakt på sak, samtidigt som han undviker allt som liknar klichéer och konventionella omdömen. Hos andra författare, särskilt hos andra lyriker, söker han kärnan, den personliga täckningen. Ståtliga dikter med ihålig klang blir omedelbart avslöjade.”⁷⁴ Exempel på denna hållning hos Ekelöf kunde mångfaldigas – i ”Självsyn” deklarerade han att han avstår från program och att man:

måste låta även sitt undermedvetna vila ibland för att det skall åstadkomma någonting originellt, varmed menas någonting ursprungligt och betydelsemättat. Som konstnär måste man arbeta med hela människan, lära sig använda sig själv och inte amputera sig själv.⁷⁵

I ”En outsiders väg” i *Utflykter* från 1947 skriver han: ”Sent på jorden’ var också min första och länge min enda sanningsenliga diktbok – relativt sett, med hänsyn till de stämningar i vilka jag då befann mig.”⁷⁶ Sommar summerar denna hållning så: ”Ekelöf var en förhållandevis sträng kritiker med höga krav på ärligt uppsåt och språkliga kvaliteter.”⁷⁷ Och Anders Cullhed instämde 1992: ”Hos sina kolleger sökte Ekelöf genomgående vad som med en åttiotalistisk speglosa kallas för autenticitet [...] Litteraturen måste botten i det självupplevda.”⁷⁸ Med ett sådant synsätt blev Ofvandal för Ekelöf en ”hederlig dalkarl” och Birger Sjöberg, som hade ”sin osvikliga instinkt för äkta och falskt i sinnet”, blev för Ekelöf den som skrivit: ”Ryt mig sanning in i blodet.”⁷⁹

Man kan dröja ett tag vid Ekelöfs hållning, det att begära personlig sanning av diktaren, det att hylla Birger Sjöberg och pekorlisten för deras strävan

eller längtan efter sanning. Troligen hade Ekelöf i vännen Knut Jaensson funnit inte bara en själsfrände i detta utan också någon som till och med kunde förstärka en sådan hållning. ”Som den djupt belästa, bildade, fördragsamma, men även splittrade människa han var ägde han en majeutik, en förlossningskonst, och denna förlossningskonst blev inte mindre därför att han själv begärde hjälp av dessa människor”⁸⁰ skrev Gunnar Ekelöf om Jaenssons förmåga att locka fram och förstärka vad som fanns inombords i de diktare och konstnärer som Jaensson umgicks med. Detta skrev Ekelöf i sin utgåva av Jaenssons essäer, *Sanning och särprägel* från år 1960, och Ekelöf valde titeln med omsorg: för Knut Jaensson var sanning och särprägel hos en diktare de väsentliga kriterierna på diktens värde. Sommar menar att Ekelöf tog djupa intryck av Jaenssons hållning:

För Knut Jaensson var sålunda ärligheten mot de egna instinkterna ett honnörsbegrepp; vad han sökte i litteraturen [...] var inte i första hand estetiska eller formella kvaliteter, utan mänskliga värden, egenskaper som äkthet, sanning och livsintensitet. De många och långa diskussionerna om dessa ting intresserade Ekelöf i hög grad. Redan genom sin läggning delade han instinktivt uppfattningen att den enskilda människan var det centrala och kollektivet något diskutabelt eller förhatligt. Men dessutom fick han nu impulser, som kom honom att starkare än han gjort något år tidigare, betona mänskliga kvaliteter i dikten och att se dikten som gestaltning av liv, som livsinnehåll snarare än som form.⁸¹

Det hör till saken att Ekelöf var en flitig gäst, till och med då och då inneboende hos Jaensson och Tora Dahl under åren 1934–42.⁸² Till denna sak hör också att Jaensson, som nämnts, 1945 skrev en entusiastisk essä om Birger Sjöbergs liv och dikt, baserad på Petersons biografi, men genomsyrad av Jaenssons kriterium om äkthet, personlig sanning. När Sjöberg efter succéerna 1922 och 1924 började vämjas över dessa, ser Jaensson att ”Det ytterst egendomliga inträffar att när han har blivit berömd har han också fått råd att bli sannare, äktare”.⁸³ Den essän lät Ekelöf ingå i *Sanning och särprägel*, och Ekelöf minns Jaenssons starka inlevelse i Sjöbergs dikt och liv.⁸⁴

Betraktar man i ljuset av denna hållning den avslutande dikten i *Strountes*,

”Epilog”, undertecknad av A:lfr-d V:stl-nd, måste man protestera mot Pär Hellströms tvekan att bokföra ”denna ironiska och skämtsamma dikt som belägg” för ”konstnärens och skaldens uppgift att genom skaparförmågan leda över från världen hitom horisonten till den väg- och horisontlösa tillvaron”.⁸⁵ Dikten gestaltar tveklöst Ekelöfs personliga sanning, den om horisonternas fångelse och om horisonternas ofrånkomlighet, den om hans ovilja mot svart-vita motsatser, mot program, den om att dikten inte bara ska uttrycka en personlig sanning utan också läsarens, men detta formuleras på Vestlunds dialekt, sådan Nils Hasselskog hade förmedlat den. För det första det imiterande – den här gången är det Tegnér’s ”Mjeltsjukan” som bestått mönstret – för det andra alla utrop och uppmaningar, samtliga markerade med utropstecken, för det tredje det egocentriska där skaldens, Vestlunds, person är centrum.⁸⁶ Till detta kan läggas stilbrotten och de språkliga fataliteterna – ”den brittanske lorden”, ”helstöpt bliva” och ”den gudaboret naknas” – liksom de onödiga exaktheterna: ”Väl är jag icke riktigt mjältsjuk” och ”även för mig att stå”:

Väl är jag icke riktigt mjältsjuk vorden
 men mången svartalf bär i bröstet jag,
 om söndagar som den brittanske lorden,
 på tricotageavdelningen i vardagslag.
 Fast varken kolsvart eller-vit, märk orden:
 Att vara fläckvis, det har ock sin lag.
 Benägne läsare! Tag dock min gåva!
 Den är ej illa menad, vill jag lova!

Tillåt ock mig få skåda Hellesponten
 där vattendragen dela sig och gå!
 Ja, för mig till den fria horisonten
 där det finns plats även för mig att stå!
 Den linjen passar ej kameleonten,
 hörs någon säga. – Den är min ändå!
 Ack, led mig dit att en gång helstöpt bliva
 och låt mig slippa här med vädren driva!

Ty min den är, den sena uppbrottstimma!
Väl har jag klumpfot, men – den är dock min!
Snart skall jag över horisonten simma
Som en gång Byron simmade med sin!
Jag simmar som i trance, i salig dimma!
Blonda grevinna G ...! Snart är jag din!
Mot horisontlös värld, där vägar saknas,
går skaldens väg, den gudaboret naknas!⁸⁷

I själva verket uttrycker denna Vestlund-dikt väsentliga ståndpunkter hos Ekelöf. Den personliga sanning Ekelöf gestaltar i *Strountes* talar med flera röster: med pekoralistens, satirikerns, drömmarens och den absurda komikens röster. Dessa röster är alla sanna, äkta, liksom Birger Sjöbergs och Ofvandals är det. Vägen till Strountes-diktningen, alltså *Strountes* men också *Opus incertum* (1959) och *En natt i Otočac* (1961)⁸⁸ har, som Daniel Möller menar, antagligen och bland annat gått över Ekelöfs framträdanden som A:lfr-d V:stl-nd⁸⁹ och, kunde man tillfoga, över Ekelöfs påfallande intresse för Birger Sjöbergs dikt. De båda, Gunnar Ekelöf och Birger Sjöberg, framträdde båda som pekoralister – deras sanning var på en gång absurt rolig och verkligt allvar. De kunde båda, i pekoralets klädnad, gifta samman det höga och det låga, allvaret och komiken. Deras fålar betade ”i gräs med svarta tistlar blandat”.

Noter

- 1 Birger Sjöberg, citerat efter August Peterson, *Birger Sjöberg. Den okände* (Stockholm 1944), 380.
- 2 Peterson, avsnittet ”Pekoralist med örnvingar”, i *Birger Sjöberg*, 372–383, Eva Hættner Olafsson, *Fridas visor och folkets visor. Om parodi hos Birger Sjöberg*, diss. (Lund 1985), 260–271, Johan Svedjedal, ”Jag utbjöd min skrift till facilaste pris”, i förf:s *Skrivaredans. Birger Sjöbergs liv och diktning* (Stockholm 1999), 570–576.
- 3 I Gunnar Ekelöf, *Också jag har varit Alfred Vestlund. Intervjuer och enkätsvar med och av Gunnar Ekelöf*, Daniel Möller red. (Stockholm 2016), 111, återges en intervju i *Svenska Dagbladet* från den 8 april 1952, med anledning av att Ekelöf fått Fröding-stipendiet: ”En sak förnöjer honom med stipendiet [...] Det är att studenterna har avgivit så många spexröster, som måst kasseras. Det föranleder honom till ett

- litet avslöjande i förbigående. – Också jag har varit Alfred Vestlund i *Grönköpings Veckoblad*.” De dikterna har Daniel Möller utgivit och utförligt kommenterat i Gunnar Ekelöf, *Dikter i Grönköpings Veckoblad*, Daniel Möller red. (Stockholm 2016).
- 4 Daniel Möller, ”Pekoralpastischen som metod. Gunnar Ekelöf i Grönköping”, i *Dikter i Grönköpings Veckoblad*, 10f., et pass.
 - 5 Jag använder i denna artikel inte termen ”pekoralpastisch”, som Daniel Möller lanserat för denna typ av fiktiva eller oäkta pekoral. Det beror fr. a. på att Sjöberg använder termen ”pekoral” om sina pekoralpastischer. I denna artikel citeras dikten ”Syntaxupproret”, en pekoralpastisch som Sjöberg har lagt i munnen på sin skaldekoning Gustafsson. Sjöberg identifierade sig efter kritiken av *Kriser och kransar* med pekoralisterna, men Gunnar Ekelöf identifierade sig aldrig med dessa, men intresserade sig i hög grad för fenomenet pekoral, och lade betydande möda och talang på att skriva pekoralpastischer.
 - 6 Peterson, *Gunnar Ekelöf*, 118–120, Gunnar Axberger, ”Det fatala frieriet. Kring Birger Sjöbergs ungdomskärlek. Några opublicerade noveller och dikter”, i *Birger Sjöberg-sällskapets årsbok 1962. Studier och fragment*, (Vänersborg [1962] 2023). Se också i Birger Sjöberg, *Kvartetten som sprängdes* (Stockholm 1924): Cellos berättelse om sitt misslyckade frieri.
 - 7 Knut Jaensson, ”Birger Sjöberg” i förf:s *Sanning och särprägel. Ett urval ur ”Essayer” och ”Varjehanda” med inledning av Gunnar Ekelöf* (Stockholm 1960), 79–80. Essän återges också i *Synpunkter på Birger Sjöberg*, Lars Helge Tunving red. (Stockholm 1966), då med titeln ”Birger Sjöberg – en kluven naivist”.
 - 8 Jaensson, *Sanning och särprägel*, 81.
 - 9 Eva Hættner Olafsson, ”Parodins dimensioner – komik, kritik eller ironi”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 7 (1978:3).
 - 10 Hættner Olafsson, ”Småstadens poeter” och ”’Den unge folkskalden Sjöberg’. Visor och dikter från åren 1903–1906”, kap. i *Fridas visor och folkets visor*, 73–137.
 - 11 Hættner Olafsson, *Fridas visor och folkets visor*, 105–117. Eva Hættner Aurelius, ”Fridas visor och folkets visor. Om det parodiska i Fridas Bok”, i *Birger Sjöberg-sällskapets årsbok 2022. Fränder*, (2022), 29–142 är en kort version av denna avhandling. Se också Eva Hættner Aurelius, ”’Den första gång jag såg dig...’ och mötet mellan kulturbegreppen”, i *Gränslöst – forskning i Sverige och världen. Festskrift till Dan Brändström*, Kjell Blücker och Eva Österberg red. (Stockholm 2006), 216–232.
 - 12 För den ”onödiga exaktheten” som ett av pekoralets kännetecken, se Hans Ruin, ”Grönköpingsskalden och hans kolleger på Parnassen”, i förf:s *Det finns ett leende* (Stockholm 1943), 132–133.
 - 13 Birger Sjöberg, ”Den första gång ...”, i *Fridas Bok. Småstadsvisor om Döden, Frida och Naturen och Universum* (Stockholm 1922), 3.
 - 14 För denna konst se Hættner Olafsson, *Fridas visor och folkets visor* samt Hættner Aurelius ”Fridas visor och folkets visor. Om det parodiska i Fridas Bok”.

- 15 Hættner Aurelius, ”Fridas visor och folkets visor. Om det parodiska i Fridas Bok”, 141–142.
- 16 Susanne Frennberg, ”Birger Sjöbergs andra genombrott. ’Kriser och kransar’ och kritiken”, i *Birger Sjöberg-sällskapets årsbok 1965. Möten och förvandlingar* (Vänersborg 1965) 118.
- 17 Birger Sjöberg, ”Syntaxupproret”, i *Syntaxupproret*. Staffan Larsson red. (Stockholm 1955), 114–117.
- 18 Birger Sjöberg, ”Galendansaren” och ”När pekoralets födslostund är inne”, i *Fragment av Birger Sjöberg*, Eva Hættner Aurelius red. (Vänersborg 2013), 92–96, 88.
- 19 Birger Sjöberg, *Minnen från jorden. Efterlämnade dikter*, Ernst Norlind och August Peterson red. (Stockholm 1940), 66–67.
- 20 Erik Ofvandal, *Opera i människobrustet af O-l* (Upsala 1892).
- 21 Peterson, *Birger Sjöberg*, 380.
- 22 I Gunnar Ekelöf, ”Kommentar ang. Ofvandahl”, *Dagens Nyheter*, 1959-02-05 säger Ekelöf att Birger Sjöberg placerat Ofvandal i himmelriket. Se nedan mer om denna kommentar. För uppmärksamheten, se Peterson, *Birger Sjöberg*, s. 380.
- 23 Se Sven Delblanc, ”Ur kapitel 8 i Agnar”, i *Ögonvittnen om Gunnar Ekelöf*, M. Halldin, D. Möller och E. Törngren red., (Stockholm 2009), 31, Anders Mortensen, ”Den fakiriske Ekelöf. Föredrag vid Fakiren-sällskapets höstmöte den 12 oktober 2019”, i *Fakirenstudier* 30 (Lund 2023), 4–31, samt Möller, i Ekelöf, *Dikter i Grönköpings Veckoblad*.
- 24 Anders Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, diss. (Lund 2000), 293, samt kapitlet om Ekelöf och Almqvist, ”Fascination och motvilja”.
- 25 Carl Olov Sommar berättar i *Gunnar Ekelöf. En biografi* (Stockholm [1989] 1991), 134, att Ekelöf hörde till de författare och konstnärer som på 30-talet bodde i Mörkö-Hölö i Södermanland, och att man då ”sjöng mycket, Bellman, Almqvists Songes och Birger Sjöbergs visor” och när Ekelöf 1947 vistades i Paris och tillsammans med andra besökte Greta Knutson-Tzara var ”Ekelöf i [...] hög form, sjöng Birger Sjöberg och jojkade”, 317, samt att Ekelöf när han 1950 skrev en lista med författare som den unge Åke Hodell borde läsa, antecknade ”Bellman, Fröding, Södergran, Birger Sjöberg”, 376. Listan innehöll sedan en rad tyska och engelska författare.
- 26 Det gäller recensioner av Sten Haglidens *Rastgård*, 1947, av Karin Lybergs *Statyernas leende*, 1947, av Nils Hasselskogs (A:lfr-d V:stl-nd) *Guldregn*, 1948, och August Petersons *Nils Hasselskog*, 1949, samt av Einar Malms *Ingenting lever längre*, 1950, samtliga i *Gunnar Ekelöf. Kritiker i BLM* (Enskede 2003), 246, 294, 349–351, 434.
- 27 Ekelöf, ”Den antifunktionalistiske Sandgren”, *Gunnar Ekelöf. Kritiker i BLM*, 301.
- 28 Jesper Högström, *Minnet och rädslan. En biografi över Gunnar Ekelöf* (Stockholm 2023), 467. Ekelöf citerar här Birger Sjöbergs ”Statyernas samkväm”, i förf:s *Kriser och kransar* (Stockholm 1926), 18–20.

- 29 Gunnar Ekelöf, *Gunnar Ekelöf. Kritiker i Social-Demokraten, Vi & Dagens Nyheter* (Enskede 2003), 109.
- 30 Peterson, *Birger Sjöberg*, 377–381. Se också Sjöberg, *Fragment av Birger Sjöberg*, 88.
- 31 Peterson, *Birger Sjöberg*, 380.
- 32 Frennberg, ”Birger Sjöbergs andra genombrott”, 146.
- 33 Ibid, 60–162.
- 34 Ekelöf, *Också jag har varit Alfred Vestlund*, 71, också, med vissa skillnader, i ”Bröt med traditionerna”, i *Birger Sjöberg-sällskapets årsbok 1992. Uppbrott och förnyelse*, 162.
- 35 Birger Sjöberg, ”I ditt allvars famn”, i *Kriser och kransar* (Stockholm 1926), 27.
- 36 Gunnar Ekelöf, ”Nils Ferlin”, i förf:s *Lägga patience. Essäer* (Stockholm 1969), 136. Essän har troligen skrivits med anledning av Ferlins död 1961.
- 37 Sjöberg, *Minnen från jorden*, 68.
- 38 Sommar, *Gunnar Ekelöf*, 339.
- 39 Högström, *Minnet och rädslan*, 379, 401, 427, 451, spec. 496.
- 40 Sjöberg, *Syntaxupproret*, 103.
- 41 Högström, *Minnet och rädslan*, 224 och Sommar, *Gunnar Ekelöf*, 175.
- 42 För gestaltningen i *Kriser och kransar* av driftens, det undermedvetnas, betydelse för människan och dikten, se Eva Hættner Aurelius, ”Skredet”, ”Drift, dikt och död”, ”Drömmeriidkarnas’ slutfas”, ”Den andra planen”, kap. i *Vägen till Kriser och kransar. Parodins grepp och driftens bilder* (Göteborg/Stockholm 2010), se äv. 31.
- 43 Peterson, *Birger Sjöberg*, 300–317.
- 44 Citerat efter Peterson, *Birger Sjöberg*, 395.
- 45 Gunnar Ekelöf, ”Självsyn”, i förf:s *Blandade kort. Essäer* (Stockholm [1957] 1967), 140.
- 46 Ibid., 155.
- 47 Sjöberg, *Kriser och kransar*, 37.
- 48 För fler exempel på vitsande i ”Av Raka linjen” se Hættner Aurelius, ”Tvetydigheten, vitsen och ironin”, avsn. i *Vägen till kriser och kransar*, 269–273.
- 49 Hættner Aurelius, ”Vitsens förtätning: ’Fränhetens fräsfria visa’”, avsn. i *Vägen till kriser och kransar*, 175–180, spec. 179–180.
- 50 Hættner Aurelius, ”Vitsens tvetydigheter”, avsn. i *Vägen till kriser och kransar*, 203–204. I Hættner Aurelius, ”Vision och vits: dikterna om kriget i den andra planen”, avsn. i *Vägen till kriser och kransar*, 323–327, utreds vitsandet i Sjöbergs dikter om första världskriget. Dessa dikter skrevs vid tiden för tillkomsten av *Kriser och kransar*, och tillhörde den s.k. andra planen. Här noteras hur Sjöberg i dessa dikter ”medvetet arbetat med ljudlikheter och ordlekar, som kunnat förbinda nu och då, som kunnat åstadkomma dubbelexponeringen. Att denna teknik har något att göra med psykoanalytisk teori förefaller sannolikt: krigsminnena väller fram, lösgörs via ordens ljudvärden – minnet kan enligt psykoanalytisk teori arbeta med något som liknar vitsens teknik.”

- 51 Hættner Aurelius, *Vägen till Kriser och kransar*, 179–180, 203, 325.
- 52 Pär Hellström, *Livskänsla och självutplåning. Studier kring framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountesdiktning*, diss. (Uppsala 1976), 63.
- 53 Sjöberg, *Minnen från jorden*, 138–141.
- 54 Gunnar Ekelöf, *Samlade dikter. Under redaktion av Anders Mortensen och Anders Olsson, med kommentarer av Anders Mortensen samt med inledning av Anders Olsson*, 1 (Stockholm 2016), 320.
- 55 Hellström, *Livskänsla och självutplåning*, 63.
- 56 Sjöberg, *Kriser och kransar*, 87, 85.
- 57 Ekelöf, *Gunnar Ekelöf. Kritiker i Social-Demokraten, Vi & Dagens Nyheter*, 110–111.
- 58 Ekelöf, *Samlade dikter*, 318, kommentar 462.
- 59 Sjöberg, *Fridas bok*, 63.
- 60 För de pekoralä – eller parodiska – inslagen i visan, se Hættner Olafsson, *Fridas visor och folkets visor*, 164–178, Hættner Aurelius, ”Fridas visor och folkets visor”, 46–51.
- 61 Den mest kända dikten i svensk litteratur som utför denna symbolik är Stiernhielms ”*Emblema Authoris* [...] Kling-Dicht. På Authoris Sinn-beläte, En Silkes-matk”, se t.ex. *Svensk poesi*, Daniel Möller och Niklas Schiöler red. (Stockholm 2016), 66.
- 62 Ekelöf, *Samlade dikter*, 313, kommentar 460–461.
- 63 Hættner Olafsson, *Fridas visor och folkets visor*, 165–169.
- 64 Birger Sjöberg, *Fridas andra bok* (Stockholm 1929), 44.
- 65 Sjöberg *Kriser och kransar*, 126.
- 66 Citerat efter Peterson, *Birger Sjöberg*, 343. Dikten publicerades också av Staffan Larsson i Sjöberg, *Syntaxupproret*, 69–71. Ekelöf kan ha läst den hos Peterson; mera osäkert om han vid tiden för *Strountes* hade kunnat läsa den i *Syntaxupproret* som kom ut samma år som *Strountes*.
- 67 Ofvandal, *Opera i människobrosten af O-l*.
- 68 Magnus von Platen, ”Rättelse”, *Dagens Nyheter*, 1959-02-05.
- 69 Ekelöf, ”Kommentar ang. Ofvandahl”.
- 70 Ekelöf, ”Lyriska debutanter”, i *Gunnar Ekelöf. Kritiker i Social-Demokraten, Vi & Dagens Nyheter*, 22.
- 71 *Ibid.*, s. 19.
- 72 Ekelöf, ”Modern finlandssvensk lyrik”, i *Gunnar Ekelöf. Kritiker i BLM*, 24.
- 73 *Ibid.*, s. 25.
- 74 Sommar, *Gunnar Ekelöf*, 304.
- 75 Ekelöf, *Blandade kort*, 152.
- 76 Gunnar Ekelöf, ”En outsiders väg”, i förf:s *Promenader och Utflykter* (Stockholm [urspr. utgiven i *Utflykter* 1947] 1963), 175.
- 77 Sommar, *Gunnar Ekelöf*, 184.
- 78 Anders Cullhed, ”Bredsidan mot den positivistiska lärdomens exakta musor är genialt anlag”, *Dagens Nyheter*, 1992-11-20.

- 79 Sjöberg, "Vid mörka stränder", i *Kriser och kransar*, 106
- 80 Gunnar Ekelöf, "Förord", i Jaensson, *Sanning och särprägel*, 6.
- 81 Sommar, *Gunnar Ekelöf*, 144.
- 82 Sommar, *Gunnar Ekelöf*, 126–129, 135–137, 143–145, 155, 163, 167–168, 180–181, 203, 206, 217, 231, 234, 247, 262, 268, 282, 326. Sommar skriver: "Nästan varje gång han under åren 1934–1942 saknade bostad eller eljest behövde en tillflyktsort, var det till dem han vände sig." 181.
- 83 Jaensson, *Sanning och särprägel*, 91.
- 84 I förordet till denna utgåva förhåller sig Ekelöf en smula reserverad Jaenssons essä om Birger Sjöberg: "När det gäller den om Birger Sjöberg tycker jag han är diffus i sina formuleringar, men jag minns hans intensiva inlevelse", Jaensson, *Sanning och särprägel*, 6. Vad detta syftar på är gåtfullt.
- 85 Hellström, *Livskänsla och självutplåning*, 176.
- 86 Exempel på dessa grepp hos Hasselskogs Vestlund finns i överflöd i *Guldregn. Poesi av A:lfr-d V:stl-nd* (Stockholm [1935] 1948), med teckningar av Birger Lundquist, f.ö. recenserad av Ekelöf i *B.L.M.* 1949, i Ekelöf, *Gunnar Ekelöf. Kritiker i BLM*, 349–351. I *Guldregn* har bl. a. Fröding, Tegné, Karlfeldt, Snoilsky och Rydberg fått bestå mönstren. Uppmaning: "Nej, tyst sirén, ifrån den undre världen/som efter slutad diktning stör min kväll/Vik hädan och försvinn från huvudgården/med vad du har att visa om Nobel!", i "Nej, tyst siren!...", 121, eller "Giv honom klassisk renhet i strukturen,/i gesterna den franska elegansen/och gammal nordisk kärnkraft i balansen!", i "Brev till en bildhuggare", 109, utrop: "O fröjd, att n-k-n, i ett hav av ljus/ ta svikthopp i apollonariskt rus /[...]/ och gå fullständigt nyfödd till sin plikt,/och innan kvällen hava gjort en dikt!", i "Sommarmorgon", 120 eller "Disputation, som endast damm rör opp!", i "Diktens frihet", 106. Den skaldiska egocentriciteten märks ofta hos Hasselskogs Vestlund, t.ex. i "Ej är jag den, som mig själv vill sätta/ inunder skäppan, likt vingklippt örn./Min dikt vill flyga, vill lyfta, mätta/de prosans söner, av ömse kön", i "A:lfr-d V:stl-d. Studium av Nils Hasselskog", 13, eller " – Skulle anmärkning tänkas, så vor' den/ att man aldrig får höra sig själv./Dock, är detta ej ägnat att sänka/den behållning ock diktaren har:/Den berusande lyckan att s k ä n k a/ gjort mig nöjd med mitt taxhonorar", i "Vid K. Svenska rundradions tioåra minneshögtid", 51. Ordet "jag" är mycket t frekvent i (Hasselskogs)Vestlunds dikter.
- 87 Ekelöf, *Samlade dikter*, 355, Anders Mortensens kommentar på s. 467, upplyser bl. a. om att lord Byron 1810 simmade över Hellesponten samt att grevinnan G. är en av Byrons älskarinnor, Teresa Guiccioli.
- 88 Hellström, *Livskänsla och självutplåning*, 11–16.
- 89 Möller i Ekelöf, *Dikter i Grönköpings Veckoblad*, 11 samt not 5, 28.

Litteratur

Verk av Ekelöf i kronologisk ordning

- Ekelöf, Gunnar. ”Kommentar ang. Ofvandahl”. *Dagens Nyheter*, 1959-02-05.
Promenader och Utflykter. Stockholm [1941] [1947] 1963.
Blandade kort. Stockholm [1957] 1967.
Lägga patience. Essäer. Stockholm 1969.
Gunnar Ekelöf. Kritiker i BLM. Enskede 2003.
Gunnar Ekelöf. Kritiker i Social-Demokraten, Vi & Dagens Nyheter. Enskede 2003.
Också jag har varit Alfred Vestlund. Intervjuer och enkätsvar med och av Gunnar Ekelöf.
Daniel Möller red. Enskede 2016.
Dikter i Grönköpings Veckoblad. Daniel Möller red. Stockholm 2016.
Samlade dikter. Under redaktion av Anders Mortensen och Anders Olsson, med kommentarer av Anders Mortensen samt med inledning av Anders Olsson, 1. Stockholm 2016.

Verk av Sjöberg i kronologisk ordning

- Sjöberg, Birger. *Fridas Bok. Småstadsvisor om Döden, Frida och Naturen och Universum*. Stockholm 1922.
Kvartetten som sprängdes. Stockholm 1924.
Kriser och kransar. Stockholm 1926.
Fridas andra bok. Stockholm 1929.
Minnen från jorden. Efterlämnade dikter. Ernst Norlind och August Peterson red. Stockholm 1940.
Syntaxupproret. Staffan Larsson red. Stockholm 1955.
Fragment av Birger Sjöberg. Eva Hættner Aurelius red. Vänersborg 2013.

Övrig litteratur

- Axberger, Gunnar. ”Det fatala frieriet. Kring Birger Sjöbergs ungdomskärlek. Några opublicerade noveller och dikter”, i *Birger Sjöberg-sällskapets årsbok 1962, Studier och fragment*. Vänersborg [1962] 2023.
Cullhed, Anders. ”Bredsidan mot den positivistiska lärdomens exakta muser är genialt anlagd”. *Dagens Nyheter*, 1992-11-20.
Delblanc, Sven. ”Ur kapitel 8 i Agnar”, i *Ögonvittnen om Gunnar Ekelöf*. M. Halldin, D. Möller och E. Törngren red. Stockholm 2009.
Frennberg, Susanne. ”Birger Sjöbergs andra genombrott. ’Kriser och kransar’ och kritiken”, i *Birger Sjöberg-sällskapets årsbok 1965. Möten och förvandlingar*. Vänersborg 1965.

- Hasselskog, Nils. *Guldregn. Poesi av A:lfr-d V:stl-nd*, med teckningar av Birger Lundquist. Stockholm [1935] 1948.
- Hellström, Pär. *Livskänsla och självutplåning. Studier kring framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountesdiktning*, diss. Uppsala 1976.
- Hættner Aurelius, Eva. ”Den första gång jag såg dig...’ och mötet mellan kulturbegrepen”, i *Gränslöst – forskning i Sverige och världen. Festskrift till Dan Brändström*, Kjell Blücker och Eva Österberg red. Stockholm 2006.
- Hættner Olafsson, Eva. *Fridas visor och folkets visor. Om parodi hos Birger Sjöberg*, diss. Lund 1985.
- Hættner Aurelius, Eva. ”Fridas visor och folkets visor. Om det parodiska i Fridas Bok”, i *Birger Sjöberg-sällskapets årsbok 2022. Fränder*. Vänersborg 2022.
- Hættner Olafsson, Eva. ”Parodins dimensioner – komik, kritik eller ironi”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 7. 1978:3.
- Hættner Aurelius, Eva. *Vägen till Kriser och kransar. Parodins grepp och driftens bilder*. Göteborg/Stockholm 2010.
- Högström, Jesper. *Minnet och rädslan. En biografi över Gunnar Ekelöf*. Stockholm 2023.
- Jaensson, Knut. ”Birger Sjöberg” i förf:s *Sanning och särprägel. Ett urval ur ”Essayer” och ”Varjehanda” med inledning av Gunnar Ekelöf*. Stockholm 1960. Omtr. under titeln ”Birger Sjöberg – en kluven naivist”, i *Synpunkter på Birger Sjöberg*. Lars Helge Tunving red. Stockholm 1966.
- Mortensen, Anders. ”Den fakiriske Ekelöf”, Föredrag vid Fakiren-sällskapets höstmöte den 12 oktober 2019, i *Fakirenstudier* 30. Lund 2023.
- Mortensen, Anders. *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, diss. Lund 2000.
- Möller, Daniel. ”Pekoralpastischen som metod. Gunnar Ekelöf i Grönköping”, i Gunnar Ekelöf, *Dikter i Grönköpings veckoblad*. Stockholm 2016.
- Ofvandal, Erik. *Opera i människobröstat af O-l*. Upsala 1892.
- Peterson, August. *Birger Sjöberg. Den okände*. Stockholm 1944.
- von Platen, Magnus. ”Rättelse”. *Dagens Nyheter*, 1959-02-05.
- Ruin, Hans. ”Grönköpingsskalden och hans kolleger på Parnassen”, i förf:s *Det finns ett leende*. Stockholm 1943.
- Sommar, Carl Olov. *Gunnar Ekelöf. En biografi*. Stockholm [1989] 1991.
- Stiernhielm, Georg. ”*Emblema Authoris*. [...] Kling-dicht. På Authoris Sinn-beläte, En Silkes-matk”, t.ex. i *Svensk poesi*, Daniel Möller och Niklas Schiöler red. Stockholm 2016, 66.
- Svedjedal, Johan. *Skrivaredans. Birger Sjöbergs liv och diktning*. Stockholm 1999.

UNDER DUVORNAS TECKEN

Ekelöf mot Sparta

Thomas Sjösvärd

Den 6 juni 1965 trycktes två dikter av Gunnar Ekelöf i *Dagens Nyheters* söndagsbilaga, inramade av det första kapitlet i Woolfs *Mrs Dalloway*. Detta är alltså bara månader efter den mytologiserade uppenbarelse poeten hade i ett bysantinskt kapell i Istanbul natten till den 29 mars. Det poeten då erfor skall ha förlöst *Dīwān över fursten av Emgión*, utkommen på hösten samma år, även om förlossningen får anses ha föregåtts av en lång graviditet.¹ Den ena dikten i söndagsbilagan, med titeln ”Virgo” kom senare att arbetas in i *Sagan om Fatumeh*. Den andra, ”Alkmán”, står i ton och tematik nära diwantrilogin men passar varken in i det bysantinska eller det persiska, då den utgår från en arkaisk poet verksam i Sparta. Ej heller kom den att införlivas i den brokiga *Vägvisare till underjorden*, men har lämnat enstaka spår där.² I den postuma samlingen *Partitur*, som Ingrid Ekelöf sammanställde, återgavs dikten med smärre förändringar.³ Efter ytterligare redaktionell bearbetning, med fem nya rader på slutet, hamnade den i Eknerns *Skrifter*:

Fram träder åter Duvornas stjärnbild
Tiden för vintersådden är inne
Duvorna sex eller sju för ditt öga –
(Det sägs att en av dem gömmer sig
för att hon haft med en dödlig att göra)
Efter dem jagar Orion, före dem lyser
den strålande Allvarsstjärnan. Nu lutar
jorden mot stärkande sömn. Och sömnen
är också en årsfrukt, inte ett offer
av skördens förstling men ett av skördarnas minne

och hopp, till Dottern djupt ner i jorden
 av vilken jag Alkmán snart skall få
 en god välling, därför att jag älskar
 grov, god mat som mättar. Fåglarna
 mina flickor må sedan bära mig
 till landet bortom havet och livet⁴

I såväl *Partitur* som *Skrifter* utgör den del två i en diptyk, men de båda delarna är så lika att de kan uppfattas som två utkast där samma byggstenar hamnat i olika ordning. Vissa av dessa har plockats från lämningarna av Alkmans eget verk. Paul Åström har gått igenom Ekelöfs källor och visat hur han i de två dikterna ”sammansmält innehållet i Alkmáns dikter till en syntes”.⁵ Stjärnhimlen med Duvorna = Plejaderna, har hämtats ur den så kallade ”Första jungfrusången”, en dikt så märklig att den kunde vara skriven av Ekelöf själv.⁶ Den stärkande sömnen kommer från det naturlyriska fragment som påstås ha inspirerat Goethe till ”Über allen Gipfeln”, även om en faktiskt påverkan inte kunnat beläggas.⁷ Ätandet kommer från den senantike författaren Athenaios, mer om vilket nedan. Drömmen om att bäras av fåglar anspelar på det så kallade Halkyonfragmentet, som bland andra Karin Boye arbetat med.⁸ En mer detaljerad tolkning av hur de olika intertexterna fungerar här och i samspel med diwandiktningen vore givande. För tillfället nöjer jag mig med några allmänna betraktelser över vad Ekelöf gör när han för samman fragmenten från en arkaisk spartansk poet till en egen dikt.

När Rabbe Enckell några år tidigare rimmade ”Alkman Alkman – / du ingen falkman” handlade det om att låna in en gestalt från den antika litteraturen för att bearbeta sin samtids problem.⁹ Men han valde namnet för att traditionen ställt upp livsnjutaren Alkman i kontrast mot den hårdföra krigarstaten Sparta. En passage i Sture Linnérs introduktion till Pindaros från 2010, visar hur detta tänkesätt levt vidare i modern tid:

Alkman besjög livsglädjen – den kulturfientlighet som senare präglade det spartanska samhället existerade ännu inte. Han älskade god mat och ädelt vin och ägde öppet öga för flickor som i vårlig blomning graciöst dansar till en gudoms ära. ”Jungfrusången” (101 rader finns kvar) förenar högtidlig-

het med munterhet på ett i hellensk lyrik unikt sätt. Dikten har tagits upp av Vilhelm Ekelund, Karin Boye, Gunnar Ekelöf med flera. Men han skrev också sublim naturpoesi som inspirerade ingen mindre än Goethe.¹⁰

Dagens antikvetare ifrågasätter både traditionens förenklade bild av Sparta och den alltför biografiska läsningen av Alkmans dikter. De militära sederna ingick i ett samhälle präglad av sång och dans under rituella former.¹¹ Icke desto mindre är det den traditionella bilden som Ekelöf förhåller sig till i denna dikt. Redan titelns accent visar dock att Ekelöf på ett mer allvarligt sätt än Enckell försöker närma sig Alkman själv, som väl bör ha uttalat sitt namn med betoning på dess avslutande långa stavelse.

En sorts programförklaring för detta närmande går att rekonstruera ur de anteckningar Ekelöf gjorde vid samma tid. En av dem börjar: ”Förstå antiken, återuppleva den fordrar utom kopiösa studier en så total omställning, en sådan identifikation snarare än inlevelse, att den är få förunnad.”¹² Anspråken är högt ställda, men när detaljerna utarbetas framstår projektet som mindre naivt än vid första påseende. Paula Henrikson har i en artikel om en dikt ur *Sagan om Fatumeh* visat på minnandets komplexitet hos Ekelöf, fångat i raden ”jag minns dig upp ur jorden!”¹³ Henrikson länkar den personliga minnesakten vid påvisandet av hur ”litteraturen till sitt väsen är parasitär, hur den bokstavligen lever på minnen och genklanger av andra tider och andra verkligheter”.¹⁴ I ”Alkmán” kan Ekelöf alltså både självsvåldigt klippa och klistra ihop gamla textstycken till en ny helhet – och identifiera sig med deras upphovsman.

Något som färgar Ekelöfs sätt att minnas antiken upp ur jorden är författarens särskilda bruk av negationer. Han formulerar sin position i kontrast mot den mossiga idealiseringen av den grekiska antiken, men låter intressant nog Grekland behålla sin särställning. Förutsättningen är att vi lever i grekernas framtid, men att denna framtid hade kunnat bli annorlunda:

Det är visserligen sant att denna framtid blev ”kristendomen” och att kristendomen till stor del är en omformad antik. Men den är därför inte någon arvtagare av antiken annat än högst medelbart, i flera, ofta dunkla, led. Och ändå fanns de flesta av de idéer och religiösa beteendemönster, som skulle



bli kristendomens, vetenskapens, de borgerliga beteendemönstrens[,] redan hos de gamle.¹⁵

Utmaningen Ekelöf ser framför sig är att tänka sig in i denna situation och bortse från den framtid som är hans egen nutid, och som ju är anledningen till att det förflutna uppsöks. Ett sätt att lyckas med detta akrobatstycke tycks vara att välja en annan avsats än de mest typiska, för att inte säga *de klassiska*. Han inser själv att det gränsar till det omöjliga att få grepp om vad han kallar antikens potentialitet, men insisterar ändå på att det går:

Nej man måste på något mystiskt vis vara mitt i denna förflutna tid för att fatta den. Och inte alls vid Thermopyle eller med Sokrates, utan i ett vanligt hem med dess husaltare och torftiga möblering, eller vid ett vanligt symposium, där man inte alls presterade några djupsinnigheter utan kanske nöjde sig med attiska scholier av den typ som Athenaios förmedlar.¹⁶

Genom att Sokrates och Thermopyle nämns åkallas två huvudfäror i idealiseringen av det antika Grekland.¹⁷ Den atenska filosofin och kulturen har än idag en självklar status, men faktum är att Sparta historiskt kunnat vara ett lika självklart ideal, något som då och då väcks till liv.¹⁸ Dess mest ärorika insats skall ha varit det självuppoffrande försvaret mot perserna i Thermopyle år 480 före vår tideräkning. Ekelöf har rimligen nazismens långtgående appropriering av Sparta och Thermopyle i färskt minne.¹⁹

Något bör sägas om Athenaios, eller närmare bestämt hans Δεινοσοφισταί, *Måltidskännarna* eller hur man nu vill översätta det.²⁰ Det handlar om ett långt vindlande verk där gäster vid en middagsbjudning håller låda om mat, musik, erotik och dikt. Med sin otympliga form och skabrösa innehåll bryter den helt mot den avvägda stil som utgör kärnan i klassicismens begrepp om antiken. Ekelöf nämner scholier, de bevarade marginalanteckningar som antika filologer gjort till äldre verk, men bör mena skolier, improviserade dryckes- eller tillfällessånger vid gästabud.²¹ Poängen är att Athenaios bevarat en del mycket gamla sådana för eftervärlden genom att föra in dem i sin bjudning. Så här kan det låta:

Även skalden Alkman framställer sig själv som matvrak i dessa rader ur tredje boken: "Och en vacker dag skall jag skänka dig en trefotad bägare vari du kan samla en [...]. Ännu är den oeldad, men snart full av ärtsoppa, sådan som allätaren Alkman älskar efter solståndet, ty då äter han inget som tillretts sött, utan letar fram husmanskost, som folket."²²

Ärtsoppa – eller välling – är knappast det första man kommer att tänka på när antikens Grekland nämns, även om det är fullt möjligt att relatera Alkmans rader till Spartas samhällsskick.²³ Genom att i dikten anknyta till den enkla kosten verkar Ekelöf vilja fjärma sig från det upphöjda till förmån för den "låghet" som Vilhelm Ekelund lägger i begreppet βάθος (báthos).²⁴ Anteckningen nämner ju torftigt möblemang. Men som den fortsätter:

Skönhetssinnet fanns där ändå, och ljuset, och pratet, och skepparhistorierna, och det sunda tvivlet och måttan – och grymheten och oförmågan eller oviljan att bryta mot sedens givna ram även om det förde till rena tragedien. Men framför allt detta skulpterande ljus. Och finns där än.²⁵

Genom att ljuset får en överordnad roll framför, låt oss säga sociokulturella villkor eller litterära traditioner – *Odysséen* är till stora delar just skepparhistorier – går det att besöka det moderna Medelhavet och återuppleva eller återuppliva något av vad antikens greker såg. Men det fordrar den rätta känslan, och den är det inte alla som har: "Emellertid målar Hugo Zuhr Grekland likadant som han målar Norrland i juni, dvs. tokigt, har inte det väsentliga, det plastiska. Luftperspektivet i Grekland är ett annat, består av annat."²⁶ Oavsett hur man ställer sig till Ekelöfs teori om ljusets betydelse har han en poäng. Det är svårt att skilja de målningar den i Finland födde Hugo Zuhr (1897–1971) utförde efter sina många Greklandsvistelser från dem som gestaltar Norrland.

Men kanske finns det en annan anledning att just denne bildkonstnär får tjäna som exempel på bristande ljusförståelse. År 1956 användes Zuhrs teckningar som illustrationer i en återutgåva av finlandssvenske Emil Zilliacus reseskildring *Tempe och Thermopyle* från 1937. Den under första hälften av 1900-talet främsta översättaren av grekisk litteratur utgjorde med sina höger-

sympatier, sin idealisering av slaget vid Thermopyle och sin tendens att sätta den kanoniska litteraturen i centrum, en sorts motpol till Ekelöf. Typiskt nog uppvisade Emil Zilliacus, enligt sonen Henrik, ett totalt ointresse för allt bysantinskt.²⁷ Men de har också en del gemensamt. Även Zilliacus låter Alkman vara glad i mat.²⁸ Det finns också beröringspunkter emellan Ekelöfs moderna Grekland och det Emil Zilliacus gestaltar. I ett besök vid källan där chariterna skall ha badat låter den senare pennan måla:

Kvinnorna från den lilla byn i närheten tvätta där sin byk. De stå till knäna i vattnet, iförda sina färgstarka dräkter: rött, gult, djupblått, terrakotta. På huvudet bära de vita eller svarta dok, ibland dragna för och täckande munnen, på orientaliskt vis. Om jag inte precis upptäcker några gracer bland dem så ser jag dock många vackra, leende och solbrända ansikten.²⁹

Här finns en tonvikt på det visuella, vilket hänger ihop med det voyeuristiska i situationen. Den blick som riktas mot det mytiska eller historiska är snarlik den som riktas mot kvinnornas kroppar. Willy Kyrklund, som själv företagit sig liknande resor, parodierar detta drag i en novell: "Luftens blå och den stympade stenens vita. Solflimret över utplånade marmoransikten. Aningslöst böjde sig skönstjättade tvätterskor över Ilissos' bäck. Kvällen kommer med svalka."³⁰

Ekelöfs funderingar över det grekiska ljusets egenart sker alltså mot bakgrund av att svenska författande turister far till Grekland för att jämföra landets natur, kultur och befolkning med dess (av litteraturen förmedlade) förflutna. I sina försök att fastställa det grekiska drar de samtidigt upp skiljelinjer mellan sig, ideologiska såväl som estetiska. Ekelöf är varken den kampvillige livsnjutaren Zilliacus eller den desillusionerade Kyrklund. I en utredning av Rimbauds och visionsdiktens betydelse för författarskapet har Anders Mortensen visat hur Ekelöf efter en kritisk period återupptar anspråken på att se. Dikter som "Byzantion 23 IV 1962" och "Den flygande holländaren" visar "hur syner av okänt ursprung uppsöker jaget, pockar på hans tolkning och lockar honom till sin verklighet".³¹ Som ännu en anteckning visar gäller detta även Sparta: "Den som en gång 'sett' de unga spartanskorna bära den årliga nya klädnaden till Artemis Orthias tempel,

och som sett landskapet omkring, betraktar det närvarande som en medeltid.”³² Det är dessa unga kvinnor som Ekelöfs Alkmán besjunger. Om det nu var kvinnor.

I boken *Alcman and the Cosmos of Sparta* argumenterar Gloria Ferrari för att ”Första jungfrusången” skulle ha varit en iscensättning av rörelsen på himlavalvet vid tiden för Karneiafestivalen, och av himlakropparnas motsvarigheter i mytologin. Allt verkar falla på plats. Kören, jungfrurna, är Hyaderna, Pleiadernas halvsystrar, Hagesichora är månen och så vidare. Framförandet med sång och dans, kanske inför den stjärnhimmel man sjöng om, bör ha närmat sig en dramatisering. På ett par av de vasmålningar som återger festivalen är de dansande gestalterna avbildade som män i klänningar och stjärnhattar. Ferraris bok slutar: ”That is to say, it is possible that, as on the Athenian dramatic stage, it was males who took on female roles at the Karneia, playing girls playing stars.”³³ Vem kan säga om inte Ekelöf hade uppskattat tanken på dessa jungfrur som inte är några jungfrur.

Noter

- 1 Se Anders Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (Stockholm/Stehag 2000), 231.
- 2 Jämför parenteserna i ”Alkmán” med dikt 7 i Gunnar Ekelöf, *Vägvisare till underjorden*, i *Samlade dikter* vol. II, Anders Mortensen och Anders Olsson red. (Stockholm 2016), 191. Om den osynliga stjärnans innebörd, se även Bengt Landgren, *Odysseus vid masten och Procyons galna hund* (Uppsala 1992), 141 f.
- 3 Gunnar Ekelöf, *Partitur*, Ingrid Ekelöf red. (Stockholm 1969), 26.
- 4 Gunnar Ekelöf, *Skrifter* del 3, Reidar Ekner red. (Stockholm 1991), 153.
- 5 Paul Åström, *Gunnar Ekelöf och antiken* (Jonsered 1992), 158.
- 6 Se Thomas Sjösvärd, ”Antikens märkligaste dikt. En introduktion till Alkmans Första partheneion”, *Lyrikvännen* (2021:5–6), 81–89.
- 7 Se Winfried Elliger, *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung* (Berlin 1975), 185.
- 8 Se Thomas Sjösvärd, ”Isfågeln flykt. Sparta och Alkman hos Vilhelm Ekelund och Karin Boye”, *Samlaren* vol. 144 (2023), 361–383.
- 9 Rabbe Enckell, *Alkman* (Helsingfors 1959), 16.
- 10 Sture Linnér, *Solglitter över svarta djup. Pindaros segerdikter – idrottspoesi om liv och död* (Stockholm 2010), 89.

- 11 Claude Calame, "Pre-Classical Sparta as Song Culture", *A Companion to Sparta* vol. I, Anton Powell red. (Hoboken 2018), 177–201.
- 12 Gunnar Ekelöf, [Förstå antiken], i *Skrifter* del 8, Reidar Ekner red. (Stockholm 1991), 152–154, 152.
- 13 Paula Henrikson, "Minnets makt. Anteckningar till en dikt av Gunnar Ekelöf", i *Poetiska världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, Håkan Möller red. (Stockholm/Stehag 2002), 301–313.
- 14 Ibid., 311.
- 15 Ekelöf, [Förstå antiken], 153.
- 16 Ibid.
- 17 Se Johannes Siapkis, *Antikvetenskapens teoretiska landskap. I. Från Laokoon till Troja* (Lund 2017), 77.
- 18 Ett nyligt exempel är Nils Forsberg, "Så blev grekernas kamp mot perserna symbolen för det rättfärdiga kriget", *Dagens nyheter*, 2023-07-12, <https://www.dn.se/kultur/sa-blev-grekernas-kamp-mot-perserna-symbolen-for-det-rattfardiga-kriget/>. Författaren rekapitulerar Plutarchos anekdot om Leonidas replikskifte med Xerxes, som om det hade ägt rum i verkligheten.
- 19 För en sammanfattning, se Volker Losemann, "Sparta in the Third Rich", *The Contribution of Ancient Sparta to Political Thought and Practice*, Nikos Birgalias, Kostas Buraselis och Paul Cartledge (Athen 2007), 449–62.
- 20 Ett förslag är *Filosofernas middagsbjudning*, som verket kallas i Malena Alpstens "Athenaios *Filosofernas middagsbjudning*. En studie av syfte och innehåll ur ett dryckesperspektiv", masteruppsats i Antikens kultur och samhällsliv, Uppsala universitet (2016).
- 21 På grekiska alltså σχολιον och σκόλιον två icke-relaterade ord, men 'scholion', marginalanteckning, skrivs på svenska ofta 'skolion'. Dryckesvisan 'skolion' förekommer i princip inte på svenska; dock är det just sådana som Athenaios traderat.
- 22 Athenaeus, *The Learned Banqueters* vol. IV, S. Douglas Olson red. (Cambridge 2008), X, 416. Min övers.
- 23 Nikolas Bouterf, gör en kontextualiserande läsning av fragmentet i "Alcman Gourmand. The Politics of Eating in Archaic Sparta", *The American Journal of Philology* vol. 138 (2017:2), 205–242. Som Anders Mortensen påpekar i samtal med Neal Ashley Conrad Thing är detta slags matreferens samtidigt karakteristiskt för Ekelöf: "Hvor mange af hans digte tager icke afsæt i fraser og formler fra kogebogsprosaen!", Neal Ashley Conrad Thing, *Nordens fyrste. Fire essays og seksten samtaler om Gunnar Ekelöfs værk og betydning* (Köpenhamn 2011), 107.
- 24 För en utredning av begreppet, se Nils-Gösta Valdén, *Grekiska termer hos Vilhelm Ekelund* (Lund 1961), 107–112.
- 25 Ekelöf, [Förstå antiken], 153.

- 26 Ibid., 154.
- 27 Henrik Zilliacus, *Hapenensaari* (Ekenäs 1986), 68.
- 28 Emil Zilliacus, *Choros. Studier över grekisk körlyrik* (Stockholm 1939), 25.
- 29 Emil Zilliacus, *Tempe och Thermopyle* (Stockholm 1956), 65.
- 30 Willy Kyrklund, *Den överdrivne älskaren* (Stockholm 1957), 69. För en analys av begäret i novellen ”Till mitt försvar”, se Thomas Sjösvärd, *En himmel av sten* (Malmö 2021), 90–95.
- 31 Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, 340.
- 32 Ekelöf, [Den som en gång sett], *Skrifter* del 8, 154 f.
- 33 Gloria Ferrari, *Alcman and the Cosmos of Sparta* (Chicago 2008), 150.

FADERMÖRDARNAS FOLK

Okunskap, glömska och svenskhet i Gunnar Ekelöfs "Vår traditionslöshet"

Andreas Tranvik



Det finns en utbredd föreställning om att svenskarna är ett särdeles historielöst folk.¹ Låt vara att denna hypotes "aldrig bekräftats i någon seriös studie"; misstanken florerar likväl i kultur- och samhällsdebatten, som en närmast negativt uppbygglig diskurs.² Min egen uppfattning om dess faktiska giltighet låter jag vara osagd, men idén i sig är onekligen intressant, och inte minst om man betänker dess olika litterära uttryck. Detta ämne är emellertid tämligen utforskat, och det förtjänar betydligt större uppmärksamhet i framtiden. I föreliggande artikel ämnar jag fortsätta mitt studium av den svenska historielöshetens idé- och litteraturhistoria, som initierades med en artikel om Kjell Espmarks *Resan till Thule* (2017) och Verner von Heidenstams *Om svenskarnes lynne* (1896), och vars utgångspunkter delvis är inspirerade av idéhistorikern Peter Josephsons bredare forskningsprojekt om historielöshetens (inte specifikt svenska) historia.³

Det är alltså en historia om en påstådd okunskap och glömska som jag behandlar i det följande.⁴ Likaledes är det en historia om svenskhet, eller rättare sagt om svenskheten som en föreställd gemenskap.⁵ Och i slutändan är det också en historia om kulturell självkritik, det vill säga om ett ifrågasättande av det egna samhällets normer, värderingar och tänkesätt.

Det finns, tror jag, goda skäl att betrakta denna historia som konstituerande en *tradition*, i och med att idén ifråga överförs över tid; den formuleras och omformuleras kontinuerligt, och traderas vidare från den ena generationen till den andra.⁶ Den svenska historielöshetens uttolkare tycks således vara väl förtrogna med – och ideligen gå i dialog med – sina föregångare och meningsfränder. Att så är fallet visade jag med exemplet Espmark och Hei-

denstam, men de intertextuella interlokutörerna är rimligen många fler. För inte kan det väl anstå en kritiker av det svenska historiemedvetandet att inte själv besitta det som T. S. Eliot kallar "the historical sense"?⁷

I en svensk kontext är begreppet historielöshet, enligt historikern Ulf Zander, "särskilt förknippat med tolkningen av framtidsoptimismens Sverige" – det vill säga med välfärdssamhällets framväxt under efterkrigstiden – men den svenska historielöshetens historiografi torde behöva ta sin början mycket längre tillbaka i tiden.⁸ Heidenstam skriver som bekant om hur "en främling utan kunskaper skulle kunna anse Sverige för ett nytt land utan historia" redan på 1890-talet – långt innan ordet historielöshet ens återfinns i lexikon – vilket innebär att idén måste föregå sitt begreppsliggörande.⁹

I princip skulle man därför kunna teckna ett slags den svenska historielöshetens *longue durée*, genom att följa traditionens trådar genealogiskt in i det förflutna.¹⁰ En sådan forskningsuppgift lämpar sig visserligen inte för detta begränsade format, men det är ändå värt att understryka att traditionen i detta idé- och litteraturhistoriska, men alltså inte strängt begreppshistoriska avseende, är potentiellt lika gammal som den svenska litteraturen själv, såtillvida att svenskhet i någon mån har teoretiserats och konstruerats i litteraturen alltsedan Johannes Bureus, Georg Stiernhielm och Olof Rudbeck. Så menar statsvetaren Patrik Hall "att det finns en 500-årig tradition av nationalism i Sverige, bestående av positiva idéer eller diskurser om det svenska och det nationella".¹¹ Det återstår att se hur gammal den parallella tradition som jag talar om är – en tradition som ju tvärtom präglas av negativa uppfattningar om det svenska, i alla fall vad gäller historiesyn och historiskt medvetande.

För närvarande stannar jag i mitten av 1900-talet, någonstans emellan Espmark och Heidenstam i det kronologiska hänseendet, och vänder mig mot en annan viktig interlokutör vad gäller den svenska historielösheten – Gunnar Ekelöf. Jag nämnde honom bara i förbigående i min tidigare artikel i ämnet, men mot bakgrund av "hans livslånga kamp med sin svenska tillhörighet", som det brukar heta, är Ekelöf ett självklart val i sammanhanget.¹² Essän "Vår traditionslöshet" i *Blandade kort. Essäer* (1957) är ett av Ekelöfs mest explicit formulerade inlägg ifråga om det bristande svenska sinnet för historia, och det är denna korta text som jag kommer att titta närmare på i det följande.¹³

"Vår traditionslöshet" inleds med en diskussion om nationell kanon och

klassikerutgivning. I Frankrike, England och Danmark, konstaterar Ekelöf, läses ännu flitigt memoarer och brevsamlingar från 1600- och 1700-talen – av bland andra Madame de Sévigné, James Boswell, Samuel Pepys och Leonora



Christina Ulfeldt – men i Sverige, hävdar han, läses en litteraturhistoriskt synnerligen betydelsefull brevskrivare som Johan Ekeblad ”numera bara av specialister, som inte ser till det litterära värdet, och av ett fåtal andra, som man skulle vilja kalla den svenska litteraturens samariter”.¹⁴ ”Varav kommer det sig?”, undrar Ekelöf.¹⁵ ”Skäms vi så över oss själva?”¹⁶



Svaret kommer kort därpå, och det är kring detta som resten av texten kretsar. Ekelöf menar att problemet har digniteten av ”ett slags nationalpatologi”.¹⁷ Ointresset för den äldre litteraturen är blott ett symptom på en större ignorans. Syndromet är ”den osäkres arroganta förhållelse gentemot det förflutna som är en del av honom själv”, och svensken är således ”den mest konsekventa fadermördaren i Europa”.¹⁸ Historien är hans största fiende. Och nuet det enda i hans blickfång.



Ekelöf rubricerar sin text med termen traditionslöshet, men hans karaktäristik och problembild hör likväl hemma i diskursen om den svenska historielösheten. Utan att använda den senare begreppsapparaten binder Ekelöf nämligen samman svenskhet med avsaknaden av historiskt sinnelag och historiska kunskaper, liksom med den rastlöshet som det innebär att ”ständigt gå från tolv till ett”, som det heter med en allusion till Carl Gustaf Cederhielm.¹⁹ Så ironiserar Ekelöf över att denna intellektuella fattigdom till och med skulle kunna ta sig till uttryck i en uppfattning bland gymnasister att litteraturhistorien ”börjar med 40-talismen, eller kanske Fem unga, eller på sin högsta höjd Strindberg”.²⁰

Som denna drift med gymnasisterna antyder så bär Ekelöfs resonemang också på en utbildningspolitisk kritik. ”Mycket är skolans fel”, skriver han, ”med dess till förvirring förenklade undervisning”.²¹ Beklagandet över det nationella skolsystemets undermåliga undervisning och dess negativa inverkan på historiemedvetandet är således inte något nytt för vår tids diskussioner om historielöshet. Snarare är det bara traditionens tankemönster som upprepas när exempelvis en författare som Carl-Henning Wijkmark på slutet av

1990-talet skriver om hur ”Sverige har blivit ett glömskans land”, och i hög grad spårar detta till skolans sentida misslyckanden.²² Eller när den tidigare nämnde Espmark, som skrivit åtskilligt om svensk historielöshet, genomför motsvarande utbildningspolitiska angrepp under 2000-talet, bland annat i just *Resan till Thule*.²³

Utöver detta intertextuella samband med Wijkmark och Espmark går det i ”Vår traditionslöshet” också att utläsa en dialog med föregångare inom traditionen ifråga. Ekelöf apostroferar till exempel Gustav Sundbärg, statistikern bakom ”Det svenska folklynnet. Aforismer” (1911), en essäistisk bilaga till den statliga emigrationsutredningen kring sekelskiftet 1900.²⁴ Sundbärgs framställning gäller den svenska mentaliteten i stort, och han framhåller inte minst svenskhetens fel och brister. Så skriver han till exempel i ett tidigt skede om den så kallade ”[b]risten på psykologi” i svensk kultur, det vill säga ”att vi svenskar älska och intressera oss för naturen men icke för människor”.²⁵ Likaså talar han om svenskens anti-intellektualism – ”[h]an är öfver hufvud icke mycket road af att resonnera” – och om att ”svenskarnas intresse för ett djupare studium af litteraturen – och främst af den egna litteraturen – varit utomordentligt ringa”.²⁶ Idén om Sverige som ett ingenjörsländ snarare än ett land för humanister återfinns även den här, i och med att Sundbärg diskuterar den svenska ”böjelsen för *mekaniska* undersökningar och hågen att göra tekniska uppfinningar”.²⁷ Men trots sådana till stora delar pejorativa redogörelser är Sundbärg enligt Ekelöf inte tillräckligt sträng i sin uppgörelse med den svenska nationalkaraktären. Problemet är nämligen ”av långt djupare slag än Sundbärg någonsin ville medge”.²⁸ Sundbärg, tycks Ekelöf alltså säga, är inte radikal nog i sin kritik.

Ekelöf avslutar sin text med en uppmaning beträffande hur själva det historiska intresset ska kunna återuppväckas och i fortsättningen reproduceras: ”Det gäller att återskapa ett slags liv, på de dödas ben sätta det kött de verkligen hade, väcka *förutsättningen* för ett intresse, hellre en skrattande klass än en sovande, årtalen kan man lära sig sen.”²⁹ Till syvende och sist är det alltså i skolbänken man kommer till rätta med problemet. De kommande generationerna av svenskar måste inte nödvändigtvis vara historielösa – eller traditionslösa – men i



sådana fall fordras en annan pedagogik än den rådande, och till och med en annan ämnesindelning. Ekelöf argumenterar nämligen dessförinnan för att ämnet litteraturhistoria i stället borde heta kulturhistoria: "Litteraturhistoria i renodlad mening finns inte, ty kulturen är en och odelbar."³⁰ Med sådana pedagogiska och kunskapsorganisatoriska förändringar kan svensken kanske – märk väl, kanske – ta steget från sjukdom till friskhet.

Att "Vår traditionslöshet" hör till den svenska historielöshetens historia – liksom till den tradition som denna utgör – står alltså enligt min mening klart. Ekelöf ingår härvidlag i ett större intertextuellt sammanhang, och i ett vidare samtal om okunskap, glömska och svenskhet. Främlingen i detta land, för att tala med titeldikten i *Non Serviam* (1945), är visst inte fullt så ensam.³¹

Någon kommer emellertid invända mot retoriken om "en typiskt svensk historielöshetsdiskussion"; i stället för "dess förment exceptionella egenskaper" är det fullt möjligt att betona "dess generiska dito", vilket den i inledningen nämnde Peter Josephson faktiskt gör i artikeln "På återbesök i Oceanien. Historielöshetens historia under efterkrigstiden" (2023).³² På denna punkt avviker jag dock något från Josephsons i övrigt mycket fruktbara perspektiv. Att reflektionen kring historielöshet inte är unik för Sverige medför nämligen inte att idén om den svenska historielösheten inte skulle kunna studeras i egen rätt. Josephsons invändning – vilken gör gällande att Sverige oftast bara "fungerar [...] som ett alias eller en *conceptual placeholder* för något som andra skribenter har haft andra namn för: Västerlandet, Oceanien, det avancerade industrisamhället" – är visserligen relevant, men en nationell konception av historielöshet, i motsats till exempelvis en högteknologisk sådan, måste likväl kunna diskuteras som ett någorlunda separat fenomen.³³ Exakt vad man väljer att härleda historielösheten till är nämligen inte ovidkommande.

Noter

- 1 Se t.ex. Peter Englund, "Den svenska historielösheten", blogginlägg publicerat 2015-09-02, <https://peterenglundsnyawebb.wordpress.com/2015/09/02/den-svenska-historielosheten/>.
- 2 Jonas Nordin, "Historielöshet är bättre än usel historia", *Svenska Dagbladet*, 2004-03-26. Jfr dock Eva Queckfeldt, "Dör historien ut? Historielösheten i efterkrigstidens Sverige – ett försök till förklaring", *Scandia. Tidskrift för historisk forskning* vol. 53

- (1987:2), 306, som hävdar att det ”kan anses fastslaget” att ”[h]istorielösheten ökar under efterkrigstiden”. Det är emellertid värt att notera att Queckfeldts ringa empiri inte ger en konklusiv bild av hur historielösheten i Sverige framstår i ett komparativt internationellt perspektiv, och i detta hänseende är det citerade yttrandet av Nordin alltför riktigt.
- 3 Andreas Tranvik, ”Temporal provinsialism och svenskt lynne. Kjell Espmark, Verner von Heidenstam och den svenska glömskans historia”, *Edda. Nordisk tidsskrift för litteraturforskning* vol. 110 (2023:2), 103–113; Peter Josephson, ”Those who cannot remember the past... Utkast till en historielöshetens historia”, *Arche. Tidskrift för psykoanalys, humaniora och arkitektur* (2018:64–65), 138–145; idem, ”På återbesök i Oceanien. Historielöshetens historia under efterkrigstiden”, *Arche. Tidskrift för psykoanalys, humaniora och arkitektur* (2023:82–83), 61–70.
 - 4 Jfr Peter Burke, *Ignorance. A Global History* (New Haven 2023), 241–253, för en diskussion om historielöshet som en aspekt av okunskapens historia (”the history of ignorance”). Jfr även Francis O’Gorman, *Forgetfulness. Making the Modern Culture of Amnesia* (New York 2017), för en analys av kollektiv glömska som ett typiskt modernt fenomen.
 - 5 Jfr Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London 1983), för en studie i nationalitetstänkande och de kollektiva identiteternas sociologiska grundvalar.
 - 6 En tradition kan, på den mest grundläggande nivån, definieras som ”anything which is transmitted or handed down from the past to the present”. Se Edward Shils, *Tradition* (Chicago 1981), 12. Jfr även Anders Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (Stockholm/Stehag 2000), 20–33, för en mer specifik litteraturteoretisk diskussion om traditionsbegreppet.
 - 7 T. S. Eliot, ”Tradition and the Individual Talent”, i *The Complete Prose of T. S. Eliot. The Critical Edition* vol. 2, *The Perfect Critic, 1919–1926*, Anthony Cuda och Ronald Schuchard red. (Baltimore 2014), 106.
 - 8 Ulf Zander, *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte* (Lund 2001), 318.
 - 9 Heidenstam citerad i Tranvik, ”Temporal provinsialism och svenskt lynne”, 112. Adjektivet ”historielös” är belagt sedan åtminstone 1929 enligt *Svensk Ordbok utgiven av Svenska Akademien. A–L* (Stockholm 2009), opaginerad sida. Svenska Akademiens Ordbok, däremot, ”lämnar oss i sticket vad beträffar härkomsten”, och detta gäller även för substantivformen ”historielöshet”. Se Josephson, ”På återbesök i Oceanien”, 66.
 - 10 För vidare läsning om begreppet ”la longue durée”, se t.ex. Fernand Braudel, ”Histoire et Sciences sociales. La longue durée”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* vol. 13 (1958:4), 725–753.

- 11 Patrik Hall, *Den svenskaste historien. Nationalism i Sverige under sex sekler* (Stockholm 2000), 10.
- 12 Citatet kommer från Anders Olsson, ”Att möta sig själv som en främling, en annan”, i Gunnar Ekelöf, *Samlade dikter* vol. 1, Anders Mortensen och Anders Olsson red. (Stockholm 2015), xix.
- 13 Jfr Bengt Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning* (Stockholm 1971), 145, som lyfter fram och citerar just ”Vår traditionslöshet” som en central text vad gäller Ekelöfs tänkande på denna punkt. Landgren betraktar i detta sammanhang ”anklagelsen för traditionslöshet” som ”en viktig komponent i Ekelöfs kritik av den tid och det samhälle, i vilket han lever”.
- 14 Gunnar Ekelöf, ”Vår traditionslöshet”, i *Blandade kort. Essäer* (Stockholm 1957), 9.
- 15 Ibid., 9.
- 16 Ibid., 9.
- 17 Ibid., 9.
- 18 Ibid., 9.
- 19 Ibid., 9. Jfr Carl Gustaf Cederhielm, ”Vid kon. Fredrik I:s kröning”, i *Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelm till Dalin* vol. 11, Per Hanselli red. (Uppsala 1868), 172: ”Hvad i sin period den högsta punkten sett, / Plår åter strax derpå sitt förra intet röna. / Kung Carl vi nyss begrof, kung Fredric vi nu kröna: / Så har vårt svenska ur nu gått från tolf till ett.”
- 20 Ekelöf, ”Vår traditionslöshet”, 9.
- 21 Ibid., 9.
- 22 Carl-Henning Wijkmark, ”Sverige har blivit glömskans land”, *Sydsvenska dagbladet*, 1999-04-17.
- 23 Jfr Tranvik, ”Temporal provinsialism och svenskt lynne”, 107 (not 10).
- 24 För en introduktion till denna skrift, se t.ex. Åke Daun, ”Gustav Sundbärg och det svenska folklynnnet”, i *Vad är Sverige? Röster om svensk nationell identitet*, Alf W. Johansson red. (Stockholm 2001), 108–119.
- 25 Gustav Sundbärg, *Det svenska folklynnnet. Aforismer* (Stockholm 1911), 11.
- 26 Ibid., 18 och 21.
- 27 Ibid., 12.
- 28 Ekelöf, ”Vår traditionslöshet”, 9.
- 29 Ibid., 10.
- 30 Ibid., 9.
- 31 Gunnar Ekelöf, ”Non serviam”, i *Non Serviam*, i *Samlade dikter* vol. 1, 219.
- 32 Josephson, ”På återbesök i Oceanien”, 68.
- 33 Ibid., 68.

EKELÖF, PASOLINI OCH MONROE

John Swedenmark

Det finns många beröringspunkter mellan Ekelöf och Pasolini, även om de knappast kände till varandra, annat än kanske till namnet. En gemensam vurm är letandet efter den sanna antiken: i det folkliga och gärna det skabrösa, snarare än i monumenten. Pasolini var övertygad om latinets (och i synnerhet den elvastaviga diktradens) fortlevnad i folkets mun och i den folkliga poesin. Ekelöf var i sin diktning och under sina resor på jakt efter det sanna folkliga uttrycket, samtidigt som han i många dikter aktivt praktiserade tidsförskjutningar: det fornas återkomst i nuet, ett slags dubbelexponeringsteknik.

De delade även en vantrivsel i samtiden. Pasolinis iakttagelse var att eldflugorna har försvunnit från de italienska aftnarna och ersatts av konsumtionssamhället; Ekelöf frös i folkhemmet. De hade också en liknande praktik vad beträffar att göra tillfällighetspoesin till konst, att göra vad Ekelöf i dikten "Poetik" kallar "fynd i myllan". Det handlar om ometriska, talspråksnära dikter som dock inte är fria från retoriska grepp, till exempel upprepningar – till skillnad från den verskonst som de också behärskade.

Både Pasolini och Ekelöf skrev under 1960-talet dikter till, respektive om Marilyn Monroe, i anslutning till hennes sorgliga bortgång. Pasolinis "Marilyn" tillkom i samband med färdigställandet av en collagefilm som byggde på obegränsad tillgång till det italienska tevebolagets filmarkiv: *La rabbia* ("ursinnet"). Hans experimentlusta är en masterclass i hur man berättar genom att sätta samman klipp från vitt skilda håll till mikronarrativ och metaforer – en sant poetisk metod. (Filmen och klippet är lätta att hitta på YouTube.) Men han överträffar andra filmare genom att ljudspåret består av dikter eller diktliknande texter.

Sekvensen om Marilyn kommer överraskande och är drygt fyra minuter lång. Soundtracket är en smetig version av Albinonis Adagio samt en skåde-

spelarinläsning av Pasolinis text. Bildmässigt växlar det mellan stillbilder på Marilyn, en Golgataprocession på en italiensk stadsgata, fattigliv, rymduppskjutningar och atombombsexplosioner: forntid och framtid. Texten väver samman två teman: tanken att skönheten är evig, och reflexioner om vilket pris man måste betala för den i form av självförnekelse. ”Lydnaden krävde många ogråtna tårar.”

Ekelöfs dikt blev aldrig publicerad, utan existerar bara som obearbetat manuskript, med signum XXIVb: 14: 414. Men den finns publicerad i band 4 av *Skrifter* (1992, s. 286). Den är således ett utkast, men håller absolut för att läsas som dikt och relateras till det övriga författarskapet, formmässigt och tematiskt.

Kan du se Marilyn Monroe
hennes hud, hennes bröst, hennes mage
hennes hår, hennes ben, hennes öde

Varför frågar jag detta som aldrig har känt henne?
Därför att jag tror att vi är i Helvetet
Kanske kan jag träffa henne där
ensam flygande runt rymden som en Francesca
evigt förföljd av Paolo
Till denna krets hör jag
Jag tror inte på skärselden
och att sjunga i himlen skulle bli mig förfärligt



Den inledande frågan är paradoxal. Det är klart att man kan se (på bild och för sin inre blick) en av världens mest ikoniska personer. Underförstått blir, att det inte är henne man ser, att hon bara existerar som bild, och att detta är hennes öde lika mycket som hennes förtidiga död. Diktaren går vidare med att fråga sig själv varför han alls ställer frågan. Och svaret kommer prompt. De två har det gemensamt att befinna sig i Helvetet – inte som syndastraff, utan rent existentiellt, för att inte säga existentialistiskt. Helvetet är det inautentiska, och de möten som kanske ändå inträffar sker på slump, inte bestämda av ödet.

Samtidigt är detta helvete litterärt, genom anknytningen till Sång 5 i Dantes *Inferno* och berättelsen om de unga tu Paolo och Francesca, som efter att ha "syndat genom köttslig lusta" (Björkesons övers.) för evigt svävar fram i en osalig storm under skrik och hädelser. För dem finns ingen utgång: liksom Ekelöf i diktens sista rader undanber sig skärseld och paradiset. Till referensen hör också Dantes reaktion på berättelsen: "av ångest /blev jag som döende och föll i vanmakt".

Det finns alltså en stark identifikation med Marilyn, kanske en latent fantasi om att han och hon skulle kunna bli ett kärlekspär, inte kroppsligen, men i kraft av sin utkastadhet. Pasolini går ett steg längre och utnämner Marilyn till en vägvisare därför att hon trots arbetet med det yttre skenet har bevarat barndomen inom sig och att den ständiga kampen för att bevara den inre världen mot de yttre kraven är själva hemligheten bakom skönheten; för övrigt samma bravad som Pasolini tillskriver Maria Callas i en berömd dikt: "Närvaron". Avslutningsraderna – inte utan nytestamentliga paralleller – läggs i patriarkatets mun:

Nu ändrar sig storebröderna till slut,
lägger av med sina elaka lekar för en stund,
lämnar sina outtömliga tidsfördriv
och frågar sig: "Är det möjligt att Marilyn,
den lilla Marilyn, visade oss vägen?"
Nu är du, den allra minsta systemen, den främsta,
hon som räknades som ingenting, fattigflickan med leendet,
nu är du först ut genom dörren från en värld
som övergivits till sitt öde: att dö.
(*min övers.*)

Här finns en beröringspunkt med Ekelöf, en tangens mellan "*la piccola Marilyn*" och dikterna om Jungfrun vars tillbedjan kan ge befrielse från världen. Parallellen mellan de två gestalterna ska inte tas på så blodigt allvar; men strukturlikheten är intressant. En oberörbar kvinna anger ett alternativ till en grym värld, balanserande på våldets gräns – och ett alternativ till att låta detta liv infekteras av väntan på någonting hinsides.

Ekelöfs dikt rangerar in sig bland alla de andra gånger i författarskapet där helvetet omnämns, och mestadels verkar liktydigt med en död aspekt av tillvaron – inte som ett verkligt, överhängande straff. Dikten ”Helvetet” i *Strountes*, som inleds med ett citat av experten Rimbaud, uppvisar en kluvenhet. Helvetet jämföras med likgiltighet; men ”helveten” i pluralis anges också som en förutsättning för skapande. I ”Djävulspredikan” i *Vägvisare till underjorden* sägs om Helvete, Skärseld och Himmel: ”Alla tre finns mitt ibland oss, i nuet, i livet”. För ”helvetesmänniskan” ”blir hans dag och natt en likgiltighet intill döden”. Mot fruktan för Döden och utplåningen ställs dock en ledstjärna: ”du Jordiska utomjordiska / Du som är stjärnan bortom solen och månen”. Diktens slutrad anropar också henne: ”Står du vid hennes sida vänder du världen.”

Det skulle vara litteraturvetenskapligt möjligt att hitta en koppling om Ekelöf skulle ha kunnat sett La Rabbia på någon filmklubb. Men det vore inte heller så intressant. Det viktiga är att de båda har träffat henne, om än inte känt henne.

ORDEN SOM BEFRIAR

Gunnar Ekelöfs "Till min mormor"

Louise Vinge

Under den nya kristiden trädde den gamla fram för ens blick. Världen var mindre då, sedan blev den större, nu är det som om den blev mindre igen. Och ingenting annat att göra än att trycka näsan mot rutan!

Så börjar den sista delen av Gunnar Ekelöfs "Till min mormor". Den är svår att genrebestämma. Skiss med självbiografisk prägel, kanske. Den stod först tryckt i *Vi* 1945, och detta kanske har bestämt formatet – några få sidor bara. Nu läser jag den i en pocketupplaga av *Promenader och Utflykter* från 1983, som jag hittar på min bokhylla, full av blyertsanteckningar från förra gången då jag försökte skriva något om den här texten. Den börjar med att tidsbestämma sig själv. "Den nya kristiden" är förstås andra världskrigets tid; "den gamla" alltså det första, då Ekelöf var åtta–tio år. Jag påminns av texten om att det även nu är en sorts kristid som har fört mitt minne tillbaka till fyrtiotalets stora blå plakat, som även Ekelöf bör ha kunnat se.

Berättaren, fyrtiotalets Ekelöf, etablerar i textens inledning en scen, ett Östermalmskök med gårdsutsikt. Personerna är "gubben Vedberg", som dricker kaffe med en sup; pojken, vars vuxna jag är berättarrösten, och "mormor". Stämningen är grå, melankolisk, men också "trolsk". "Mormor" får sin historia berättad och sin speciella karaktär beskriven. Ett tema introduceras som blir hennes genom historien, "ordet som befriar". Mormor vill, men vet att hon inte bör, säga "Vedberg" – gubben heter Holmberg, men han sköter vedförrådet



i huset om hösten och har så fått sitt namn förvrängt på skämt. Konflikten fyller henne med skrattlust – det blir klart att denna mormor har ett sinne för humor som hjälper henne att se situationer både utifrån och inifrån. Framför allt har det hjälpt henne att klara sig i skärningen mellan en enkel härkomst och ett ”fint” giftermål. Ekelöf gör en tydlig blinkning till Strindberg när han förtydligar klasskänslan kring ”mormor” – han kallar hennes barn för ”tjänstekvinnans döttrar”.

Stämningen av tristess, melankoli, grått höstljus och instängdhet i köket förtäts i pojkens suck av leda: ”Mormor, jag har tråkigt!” Men mormor är belåten, för när ”Vedberg” äntligen har gått kan hon ta fram en kalvstek som hon fått ”från landet”, och tillaga den; hon tycker sig redan känna den goda doft som skall sprida sig. Genom att betona hennes glasögon och den svaga belysningen i köket har berättaren förberett det som händer när hon öppnar papperet om steken. Pojken ser, men inte hon, något konstigt, något som ”kvillrar” i köttstycket. Det är fullt av maskar, ”köttet var på något sätt alldeles vitludet av dem.” Mormor ser och förstår till slut och tar köttet raka vägen till soptunnan. Nu skiftar berättelsen till pojkens erfarenhet och förståelse av dödens verklighet. Han flätar ihop olika skrämmande upplevelser som han har haft av den. Han minns en hotfull bild på en skylt, och han minns en död fågel, också den full av maskar och han förstår i samma nu att döden finns överallt: i gamla människor som gubben Vedberg eller mormor, och värst av allt, i honom själv.

Lika bra som det går att få fram fyrtiotalsaffischen ”Allvarstid kräver” på nätet, lika bra går det att hitta skylten med texten ”Rök Armiro och Fennia!”, den som har skrämmt den lille pojken Ekelöf. Så här ser den ut:



– inte så konstigt att ett barn kan finna ansiktet och revolvern skrämmande, till och med som ett dödshot.

Mormor återvänder från expeditionen till soptunnan, hon sätter sig vid sitt fönster och gråter. Pojken frågar varför, hon förklarar ”... min fina stek” – men så fnittrar hon till, samtidigt som hon snyftar. ”Sånt as’ fick hon fram.” – ”Och så var det bara åt det där jag

gladde mig!” Så skrattar hon, nu ”ett riktigt skratt”. Själva ordet ”as” fångas upp av pojken, men han blir tillrättavisad. (Här har texten tillrättalagts i denna senare version, så att just ”as” framhävs.) ”Mormor sade det bara för att ... bli av me't ...” Hon benämner alltså det vedervärdiga köttstycket med ett passande ord; det får henne att övervinna besvikelsen och se situationen utifrån, som något som trots allt går att skratta åt. Ordet befriar henne – men pojken kan bara återvända till tristessen och ledan.

Texten förmedlar en förtätad stämning som man känner igen från Ekelöfdikter som har blivit klassiska – melankolin, tristessen, instängdheten. Den har också släktskap med en annan text i ungefär samma format, Pär Lagerkvists ”Far och jag”. Är det rentav frågan om en tävlan? Båda berättar i jagform om en pojke som i sällskap med en äldre vuxen plötsligt upplever existensens kusliga obegriplighet. Men medan Lagerkvists berättelse handlar om något oförklarligt skrämmande, mystiskt, ställer sig Ekelöf på realistisk grund med de krälande maskarna i köttstycket. De är minst lika skrämmande och hotfulla som Lagerkvists frambrusande tåg, men igenkännbara, möjliga att förstå som ett av dödens tecken.

Man kan också se berättelsen i ljuset av andra texter. Är inte farmors öde något som Hjalmar Bergman kunde ha berättat? Klasstemat som markeras genom den tydliga Strindbergsallusionen finns ju också hos honom, till exempel i *Farmor och Vår Herre*. Jag skulle tro att de som läste Ekelöfs berättelse i *Vi* på fyrtioalet kände sig hemma i denna litteraturvärld.

Kristidens förhållande till maten var förstås också välbekant för dem. Känslan av nederlag när man inser att ett sällsynt stycke fint kött har blivit odugligt, var lättbegriplig. Men historiens sensmoral är att det går att övervinna besvikelsen med ett starkt ord och att en livshållning som kan kallas humoristisk kan göra en sådan upplevelse uthärdlig.

PÅ FREKVENNS MED EKELOF

Om "Poetik"

Neal Ashley Conrad

Gunnar Ekelöf er om nogen mellemrummets digter. Men hvordan finde en adækvat læsemåde, en tilgang til hans poesi, der gør det muligt at lukke op for perspektivrigdommen, der knytter sig til de sprækker og mellemrum, der skrives frem? Der er mange slags mellemrum på spil i Ekelöfs poesi fra eksistentielle mellempositioner og sprogliggjorte tilstande til overgangøjeblikke, man bør holde sig for øje, der kalder på at blive præciseret og belyst i dialog med de tidligere undersøgelser, der er gjort i forhold til Ekelöfs digtning. Mellemrum spøjte også under arbejdet med dokumentarfilmen *Ekelöfs blik*, jeg skabte sammen med filminstruktør, Claus Bohm.¹ Filmen afslutter med Ekelöfs egen oplæsning af dele af dette digt:

Det är till tystnaden du skall lyssna
tystnaden bakom apostroferingar, allusioner
tystnaden i retoriken
eller i det så kallade formellt fulländade
Detta är sökandet efter ett meningslöst
i det meningsfulla
och omvänt
Och allt vad jag så konstfullt söker dikta
är kontrastvis någonting konstlöst
och hela fyllnaden tom
Vad jag har skrivit
är skrivet mellan raderna.

Med disse to linjer – ”Vad jag har skrivit/ är skrivet mellan raderna” – afslutter Gunnar Ekelöf sit ”Poetik”-digt, der indleder digtsamlingen *Opus incertum* (1959), og forleder dermed læseren til at forholde sig til det skrevne, tilbage-lagte digt, og tage stilling til en velkendt metapoetisk problematik, som digtere og forfattere gennem tiderne er vendt tilbage til talrige gange med hver deres mere eller mindre paradoksale resultat til følge: Hvad vil det egentlig sige at skrive mellem linjerne? Det kan der ikke svares entydigt på, for linjerne udgør i sig selv et paradoks. I de to linjer konfronterer et skrivende jeg sig med sin egen skrift med et paradoksalt blik, der konstaterer, at det med det skrevne har forsøgt at fange og udtrykke det, der ikke kan siges eller skrives, og som fremstår som det principielt fremmede, der skjuler sig bag eller gemmer sig i det, man skriver, og som digtet har forsøgt at sætte ord på. Samtidig ironiserer Ekelöf over en banal kendsgerning: Enhver, der skriver, bestræber sig på at sige det, der skal siges, det, der endnu ikke er sagt og sætte ord på det uudsigelige, på det han ikke ved hvad er. Ethvert digt, hvis det er til noget, er skrevet mellem de andres og digterens egne tidligere linjer, og repræsenterer i dén forstand et mellemrum.

Læser man linjerne igen i samspil med hele digtet, er der selvfølgelig mere på færde end som så. ”Poetik” er et pædagogisk eksempel på forfatterskabets paradoksale tematisering af mellemrum. Den ekelöfske digteriske optiks fundamentale træk er til stede i ”Poetik”.

Poetiske mellemrum

Et mellemrum kan defineres som et hul, et hulrum, en sprække eller som den tyndeste linje (mellem kærlighed og had, ondt og godt, dag og nat, drøm og død) eller som en forskudt afstand mellem planer eller niveauer, der kan være sværere at aflæse og sætte ord på. Mellemrum har på én gang en spatial og en temporal karakter. Eksempelvis indbefatter mellemrum mellem huse det spatiale aspekt, mens temporale mellemrum – mellemrum i tid – giver indblik i en relativ varighed i forhold til et ophør (at tiden er inde eller at døden indtræffer).

Mellemrum kan også udgøre et felt mellem noget fast og noget foranderligt. Endelig kan mellemrum dukke op som tavshed mellem et ord og det næste

eller via sproget selv, gennem det poetiske sprog i skikkelse af det ukendte, det fremmede, eller det uartikulerede eller ubevidste, som digteren tilnærmer sig eller forsøger at fange med et udtryk, en metafor eller ved at pege på det, der ikke står i det, der står at læse.

Hvor umedgørlige eller mangetydige mellemrum end kan virke, er der intet subtilt i at vælge at fokusere på dem, blot er mellemrum noget, vi er tilbøjelige til at overse. Foretager vi et tværsnit gennem Ekelöfs digtning, har vi at gøre med ”drömmen mellan detta liv och nästa”,² ”striden mellan mig och Ingen-ting”³ såvel som ”mällden mellan stenarna”,⁴ ”tusen hisnande mellanrum”,⁵ ”remnan som tecknar den mjuka profilen”⁶ eller ”någonting mitt emellan”⁷.

Digtet ”Poetik” er kort og på én gang atypisk og repræsentativt for Gunnar Ekelöfs digtning. Samtidig bryder digtet på afgørende vis med den kunstfulde, dialektiske refleksionspoetik, der gjorde sig gældende fra og med *Färjesång* (1941) og digtet ”Tag och skriv”.

Det atypiske ved ”Poetik” i forhold til Ekelöfs øvrige digte er dets appellerende didaktisk-programmatiske beskaffenhed. Digtets paradoksale bestræbelse på at sætte ord på det sværeste (”tavsheden”, ”meningløsheden”) hører til gengæld til et af forfatterskabets mest typiske kendetegn. Spørgsmålet er så, hvad og hvor meget man kan anvende didaktikken til. Spørgsmålet er også, om det overhovedet er dét, digtet tilstræber eller lægger op til, når man bemærker sig på hvilke måder, Ekelöf gør digterisk op med de tidligere ”mæktiga lyriska kompositioner över ett dialektiskt spel kring verklighet och överklighet.”⁸

Som Bengt Holmqvist endvidere påviser, vender Ekelöf sig med digtsamlingen *Opus incertum* og digtet ”Poetik” bort fra det mere kunstlede udtryk, han tidligere anvendte. I digtet går han altså versifikatorisk i rette med sig selv og sit tidligere udtryk. Han er kort sagt ”trätt in i ett landskap där han tycker sig ha allt mindre bruk för sin konstfärdighet.”⁹ Nu gør Ekelöf nærmest en poetisk dyd ud af kunstløsheden. Med ”Poetik” knytter han an til *Strountes*-digtningens reduktive, direkte udtryk og æstetik.

Overordnet set er ”Poetik” lige så retorisk, filosofisk sprogreflektende og optaget af spørgsmålet om meningen med livet og eksistensen, som det er selvreferentielt, selvproblematiserende, paradoksalt og kiastisk i sin måde at vende og bytte om på sine egne vendinger, vers og hensigter. Skulle man

kort indkredse, hvordan selve digtets udformning og fremtoning kan ses i forhold til digtets ”Poetik”-titel, kunne man sige, at digtet benytter sig af en paradoksretorisk versifikation suppleret med en subtil og lettere ironisk form for mellemrumstænkning. Så langt, så godt.

Digtet består af 12 linjer, der kan inddeles i 4 afsnit. I første afsnit, linje 1–4, tematiseres tavsheden. I 2. afsnit, linje 5–7, er meningsløsheden i fokus. I 3. afsnit, l. 8–10, er nøglerordene kunstløshed, mens afsnit 4., l. 11–12, zoomer ind på mellemrum mellem linjerne. De 4 understregede gloser – tavshed, meningsløshed, kunstløshed og mellemrum – punkterer ethvert digterisk forsøg på retorisk at overtale eller overbevise læseren om noget, ligesom de fremstår som eftertænksomme reduktionsmarkører i Ekelöfs forhold til sine egne tidligere måder at digte på.

Kompositorisk sætter ”Poetik” ord og verslinjer på fire af poesiens komplekse mellemrum. 1) Det første er forholdet mellem sprogets (betydnings-skabende) lyd og tavshed (skabt af sproget selv), 2) det andet er forholdet/ sprækken mellem mening og meningsløshed, 3) det tredje er forholdet mellem form(fuldendthed) og formløshed, 4) det fjerde er mellemrummet mellem det skrevne og det ukendte (det endnu ikke formulerede, det, der endnu ikke har fået sprog).

Digtets midterste fire linjer udgør en metapoetisk selvrefererende påpegning – ”*Detta är sökandet efter ett meningslöst/ i det meningsfulla/ och omvänt*” (min kursivering), der både styrer og relativiserer samme linjer gennem en kiastisk-retorisk versifikation, som giver digtet karakter af en søgen efter at gøre den digteriske meningsløse søgen meningsfuld i sig selv. Linjerne er tydeligvis skrevet med et spøgefuldt selvironisk sigte, der holdes i ave af den nøgternt styrende poetisk-paradoksale retoriks skælmske alvor, der er så typisk hos Ekelöf. Det lader sig i høj grad også læse som digterens samtale med sig selv og materialet for hans egen undersøgelse. ”Poetik” er i den forstand et relativiserende *bravadonummer* med gåden og selve digtets og digtningens hemmelighed som udgang.

'Mellemrumsarbejde'

At være modtagelig for tegn, at betragte verden som noget,
 der skal afkodes, det er uden tvivl en gave. Men denne gave
 forbliver begravet i os, hvis ikke vi foretager de nødvendige
 sammenstød; og disse sammenstød forbliver uden effekt,
 hvis ikke det lykkes os at overvinde visse
 færdigsyede overbevisninger.

– Gilles Deleuze¹⁰

Med ”Vad jag har skrivit/ är skrivet mellan raderna” sendes læseren altså på, hvad jeg vil kalde for, ’mellemrumsarbejde’ i det tilbagelagte digt. De to linjer retter på samme tid opmærksomheden i tre forskellige retninger – ud til os som læsere, tilbage på digteren, der har skrevet det, og tilbage på digtet selv. Det er disse bevægelser, jeg finder grund til at opholde mig nærmere ved, for de kaster lys over en problematik vedrørende mellemrummet og mellempositionens optik, som er gennemgående i Ekelöfs lyriske forfatterskab.

Mellemrumsarbejdet består i, at vi som læsere og sprogbrugere først og fremmest opfordres til at træne vores opmærksomhed, så den udvider sig til en *lyttende* tilgang til sproget, verden og rummene derimellem.¹¹ Det gælder også de mindste eller mest uanselige forbindelser og spændingsforhold mellem ordene og bogstaverne.

Digtets første linjer peger på mellemrummene mellem sproget, verden og læserens krop, hvor den ydre verden gøres stum: ”Det är till tystnaden du skall lyssna/ tystnaden bakom apostroferingar, allusioner/ tystnaden i retoriken.” Hvordan, om man må spørge, skal man kunne lytte til noget, der befinder sig på grænsen af det hørbare? Tavsheden kan man netop ikke høre. Tavsheden – mellem ordene, mellem og bagved sætningerne, som digtlinjerne efterstræber –, kan den overhovedet opfattes som andet end det, digtet selv står i gæld til og hidrører fra? Skal tavsheden tildeles en mening (den ikke har), må det være som tomrum, et ufortolket rum, en sprække, der gør os opmærksomme på det ufuldkomne og menings-løse, som et mellemrum for nye muligheder, et pausebassin for nye ords møder og kombinationer, eller som forsøg på at lukke munden på verden.¹²

Ekelöf skaber med ”Poetik” kontakt til det, der befinder sig på den anden side af sproget: det ikke-hørbare, det uudsigelige, det usynlige, det ukendte, det andet, dvs. det, man som digter hele tiden digter i forhold til og principielt set aldrig kan vide, hvad er, før man tilnærmer sig det i kraft af det poetiske sprog, akkurat som digtet selv gør ihærdige forsøg på. Det interessante her er, at digtet undervejs – som poetisk modtræk til de temaer, det selv bringer på banen som led i dets eget tilløb til en hensigts- og poetikerklæring – gør en dyd ud af umuligheden i det (selvsamme) digteriske forehavende, således forstået, at kun det umulige er værd at gøre. Ekelöf bekender sig ikke for ingenting til det umuliges kunst, som det tydeligt fremgår af disse digtlinjer fra *En natt i Otoçac*: ”Till det omöjligas konst/ bekänner jag mig,/ är därav en troende/ men av en tro som kallas vantro.”¹³

Der findes hele læsninger at gøre: Hvad der med slutningslinjerne nemlig let kunne affejes som metapoetisk smartness, afslører ved gen- og nærlæsning væsentlige, almene perspektiver og problemstillinger af såvel filosofisk som litteraturvidenskabelig art, der umuligt kan afklares i en håndvenning. De to konstaterende linjer er, som tidligere antydte, lige så meget udtryk for digterens samtale med sig selv som en opfordring til læseren om at læse den besked eller den meddelelse, der måtte være antydte i digtet, men som ikke direkte står at læse der. Her sigtes der ikke mindst til, at digtets skrivende jeg bevidst, men ganske indirekte, slår til lyd for, at alle digtets udsagn dækker over noget andet end ordene siger. ”Mellan raderna” skal derfor forstås som en metafor for at læse noget andet, end der står, eftersom der som bekendt normalt ikke står noget som helst at læse mellem linjerne noget sted. Dermed bliver der tale om en anknytning til en kommunikation, der samtidig indbefatter selve tonen i digtet, digtets rytme, hvor ”tavsheden” (”tystnaden”), der direkte slår an i digtets første tre linjer, bliver selve digtets grundakkord. Som poetisk anvendt glose slår ”tavsheden” også pausen an, således at digtet lader sig læse som tavse pauser, hvor tomheden og meningsløsheden får plads og rum under læsningen. Mellemrummet taler på den vis medvirkende ind.

Som det mere end antydes i slutlinjerne, forholder digtet sig til sig selv som skrevet digt, og til det, der ikke står i digtet. Det, der står i det, står i gæld til det, der ikke står i det, som vel er grundvilkåret for poesi nu og til enhver tid. Det giver de to ord ”mellan raderna” tydeligt indtryk af. I samme moment

som digtet metapoetisk peger på sig selv som skrevet digt, bringer det Ekelöfs øvrige forfatterskab i spil. Sådan at forstå, at Ekelöf peger på sit eget digt og sin egen poesi som gjort af mellemrum, *versliggjorte* mellemrum. Drister man sig til at læse linjerne ud fra dén optik står vi med en vigtig skitse til en *mellemrumspoesi*. Hvis det er dét, der lægges op med digtets titel, anspores vi altså, med "Poetik" in mente, til at læse Ekelöfs poesi som digtede mellemrum. Det synes faktisk at forholde sig sådan, at digteren selv i og med sit digt selv slår til lyd for, at hans digtning er skrevet på og gjort af tavshed, men i lige så høj grad også af poetisk opdigtede og præciserede tomrum, af sprogliggjorte og præciserede pauser, nærværsartikuleret fravær, poetisk udstrakte øjeblikke, lyrisk rytmiserede overgange mellem noget og noget andet.

Med linjerne "Vad jag har skrivit/ är skrivet mellan raderna" sendes læseren i hvert fald *tilbage* til det skrevne digts egne ekspliciterede poetisk-paradoksale mellemrum, og samtidig *ud* gennem sprækkerne mellem verslinjerne i det skrevne digt, ud til alt det, som digtet og hele forfatterskabet står i gæld til. Endelig bringes læseren ud i et tematisk og motivisk mellemfelt, gjort af selve mellemrummenes uforløselige paradoksalitet, der vedrører og betoner *spændingsforholdet* mellem det synlige/sigelige, der står *i/på* verslinjen og det usynlige/uudsigelige, der ikke står der, og som de næste verslinjer (og vel dermed også hele digtsamlingen *Opus incertum*), direkte udtrykker en søgen efter. Lad os, hvad det påpegede spændingsforhold angår, ihukomme Ekelöfs uddybning af, hvad han opfatter som poesens inderste væsen og hemmelighed i "Diktens mål och medel" i BLM fra 1933:

Grundbetydelserna [ordenes] står kvar men över dem spänns en hinna av nyanser, skiftningar, antydningar orden emellan. Och här ligger en del av diktens hemlighet förborgad, en del av yrkeshemligheten: diktens styrka bor inte i orden som sådana utan i den sentimentala spänningen mellan orden. Dikten är inte stenarna utan murbruket, och murbruket är en dynamisk blandning av stenarnas olika tyngd, färg, form, sällsynthet i *förhållande* till varandra.¹⁴

Disse betragtninger fra digterens værksted, hvor digtets styrke, ifølge digteren selv, altså ikke er konstitueret af stenen/murstenen, men (billedligt talt er) gjort af mørtelen (bindemidlet) med alt, hvad det måtte bestå af, forklarer

samtidig, hvorfor der er grund til at opholde sig ved alle mulige og umulige mellemfelter, hulrum, flænger, revner og smalle sprækker mellem noget og noget andet i Ekelöfs poesi.

Mens mange andre digtere skriver *på* linjen, synes Ekelöf med sine verslinjer, i såvel "Poetik" som i sine digte generelt, at skrive *ved siden af* og *mellem linjerne*. Det hænger nøje sammen med, at den ekelöfske digteriske søgen hele tiden befinder sig på en uortodoks, paradoksal kurs, der på det nærmeste *altid* indbefatter en søgen efter at udtrykke det, der ikke kan udtrykkes, som får udtryk. Akkurat som "Poetik" på retorisk vis giver udtryk for. Som Bengt Landgren har påpeget i analyser af digtene fra *Färjesång* (1941), var den poetiske bevægelses sprog dengang udtryk for en usikkerhedens retorik bestående af kiasmer og paradokser. Reminiscenser af dén retorik går igen i digtet, men nu i en betydelig mere nøgtern og nedbarberet variant.¹⁵

Digtet giver en klar fornemmelse af Ekelöfs forkærlighed for paradoksale bestræbelser og måder, hvorpå det poetiske sprog kan anvendes, så det bryder op i det velkendte, det være sig sandheder såvel som fordomme. Det har at gøre med, at Ekelöf som digter kontant vil sige flere ting på én gang, samtidig med at han på intens versretorisk vis fastholder en bestandig utryghed ved begreber som "sandhed" og "mening" (livets mening, etc.) og med et deraf følgende vidtrækkende ønske om at gøre et rum muligt i og med det digteriske sprog, der ikke uden videre kan – eller, for den sags skyld, skal – begrebsliggøres. Det skal det ikke, eftersom "Poetik":s bevidst paradoksale versifikation så tydeligt peger på sig selv som mulighed, uanset hvor umuligt selve den poetiske søgen tager sig ud. Det er et vigtigt aspekt, som den danske digter Per Højholt har poetologisk øje for. Han uddyber og præciserer her både problematikken og muligheden i det på måder, der er dybt relevante i forhold til Ekelöfs digt:

Sproget kan ikke gøre det umulige, men det kan ophæve det muliges grænser ved at erstatte dem med sine egne. Det kan, foruden at eksistere som beskrevet, forholde sig til denne eksistens uden at beskrive den: ved at udføre den. Ordets, glosens, henvisning til/beskrivelse af eksistens kan "tømmes indefra", dvs. uden at det mister evnen til at fungere syntaktisk. Teksten beskriver en ikke-eksistens som den sprogligt ikke kan udgøre. (...) Hvad vi oplever er altså ikke tingene, men en syntaks.¹⁶

Det gælder ligeledes for sansningen, der kan vise sig yderst kompliceret at have at gøre med, eftersom den hverken har sprog eller grænser, men er dybt betinget af syntaksen, for at vi kan se, fange eller forstå noget som helst. Det forhold præciserer Højholt her:

Sansning er ikke sproglig, men vi må have en syntaks for at opleve noget, eller rettere: det vi oplever er altid syntaksen. End ikke glosen afdækker tingen, men er den maske, der binder den i ikke-eksistens. Tingens fravær lader glosen op. Gentagen brug af glosen skaber ikke nærvær, men øger dens repræsentation – masken får magisk effekt.¹⁷

Det yderligere paradoksale ved læsningen af Ekelöfs poesi er – og her er ”Poetik” igen et slående eksempel – at selvom man sporer visse mere indlysende fortolknings-mønstre og -løsninger, kan den ene læsning sjældent udligne den anden. Ej heller kan én læsning på nogen som helst måde fuldgældigt fange eller samle digtets udsigelseskraft. Hvad der her kunne tage sig ud som en banal modernistisk kendsgerning, antager gennem gentagne læsninger sin helt egen ekelöfske paradokskompleksitet, hvor versene i mange tilfælde ikke fører noget bestemt sted hen. Manglen på en defineret retning er et vigtigt poetologisk kendetegn ved Ekelöfs lyrik og drive, samt en udfordring for læseren og analytikeren, der bestandigt tvinges til at spørge til og undersøge sine egne virkemidler, analytiske metoder og teoretiske tilgange.

Ekelöfs vers udfordrer læseren med en intens og uforudsigelig spænding, som er paradoksal, hvilket korresponderer med Ekelöfs egen beskrivelse af spændingsforholdene i det enkelte digt og hvad han implicit tilstræber:

en god, en verklig dikt äger en radioaktivitet som först efter sekler, kanske årtusenden försvagas och går förlorad. Denna utstråling, dessa radiovågor har den fått mindre genom innehållet än genom spänningsförhållandet mellan orden som utgör innehållet, genom diktarens förmåga att sätta orden och betydelseerna i ett sådant brytnings- och nyansförhållande till varandra att tomheten fortfarande skälver, lever, ger utslag, ”sänder”, än ett slags magnetisk vävnad av osynliga trådar, kraftlinjer som attraherar eller repellerar varann. Och det är inte fråga om grova effekter i en sådan vävnad

utan, fortfarande bildligt talat, om för oss omärkliga korta vågor. På detta sätt anser jeg att många (men utvalda) dikter [...] fortfarande lever i oss, fortlever som impuls och riktning även sedan vi totalt ”glömt” dem. Det är av sådana knuffar vårt kulturmedvetande småningom byggs upp, til stor del omedvetet, och förenar sig till levnadsstämning, ström som rör sig i viss riktning, eller för att tala ekelundskt, ”färd”.¹⁸

Det optimale digt udgør for Ekelöf et radioaktivt spændingsfelt, der sender kortbølger ind i læseren! Digtet (kunsten) kan ikke forstås, idet den modtages – det(den) skyder sig uden videre ind bag alle læserens forskansninger og bliver dér, hvor den glemmes, men arbejder videre som en orienteringssættende faktor. På paradoksalt vis gør Ekelöf netop rede for, at det ”glemte” digt, lever videre i læseren og *indefra* kan udgøre en orientering eller eksistentiel livsindstilling, der bliver styrende for læserens videre færd og opfattelse af, hvad der har betydning og ikke har betydning. Af hvad poesi er.

Under den forsinkelses- og glemselsproces, som det tilegnede digt gennemlever, blander det sig intertekstuellet med andre digte og andet, der indvirker på det og dets senere karakter og kraft.

Läst på dén baggrund överrasker det ikke, hvorfor den ekelöfske poetiske diktation og versifikation i et digt som ”Poetik” udgør en yderst paradoksalt kraft, der ikke lader sig rubricere inden for de gældende litteraturvidenskabelige kategorier eller gængs anvendt analytisk terminologi. For at kunne læse Ekelöfs lyrik med det optimale udbytte må man derfor forholde sig åbent og tværvenskabeligt til den. I hvert fald, hvis man nærer en ambition om at kunne skitsere en fornyende læsemåde med fokus på mellemrum og paradoksalteter.

Noter

- 1 Ekelöfs *blik*. En nordisk digterrejse (2007). Udsendt som boks med to dvd'er: DVD 1, dokumentarfilmen *Ekelöfs blik* og DVD 2, *Blikke på Ekelöf*, filmede samtaler med de medvirkende fra filmen.
- 2 Gunnar Ekelöf, ”fanfar”, i *sent på jorden*, i *Skrifter 1. Dikter 1927–1951*, Reidar Ekner red. (Stockholm 1991), 37
- 3 Gunnar Ekelöf, ”Nattvandring”, i *Sorgen och stjärnan*, i *Skrifter 1. Dikter 1927–1951*, Reidar Ekner red. (Stockholm 1991), 75.

- 4 Gunnar Ekelöf, "Tag och skriv", i *Färjesång, Skrifter 1. Dikter 1927–1951*, Reidar Ekner red. (Stockholm 1991), 151.
- 5 I *Sagan om Fatumeh* (1966) möder vi tusind mørke øjne og ditto mellemrum: "O dessa ögon/ i mörkret, som lutar sig över mig/ ett mörker av tusen ögon/ och tusen hisnande mellanrum/ svartare än mina ögonbryn", Gunnar Ekelöf, "15" fra "nazm (Pärlband) 1–29", i *Sagan om Fatumeh*, i *Skrifter 3. Dikter 1965–1968*, Reidar Ekner red. (Stockholm 1991), 65.
- 6 Gunnar Ekelöf, "tesbih (Radband) 1", i *Sagan om Fatumeh*, 75.
- 7 Gunnar Ekelöf, "Den enskilde är död, leve den enskilde", i *Färjesång*, 161.
- 8 Bengt Holmqvist, *Kritiska ögonblick. Essäer, artiklar 1946–1986*, Torsten Ekbom och Olle Orrje red. (Stockholm 1987), 49.
- 9 Ibid., 50.
- 10 Gilles Deleuze, *Proust og tegnene*, Søren Frank overs., Peter Thielst red. (Frederiksberg [1964] 2003), 48–49.
- 11 Annette Fryd skriver, at "Poetik" *opmærksomhedstræner* læseren til at forholde sig til andre, langt mindre åbenlyse sider af det poetiske sprog, end gængs er. Således forbinder hun i en kort analytisk kommentar til "Poetik"-digtet med såvel holdningen til som anvendelsen af det poetiske sprog i *Strountes*-digtningen: "Hele digtet er en opfordring til at være opmærksom på sprogets sprækker: tavsheden, det ufuldkomne, meningsløsheden. Digtet skal forstås i sammenhæng med Strountes-trilogiens projekt, at opskatte det lave, fragmenterede og upolerede, som f.eks. i digtenes inddragelse af graffiti og hverdagsprog. Strountes-trilogiens bestandige leg med sprogets dobbelttydigheder og lydlighed føres i mere moderat form videre i Diwan-trilogien." (Annette Fryd, *Ekfraser. Gunnar Ekelöfs billedbeskrivende digte* (København, 1999) 56).
- 12 'pausebassin' er et lån fra den danske digter Thorkild Bjørnvig "I Bunden af Dalen/ Vandpiblen, Kildespring, Strømfald,/ Renhedens Katarakter,/ Styr på Styr/ med drejende Ophold – / Pavsebassiner/ forbundet af strømmende/ blotlagt Pulsslag./ synlig Vandaarens Jag gennem Stenen." (Thorkild Bjørnvig, "Dalen", i *Vibrationer* (København, 1966), 61).
- 13 Gunnar Ekelöf, *En natt i Otoçac*, i *Skrifter 2. Dikter 1955–1962*, Reidar Ekner red. (Stockholm 1991), 91.
- 14 Gunnar Ekelöf, *Skrifter 7. Blandade kort och annan essäistik*, Reidar Ekner red. (Stockholm 1992), 288.
- 15 Bengt Landgren, *Polyederns gåta. En introduktion till Gunnar Ekelöfs Färjesång* (Uppsala 1998), 127 og 161.
- 16 Per Højholt, *Intethedens grimasser. Essays* (Herning 1972), 93.
- 17 Ibid., 95.
- 18 Gunnar Ekelöf, "Från en lyrikers verkstad", i *Skrifter 7*, 108–09.

V

DEN GLADA VETENSKAPEN



AMATÖREN OCH APOTEKET

Snapshots från Bloomsday 2023

Magnus Persson

Den 16 juni 1904 är ett av världslitteraturens allra mest kända datum. Det är under denna enda dag som James Joyces väldiga roman *Ulysses* utspelar sig. Kort efter publiceringen 1922 började hans vänner kalla dagen för Bloomsday.¹ Sedan länge har det blivit ett vedertaget begrepp, och dagen firas nu, mer eller mindre organiserat, över hela världen. Självklart epicentrum för firandet är Dublin, där folk i tusental flanerar i huvudpersonen Leopold Blooms fotspår, lyssnar på uppläsningar, klär ut sig till romanfigurerna och dricker sig fulla på de många pubar som omnämns i texten. Hur kan man förstå detta fenomen, och denna utbredda och exceptionella passion, inte minst hos icke-professionella läsare, för en roman som av många beskrivits som oläsbar? Frågan kommer i denna artikel att angripas genom en serie snapshots från Bloomsday 2023. Av särskilt intresse är amatörens förhållande till Joyce.

Går det att förklara min egen fascination för Joyce? Samtidigt som jag ägnat stora delar av mitt yrkesliv åt litteraturvetenskap och litteraturdidaktik har Joyce egentligen aldrig varit en del av det. Jag läste *Ulysses* första gången på gymnasiet, den gjorde extremt starkt intryck och var sannolikt en bidragande orsak både till att destinationen för den första tågluffen direkt efter studenten blev Irland och till att jag så småningom blev litteraturvetare. Vi vallfärdade bland annat till spelplatsen för öppningsscenen i romanen, Martello Tower i Sandycove, hyrde gräsliga badbyxor och kastade oss i irländska sjön. Efteråt satt vi på någon pub och lät våra förment intellektuella egon jäsa i takt med antalet konsumerade Guinness. Något år senare läste jag romanen igen, det var under värnplikten, som en livgivande flykt från leda och meningslöshet. Sedan ingenting. Tills nu. Fast ”ingenting” stämmer inte riktigt. Den mest bestående och långtidsverkande lärdomen av dessa tidiga läsningar kan sam-

manfattas i en för mig förbluffande upptäckt: Så här kan man också skriva! En känsla av total frihet, att i litteraturen är allt och mer därtill möjligt.

Ett pågående projekt om den passionerade läsaren, staden och amatören som tidigare bland annat tagit mig till Buenos Aires,² gör att jag efter trettiofem år återser Dublin och för första gången deltar i Bloomsday. Förberedelserna är omfattande. Platser som ska besökas, människor som ska träffas, och inte minst texter som ska läsas. Romanen läses givetvis en tredje gång, nu i Erik Anderssons översättning. Jag undviker helt (med några undantag) den oöverskådliga forskningen om Joyce, och vill som den amatör jag är i detta sammanhang inta ett lekfullt och förhållandevis kravlöst förhållningssätt. Jag är också smittad av den febriga entusiasm som präglar spanjoren Enrique Vila-Matas underbart skruvade roman om Bloomsday, *Dublinsk*, en text som inte – inte heller under själva min vistelse – vill lämna mig ifred och där jag, utan några jämförelser i övrigt, alltmer känner att jag i likhet med huvudpersonen Riba är redo att slutgiltigt ta ”det irländska språnget”.³ En plats som kommer att spela en särskild roll i min framställning, och som jag besökte dagligen, är Swenys, apoteket där Bloom i kapitel 5 inhandlar den citrondoftande tvålen till sin hustru Molly.

Första Bloomsday ägde rum i samband med femtioårsjubileet 1954. Flann O’Brien, Anthony Cronin och en handfull andra författarkolleger bestämde sig för att med hästdroska och Martello Tower som given startpunkt besöka en plats från varje kapitel i romanen, med hemmet på Eccles Street som slutdestination sent på natten. Vid lunchtid ser sig det kraftigt berusade sällskapet tvingade att ge upp.⁴ Bloomsday skulle under lång tid framöver föra en ganska tynande tillvaro, en angelägenhet för små skaror av entusiaster och intellektuella. En viktig förklaring till detta är Irlands minst sagt njugga relation till sin internationellt mest ryktbare författare – under decennier stämplad som obegriplig, dekadent, omoralisk, opatriotisk, obscen, pervers och skadlig; utsatt för censur, åtal och förtalskampanjer från rättsväsendet, katolska kyrkan och politiker. Det är först med hundraårsjubileet av Joyce födelse 1982 som allt kom att ändras. Landet – och turistindustrin – var sent omsider redo att ta författaren till sitt hjärta.⁵ Firandet har vuxit explosionsartat sedan dess, pågår i flera veckor, lockar över 10 000 besökare och har (aningen överdrivet) kallats Dublins Mardi Gras. Entusiasmen är alltså

stor men kritiska röster saknas inte: Författaren riskerar att förvandlas till en harmlös och kommersiell turistattraktion, och läsningen av verket att ersättas av inhandlandet av T-shirts och souvenirer, besök på restauranger, pubar och butiker med minimal eller icke-existerande koppling till romanen.⁶

Denna kritik till trots är det uppenbart att Bloomsday lockar och betyder mycket för väldigt många människor inte bara i Dublin utan över hela världen. Anledningarna till att delta kan, liksom i andra fall av litterära upptäcktsresor och kulturturism, vara högst skiftande: känslan att komma nära författaren och hans verk, glädjen att dela sin passion med andra läsare, interaktion med historia och kulturarv, nostalgi, eskapism, förmering av kulturellt kapital, ja listan kan göras lång.⁷ Det kan också handla om en komplex förhandling av kulturell identitet, där Bloomsday erbjuder en plats för samhörighet i en alltmer globaliserad, fragmentarisk och postmodern stad.⁸ Eller om att helt enkelt, oavsett ens relation till Joyce, delta i en färgsprakande folkfest.

Det rigorösa schemat för min vecka i staden krackelerade redan på andra dagen. Jag besöker Swenys vid Lincoln Place och är fast. Apoteket öppnade 1853 och var i bruk som sådant ända till 2009, då det togs över av den numera legendariske PJ Murphy och ett gäng volontärer som sedan dess förvandlat det till ett nav för joyceaner (såväl amatörer som experter), slumpmässiga besökare och turister. Exteriören och mycket av inredningen är intakt. Här anordnas nu uppläsningar på engelska och åtminstone fyra andra språk flera dagar i veckan där alla får delta. Besökarna kan botanisera bland de dignande bokhyllorna, som såklart även innehåller samtliga översättningar till andra språk av *Ulysses*. Den ständigt nedläggningshotade verksamheten får inget kulturstöd utan finansieras genom donationer och försäljning av antikvariska böcker. Och citrontvål.

Att Swenys blivit så berömt har alltså sin upprinnelse i att det skildras i kapitlet om lotusätarna i *Ulysses*. ”Swenys på Lincoln Place. Apotek flyttar sällan. Deras krukor i grönt och guld är för tunga för att rubbas”.⁹ Det är som helhet ingen lång beskrivning, cirka tre sidor, där merparten består av Blooms tankar om allt möjligt – apotekaryrket, alkemi, dofterna av örter och mediciner, Mollys mörka ögon, ett förestående besök på ett turkiskt bad som vävs samman med erotiska fantasier. Han ska köpa skönhetsvatten till hustrun men har glömt receptet. Han fångas av citrontvålen: ”Apelsinblomvattnet är så

friskt. De här tvålarna luktar gott. Ren kärnsåpa [...] Mr Bloom förde en av dem till näsan. Sött citrondoftande vax”.¹⁰ Han bär med sig den i fickan resten av dagen, inslagen i vaxat papper. Tvålen omnämns då och då genom texten, som ett slags ledmotiv, mest noterbart på bordellen i kapitel 15 (Kirke), där den för en kort stund förvandlas till en karaktär och förlänas med en egen replik: ”Bloom och jag, vi bär sägen för syn./Han lyser upp jorden. Jag bonar skyn”.¹¹ Detta anspråkslösa ting har naturligtvis inte undgått tolkningsindustrin kring Joyce; så argumenterar till exempel en forskare för att tvålen kan ses som en kritik av det brittiska imperiet, varufiering och renlighetsmani.¹²

Vid mitt första besök på apoteket approcheras jag direkt av PJ Murphy som efter en stund föreslår att vi fortsätter konversationen tvärs över gatan på det han refererar till som sitt kontor, puben Kennedys (som tidigare hette Conways och givetvis figurerar i *Ulysses*). PJ har en omvittnat magnetisk inverkan och jag blir snabbt indragen i hans kraftfält. Han berättar att han behärskar tio språk och för tillfället håller på att på att lära sig fyra nya. På frågan om hans ålder lyder svaret 74 (en volontär berättar senare för mig att hon fick samma svar för tolv år sedan). Är han på riktigt? I allra högsta grad. Timmarna går, nya människor ansluter till vårt bord och PJ är i sitt esse. Han verkar känna exakt alla. Anekdoter, recitationer, lärda utläggningar, skabrösa

vitsar och spontan sång avlöser varandra. Innan vi skiljs åt får jag Swenys program för självaste Bloomsday, som är dagen därpå. Att inte komma är inget alternativ låter han mig förstå. Puben är packad. Det blir fler uppläsningar, fler sånger från Joyces verk, fler Guinness och fler nya bekantskaper.

Shannon Biondi är i trettioårsåldern, jurist och tatuereare. Hon är volontär på Swenys och nära vän till PJ. Hon berättar att hon har en pop up-studio i apotekets källare där man kan få tatueringar med Joyce-motiv. En utmärkt (!?) idé tänker jag och tid bestäms för nästa dag. Vi navigerar oss fram genom den belamrade och dunkelt belysta lokalen och når källartrappan som omgärdas av skrangliga bokhyllor. Mina ögon fastnar på en titel: *Thrust Syphilis Down to Hell*.¹³ ”Vad fan håller jag på



med?”, tänker jag. En timme senare lämnar jag apoteket tatuerad (i teknisk mening är det två tatueringar: en siluett av författarens ansikte och ordet ”riverrun” nedanför).

När jag pratar med Shannon igen berättar hon att hon inte hade någon relation till Joyce alls förrän hon började på Swenys 2009. Hon beskriver sig själv som en passionerad läsare, och definitivt en amatör. Att bli uppslukad av fiktionen är viktigt, liksom den rent språkliga framställningen. Hon hade provat att läsa *Ulysses* på egen hand hemma men gett upp. Att högläsa den med andra var en helt annan upplevelse: ”It made it easier. It made it come alive”. Hon räknar det som en av sina största läsupplevelser någonsin: ”My first reading in Swenys because it was like nothing else I’ve ever did”. Upplägget på Swenys följer ett ganska fast mönster berättar hon. Allt är frivilligt och folk kommer och går på träffarna. De närvarande turas om att läsa runt en eller två sidor var, och så fortsätter man vid nästa tillfälle. Klientelet är heterogent. Åldersblandningen är stor. Studenter och pensionärer utgör två stora grupper, ibland deltar mer akademiska joyceaner och ibland turister. Amatörer, i bemärkelsen människor som inte är professionella litteraturvetare eller experter på Joyce, dominerar definitivt.

Jag har bestämt träff med Zoe Patterson som är doktorand på Trinity College sedan ett år och skriver en avhandling om vad som driver människor att delta i läsecirklar om just Joyce. Vi ses ett stenkast från Swenys på ett café som heter Insomnia (jag tror inte etablissemangets ägare hade det i åtanke alls, men det råkar ju vara så Joyce karaktäriserar den perfekta läsaren av *Finnegans Wake*: ”that ideal reader suffering from ideal insomnia”).¹⁴ Zoes första kontakt med en läsecirkel var just på Swenys. Hon blev sedan snabbt överraskad av hur otroligt många cirklar det finns. Det handlar om hundratals över hela världen säger hon, i många olika format: kopplade till institutioner som James Joyce Society i New York och Zürich James Joyce Foundation, bibliotek, privatpersoners hem eller på nätet. En del fokuserar en enskild bok medan andra tar sig an hela författarskapet. Deltagarna kan vara amatörer, experter eller en mix. Jag frågar om hon ser någon spänning mellan akademikerna och amatörerna. Det kan det absolut finnas säger hon. Ibland håller amatören en låg profil och lyssnar tyst och respektfullt på experten, medan andra tycker att experten närmar sig Joyce på helt fel sätt, och tar lusten ur

läsningen. En vanlig föreställning är att amatörläsaren fokuserar på innehåll och handling medan den professionella läsaren är inriktad på form, stil och berättarteknik. Zoe menar att amatörernas läsning av *Ulysses* utmanar denna idé. Romanens enorma komplexitet tvingar fram en uppmärksamhet på språket och formen som kan fungera avskräckande, men också och framför allt frigörande. Många har ju fått lära sig i skolan att det finns ett rätt sätt att läsa, att det finns en rätt tolkning, säger hon. Denna starka idé vänds upp och ned i mötet med *Ulysses*: "They have a certain power when they read Joyce that they don't have when they read other writers. Joyce really empowers the reader [...] especially when they get together and read him out aloud in groups [...] So the liberating moment, one of them, could be realizing when you don't understand almost anything". Det sistnämnda leder tankarna till Gertrude Steins ironiska ord om *Ulysses* apropå dess växande rykte i Paris: romanen är obegriplig, "but anyone can understand it".¹⁵ Eller som PJ, med en annan twist, förkunnat i en tidningsintervju: "Ulysses is easy ... I've read it 59 times – you can too!"¹⁶

John McCourt skriver i sin omfångsrika genomgång av receptionen av Joyce på Irland under etthundra år att vi vet väldigt lite om de vanliga läsarna och Joyce. Dokumentation saknas helt enkelt. Det är verkligen synd, och det är därför studier som Zoes är så angelägna. Declan Kiberd driver i *Joyce and Us* tesen att romanen måste återerövas av den publik den var avsedd för, handlar om, och hyllar – den vanliga människan. Och Joyce själv lär ha hävdatt att han hellre pratade om litteratur med servitörer och postkassörskor än med forskare och intellektuella.¹⁷ Kiberd skriver: "The need now is for readers who will challenge the bloodless, technocratic explication of texts: amateur readers who will come up with what may appear to be naïve, even innocent, interpretations".¹⁸ Kiberds uppvärdering av den vanliga läsaren är sympatisk, samtidigt som beskrivningen av forskaren riskerar att befästa snarare än att luckra upp och utforska den komplexa dikotomin mellan expert och amatör.

Amatörläsaren har inte ägnats mycket intresse av litteraturvetenskapen.¹⁹ Zoe hoppas på en mer öppen och fruktbar dialog mellan experterna och amatörerna. De har mycket att lära av varandra, och gränserna är kanske inte alltid så knivskarpa. Det är bara att instämma. Även den professionella litteraturvetaren är givetvis amatör i många sammanhang.²⁰ Sådan är min

egen relation till Joyce. Det finns en befriande lustfylldhet i att vara amatör, som kanske också är riskabel. Att delta med hull och hår i Bloomsday uppenbarar närheten till allt annat än högt värderade kulturella typer som fans och turister. Den kritiska distansen sägs förflyktigas, och föremålet för passionen förtylligas. Genom att följa Bloom i fotspåren och med iver bege sig till både verkliga och fiktiva platser förknippade med romanen gör man sig skyldig till alla tänkbara litteraturteoretiska fel: slut: intentionella, referentiella, affektiva osv. Och att sedan skriva om det – där går väl gränsen?²¹

När jag läste om *Ulysses* inför resan hade jag föresatt mig att bara kasta mig in i texten och låta mig sköljas med. Utan penna och anteckningsblock. Det funkade i ett par sidor. Fraser som ”det snorgroa havet” och idén att ”hellenisera ön” måste ju bara strykas under! Jag märkte efter ett tag att jag hade börjat stryka under nästan alla gatunamn, parker, kyrkor och pubar. Varför? Tänkte jag att alla dessa platser på något utopiskt sätt skulle besökas? I vilket fall blottläggs ju en läsart där gränserna mellan fiktion och verklighet, då, nu, och framtid, blir porösa. En naiv läsart kanske, men också en som laddar platserna jag kommer att besöka (eller inte) med potentiellt magiska kvaliteter.

Väl på plats inleddes något som kan kallas att läsa med fötterna. Även om mycket tid tillbringas på Swenys tar jag mig också till givna platser som Davy Byrnes Moral Pub där Bloom (liksom jag) inmundigar en gorgonzolasmörgås med ett glas Bourgogne, Phoenix Park (en central plats i *Finnegans Wake*), Sandymount Strand (där Stephen Dedalus går och grubblar i början av romanen och Bloom senare sitter och onanerar i smyg), och Glasnevin Cemetery (där Blooms inte så nära vän Paddy Dignam begravs). Utanför kyrkogården ligger puben Gravediggers som Riba och hans kumpaner besöker i Vila-Matas roman *Dublinesk*: ”Gästerna på The Gravediggers skriker och stojar. Så här dags är puben ett pandemonium, bokstavligen Infernos huvudstad, hemvist för Satan och hans anhang, en stad byggd av fallna änglar”.²² Det är klart att den puben måste besökas! Väl där försökte jag uppmärksamma personalen på att deras etablissemang förekommer i en fantastisk spansk roman, men



helt utan framgång. En senior medborgare bredvid mig fann dock detta lite intressant, berättade att hans farfars hus omnämns i Ulysses, att han läst små delar av *Finnegans Wake* tidigare i livet, men att han nu som 70-åring hellre skulle ge sig på heroin än att läsa boken från början till slut. Och så håller det på under min vecka i Dublin. Nya platser och nya människor man oplanerat kommer i samspråk med.

Joyce älskade de slumpmässiga möten som staden möjliggör: "For him the wonder of a city is that it is a place in which behaviour can never be fully predicted or controlled".²³ Och det, inbillar jag mig, är också en av de stora lockelserna med att läsa med fötterna. Genom att följa en författare i fotspåren kommer du till platser, och träffar människor, du aldrig hade gjort annars.

Flanören och amatören tycks hänga ihop slår det mig, åtminstone i mitt fall. Roland Barthes skriver på ett ställe om kopplingen mellan amatören och kärlek – *amator*: en som älskar och älskar igen.²⁴ Kanske är det därför ingen slump att det sista jag skriver i min anteckningsbok, med garden nere som en sann amatör, är: "Att läsa med fötterna var ju varför jag kom hit, och nu är jag snart hemma i Lund. Men gud vad jag älskar Joyce och Dublin. Älskar!"

Noter

- 1 Sylvia Beach hävdar, inte oemotsagd, att hon myntade ordet 1924.
- 2 Magnus Persson, "Kapitel 9", i *Passionerad läsning. Texter om litteratur, kritik och känslor* (Stockholm 2024). Tack till Helge Ax:son Johnsons stiftelse för generöst stöd som möjliggjort resorna till Buenos Aires och Dublin.
- 3 Enrique Vila-Matas, *Dublinesk*, Lena E. Heyman övers. (Stockholm 2013).
- 4 Frank McCourt, *Consuming Joyce. 100 Years of Ulysses in Ireland* (London 2022), 112ff.
- 5 McCourt, *Consuming Joyce*.
- 6 McCourt, *Consuming Joyce*, 198ff.
- 7 Se Persson, "Kapitel 8", i *Passionerad läsning*.
- 8 Frances Devlin-Glass, "Joyce, Bloomsday, and Diasporic Identity", *New Hibernia Review* vol. 11 (2007:2), <https://doi.org/10.1353/nhr.2007.0028>; Matthew Spangler, "'A Fadograph of a Yestern Scene'. Performances Promising Authenticity in Dublin's Bloomsday", *Text and Performance Quarterly* vol. 22 (2002:2), <https://doi.org/10.1080/10462930216607>.
- 9 James Joyce, *Ulysses*, Erik Andersson övers. (Stockholm 2012), 87f.

- 10 Joyce, *Ulysses*, 89.
- 11 Joyce, *Ulysses*, 433.
- 12 Hye Ryoung Kil, "Soap Advertisements and *Ulysses*. The Brooke's Monkey Brand Ad and the Capital Couple", *James Joyce Quarterly* vol.47 (2010:3), 417–426, <https://doi.org/10.1353/jjq.2011.0024>.
- 13 Min reaktion var överdriven då senare efterforskningar visar att boken är ett stycke joyceana som undersöker gränslandet mellan litteratur och medicin.
- 14 James Joyce, *Finnegans Wake* (London & Boston 1975), 120.
- 15 Gertrude Stein citerad i Declan Kiberd, *Ulysses and Us. The Art of Everyday Living* (London 2009), 312.
- 16 Rubrik på inramad intervju som hänger på väggen i Swenys.
- 17 Declan Kiberd, *Ulysses and Us. The Art of Everyday Living* (London 2010), 3.
- 18 Kiberd, *Ulysses and Us*, 15.
- 19 För en utförlig diskussion se Persson, "Kapitel 9", i *Passionerad läsning*. Vanliga läsare har istället stått i centrum för många undersökningar inom cultural studies, receptionsforskning och litteraturredaktik – fält som dock visat ett betydligt svalare intresse för professionella läsares läsning.
- 20 Se Saikat Majumdar & Aarthi Vadde (red.), *The Critic as Amateur* (New York 2020).
- 21 Se Persson, "Kapitel 9", i *Passionerad läsning*.
- 22 Vila-Matas, *Dublinesk*, 260.
- 23 Kiberd, *Ulysses and Us*, 247.
- 24 Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes* (London 2000), 54.

SPEL MED SKIFTANDE SPEGLAR

Claes Entzenberg

Jag har alltid föreställt mig att paradiset
skulle vara något slags bibliotek.

– J. L. Borges

Allt i världen existerar för att hamna i en bok.

– S. Mallarmé

Borges bidrag till konstens ontologi är överraskande:
du kan inte isolera historiska faktorer från konstverket
då de är en oupplöslig del av dess natur.

– A. C. Danto

Jorge Luis Borges demonstrerade en idé om litteraturens ontologi i sin berömda berättelse, ”Pierre Menard, författare till Don Quijote”.¹ Att hitta svaret på frågan om det skönlitterära verkets *prima causa* uppfattas fortfarande som provocerande, särskilt med tanke på hur mycket teoretisk litteratur som ägnats problematiken. Vad som är särskilt fascinerande med detta verk är att Borges omdefinierar begreppen ”tradition” och ”originalitet”, och omvärderar litteraturens rent sinnliga egenskaper.² Berättelsen flyttar föreställningen om litteraturen från objekt till verk, för att visa varför perceptuellt oskiljaktiga objekt kan vara konceptuellt olika, egentligen varför två sinnligt identiska föremål kan tillhöra olika kategorier.³

När man läst en berättelse skriven av Borges får man en känsla av att något viktigt har förbisetts i berättelsen. Som läsare är man förvisso utelämnad åt att lägga ett pussel av bitarna som Borges lagt fram, men en betydande del får man såga till själv. Det man läser är otillräckligt för att man slutgiltigt skall kunna bestämma verkets gränser. Hans tankestil blev en signatur. Anders

har bidragit till tolkningen av Borges med ett väl sammansatt temanummer av en tidskrift ägnad Borges. Hans välskrivna och perspektivrika avhandling bidrar till att fördjupa förståelsen av tradition med analysen av poeten Gunnar Ekelöfs komplexa relation till den, särskilt hans förhållande till "föregångare". För att förstå denna Ekelöfs position applicerar Anders Harold Blooms teori om den nödvändiga felläsningen som aktualiserar själva postulatet i den moderna synen på litterär kanon och historia (förnyelse genom originalitet, förminskning av bundenhet till traditionens i rörelsen framåt och uppåt, hos Hegel formulerat med begreppet *Aufhebung*). Frågan väcktes när Borges hävdade att den senfödde diktaren själv utser sin föregångare. Det berömda exemplet var när han påstod att Kafka var föregångare till Zenon. För oss senfödda kan vår tid påverka det som föregår i tiden. Historiens betydande roll får konsekvenser för läsandet i allmänhet; perspektivets historicitet visar sig i plats- och tidsbundenheten, sätten vi skapar mening.

Den kopierade texten

I berättelsen konstaterar den anonyme berättaren att Menard var en mindre betydande symbolistisk poet. Han framträdde i början på 1900-talet som en sekelskiftsdekadent som i slutet av en tradition formulerade en idé som tycktes både originell och självförintande paradoxal. Menard hade på ålderns höst blivit upptagen av sitt projekt, en fixering som antydde galenskap. Hans idé var att skriva *Don Quijote*, och enligt titeln hade han redan gjort det. Det synliga resultatet av denna idé var de ord för ord kopierade partier från den spanske författaren Miguel de Cervantes storverk *Don Quijote* publicerat på 1600-talet.



MÅLNING Henrik Bager

De delar Menard ”skapade” omfattade två kapitel från del I av Cervantes verk och ett fragment från del II. Dessa kapitel var inte godtyckligt valda. I kapitel nio framgick det i Cervantes berättelse att han inte är författaren till verket och i kapitel trettioåtta står kampen mellan soldaten och den boklärde, varvid Cervantes som gammal soldat torde ha sympatiserat med den förra medan Menard med den senare. Berättaren, vän till den nyss avlidne, avsåg med sitt arbete korrigera några missuppfattningar rörande den franske poeten. Enligt honom var Menard ett geni snarare än en simpel plagiator. Erkännandet och upprättelsen av dennes verk omfattar en förteckning av hans tidiga produktion (i berättelsen blir den ett slags mental karta) med obetydligt biografiskt material som indirekt kunde avslöja hans aristokratiska (elitistiska) preferenser och motvilja mot andra grupperingar (protestanter, frimurare och judar).

Nyckelbegreppet ”att skapa” har orsakat oenighet om huruvida Menard verkligen skapat något alls och i så fall vari detta skulle bestå.⁴ T. S. Eliot hade redan 1919 i artikeln ”Tradition and individuell talang” förklarat att konstens förnyelse bestod i dess utvecklande av den litterära traditionen. Har Menard verkligen gjort det? Förnyelse är grundbulten i den modernistiska konstuppfattningen som växte stark under mellankrigstidens Europa. Berättaren menar dock inte att Menard förnekar förnyelsens betydelse. Men den, menade han, måste omdefinieras. Då blir filosofen Leibniz tes om att två identiska föremål alltid är identiska falsk. Berättarens ambition är ju att försöka förklara att dessa identiska texter i själva verket är olika. Menards arbete blir alltså meningsfullt. Men kan han lyckas övertyga någon om att litteraturens identitet är osynlig och att dess manifesta drag inte kan användas för fastställa dess identitet? Detta är den axiomatiska tesen i den modernistiska teorin som bemöts, egentligen försöken att definiera konst i termer av medium och material.

Synlighet och osynlighet

Att Menard var symbolist är avgörande viktigt för att kunna förstå hans avgörande viktiga idé om ”skapande”. Huruvida han lyckas med att öka förståelsen är inte uppenbart av berättelsen, som har en omisskännligt borgesk tankestil.

Berättaren ger sin version av vad förnyelse kan innebära för Menard när hans material är lånat någon annanstans ifrån.

Som bakgrund till Menards projekt uppställer berättaren en förteckning av Menards *synliga* verk; hans snäva och till omfånget begränsade produktion. Menard avvisade exempelvis allt känslöengagemang i kritik. De 19 olika kategorierna demonstrerar att hans litterära arbete följde ett tekniskt synsätt: metriska lagar, översättningar, och justering av ett välkänt poem av Valéry som Menard överfört till ett annat versmått, och hans utvecklande av schack genom att ta bort en bonde för att sedan ta avstånd från denna förändring. Alla dessa omflyttningar av detaljer vittnar om en mekanisk och teknisk syn på skapande. Titeln *Les problèmes d'un problème* (lånad från Menard) skulle varit en betecknande sammanfattning av hans poetiska program för dikt.⁵ Menards skapande av *Don Quijote*, å andra sidan, beskrivs som tillhörande "det underjordiska, det evigt heroiska, det makalösa."⁶

Detta det kanske mest betydande verket i vår tid består av nionde och tretti-oåttonde kapitlet i första delen av *Don Quijote* och av ett fragment av kapitel tjugotvå. Jag vet att ett sådant påstående förefaller vara rena galenskapen; att rättfärdiga denna "galenskap" är det främsta syftet med denna anmärkning.⁷

Inspiration till detta projekt fick Menard inledningsvis från Novalis idé om att skapa en fullständig identifikation med en viss författare. Tanken var från början att bli Cervantes genom att lära sig hans spanska, att bli troende katolik, att kriga mot morer och turkar, kort sagt, återuppleva Cervantes liv och glömma tre hundra år av Europas historia. Detta projekt avvisades sedan av Menard som alltför enkelt och felriktat, ett uttryck för ett slags hermeneutisk naivitet. En annan tanke som provades var att omplacera Don Quijote till en anakronistisk miljö, exempelvis Don Quijote på Wall Street. Berättaren skriver att det inte finns "ett enda utkast kvar som vittnar om detta mångåriga arbete."⁸ Menard ville alltså inte skapa en ny *Don Quijote*, utan *Don Quijote*. Tanken är kryptisk men kan ses som ett återspeglade av Menards symbolistiska världsbild. Verket är inte det manifesta utan det bakomliggande. Då Menard aldrig har tänkt sig en mekanisk avskrift av originalet begränsade han aldrig verket till ett enkelt kopierade. I ett brev till berättaren skriver Menard: "Min

plan är ingenting annat än häpnadsväckande.”⁹ Det vi ser är ju det som är materialiserat i språket. Därför citeras inte dessa lån från Cervantes i Borges text, det hänvisas bara till dem. Menard var visserligen utelämnad åt språket, ipso facto ord för ord, sats för sats. Dikotomin synlig (realism) och osynlig (idealism) är den idé varpå berättelsens hela ontologiska relevans grundar sig.

Partikularism och kontextualism

Denna anti-textualistiska ontologi har varit föremål, och naturligt så, för en återkommande kritik, inte minst från modernistiska författare och teoretiker. Man har hänvisat till en distinktion mellan ett äkta skapat verk och en ”rå” kopia (av det). Man är oense om till vilket författarskap det ska räknas. Vems text? Med dagens teknik kan man göra sig själv till författare till allt som är möjligt att kopiera. Om kopior skulle accepteras som konstverk (som Andy Warhols kopior av Brillboxar som han transfigurerade till konst), skulle vi då inte få en konstvärld bestående av oäkta produkter och, som en konsekvens, att konsten dör? Enligt berättaren tillför Menard (omedvetet) ett värde som den ursprungliga texten inte har och som en kopia som sådan definitivt saknar. Vad vi har är en text (Cervantes) och två verk (Cervantes och Menards). Det som manifesterats är text, medan verket är det som förkroppsligas.¹⁰ När Menard inte vill kopiera Cervantes synliga text, utan *Don Quijote själv* förstår jag det som att han söker återskapa något icke-materiellt. Han är alltså inte intresserad av att kopiera Cervantes text även om den synliga delen är just detta, en materialisation. När berättaren talar om ”Don Quijote själv” avses verket, inte texten. I ett slags subjektiv idealism (till skillnad från Platons absoluta), för att söka meningen bakom. För Borges framkommer kunskap i medvetandet och är oupplösligt konstruerat genom kontextuella element. Språket finns där men bara som tecken, vars betydelse transfigurerar det till ett partikulärt verk. Förkroppsligandet av materialet gör det till odelbar del av något annat. När en glasspinne tranfigurerats till konst är det inte en glasspinne längre (vilket är det vi ser). Och utan kunskap om intentioner och teorier kan vi inte alls avgöra om det är konst.

Berättaren kallar Menards arbete ett ”mästerverk” trots att det inte blev slutfört (eller är arbetet det?). Efter tusentals uppleddade manuskript lyckades

Menard kanske med den självpåtagna uppgiften: att skapa *själva Don Quijote*. Han ville alltså inte skapa en egen *Don Quijote*. Berättaren av Menards projekt hävdar att Menards verk är överlägset Cervantes original. Här är det motiverat att införa en distinktion mellan text (som är identisk) och verk (som är olika). Den franske symbolistens text är identisk med originalet men hans verk är något helt annat. Texten i Cervantes kontext blir något annat än i Menards. Skillnaden är ju oundviklig men Menard fortsätter sitt sökande bortom texten efter själva *Don Quijote*. Kanske är Menard självvirkonisk inför den till synes omöjliga uppgiften att återskapa detta: kan vi någonsin avgöra om han har lyckats eller inte? Att använda *Don Quijote* för att ta upp ontologiska frågor är ingen tillfällighet. Berättelsen har kallats den subjektiva konstkritikens ”Rohtschach Blot”, ett arbete där läsaren ser vad de vill se och vad historiska förutsättningar gör möjligt. Som symbolist söker Menard efter det som är bakom, det som är verkligt. Berättaren får oss att inse att de historiska faktorerna blir slöjan för allt seende, för allt uppenbarande. Vi har ingen position utanför (som är neutral) varifrån vi oberoende av oss själva kan avgöra.

Berättelsen problematiserar således den textuella ontologin: hur kan två identiska texter vara olika? När vi finner svaret har vi fångat litteraturens ontologi, antar jag att Borges menade. Verket är förkroppsligad intention: därför kan man hävda att de är verbalt identiska men samtidigt att Menards text är ”oändligt rikare” (för oss). Menards verk är oändligt mera subtilt än Cervantes, hävdar berättaren (inte Menard), medan Cervantes är råare, trots att de använder samma ord i samma satser. Cervantes vänder sig mot riddarberättelsernas tafligt provinsiella beskrivning av Spanien. Menard, å andra sidan, väljer som sin verklighet Carmens land under Lepanto och Lope de Vegas tid. Cervantes och Menard beskriver samma tid och plats, men deras sätt att referera till den tillhör olika tider; det hade inte varit möjligt för Cervantes att referera till Spanien som ”Carmens land”, då Carmen var en litterär personlighet på 1800-talet, välkänd för Menard. Det skulle ha varit fäntigt om Menard hade attackerat riddarberättelsen då denna litteratur sedan länge krossats av Cervantes. Då skulle Menard skriva en historisk roman, som inte hade varit möjligt för Cervantes som var samtida. Stilmässiga skillnader är betydande enligt berättaren; Menards arkaiska stil har en tillgjordhet som

saknas hos Cervantes, som med lätthet hanterade den samtida spanskan. Och så vidare. Det är inte bara så att texten är skriven vid olika tillfällen av författare med olika nationalitet och med olika litterära uppsåt; dessa faktorer är inte externa, de konstituerar historiskt verkens intentionella grund. Vi kan inte isolera verket från denna grund; den genomskär dess essens.

Utblick mot bildkonstens dematerialisering

Detta betyder att intention är något förkroppsligat i och med verket; paradigmatiska exempel på detta är Marcel Duchamps ”ready-made” när intentionellt transfigurerade vardagliga föremål som en snöskyffel gavs titeln *En prévision du bras cassé* [*I väntan på den brutna armen*] (1915) med signaturen ”från Marcel Duchamp”, och fick status som konst. Under konstens dematerialisering med bland annat performance och konceptkonst på 1960-talet var så teorin redan på plats (Borges verk publicerades 1939). Konst kan inte formuleras med perceptuella predikat, när det perceptuellt oskiljaktiga objekt kan vara konceptuellt olika. Menard transfigurerar intentionellt språket i *Don Quijote*, som en konceptkonstnär transfigurerar ett stenblock till konst utan att göra något fysiskt med blocket. Ontologin kan formuleras med hjälp av distinktionen mellan text och verk. Skillnaden är inte en enkel teoretisk konstruktion utan går till konstens essentiella kärna. I inledningen av Arthur C. Dantos verk *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) görs tankeexperimentet att vi ska föreställa oss sex röda monokroma objekt, målade med samma nyans av akrylfärg, på samma material (träblock) och med exakt samma form och storlek: alltså sex oskiljaktiga objekt med avseende på deras fysikaliska egenskaper.¹¹ Alla var gjorda av olika konstnärer, med olika syften och olika titlar. Den första kallas *Israelerna korsar Röda havet*, den andra *Kierkegaards sinnesstämning*, den tredje *Rött torg*, osv. Detaljer om konstnärernas namn, liv, och intentioner tillkommer. Exemplet visar att fysiskt oskiljaktiga objekt kan konstituera olika verk. Låt oss anta, för argumentets skull, att Menards intention är begriplig. Det som ingår i Menards ”osynliga” verk är det som han avsåg när han nedtecknar orden. Konsten kan därför inte definieras med hänvisning till sinnligt manifesterade objekt. Vi behöver kontextuell information för att förstå. Objektifiering och reifiering gör oss blinda inför denna

konstitutiva egenskap. Objekt blir som skuggor i Platons grotta; de existerar genom relationen till något som inte finns där, men som i speglar får liv.

Noter

- 1 Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, författare till Don Quijote", i *Borges I 1923–1944* (Stockholm 2017), 359–370.
- 2 Anders Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (Eslöv 2000). Se uppsatsen "Fantastikens historieskrivning", *Res Publica* 45. Borges, Anders Mortensen red. (1999), 1–2.
- 3 Borges, "Pierre Menard, författare till Don Quijote", 359–370.
- 4 Jesús Aguilar, "Can Pierre Menard be the author of 'Don Quixote'?", i *Variaciones Borges* 8 (1999), 166–177. Aguilar presenterar en genomgång av åsikter i frågan.
- 5 Borges, "Pierre Menard, författare till Don Quijote", 361.
- 6 Borges, "Pierre Menard, författare till Don Quijote", 362.
- 7 Borges, "Pierre Menard, författare till Don Quijote", 362.
- 8 Borges, "Pierre Menard, författare till Don Quijote", 363.
- 9 Borges, "Pierre Menard, författare till Don Quijote", 363.
- 10 Paisley Livingston, *Art and Intention. A Philosophical Study* (Oxford 2005), 127–134. Se Jorge J.E. Gracia, "Borges's 'Pierre Menard': Philosophy or Literature?", i *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*, Jorge J. E. Gracia, et al. red. (London 2002), 85–107.
- 11 Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, MA 1981), 33–53. Se George Bailey, "Pierre Menard's 'Don Quixote'", *Iyyun. The Jerusalem Philosophical Quarterly* 39 (1990), 339–357 och Diana I. Pérez, "The Ontology [of] Art: what can we learn from Borges' Menard?", *The New Centennial Review* 11 (2011), 75–89.

DEN OBEFINTLIGE RIDDARENS
BEFINTLIGA VANSINNE

Mellan den rasande Rolands nakenhet och Don Quijotes rustning

Anna Smedberg Bondesson

Det är hösten 2003 och jag och Anders Mortensen ska undervisa tillsammans på kursen i den äldre litteraturhistorien. Jag ska inleda och han ska fortsätta. Vi upptäcker att vi delar en förbehållslös kärlek till parodin på riddarlitteraturen hela vägen fram till *Monthy Python and the Holy Grail* och inser att våra olika delar kommer att kunna hänga fint pedagogiskt samman. Där jag slutar med Ariostos *Orlando furioso* (*Den rasande Roland*), tar han sedan vid med Cervantes *Don Quijote*.

Alla som känner Anders vet att både Cervantes och Borges ligger honom extra varmt om hjärtat, och den nära relationen mellan Borges och Cervantes är knappast någon hemlighet, eftersom den tillhör världslitteraturen. Så är fallet också vad gäller relationen mellan Calvino och Ariosto, samtidigt som det förstås också går andra och flera olika intertextuella trådar på alla möjliga och omöjliga håll samtidigt. Exempelvis låter Cervantes Ariostos mästerverk undslippa flammorna i bokbålet som ska bränna de böcker som gjort Don Quijote tokig, medan Calvino ofta alluderar på både Cervantes och Borges alster, även om den han allra mest återbrukar är och förblir Ariosto.

Personligen står jag, förläst på italiensk litteratur som jag är, närmre Ariosto-Calvino än Cervantes-Borges. Som ett sätt att gå Anders Cervantes-preferens till mötes ska jag hursomhelst nu försöka placera Calvinos obefintlige riddares befintliga vansinne mitt emellan Ariosto och Cervantes, eller snarare mellan å ena sidan den rasande Rolands nakenhet och å andra sidan den stollige Don Quijotes rustning.

Med tanke på att ett annat av Anders specialintressen är humor, vill jag ta min utgångspunkt i en annan italiensk favorit, Pirandello, som i sin långa

essä om humor, *L'umorismo* (från 1908, reviderades 1920), ställer just Ariosto och Cervantes mot varandra för att åskådliggöra vad han menar är skillnaden mellan ironi och humor, i den egna definitionen av dessa båda begrepp, där humorn hos Cervantes får företräde framför ironin hos Ariosto. Pirandello ser vissa likheter (men även skillnader) mellan vad han menar är humor och den romantiska ironin, och idag skulle förstås ännu mer kunna sägas om likheter med och skillnader från den postmoderna ironin. Men jag lämnar den diskussionen därhän och håller mig till Pirandellos definitioner.

Enligt Pirandello uppstår både ironi och humor ur en varseblivning av något slags motsatsförhållande, inte sällan i form av kontrasten mellan lögn och sanning och/eller mellan illusion och verklighet. Men medan ironin stannar i denna första *avvertimento del contrario*, det vill säga varseblivningen, förnimmelsen, upptäckten av motsatsen och kontrasten, krävs det, menar Pirandello, för att det ska bli humor, en fortsättning i form av en reflektion, *riflessione*, som slutligen landar i en känsla, *sentimento del contrario*. Och för Pirandello kvalificerar sig då Cervantes som humorist medan Ariosto endast är en ironiker. Båda författarna skildrar vansinnet som utbryter eller i vilket fall uppenbaras när deras litterära figurer konfronteras med sanningen och krockar med verkligheten. Men medan Ariostos skildring av Rolands raseri (orsakat av sanningen om hans älskade Angelicas kärlek till en annan) möjligen får oss att le i smyg trots den uppenbara tragedin, gör Cervantes att vi både skrattar åt och lider tillsammans med, eller åtminstone tycker synd om, Don Quijote, på en och samma gång:

När Roland krockar med verkligheten och helt förlorar sitt förnuft, kastar han i väg sina vapen, tar av sig masken, klär av sig hela den legendariska sagorustningen, och som naken man störtar och frontalkrockar han med verkligheten. Ut bryter tragedin. Ingen kan då riktigt skratta åt hans uppenbarelse och gärningar; allt som kan vara komiskt i dessa överträffas av raseriets tragik.

Också Don Quijote är galen; men han är en galning som inte klär av sig. Han är i stället en galning som tar på sig, klär ut sig, maskerar sig med den där legendariska sagorustningen. Och utklädd på det viset går han med högsta allvar mot sina löjligen och löjeväckande äventyr.

Den enas nakenhet och den andras utklädsel är de tydligaste tecknen på deras respektive vansinne. Den ena har något komiskt i all sin tragik; den andra har något tragiskt i all sin komik. Vi skrattar dock inte åt den nakna raseri; vi skrattar åt den utkläddes hjältebragder. Och vad som är tragiskt i honom utplånas inte helt av utklädselns komik på ett motsvarande sätt som nakenhetens komik blir utplånad av den ursinniga passionens tragik. Vi upplever snarare att här överträffas komiken inte av tragiken utan genom komiken som sådan. Vi känner medlidande och skrattar, vi skrattar och känner medlidande, samtidigt.¹

Den emblematiska scenen när Roland slänger av sig sin rustning, sliter sig loss från civilisationens fängelse och låter förnuftet, minnet, språkkunskaperna, bildningen och dygdemönstret flyga upp till månen, lyder så här i den svenska översättningen av Ariostos ottava rima:

Han slängde hjälmen här och skölden där
och fortsatte med harnesk, svärd och skida;
vartenda vapen som han burit här
strödde han runt omkring i skogen vida.
Sist rev han av sig dräkten – tills han är
spritt naken: ludet bröst och rygg och sida.
Och så begynte detta raseri,
det värsta någon dödlig råkat i.²



Calvino-kännaren Martin McLaughlin skriver i sin genomgång av Calvinos litterära ”stölder” från Ariosto: ”In *Il castello dei destini incricciati* Calvino reduces Ariosto’s vast and varied text to just a few pages summarizing the two main plots of the epic which he had ignored in *Il cavaliere inesistente*, where Bradamante had been the focus, namely the story of Orlando and that of Astolfo”.³ Det stämmer att *Den obefintlige riddaren* främst handlar om den kvinnliga riddaren Bradamante, också hon hämtad från Ariostos epos. Den tomma rustningens bärare har mer likheter med Don Quijote än med den rasande Roland. Liksom Don Quijote har Agilulfo en vapendragare som är hans absoluta motsats. Om Agilulfo finns endast i kraft av viljan att existera,

finns vapendragaren Gurdulù utan att ens veta om att han gör det. Roland själv finns endast med i yttersta utkanten av berättelsen.

Jag vill emellertid här argumentera för att historien om Roland och dennes vansinne ändå spelar en helt avgörande roll också i *Il cavaliere inesistente* (1959), eftersom den ihåliga rustningens bärare i själva verket också fungerar som en perfekt och komplett inversion av den rasande Roland. Om Roland slänger sin rustning ifrån sig, verkar den obefintlige riddaren ha försökt att skapa en pedantisk pyramid av sin. Men han lyckades uppenbarligen bara till hälften, innan han slutligen tappade greppet om tillvaron och upplöstes:

Vid foten av en ek låg, strödda på marken, en kullstjälpt hjälm med regnbågsskimrande fjäderbuske, en vit kyrass, lär- och armpansar och järnhandskar, kort sagt den vita rustningens alla delar, några ordnade som om Agilulf hade velat bygga en pyramid av dem, andra som om de hade rullat till marken huller om buller.⁴

Orlandos vansinniga och ursinniga raseri, hans rasande vansinne och ursinne, exploderar medan Agilulfos snarare imploderar. Ilskan delar de, men den tar sig väldigt olika uttryck. Hos Agilulfo yttrar den sig som något obestämt och skrämmande, som det som hela tiden skrämmer och hotar honom att ta över så att han tappar den avgörande och nitiska kontrollen över existensen och upplöses i oformlighetens tomma intet. Den påminner honom om att han, till skillnad från Orlando, bara kan finnas som ordning, mönster och riktning, aldrig som egen och påtaglig kropp. Följande scen utspelar sig i början av romanen:

Natten var stilla, bara de små oformliga skuggorna på tysta vingar genomkorsade rymden med sin mjuka flykt och rörde sig utan att ens ett ögonblick ha någon riktning: fladdermössen. Också deras vinglande lilla kropp, ett mellanting mellan råtta och fågel, var trots allt något påtagligt och säkert, något som kunde kasta sig i luften med öppen mun och sluka myggor, medan Agilulf genom varje springa i sitt täta pansar utsattes för vindens fläktar, myggornas flykt och månens strålar. Ett *obestämt raseri* steg molande upp inom honom och exploderade plötsligt: han drog svärdet ur skidan, fattade

det med båda händerna och svingade det av alla krafter mot varje liten fladdermus som sänkte sig i luften. Men nej: fladdermössen fortsatte sin färd utan början och slut, nätt och jämnt skakade av luftdraget.⁵

Här återfås sedan ordningen och balansen. Agilulfo slutar att försöka träffa fladdermössen utan övergår i att låta huggen följa ”regelbundna vanor, ordnade [...] efter mönster från florettfäktningen”.⁶ Mönstret tar över. Men den tidpunkt som allra mest hotar att upplösa Agilulfo är när gryningen kommer. Då är det av högsta vikt att Agilulfo fullständigt koncentrerar sig på olika exakthetsövningar som att räkna, ordna, lösa matematiska problem. Det är nämligen tidpunkten då färgerna genomgår en osäker limbo. Det är tidpunkten då världens existens är som allra mest osäker.

När däremot världen omkring honom löste upp sig i det obestämda, det tvetydiga, kände han det som om också han drunknade i denna mjuka halvdager och ur djupet lyckades han inte fånga upp en enda klar tanke, ett enda beslut, en enda impuls. Han mådde illa; det var sådana ögonblick han kände att medvetandet svek honom. Ibland kunde han bara med den allra yttersta ansträngning förhindra en upplösning.

Nu skulle man kanske kunna tro att Agilulfo är en sympatisk djuping med många existentiella grubblerier och visdomar. Men så är det alls icke. Han är visserligen rättrådig precis som Don Quijote men han är också en osympatisk petimäter och besserwisser. Det som allra mest utmärker honom är hans totala avsaknad av ironi. Allt tolkar han bokstavligt och allt är på fullaste allvar. Detta gör honom förvisso komisk och det är lätt att skratta åt honom, precis som vi skrattar åt Don Quijote. Och när han fullständigt förför den vackra Priscilla (som egentligen hade haft för avsikt att lura honom) genom att natten igenom avhandla kärleken som fenomen, tala romantiskt, ordna med sängen och elden, kamma henne, ta henne med ut i månskenet och lägga sig bredvid henne med rustningen på, påminner han inte så lite om sin föregångare av den sorgliga skepnaden: ”De nakna damerna tillråder man som en högsta sinnlig njutning att famna en krigare i rustning, förklarade Agilulf”.⁷ Skillnaden är att Agilulfo lyckas där riddaren från la Mancha

misslyckas och att den obefintliges yttre är klanderfritt, medan Don Quijotes lämnar övrigt att önska.

Pirandello pekar på vad som gör att vi känner *med* den stackars stollige Don Quijote, eftersom han också är så ädelmodig och god och bildad och klok, samtidigt som vi skrattar åt honom. Jag skulle här vilja föreslå ett sätt att närma sig även den stackars Agilulfo med om inte sympati så i alla fall empati. För redan i slutet av det första kapitlet får vi en kort stund möjlighet att vara med och känna precis hur ensam, utanför, isolerad och naken han faktiskt är. Nakenheten kan tyckas paradoxal, men här är det som om själva rustningen förvandlas till en utsatt nakenhet som saknar såväl meningsfullt innehåll som meningsfullt sammanhang. För honom har varken att ta på sig eller att ta av sig någon som helst innebörd, och han skulle aldrig för en endaste sekund kunna slappna av och sluta vara på sin vakt. Liksom i gryningen innebär mörkrets inbrott och skymningen att färgerna blir obestämda och vaga. Låt mig därför avrunda med detta citat i en stilla bön om ökad förståelse för och ett ökat medlidande med den stackars obefintliga riddaren och hans trots allt befintliga vansinne:

Agilulf tog några steg för att ansluta sig till en av grupperna, sedan gick han utan anledning över till en annan, men han trängde sig inte fram och ingen fäste sig vid honom. Något obeslutsam blev han stående bakom den ene eller den andre utan att ta del i några samtal. Sedan drog han sig undan.

Mörkret började falla. De regnbågsskimrande plymerna på hans hjälm tycktes nu alla vara av samma obestämda färg. Men den vita rustningen avtecknade sig helt isolerad därute på ängen. Det var som om Agilulf plötsligt kände sig naken. Han slog armarna i kors och drog upp axlarna.⁸

Hela Agilulfos existens hänger på en mycket skör tråd, redan från början. Han blev riddare genom att på sedvanligt vis rädda en jungfru i nöd. Men när det ser ut som om denna jungfrudom i själva verket inte fanns när han räddade den, kvarstår blott och bart den tomma rustningen. Samtidigt kämpar den skrivande nunnan hårt med att skriva den historia som hela tiden påkallar uppmärksamhet på sin tillblivelse eftersom verkligheten med sin penna, sitt papper och sitt störande buller kommer in och stör samma skrivande. Samma

nunna visar sig för övrigt vara ingen mindre än Bradamante själv. Pirandello och Calvino är ju med sina banbrytande verk *Sex roller söker en författare* respektive *Om en vinternatt en resande* två av 1900-talets mest metalitterära mästare vid sidan om just Borges med flera.⁹ Och nog lever de båda själva också upp till Pirandellos kriterier för humorn som något som innefattar inte bara varseblivningen av motsatser och krockar med verkligheten utan som också skildrar – och/eller skapar förutsättningar att erfara – summan av såväl den fördjupade reflektionen som den mångfacetterade och tvetydiga *känsla* som alltsammans landar i. Fast egentligen ringar väl definitionen samtidigt bara in vad precis *allt* handlar om, såväl i livet som i litteraturen.

Noter

- 1 Min översättning. "Allorché Orlando urta anche lui contro la realtà e smarrisce del tutto il senno, getta via le armi, si smaschera, si spoglia d'ogni apparato leggendario, e precipita, uomo nudo, nella realtà. Scoppia la tragedia. Nessuno può ridere del suo aspetto e de' suoi atti; quanto vi può essere di comico in essi è superato dal tragico del suo furore. / Don Quijote è matto anche lui; ma è un matto che non si spoglia; è un matto anzi che si veste, si maschera di quell'apparato leggendario e, così mascherato, muove con la massima serietà verso le sue ridicole avventure. / Quella nudità e questa mascheratura sono i segni più manifesti della loro follia. Quella, nella sua tragicità, ha del comico; questa ha del tragico nella sua comicità. Noi però non ridiamo dei furori di quel nudo; ridiamo delle prodezze di questo mascherato, ma pur sentiamo che quanto vi è di tragico in lui non è del tutto annientato dal comico della sua mascheratura, così come il comico di quella nudità è annientato dal tragico della furibonda passione. Sentiamo in somma che qui il comico è anche superato, non però dal tragico, ma attraverso il comico stesso. Noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando." (Luigi Pirandello, *L'umorismo*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Pietro Milone (Milano 2021), 127–128).
- 2 Ludovico Ariosto, "ottava rima", i *Texter från Sappho till Strindberg*, C. A. Kullberg övers., Göran O. Eriksson bearbetning (Lund 2017), 490. "Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo, / lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo; / l'arme sue tutte, in somma vi concludo, / avean pel bosco differente albergo: / e poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo / l'ispido ventre, e tutto 'l petto, e 'l tergo; / e cominciò la gran follia, sí orrenda, / che de la più non sarà mai ch'intenda." (Ludovico Ariosto, canto XXIII "ottava rima", i *L'Orlando furioso* (Milano 1990), 678–679, 133).
- 3 Martin McLaughlin, "C'è un furto con scasso in ogni vera lettura". Calvino's thefts

- from Ariosto”, *Parole Rubate / Purloined Letters* (2013:7), 126, http://www.parole-rubate.unipr.it/fascicolo7_pdf/F7_9_mclaughlin_calvino_thefts.pdf.
- 4 Italo Calvino, *Den obefintlige riddaren*, Karin Alin övers. (Stockholm 1961), 156. “Ai piedi d’una quercia, sparsi in terra, erano un elmo rovesciato dal cimiero color dell’iride, una corazza bianca, i cosciali i bracciali le manopole, tutti insomma pezzi dell’armatura di Agilulfo, alcuni disposti come nell’intenzione di formare una piramide ordinata, altri rotolati al suolo alla rinfusa.” (Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente* (Torino [1959] 1961), 154).
 - 5 Calvino, *Den obefintlige riddaren*, 16–17, min kursivering. “La notte calma era percorsa soltanto dal soffice volo di piccole ombre informi dalle ali silenziose, che si muovevano intorno senza una direzione nemmeno momentanea: i pipistrelli. Anche quel loro misero corpo incerto tra il topo ed il volatile era pur sempre qualcosa di tangibile e sicuro, qualcosa con cui si poteva sbatacchiare per l’aria a bocca aperta inghiottendo zanzare, mentre Agilulfo con tutta la sua corazza era attraversato a ogni fessura dagli sbuffi del vento, dal volo delle zanzare e dai raggi della luna. Una rabbia indeterminata, che gli era cresciuta dentro, esplose tutt’a un tratto: trasse la spada dal fodero, l’afferrò a due mani, l’avventò in aria con tutte le forze contro ogni pipistrello che s’abbassava. Nulla: continuavano il loro volo senza principio né fine, appena scossi dallo spostamento d’aria.” (Calvino, *Il cavaliere inesistente*, 20–21.).
 - 6 Calvino, *Den obefintlige riddaren*, 17. “s’ordinavano secondo i modelli della scherma con lo spadone” (Calvino, *Il cavaliere inesistente*, 21).
 - 7 Calvino, *Den obefintlige riddaren*, 120. “Alle dame ignude si consiglia, dichiarò Agilulfo, come la più sublime emozione dei sensi, l’abbracciarsi a un guerriero in armatura” (Calvino, *Il cavaliere inesistente*, 118–119).
 - 8 Calvino, *Den obefintlige riddaren*, 10–11. “Agilulfo fece qualche passo per mischiarsi a uno di questi capannelli. Poi senz’alcun motivo passò a un altro, ma non si fece largo e nessuno badò a lui. Restò un po’ indeciso dietro le spalle di questo o di quello, senza partecipare ai loro dialoghi, poi si mise in disparte. Era l’imbrunire; sul cimiero le piume iridate ora parevano tutte d’un unico indistinto colore; ma l’armatura bianca spiccava isolata lì sul prato. Agilulfo, come se tutt’a un tratto si sentisse nudo, ebbe il gesto d’incrociare le braccia e stringersi le spalle” (Calvino, *Il cavaliere inesistente*, 14).
 - 9 Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore* (1921); Italo Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979).

KOMMISSARIE GENTLY: RASISM, KLASS OCH MUSIK

Magnus Eriksson

”Okay, get back to work. All of you.”

Repliken från kommissarie George Gently avslutar en sekvens där vi som tittare får höra delar av Enoch Powells ökända Rivers of Blood-tal, hållet inför partikamrater i Birmingham den 20 april, 1968. Powell angrep brittisk migrationspolitik. Han angrep också den då föreslagna Race Relations Act, vilken skulle göra det olagligt att neka någon bostad eller arbete på etnisk grund. Talet var öppet rasistiskt, inte minst genom Powells beskrivning av vad han såg som nationens framtid: ”In this country in 15 or 20 years’ time the black man will have the whip hand over the white man.”

Talet har fått sitt namn genom Powells allusion på Vergilius: ”As I look ahead, I am filled with foreboding; like the Roman, I seem to see ’the River Tiber foaming with much blood.’”¹

Kommissarie Gently hör plötsligt ljud från ett samlingsrum utanför hans eget tjänsterum. Är det cup-finalen? frågar han sin assistent John Bacchus. När de kommer ut i samlingsrummet ser vi en liten, svartvit tv-bild, och vi hör Powells stämma. Scenen växlar, och vi ser en karibisk migrant (ord som ”immigranter” och ”immigration” är missvisande eftersom migranterna var samvåladesmedborgare) vars dotter återfunnits död och en lokal smågangster som nickar instämmande till vad han ser och hör på tv samt en pensionatsvärdinna som hör Powell på en transistorradio. Därefter ser vi hur hon sätter upp ett anslag i fönstret med ordalydelsen ”No Blacks. No Irish. No Dogs.”

Därpå följer en bild där katedralen i Durham fokuseras. Staden grundades enligt legenden år 995, och den gamla bebyggelsen innanför stadsmurarna är klassat som världsarv. Staden hade länge en särställning mellan England och Skottland med relativ självständighet. Bilden av katedralen under Powells tal får historisk och kanske även nationsbyggande signifikans. Under avslutningen av talet ser vi sedan hur flera poliser instämmer med Powell och så

migranten och den rasistiska gangstern. Sekvensen avslutas med Gentlys luttrade kommentar: "That's all this country needs."

*

Den kritiska polismannen har gett namn åt serien, *Kommissarie Gently*. Serien producerades av BBC. Dess originaltitel är *Inspector George Gently*, fast pilotavsnittet och den första säsongen (2 avsnitt) gick under titeln *George Gently*. Förutom pilotavsnittet, visat 2007, består serien av 8 säsonger visade 2008–2017, totalt 25 avsnitt i 90-minutersformat. Serien utspelas under senare delen av 1960-talet i nordöstra England, främst Durham där Gently är stationerad, men även i Newcastle. Städerna ligger i skilda countyn, County Durham respektive Northumberland, vilka under den tiden hade skilda poliskårer.²



Huvudrollen som kommissarie Gently spelas av Martin Shaw. Shaw var en väl etablerad tv- och scenskådespelare när han fick rollen. George Gently är en undanglidande gestalt. I pilotavsnittet tänker han gå i pension, men mordet på hans hustru förändrar planerna. Han lämnar Londonpolisen och söker sig norrut. Gently opponerar sig mot rasismen och sociala missförhållanden, och han utmanar både rasismen, sexismen och korruptionen i poliskåren. Det närmaste vi kommer ett tydligt politiskt uttalande är dock när han i avsnittet om en lokal torypolitiker (avsnitt 7: *Gently Through the Mill*) säger att han inte röstar. Som tittare anar man att det hänger samman med den opartiskhet han måste uppvisa som polisman.

Gentlys assistent John Bacchus spelas av Lee Ingleby. Bland övriga skådespelare märks Lisa McGrillis i de tre avslutande säsongerna i en roll som ung polis, skicklig och värvad från ett annat distrikt av Gently men hårt ifrågasatt av sina manliga kollegor, inte minst av Bacchus. Kanske vore trakasserad ett bättre ord.

John Bacchus är i mycket Gentlys motsats, som så ofta i de parkonstella-

tioner vi möter i kriminalfiktionen. Bacchus är impulsiv, och han drar ofta förhastade slutsatser. När en svart kvinna hittas död, utgår han från att hon varit prostituerad. När kvinnans efterlevande ska underrättas kallar han den döda vid fel namn, vilket understryker nonchalansen. Vid några tillfällen under seriens gång, bland annat i *Gently Upside Down*, beklagar han att dödsstraffet avskaffats; de sista avrättningarna i Storbritannien genomfördes i Manchester och Liverpool i augusti 1964 innan straffet avskaffades på försök under en femårsperiod.

Gently Upside Down avslutas med ett replikskifte mellan Gently och Bacchus som ger en talande illustration av deras förhållande. Bacchus ligger i skilsmässa. Sedan fallet avslutats tar de varsitt rejält glas visky i Gentlys tjänsterum. Bacchus uppmanar Gently att träffa en kvinna och gifta om sig. Gently frågar då Bacchus om dennes planer inför veckändan. ”Do you really wanna know or just being polite?” frågar Bacchus. ”Oh, I’m just being polite”, svarar Gently. Men Bacchus visar likväl sin höga svansföring: ”I, me, John Bacchus, I’m on a promise.”

*

Likt många andra kriminalserier och -romaner tematiserar Kommissarie Gently konkreta samhällsproblem. Samhällsdiskussionen är väl integrerad i den löpande gestaltningen. Den är en del av intrigen, inte något som blott legitimerar den senare. Samma integrerade karaktär har musiken. I avsnitt som *Gently Northern Soul*, *Gently with Class* och *Gently Upside Down* är musiken betydelsebärande. De handlar alla om skilda musikkulturer. Den diegetiska musiken, alltså musik som är en del av fiktionen, är väl integrerad i skeendet. Den icke-diegetiska musiken (musik som inte är en del av intrigen) understryker tiden och stämningarna. Förutom dessa tre avsnitt fokuserar jag i det följande även på *Peace and Love*, som handlar om studentrevolten och protesterna i nordöstra England mot det brittiska kärnvapenprogrammet. Där är all musik icke-diegetisk.

*

Gently Northern Soul är det avsnitt som tydligast tematiserar rasismen, bland annat genom återgivandet av Enoch Powells Rivers of Blood-tal och reaktionerna på det.³ Rasismen är tematiskt tätt integrerad med musiken och klassfrågor. En musikalisk subkultur pekas ut direkt i avsnittets titel, den Northern Soul som fick sitt namn eftersom den spelades och i flera fall även introducerades av discjockeys i norra England. Musiken som bar up kulturen kom ofta från Detroitbolaget Tamla Motown med underetiketter. Det var en musik i högt tempo, man talar om 100 bpm (taktslag i minuten), inte sällan med artister som inte hörde till det annars så kommersiellt framgångsrika bolagets storsäljare. Northern Soul blev en exklusiv hemort för inspelningar från mitten av sextiotalet som främst fanns på svåråtkomliga singelskivor. Klubbkvällarna var ofta så kallade all-nighters. De var därför alkoholfria, och det är typiskt att de båda kvinnliga huvudpersonerna avslutade sina dansnätter med att gå till en simhall och bada.

I avsnittet får vi höra snuttar från flera inspelningar förknippade med Northern Soul-scenen. När John Bacchus arbetar undercover för att undersöka den ena kvinnans död har han med sig en liten skivbox med singelskivor; att sälja och byta skivor var ett inslag i klubbkulturen. Han erbjuder väninnan till den döda, Carol Molford, singelskivan "Born A Loser" med Don Ray för tio shilling med en kommentar om att titeln passar honom. Du kan få femton pund för den, replikerar Carol. Idag säljs den för motsvarande 3000–5000 kronor. Andra namn som virvlar förbi är The Contours och Frank Wilson. Den diegetiska musiken har sin självklara plats i skildringen av dansnätterna, medan den icke-diegetiska musiken understryker tematik och stämningar.

Klubbscenerna utspelas i en danshall, eller ett "ballroom", kallat The Carlton, som en gång i veckan förvandlas till soulklubb. Klubben utgör en utopisk plats, där vita och svarta ungdomar lyssnar på musik, byter skivor, dansar och dricker apelsinläsk (en eller annan tablett sväljs också). De rasmotsättningar som råder i andra delar av det brittiska samhället återspeglas inte bland de dansande ungdomarna. Men klubben drivs av en öppen rasist (Gary Watts), den ena sonen till en lokal gangster och Powellanhängare, Bernie Watts. Den andra sonen är broderns motsats; han har det knappast slumpvist valda namnet Charlie Watts. Han är discjockey på klubben, och den döda kvinnan Dolores Kenny var hans flickvän.

Rasismen tränger genom det mesta i avsnittet. Poliserna som uttrycker sitt gillande för Powells tal, Bed and Breakfast-värdinnan, Bernie Watts som orerar om The Race Relations Act när han frågas ut av kommissarie Gently och som leder ett gäng slagskämpar som attackerar Dolores minnesceremoni, en mobb som också tvingar sig in och slår sönder skivor för Charlie Watts en klubbkväll. Det är ju bara "monkey music", säger Gary Watts till sin bror.

Rasismen märks också hos John Bacchus som ofta talar innan han tänker, eller innan han inte alls tänker. Dolores Kennys kropp återfanns i en ödslig del av staden, nära dess prostitutionsstråk. Dolores hade tjugo pund, en stor summa 1968, och Bacchus förutsatte att hon var prostituerad; han läckte till och med den uppgiften till en lokaltidning. När han insåg att Dolores inte var prostituerad, förutsatte han att hon sålde knark på klubben på Gary Watts uppdrag, vars langning hade avslöjats av John Bacchus. George Gently kommenterar: "She is coloured, so she must be on the game. She's got money so she's selling drugs?" Även pengar som återfinns i Dolores rum tyder för Bacchus på brottsliga handlingar. Det kan tilläggas att dessa pengar är besparingar för en planerad USA-resa och att de tjugo punden har en intrigbärande funktion, som inte ska avslöjas mer än att ingen skugga faller på Dolores.

Det är också talande att Bacchus kallar Dolores för "Dorothy" när Dolores far (från Trinidad och Tobago) och hennes bror får beskedet om hennes död. I relationen mellan fadern Ambrose Kenny och sonen Joseph synliggörs också motsättningen mellan den då just mördade Martin Luthers Kings ickevåld och de svarta pantrarnas militans.

Avsnittet ger talrika exempel på rasism utöver de nämnda, både uttryck för vårdslös vardagsrasism (som Bacchus kommenterar) och ideologiskt motiverade handlingar som attacken mot Dolores minnesceremoni och vandaliseringen av familjen Kennys radhus. Styrkan i Gently Northern Soul ligger inte minst i den skickligt genomförda integrationen av skilda aspekter: av fiktion och icke-fiktion, av musik, rasism och politik. Nästan all musik, en del tematiskt neutralare 1960-talspop syftar enbart till att intensifiera actionladdade sekvenser, är betydelsebärande, både för att förstärka miljön och för att ytterligare synliggöra rasismen men också för att ge bilden av hur det kunde vara, i den levande utopi som dansgolvet på The Carlton utgör. En utopi som kunde vara den positiva gensagan på Enoch Powells tal.

✱

Musiken är tematiskt väl förankrad i Gently Northern Soul, men främst markerar den miljö och övergripande tematik. I det följande avsnittet, Gently with Class, fördjupas klassfrågan i en musikaliskt profilerad inramning.⁴ Musiken är tätare knuten till intrigen. Det hänger till en del samman med att de bal-lader som framförs av en folkmusikgrupp har episk karaktär. På den nivån styr de intrigen, medan de på en tematiskt övergripande nivå illustrerar de klassmotsättningar som avsnittet synliggör.

Avsnittet inleds med en bilolycka. När Gently och Bacchus anländer ser vi ansiktet på en ung kvinna, sedan ett fiolfodral. Den döda, Ellen Mallam, är student på Londons Royal College of Music men uppvuxen på godset Abberwick Hall i Northumberland. Hon är dotter till den före detta gruvarbetaren Billy Mallam, som är döende i lungcancer och har en allt i allo-liknande roll på godset. Genom flashbacks ser vi Ellens sista uppträdande på en konsert anordnad av den lokala gruvarbetarföreningen. Konserten avslutas med att hon framför ett politiskt budskap: "Support the people of Vietnam. Victory to the Vietcong. America out." Ellen samlar sedan in pengar till FNL, en rörelse som vid den här tiden vanligen benämndes med den amerikanska beteckningen "Vietcong".⁵

Abberwick Hall ägs av baronen Hector Blackstock, en närmast arketypisk bild av den excentriske och verklighetsfrämmande ädlingen. Han styrs hårt av sin ärelystna hustru Alethea, som till skillnad från maken är ytterst noga med titulaturen; det faller henne inte i smaken när Bacchus kallar henne "Your Battleship" i stället för "Your Ladyship". Sonen James är svag, ett offer för moderns högtflygande, politiska ambitioner för honom. Familjerna Mallam och Blackstock knyts samman genom Hectors starka lojalitet mot Billy och Ellen Mallam, där musiken är en drivande kraft. När Ellen är på hemmaplan under kortare perioder uppträder hon ofta på gruvarbetarnas klubb. Både far och son Blackstock är trogna åhörare. Alethea beskriver makens musiksmak i hånfulla ordalag. När Gently första gången träffar paret säger Alethea att maken ägnat sig åt sina vanliga "musical flagellation evenings in the village". Gently undrar över ordvalet, och Alethea förtydligar:

My husband likes the music of down-trodden workers. Fiddles and squeezeboxes, starving children, wicked mine-owners, tragic underground explosions. Singers with their fingers in their ears, that sort of thing.

Beskrivningen av folkmusiken faller väl in i Aletheas klassförakt. Att hon inte ens frågar vad den döda kvinnan heter är talande. Det första vi hör av henne är annars en kommentar framför den svartvita tv:n, när hennes make, Gently och Bacchus kommer in i rummet där hon sitter. Någon borde skjuta honom, säger hon om Daniel Cohn-Bendit, precis som de gjorde med den där tysken, "Red Rudy", alltså Rudi Dutschke. Även det här avsnittet utspelas på våren 1968. Sedan får vi talrika exempel på Aletheas högdragenhet, och hon excellerar i kommentarer om hur arbetarklassen omöjligen kan styra och hur adeln representerar "a natural order". Hennes högdragenhet riktas inte minst mot John Bacchus som här blir gruvarbetarsonen och den trotsige populisten, som utmanar Alethea med rabulistiska utfall om adelns degeneration och hur den spelat ut sin roll. Han ifrågasätter också i hätska ordalag vad han uppfattar som Gentlys undfallenhet mot överklassen.

Den klassmotsättning som tematiseras är den klassiska, ett dussintal år innan bördsprivilegierna utmanades av Margaret Thatchers medelklassrevolution. En försmak av de nya tider som bryter in med Thatcher får vi möjligen i bilden av den politiske karriäristen Anthony Baugh, sonen till ägarna av den lokala handelsboden. Han är barndomsvän till James Blackstock, och Hector finansierar hans utbildning. Han är också Ellens gitarrist och har, medger han, alltid älskat henne. Han är marxist, rimligen på Labours vänsterflygel, men Gently ser honom som en teflonstylad representant för den klass som kommer att ta över; i ett spöklikt slut ser vi Anthony Baugh repetera poser och tonfall framför spegeln inför kommande val – likt en framtida, ung tory eller (aningen anakronistiskt) mer "New Labour" än en ung radikal.

Ellen drivs av ett rättvisepatos, men hon känner också stor tillgivenhet mot Hector. Om du ger tillbaka pengarna du stulit från arbetarna lovar jag dig en "dirty weekend", som hennes far berättar att hon sagt till Hector när han gett henne den årliga födelsedagspresenten. Hon har fått sitt namn efter Ellen Wilkinson, kallad "Red Ellen" både på grund av sin glödande socia-

lism och sitt röda hår. Hon var ledande facklig och feministisk aktivist under decennierna, och 1936 hade hon en ledande roll i "The Jarrow March" där 200 arbetslösa marscherade från Jarrow i nordöstra England till London för rätten till arbete. Hon var tidigt medlem i kommunistpartiet men lämnade det för labour och satt i perioder som parlamentsledamot för Jarrow. Under sina sista år var hon utbildningsminister.

Billy Mallam hörde henne under Jarrowmarschen. Han berättar för Gently om hennes dragningskraft. "The Fiery Spark, they called her", säger han och berättar att han då bestämde sig för att hans dotter skulle heta Ellen, om han fick en. "My Ellen had that fiery spark", tillägger han. Och Ellens musikgrupp kallar sig "The Fiery Spark".

Vi hör Ellen framföra två sånger. Hon avslutar vad som blir hennes sista konsert med "Matty Groves", en 1600-talsballad om förhållandet mellan en ung man och en adelsdam, ett äktenskapsbrott som får gruvliga följder. Sången anknyter också till ett överraskande inslag mot slutet. Betydelsefullare för intrigen är dock balladen "Silver Dagger". I avsnittet figurerar en brevk-niv i silver, som Jack gav sin mor på hennes 40-årsdag. Sången finns i flera varianter. Joan Baez version var aktuell när avsnittet utspelas. Hon spelade in den på sin solodebut *Joan Baez*, utgiven 1960.⁶ Hon framförde den också i en tv-sändning från BBC 1965.

Efter sin konsert uppsöker Ellen godset för att förmå James att följa med henne till London, inte för att de ska bli ett par utan för att James ska kunna skapa ett eget liv bortom sin mors kontroll och förvridna förväntningar på honom. Till eget fiolackompanjemang framför Ellen sången utanför godsets huvudbyggnad. Hon sjunger delvis samma text som Joan Baez, fast med några viktiga förändringar. I sångens första strof riktar sig en ung kvinna till sin älskade, och silverkniven nämns:

Don't sing love songs; you'll wake my mother
 She's sleeping here, right by my side
 And in her right hand, a silver dagger
 She says that I can't be your bride.

Sångjaget berättar sedan om mammans syn på svekfulla män och hur hon varnat dottern för dem. I den avslutande strofen uppmanar kvinnan sin älskade att finna en annan kvinna:

Go court another tender maiden
And hope that she will be your wife
For I've been warned and I've decided
To sleep alone all of my life.

När Ellen framför sången är det fortfarande den unga kvinnans röst vi hör och hon riktar sig till sin älskade, men nu är det hans mamma som är hindret för deras kärlek. I första versen byter Ellen ut pronomenet "my" till "your", samma sak i den följande versen. Förlagans ord "[a]ll men are false, says my mother" byter hon ut mot "[a]ll maids are false, says your mother". Då fungerar förlagans tilltal och pronomen i den avslutande strofen även i Ellens version, även om hon byter ut ett par andra ord och avslutar med uppmaningen: "Go find yourself a rich young maiden / And hope that she will be your wife".

Ellens framförande av "Silver Dagger" griper direkt in i relationer och konflikter i avsnittet. Där den diegetiska musiken i Northern Soul-avsnittet skapade en miljöns äkthet och gav skeendet en förankring i tiden, blir den intrigskapande i Gently with Class. På en punkt går dock intrigen i avsnittet ett steg längre än sången. I sången utgör silverkniven förvisso en hotfull närvaro, men inte mer än så. Hos Gently blir den ett självmordsvapen. Även "Matty Groves" ger en föregripande intrigkommentar, fast spoilandet bör inte drivas längre än så.

I levande folktraditioner kan samma sång dyka upp i nya tappningar som mer eller mindre avviker. I den processen skapas även nya sånger. Melodin kan återanvändas, ett motiv kan återkomma, konfliktmönstret kan vara likartat. "Silver Dagger" förs ofta samman med sången "Katy Dear", som den kanadensiska duon Ian & Sylvia spelade in 1963 på albumet *Four Strong Winds*. Sången utgör en dialog mellan två unga älskande, där mannen manar kvinnan att gå till sina föräldrar för att fråga dem om hon kan bli hans brud. Hon svarar att det inte går, därför att hennes far har en "golden dagger" vid sin sida och hennes mor en "silver dagger". Båda knivarna kan "pierce the

heart I love the best". Sången avslutas med att de älskande begår självmord med silverkniven. Har detta någon betydelse för Ellens sång och indirekt för intrigmönstret i *Gently with Class*, där silverkniven blir ett vapen? Kanske, kanske inte.

Musiken i *Gently with Class* anknyter till flera inslag på den samtida scenen. Joan Baez och Ian & Sylvia har nämnts, alltså centrala gestalter i sextiotalets folkmusikaliska våg i Greenwich Village. Men även den brittiska folkmusiken blomstrade vid den här tiden, både i form av en revival för den traditionella musiken och i en framflytande folkrock, alltså folkmusikaliskt förankrad musik med inslag av rock. I USA var The Byrds en tidig representant för en sådan strävan, i den brittiska folkrocken anges ofta The Animals elektriska version av den traditionella sången "House of the Rising Sun", 1964, som en utgångspunkt för vad som skulle komma några år senare med grupper som Pentangle, Fairport Convention och Steeleye Span. 1969, året efter The Fieri Sparks fiktiva version av "Matty Groves", spelade Fairport Convention in sången.

*

Även i *Peace & Love* är klassfrågan central. Handlingen utspelas 1966, England förbereder sig inför fotbolls-VM. Grupp 4 spelas i Middlesbrough och Sunderland. Sovjetunionen är ett av lagen i gruppen. Samtidigt organiserar organisationen Campaign for Nuclear Disarmament (CND, grundad 1958) demonstrationer mot en planerad utplacering av en kärnvapenbestyckad u-båt inom ramen för det brittiska Polarisprogrammet i Jarrowhamnen vid Tyne. Avsnittet inleds med scener från en demonstration. Fyra deltagare fokuseras i närbilder. Det är gestalter som får central betydelse i avsnittet: Elizabeth Hicks, Adriana Doyle, Mallory Brown och Fraser Barratt.⁷ Flera demonstranter som försökt bryta genom avspärrningarna och ta sig fram till den brittiska flottans skeppsvarv arresteras. Vi ser tydliga exempel på polisbrutalitet, vilket leder till fortsatta protester på polisstationen. Varför syns inte ditt nummer, frågar Gently Bacchus. Det måste fallit av, svarar Bacchus. På båda sidor? undrar Gently. Replikskiftet visar hur polismän medvetet anonymiserat sig inför demonstrationen för att inte kunna anmälas. På polisstationen råder

kaos, och polismännen möts av grisgrymtningar från demonstranterna. Fraser Barrett framstår som anförare, medan Adriana Doyle och Bacchus möts öga mot öga i en bild som antyder vidare möten.

Senare samlas demonstranterna på en pub. Fraser Barrett håller ett brandtal fyllt med militanta och revolutionära floskler om hur kampen och protesterna fortsätter i nordöst trots dagens bakslag. I flashbacks från mötet ser vi också en konfrontation mellan honom och Elizabeth Hicks. Morgonen efter hittas Fraser ihjälslagen en bit bort mot floden.

Spåren leder Gently och Bacchus till universitetets campus i Durham, varifrån kampanjen mot kärnvapen leds. Universitetet är ett centrum för alternativrörelser, och Adriana Doyle och Mallory Brown för långa resonemang om fri och obunden kärlek och sexualitet. Mallory och Fraser är akademiker, Adriana och Elizabeth studenter. När Gently frågar Mallory om vem som kan haft skäl att tycka illa om Fraser svarar hon uppgett: "Half the female population of the university." Hon fortsätter: "Fraser embraced the ideal of sexual liberation with gusto, spreading the gospel of free love even onto the freshmen."

Klasskillnaderna synliggörs både i relationen mellan studenter och lärare och i Bacchus kommentarer. Jag har aldrig satt min fot här, säger han till Gently när de går in på campus, trots att Durham är en liten stad. Men hans "auntie" var där, tillägger Bacchus. "She used to clean the dorms." Även Elizabeth Hicks kommer från arbetarklassen, från Liverpool. Mallory Brown, som är hennes handledare, framhåller att Elizabeth kämpat hårt för att komma dit. En övervaktmästare säger om henne: "The other students here have family and connections to fall back on. She has none."

Typiskt nog har Elizabeth en traditionellare syn på kärlek och sex än väninnan Adriana. Hon inleder ett förhållande med Fraser och tror att hennes kärlek är besvarad. Kvällen då Fraser dödas får hon dock veta att Adriana legat med Fraser, som hon själv säger för att visa väninnan vad han går för. När Elizabeth berättar för Fraser att hon är gravid, skrattar han bara. Mallory Brown ger henne en kontakt för abort i Edinburgh. Där får hon veta att Fraser mördats och genomför inte aborten.

Då finns ingen återvändo för henne. För Gently berättar hon:

You know, I worked so hard to get here. All my friends going out on a Friday night, and I sat home revising. I was gonna be a lawyer, fight for people's rights. But now I'm gonna be a mum. Wondering how to pay off the coal-man, the milkman and the tallyman. Just the same as my mum.

I ett av de avslutande klippen ser vi Elizabeth lämna sin cykel och stiga på bussen till Liverpool. Klippet är stumt, inget behöver sägas.

De tre kvinnliga huvudpersonerna har alla haft sexuella relationer med Fraser. Mallory hade den långvarigaste, i flera år, fast hon visste att han även hade andra. Mallory var hans handledare och beskyddare, hon ljög även inför universitetsledningen för att han skulle komma undan en anmälan om förbjudna relationer med studentskor, men Fraser dumpade henne när han fick "tenure", alltså fast anställning. Både Mallory och Elizabeth vittnar om hans känslökyla. Mallory ser den också i hans förhållande till arbetarklassen:

Fraser loved the working people as a class. He claimed that with his help they would shortly inherit the earth. But he had very little interest in any of its individual representatives.

Fraser är revolutionär. Mallory hävdar att det är han "och de andra trotskisterna" som skrämmer bort allmänheten från protesterna mot kärnvapen. Fraser visar en oerhörd svada i brandtalet just innan han mördas, och Elizabeth berättar för Gently om hur hon fängslades av hans föreläsningar. Han tycktes ha svar på allt, men den smärtsamma vägen förstod hon att han inte var kapabel att lyssna på någon annan än sig själv. Han kunde lätt blivit en parodisk gestalt, en parodi på den känslomässigt stympade revolutionären, men Eamun Elliotts rolltolkning gör honom till en dramatiskt trovärdig gaphals.

Till skillnad från Fraser är Mallory den samvetsgranna akademikern, en radikal feminist som sedan länge insett vad hon inte kan göra (med tanke på medvetenheten i hennes livsval vore ordet "försaka" missvisande) om hon ska fullfölja en akademisk bana. Hon har också starka känslor för Elizabeth, en ung kvinna från arbetarklassen och hennes mest begåvade student. Därför hotar hon att själv sparka henne nerför trappan om hon inte genomgår en abort.

Väninnan Adriana är, till skillnad från Elizabeth, inställd på en studenttid

av sex och festande. Hon för ett utförligt och välargumenterat resonemang om frihet och sex i syfte att förföra Bacchus, vars skilsmässa just initierats av hustrun Lisa. Adriana och Elizabeth kompletterar varandra, men deras klassbakgrund innebär skillnader. Adriana riskerar inte någonting, medan Elizabeth får ta bussen tillbaka till sin klassmässigt föreskrivna roll.

*

Även i *Gently Upside Down* tematiseras klassfrågan, men den korsas av en stark generationsmotsättning. Handlingen utspelas i Durham och Newcastle 1966. I centrum står tre väninnor i sjuttonårsåldern: Hazel Holdaway, Shelley Marshall och Mary Claverton. Marys föräldrar Joe och Sheila har också en framskjuten roll. De bär upp klasstemat, medan generationskonflikten förankras i de unga väninnornas förhållande till litteraturläraren Peter Holdaway, musikläraren David Nugent och tv-personligheten Tony Hexton, programledare för musik- och ungdomsprogrammet *Upside Down*.⁸

När avsnittet inleds är Mary Claverton redan död, och vi ser henne i kortare återblickar. Hon dödas en fredag, när de tre vännerna skulle träffats för att som vanligt smita till Newcastle för att dansa i tv-programmet *Upside Down*, som sänds regionalt över nordöstra England. Mary har dock inte kommit till busshållplatsen där de normalt möts. Hazel visste dock att hon skulle ge sig av samma kväll med en man.

Den diegetiska musiken utgörs av tidsenlig popmusik, förankrad i Merseybeaten från nordvästra England. Den framförs av gästande band i tv-programmet. En viktig del av den visuella presentationen är att ungdomarna dansar till musiken, inte sällan med närgångna inzoomningar av de unga kvinnornas ben och korta kjolar. Sexistiska instruktioner från kontrollrummet är legio. Musiken är en del av miljöbilden, men till skillnad från Ellen Mallams avslutande solosång i *Gently with Class* styr den inte själva skeendet.

De tre unga kvinnorna är sinsemellan olika. Hazel är målmedveten och modeintresserad. Mary är drömmaren, en poetisk begåvning utöver det vanliga enligt hennes lärare och självutnämnda mentor Peter Holdaway, som också är Hazels far. Shelley följer mest med, gör som Hazel säger till henne. Men även om hon tycks viljelös, är inte Hazels inflytande över henne över-

sittaraktigt eller destruktivt. Om Shelleys familj får vi inte veta något. Som gestalt har hon en underordnad roll i förhållande till väninnorna. Hazels och Marys respektive familjebakgrund har däremot en viktig roll för skeendet. Joe Claverton är gruvarbetare, bitter och med dotterns ord i en dikt: "black anger roars inside him". Enligt Sheila Claverton levde dottern i en annan värld, fjärran familjens. I skolan, berättar hon, ansåg de att Mary borde gå på universitetet. Hennes lärare säger om Marys klassmiljö: "This is a world of low expectations. They don't expect their daughters to achieve Oxford."

Bacchus reaktioner i det stadiet av utredningen rymmer en del satiriska poänger. Vad är det här för poesi, undrar han, när han läser vad som kunde varit en dikt av Mary, skriven på ett ölunderlägg. Visserligen visar det sig att det är ett eländigt raggningsförsök av Tony Hexton, fast Marys repliker i dialogen har lyriska kvaliteter. Men Bacchus invänder. Det rimmar ju inte ens. Och en riktig poet skulle inte skrivit det på baksidan av ett ölunderlägg, tillägger han. "Ever hear of Dylan Thomas?" replikerar Gently. "No, who does he play for", svarar Bacchus. Replikskiftet får en fortsättning i en kort utfrågning av David Nugent där Peter Holdaway på kollegans begäran sitter med. Bacchus anför diktrader av Mary om hennes, eller diktjagets, känslor för en äldre man. Dikten rymmer också explicit sexuella formuleringar. Bacchus tror att dikten handlar om Nugent. Det leder till ett animerat meningsutbyte om den poetiska texten som uttryck och dess förhållande till en utomtextuell värld, där Bacchus företräder en oreflekterad idé om avspegling och absolut fakticitet. Holdaway försöker reda ut förhållandet mellan text och faktisk erfarenhet för Bacchus, och även för den mer lyssnande Gently:

Mr Gently, I'd be very wary of drawing conclusions about our students' private life from the fiction they wrote for me. Mary was very mature as a writer, it's true. She explored the darkness, the far edges of experience, imaginative experience, that is.

Bacchus går till motangrepp. Är allt påhittat? Är engelsk litteratur ett påhitt? Hittade Shakespeare på? Holdaway för sedan ett nyanserat resonemang om hur Marys dikter om känslorna för en äldre man kan förstås. Bacchus fortsätter protestera, och Nugent frågar hånfullt: "Literary critic now, are you?"

Samtalet är komiskt. Det slår tillbaka på Bacchus och hans förutfattade meningar, men det rymmer också en tragisk dimension. När Mary begravs tar hennes mor fram en dikt som maken skrev vid Marys födelse och pressar honom att läsa den. Kanske hade även Joe en poetisk begåvning, men de låga förväntningarna gjorde att den trängdes undan? Även Bacchus är gruvarbetarson, och hans steg till att bli polis ses med misstänksamhet och upphöjt löje av hans far. Även om Bacchus den äldre långt fram i serien medger sin stolthet över sonen och även om det visar sig att Holdaway ljugar som en häst travar, speglar diskussionen om poesi och litterära förhållningssätt petrifierade klassmönster, mönster som även drabbat Bacchus. "Or their son", tillägger han talande nog när Holdaway talat om en värld där ingen förväntar sig att deras döttrar skall ta sig till Oxford. Att Bacchus säger "son" i singular pekar direkt mot honom själv.

Även om Gently och Bacchus misstänker att det är David Nugent som Mary syftar på i sina kärlekdikter, inser vi snart att Peter Holdaway inte bara är intresserad av att uppmuntra hennes skrivande och hjälpa henne till universitetet. Efter diskussionen om Marys dikter berättar han för Gently om en tidigare elev som var lika talangfull, en Juliet Twyler. Hon kostade honom hans äktenskap, berättar Holdaway. Hon skrev en sonett till honom, och han svarade med en ny sonett. Det var "a conversation", men eleven tolkade in något annat, som bara fanns i hennes fantasi. Vad hände med henne, frågar Gently. Hon bytte skola, studerade i Cambridge och slängde sedan bort alltihop genom att gifta sig med en kanadensisk bonde.

När Gently försöker spåra henne finner han en Jasmine Twyler, som hastigt slutade skolan. Hon lever i närområdet, och när Gently och Bacchus träffar henne tömmer hon hushållsavfallet. Hon berättar om sin kärlek till poesin i tonåren, och om sonetterna, "a conversation, he called it." När Gently frågar henne om det inte fanns någon som kunde hjälpa henne, svarar Jasmine: "Mr Gently, it's always the girl's fault." Under deras korta samtal kommer hennes son hem och erbjuder sig att hjälpa till med soporna. Nej, gör dina läxor, svarar Jasmine. Vad heter han, frågar Gently. Jasmine svarar: "Nought out of ten for originality. Peter."

Lögnerna avslöjas. Där Tony Hexton misslyckas med sina försök att ragga upp de unga kvinnor som dansar i hans program, har Peter Holdaway ett

förhållande med Mary. Liksom Jasmine blir hon gravid, vilket avslöjas vid obduktionen. I de avslutande förhören med bland andra hennes far (jag avslöjar inte hur Mary dog) förklarar Hazel varför hon visste att beskyllningen mot David Nugent inte stämde, och hon håller ett strafftal över de medelålders män som utnyttjat henne och Mary:

That was my friend you were shagging, dad. It wasn't even the first time, was it? That's the reason I don't have a mother, isn't it? Because of you. [...] Pathetic old men so frightened of your dead end lives that you suck the life out of us. [...] I tell you where I was that Friday. The same place I was the Friday before and the Friday before that. Every Friday for the past three months, in fact. Like a fool. Between half past seven and half past eight on my back on his carpet in front of his fire with David Nugent hoping to get a hope that what we were doing would stop him from ever growing old. A young girl my age, dad, is allowed to make mistakes and move on, but a man your age isn't. People like you and David Nugent are meant to take care of us. Not use us.

Mary är död. Hazel övertar Tony Hextons roll som programledare, Upside Down börjar sändas nationwide, och Shelley dansar vidare. "Mr Gently, it's always the girl's fault", sade Jasmine. Hazel sa till sin far: "People like you and David Nugent are meant to take care of us. Not use us." Även Marys föräldrar fick sina liv förstörda av de medelålders männens förvridna drömmar.

*

Kommissarie Gently är på många sätt en representativ, brittisk kriminalserie. Den rymmer ett genretypiskt detektivpar, den skapar starka tids- och sociala miljöer, och den fokuserar på konkreta samhällsproblem. Jag har gett exempel på hur klassfrågan, generationsmotsättningar, rasismen och lärares sexuella utnyttjande av kvinnliga elever och studenter behandlas. Men även poliskorruptionen får en stark gestaltning i Gently in the Cathedral där Kevin Whately spelar korrumpierad polis och mördare. Han är annars mest känd som den prudenliga kommissarie Lewis, blott ett av många exempel

på hur brittiska rollbesättare tycks roa sig med att sätta välbekanta ansikten i oväntade roller. Ett annat exempel från Gentlyserien på detta är att Andrea Lowe, i Sverige kanske mest känd som den omutliga polisassistenten Annie Cabbot i Kommissarie Banks (DCI Banks), leder bordellverksamhet i Blue for Bluebird.

I Gently Evil möter vi en ung flicka som begått ett mord. Handlingen utspelas i Newcastle 1966 och själva idén om en liten flicka som mördar anknyter naturligtvis till elvaåriga Mary Bell som 1968 begick två mord i Scotswood, en förort till Newcastle, och dömdes till livstids fängelse. Redan 1949 skrev Agatha Christie om en tolvårig flicka som mördar i romanen *Crooked House* (*Konstiga huset*). 1993 torterades och mördades tvååringen James Bulger av två tioåriga pojkar. Motivet barn som mördar har tragisk aktualitet i Storbritannien.

IRA och den irländska frågan aktualiseras i *The Burning Man*. I Gently with Honour är homofobin ett tema, ett tema som även har viss intrigmässig betydelse i *Peace & Love*. Sexism och kvinnoförakt är också återkommande teman. I Gently with the Innocents blottläggs en historia om systematisk misshandel av barn på ett barnhem ett par årtionden tidigare. Det är också ett avsnitt där Gently medvetet lägger locket på och låter den skyldige (ordet kan relativiseras i sammanhanget) komma undan. Även Gently Between the Lines har en tydligt social syftning i sin fokusering på hur en rivning och exploatering av slumbostäder drabbar de boende och de protester detta leder till.

Att sätta problem under debatt har närmast varit ett signum för de senaste sjuttio årens kriminalfiktioner, både internationellt och i Sverige. Under senare årtionden har också kriminalromaner av främst manliga författare tyngts av musikaliska referenser. De är påfallande ofta ett uttryck mer för författarens önskligheter än hans fördjupade kunskaper och förmåga att förankra musiken i fiktionen. Det präglar även många tv-dramatiseringar. Kommissarie Gently, liksom Peter Robinsons romaner om kommissarie Banks, utgör välgörande undantag. I serien om Gently är musiken ofta betydelsebärande, både den diegetiska och den icke-diegetiska.

Annars ligger det nära till hands att den musik som ligger över intrigen i kriminalserier som utspelar sig i ett nära förflutet tycks vald bara för att markera tiden, inte för att fördjupa fiktionen, tidsupplevelsen eller den

gestaltade erfarenheten. Tillbaka till Aidensfield (Heartbeat), till en början producerad av Yorkshire Television, senare ITV Yorkshire, utspelas liksom Kommissarie Gently på 1960-talet. Den beskrivs som en polisserie, men de komiska övertonerna och tydliga inriktningen på livet i samhället bortom det polisiära gör att den distanserar sig från de renodlade polisserierna. Och, för att anknyta till Gently, ger Heartbeat trots sina älskvärda interiörer från ett lantligt Yorkshire, ett exempel på hur musiken, främst en icke-diegetisk sådan, enbart syftar till att skapa en diffus tidskänsla.

*

George Gently får sista ordet: "Okay, get back to work. All of you."

Noter

- 1 Vergilius, *Aeneiden*, Ingvar Björkeson övers. (Stockholm 1988), femte sången, rad 86–87: "Jag ser för mitt öga / krig, förfärliga krig, och blod som skummar på Tibern."
- 2 Tv-serien baseras på Alan Hunters romanserie om kommissarie Gently, 46 romaner publicerade 1955–1999. Även om en del avsnitt av tv-serien är baserade på konkreta böcker har den levit i ett fritt förhållande till Hunters romanserie.
- 3 Gently Northern Soul är det första avsnittet i den femte säsongen, totalt det tolfte i serien. De gestalter som nämns spelas av Lenora Crichlow (Carol Molford), Craig Conway (Gary Watts), John Bowler (Bernie Watts), Philip Correia (Charlie Watts), Pippa Bennett-Warner (Dolores Kenny), Eamonn Walker (Ambrose Kenny), Gary Carr (Joseph Kenny). Avsnittet regisserades av Gillies MacKinnon, manus av Alan Hunter, Peter Flannery och David Kane. Det visades första gången 26 augusti, 2012.
- 4 Gently with Class är det andra avsnittet i den femte säsongen, totalt det trettonde i serien. De gestalter som nämns spelas av Ebony Buckle (Ellen Mallam), Christopher Fairbank (Billy Mallam), Roger Lloyd Pack (Hector Blackstock), Geraldine Somerville (Alethea Blackstock), James Norton (James Blackstock), Nick Hendrix (Anthony Baugh). Avsnittet regisserades av Gillies MacKinnon, manus av Alan Hunter och Peter Flannery. Det visades första gången 2 september, 2012.
- 5 Ellen Mallam spelas av den australiensiska sångerskan och skådespelerskan Ebony Buckle. Ironiskt nog var hon utvisningshotad året efter inspelningen, då hennes brittiska make tjänade mindre än hon och immigrationsmyndigheterna inte ansåg att hennes inkomst skulle räcka för att försörja båda två. "Australian star of BBC

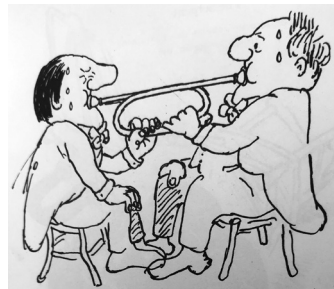
- TV's George Gently is banned from living in the UK with her British rock singer husband because he is too poor", *Mail on Line*, 2013-03-10, läst 29 februari, 2024.
- 6 Skivan har även givits ut under titeln Joan Baez, Vol. 1. 1959 deltog sångerskan i samarbetsprojektet Folksingers 'Round Harvard Square, där hon även framförde sånger solo.
- 7 Peace & Love är det andra avsnittet i den tredje säsongen, totalt det nionde i serien. De gestalter som nämns spelas av Kerrie Hayes (Elizabeth Hicks), MyAnna Buring (Adriana Doyle), Sarah Lancashire (Mallory Brown), Emun Elliott (Fraser Barratt). Avsnittet regisserades av Daniel O'Hara, manus av Alan Hunter, Peter Flannery och Jimmie Gardner. Det visades första gången 3 oktober, 2010.
- 8 Gently Upside Down är det första avsnittet i den fjärde säsongen, totalt det tionde i serien. De gestalter som nämns spelas av Kate Bracken (Hazel Holdaway), Jade Byrne (Shelley Marshall), Shannon Tarbet (Mary Claverton), Sean Gilder (Joe Claverton), Juliet Cowan (Sheila Claverton), Vincent Regan (Peter Holdaway), Kieran Bew (David Nugent), Neil Morrissey (Tony Hexton). Avsnittet regisserades av Nicholas Renton, manus av Alan Hunter, Peter Flannery och Stewart Harcourt. Det visades första gången 4 september, 2011.

MUSIKALISKA DUMHETER

Axel Englund

I november 1937 lät Robert Musil trycka en aforism under titeln ”Gibt es dumme Musik?” och besvarade frågan på följande vis:

Först när man bortser från vad man kan tillägna sig eller lära sig av den framstår frågan om huruvida musik skulle kunna vara dum som känslig. För den ene verkar det naturligt, eftersom det ju också finns djup, ja, djupsinnig musik; men för den andre omöjligt, eftersom det vore meningslöst att använda omdömet ”dum” om form och känsla. Båda rekommenderas det oskyldiga lilla konstgreppet att pröva att vända på frågan: Är kanske dumheten musikalisk? Utdragna upprepningar, envist fasthållande vid ett motiv, evigt ältande av sina infall, rörelse i cirklar, begränsad förändring av det som en gång greppats, patos och häftighet i stället för tankens insikt: utan att förhåva sig skulle dumheten kunna hävda att dessa älsklingsgenskaper också är dess egna! Men för att sluta mer försonligt: huruvida en stor gudinna är kittlig under armarna är inte en fråga för nyfikna, utan för älskare.¹



Vid den här tiden hade Musil tänkt mycket på dumhet: samma år hade han hållit föredraget *Über die Dummheit* – en vidräkning med den tyskspråkiga världens kulturella och politiska sinnessvagheter, men också ett slags typologisk begreppsutredning – för att inte tala om de många dumbommar av olika slag som blivit föremål för satiren i hans ofullbordade huvudverk *Der Mann ohne Eigenschaften*.²

I aforismen gäller det alltså musikens dumhet, eller dumhetens musikalitet. Föreställningen att musiken är en i grund och botten förnuftsvidrig konstform är välkänd och urgammal. Ett avgörande skifte sker kring år 1800 när den på

bred front började anföras till musikens *fördel*: från de tidiga romantikerna till Nietzsches tankar om det dionysiska byggde musikens höga värde i icke försumbar utsträckning just på att dess verkan inte är rationellt begriplig. I 1800-talets musikförståelse präglas tonkonsten ofta av en gudomlig transcendens eller ett demoniskt vansinne, vars sublimesse ligger bortom människans fattningsförmåga. Det är en uppblåsthet som denna – i Musils Wien aktualiserad av en specifikt tysk-österrikisk nyromantik och antiintellektualism – som aforismens polemiska udd avser att punktera. Denna ambition återfinns också i *Mannen utan egenskaper*, där Musil i många passager luftar sin skepsis mot musiken. I det följande vill jag undersöka några av dessa, med fokus på just de aspekter som aforismen ringar in: musikens upprepningar, dess häftiga patos och dess irrationalitet, som knyter an till såväl vansinnet som dumheten.

Mest omedelbart väsentlig är musiken för protagonisten Ulrichs ungdomsvän Walter och dennes hustru Clarisse: dessa makar, intrasslade i ett tämligen olyckligt äktenskap, spelar alltid fyrhändigt när Ulrich hälsar på. Walter är en misslyckad kompositör, oförmögen att skriva, och Clarisse föraktar honom för hans letargi och brist på genialitet. Själv lider hon av en begynnande sinnessjukdom. Över deras inbördes konflikter roar Musil sig (och sina läsare) med att gjuta sekelskiftets föreställningar om Richard Wagner och Friedrich Nietzsche, och om schismen mellan dem: den förre en dekadent, överdrivet sinnlig tonsättare vars förtrollande musik upplöser viljans kraft – den senare en tänkare vars beundran för hans musikaliska geni övergått i giftig antagonism, och som propagerar för vitalism och av moralen ohämmad handlingskraft medan han själv sjunker ned i sinnessjukdomens mörker. Clarisse är en ivrig om än ytlig Nietzscheläsare – Ulrich har skänkt henne hans samlade verk i bröllopspresent – och i grälen med maken citerar hon upprepade gånger *Fallet Wagner* och Nietzsches andra antiwagnerianska texter.³ Walter, å sin sida, sitter vid pianot och flyr in ett slags autoerotiska improvisationer över Wagnermotiv, vilket driver hustrun än längre bort från honom: ”Ulrich visste att hon i veckor undandrog sig Walters närmanden om han spelade Wagner. Och ändå gjorde han det. Med dåligt samvete, som en pojkes hemliga last” (I:55–56). Walters musicerande blir i sig ett dekadent upprepningstvång: en genant vana som han inte förmår bryta.

När makarna introduceras i romanen finner Ulrich dem vid pianot, där de spelar en transkription av finalen i Beethovens nia, hymnen till glädjen.

Det är ett stycke som faller dem båda i smaken, men inte Ulrich: vi får veta att hans ”starka ställning i detta hus berodde på att han förklarade musiken vara en viljans vanmakt och en sinnesrubbning” (I:54). Hans avsmak riktar sig också mot själva instrumentet, den bornerade borgerliga kulturens favoritmöbel: ”Ulrich hade aldrig kunnat tåla det där pianot som alltid stod där och visade tänderna, den där brett grinande, kortbenta avguden som var en korsning mellan tax och bulldogg” (I:54). Bildspråkets djuriska association – pianot får också hela våningen att bröla som ”en brunstig hjort” – animerar instrumentet med primitiv aggression och lust.

Makarnas egna känslor medan de spelar beskrivs som om de uppstod ur den fysiska aktiviteten, instrumentet, kroppsrörelserna, vibrationerna: ”Den vrede, kärlek, lycka, glättighet och sorg som Clarisse och Walter genomlevde [...] var inga fullt och helt engagerade känslor utan knappast mer än deras fysiska skal som hade eggats upp till ursinne.” (I:165). Musikens häftighet och patos är liksom *ihåliga*. I historien om paret används pianot som figurativt uttryck för känslor som i någon mening är oäkta: det talas om *Klaviergefühl* hos makarna, en ”pianokänsla” som dånar högt men utan egentlig övertygelse (III:140), eller *Klavierzorn*, ett rent kroppsligt ”pianoraseri” i vilket den som känner inte själv är delaktig (II:365). Musikens fysiska komponenter tar över den subjektiva känslan, och det sker uttryckligen för att visa på musikens känslor som ett falsarium.

Detta bör förstås mot bakgrund av Musils egna teorier i den svit av kapitel i korrekturen från 1938 som brukar kallas *Die Gefühlpsychologie*, känslopsykologin (kap. 50, 52, 54, 55, 57, 58): bland annat vände han sig implicit emot den vid tiden spridda James-Lange-teorin om känslor som definierade av rent fysiologiska fenomen – pulshöjning, svettningar och så vidare – och menade i stället att en känsla bara kan förstås *tillsammans* med sitt innehåll.⁴ Känslor kan med andra ord bara förstås utifrån sina intentionala objekt. Problemet med Walters och Clarisses musikalska känslor är att de är rent fysiska, eftersom musiken *saknar* ett sådant objekt – när de spelar heter det att de ”var förargade, förälskade eller sorgsna inte på något, i något eller över något, eller också var för sig på, i eller över något annat, gjorde sig olika föreställningar och tänkte var och en på sitt” (I:165).⁵ Musils kritik mot musiken här går alltså inte ut på att den representerar känslor i motsats till intellekt – eller kropp i

motsats till ande – utan på att den frammanar en specifik typ av känsla, som saknar ett objekt i världen. I stället gör den anspråk på att *vara* en värld i sig.

Den här tanken kan belysas av en annan viktig gestalt: Christian Moosbrugger, som står åtalad för att brutalt ha huggit ihjäl en prostituerad kvinna. Hans fall fascinerar Clarisse, som börjar beundra honom och insisterar på att man måste göra något för honom. Vid en första anblick tycks Moosbrugger – en snickare med jättelik kroppshydda och godmodigt utseende – inte ha mycket med musik att göra. Men Clarisse är övertygad om motsatsen – romanen igenom upprepar hon denna gåtfulla idé: ”Den där mördaren är musikalisk!” (I:247).

Med tanke på Clarisses läsvanor ligger det nära till hands att söka en förklaring i föreställningen om det dionysiska: Nietzsches Dionysos förbinder den mörka, djupa Viljan som måste frigöra sig från alla moraliska hämningar med det musikaliskt extatiska. Så ställer Clarisse implicit Moosbruggers våldsdåd mot sin makes letargiska oförmåga att skapa: ”den där mördaren är musikalisk; han kan bara inte komponera. Har du aldrig lagt märke till att varje människa står i centrum av en himmelsglob. När hon lämnar sin plats följer den med. Så måste man skapa musik; utan samvete, helt enkelt som himmelsgloben, under vilken man står!...” (II:62). För det dionysiska geniet upplöses gränsen mellan själv och värld, och därför kan han inte styras av några moraliska lagar utanför sig själv. Om mordet likställs med att komponera blir Moosbrugger det geni Walter aldrig förmår vara. Clarisse följer denna tankegång ända dithän att hon försöker övertyga sin make att begå motsvarande gärning: ”Om du vill döda Ulrich, så döda honom då! Du har för mycket samvete; en konstnär kan skapa bra musik bara om han inte har något samvete!” (II:370).

Men Clarisses föreställning om musikalitet tippas över från grandios irrationalitet i dumhet. Med ledning av den inledningsvis citerade aforismen kan man fråga sig om inte musikaliteten som tillskrivs Moosbrugger också hänger samman med hans sinnessvaghet. Under rättegången demonstrerar han dumhetens desperata försök att framstå som intelligens: han vill framhålla sitt brott som följden av en livsfilosofi, förklarar sig vara ”teoretisk anarkist” och vill att mordet skall betraktas som en politisk förbrytelse; han ”försummade aldrig ett [...] tillfälle att inför sittande rätt bevisa sin överlägsenhet gentemot psykiatrerna och avslöja dem som uppblåsta dumbommar”; han hade snappat upp ”lösryckta franska och latinska uttryck, som han på de mest olämpliga

ställen strödde in i sina anföranden” och ”bemödade han sig [...] att tala en vårdad högtyska under förhandlingarna och kunde exempelvis säga: ’detta måste ligga till grund för min brutalitet’” (I:82–84). Som berättaren noterar (och Musil citerar själv denna formulering i sitt föredrag om dumheten): ”om inte dumheten inifrån sett vore så förvillande lik talangen [...] skulle väl ingen vilja vara dum och det skulle inte finnas någon dumhet.” (I:66).

Det ligger också nära till hands att i Moosbruggers utläggningar se en parallell till musikens och dumhetens repetitiva drag, som Musils aforism beskriver som ett evigt ältande av infall, rörelser i cirklar och så vidare. Faktum är att Musil, när han närmar sig Moosbrugger, ger sin prosa mer en repetitiv karaktär, parataktisk och asyndetisk.⁶ Hans annars så komplexa, flerskiktade syntax blir till korta meningar fulla av upprepningar just när den skall gestalta Moosbruggers tankevärld:

Om Moosbrugger hade haft en stor sabel skulle han nu ha tagit den och huggit huvudet av stolen. Han skulle ha huggit huvudet av bordet och fönstret, hinken och dörren. Sedan skulle han ha satt på sitt eget huvud på allt som han hade halshuggit, ty här i cellen fanns bara hans eget huvud, och det var vackert. [...]

Bordet var Moosbrugger.

Stolen var Moosbrugger.

Det gallerförsedda fönstret och den stängda dörren var han själv. (II:111–12)

Här hamnar vi för ett ögonblick i Moosbruggers tankar, och med Musils utläggning om dumhetens musikalitet i åtanke skulle deras repetitiva karaktär – både här och i andra, liknande passager – kunna förstås som berättarens sätt att bekräfta Clarisses påstående: den här mördaren är musikalisk. Till yttermera visso speglar passagen hennes bild av det skapande geniet i och med att den fysiska världen och jaget sammanfaller. Det subjekt som både upplöses och omfamnar allt – som helt enkelt går iväg i mitten av sin himmsglob – kan agera utan samvete. Som Moosbruggers sabelfantasi visar är det process präglad av våld: han hugger världen i bitar och inlemmar den i sitt eget jag.

Det är inte bara Clarisse som intresserar sig för denne mördare – också Ulrich frapperas av honom. Berättaren konstaterar: ”På något oförklarligt

sätt angick Moosbrugger honom närmare än det liv han själv förde; han grep honom som en dunkel och svårbegriplig dikt, i vilken allt är en smula skevt och förvridet och uppenbarar en hemlig innebörd som söndersplittrad driver om kring i själens djup” (I:139). Här antyds alltså att Ulrich har en ospecificerad affinitet med våldet, med irrationaliteten – och kanske också med den musikalitet som tillskrivs mördaren. Denna tanke låter sig prövas i förhållande till ett av Musils efterlämnade utkast till romanens avslutande delar. Några av dessa fragment kretsar kring en planerad scen där Ulrich själv, inför sin syster Agathe, går till våldsamt attack mot musiken:

Agathe ägde ett piano. Hon satt vid det och spelade i skymningen. Ovissheten i hennes tillstånd spelade med tonerna. Ulrich klev in. Hans röst lät kall och stum när han hälsade på Agathe. Hon avbröt spelet. När orden förklingat gick hennes fingrar ytterligare några steg genom musikens gränslösa land.

”Sitt kvar!” befalldes Ulrich, som hade tagit ett kliv tillbaka, och drog en pistol ur fickan. ”Ingenting kommer att hända med dig.” Helt förändrad talade han, en främmande människa. Nu siktade han på pianot och sköt det mitt i den långa svarta sidan. Kulan skar igenom det torra, veka träet och ylade över strängarna. En andra rörde upp hoppande toner. Tangenterna började skutta när skottet följde på skott. Pistolens jublande skarpa knallande for allt mer rasande in i ett splittrande, skriande, slitande, dånande och sjungande uppror. När magasinet var tomt lät Ulrich det falla på mattan och märkte det först när han förgäves fyrat av ytterligare två gånger. Han såg ut som en vansinnig, blek, håret hängde i pannan på honom, ett impuls hade gripit honom och ryckt honom långt bort från sig själv. Dörrar slog i huset; med sådana intryck tog förnuftet långsamt honom i besittning igen.⁷

Om man relaterar denna scen till Musils kritik av musiken framstår den vid ett första ögonkast som helt följdriktig: musiken straffas handgripligen för sin dumhet och sitt falska patos och det är pianot som får ta smällen. Musil har så att säga förberett instrumentet för Ulrichs skottsälva genom att bildspråkligt förvandla det till något levande – ett monstroe djur. Avrättningen blir en förlängning av liknelserna som framställt pianot som en monstroe stor, brett grinande korsning mellan tax och bulldogg. Men kanske är denna

tolkning alltför enkel? Berättaren hävdar i alla fall det i ett av utkasten: ”Han vet inte varför han skjuter. Helt visst inte av motvilja mot pianot eller för att därigenom uttrycka något symboliskt.”⁸ Från ett annat perspektiv kan man notera att Ulrich – eller Anders, som han fortfarande heter i vissa av utkasterna till denna scen – begår vad som bara kan betecknas som en djupt irrationell våldshandling. Om Musils kritik av musiken i romanen fokuserat på dess irrationalitet och dess ihåliga, häftiga patos – låter han då inte här sin protagonist till fullo dras in i denna sfär?

Med detta i åtanke är det svårt att inte notera att Musil vinnlägger sig om att vi skall *höra* förstörelsen: skotten brinner av med jublande knallar, kulorna ylar, pianot skriar, dånar, till och med sjunger, medan Ulrich går in i ett dionysiskt vansinnesrus. Skjutningen tycks bli till ett slags avantgardemusikalisk performance, besläktad med Arsenij Avraamovs *Gudkovaja simfonija* från 1922 (ett stycke som inkluderade skeppssirener, visslor, biltutor, kanoner och maskingevärselfeld) eller med senare framträdanden som Karl-Erik Welins söndersågade piano och Jimi Hendrix gitarrbränningar. Ulrichs *impromptu furioso* för halvautomatiskt eldvapen och piano må vara irrationellt, men det negerar samtidigt musikens dumhet så som Musil diagnosticerar den: inte bara för att musiken som uppstår saknar sina gängse repetitiva strukturer – sina utdragna upprepningar och envisa fasthållande vid ett motiv – utan också därför att den som helhet är principiellt omöjlig att upprepa. I ett utkast poängterar skytten själv exakt detta: ”om jag ville upprepa det skulle det bli en vanlig skjutövning av det, och detta aldrig upprepningsbara var kanske lockelsen.”⁹

Här om inte förr står det klart att det avgörande med Ulrichs performance är att den gestaltar det för Musil centrala idén om ”det andra tillståndet” – ett tillstånd som han menar präglar religiösa, erotiska och framför allt estetiska upplevelser.¹⁰ I *Mannen utan egenskaper* är det just syskonen Ulrich och Agathes gemensamma liv som präglas av ett sökande efter detta tillstånd: när de drar sig undan världen är det ett försök att finna ett alternativ till samhällets normaltillstånd. Lika lite som Nietzsches idé om det dionysiska är tänkbar utan sin dialektiska position i förhållande till det apolliniska är det andra tillståndet tänkbart utan det normala: Musil lägger stor vikt vid att detta andra tillstånd dels inte är upprepningsbart, dels inte är varaktigt. Dess estetiska upplevelse präglas av ”unicitet [*Einmaligkeit*] och ögonblicklighet”:

konstverket som försätter oss i det andra tillståndet ”erbjuder en upplevelse som aldrig helt kan upprepas, inte kan fixeras, som är individuell, ja, anarkisk”.¹¹ Det är exakt denna karaktär – ett drag som motsvarar den nutida performanceteorins värdering av framförandets unika ögonblick högre än en utläsbar mening – som präglar Ulrichs attack på pianot: om den upprepades skulle fångas upp av normaltillståndet och bli *vanlig*. Detsamma gäller dess övergående karaktär: det andra tillståndet är ”ett hypotetiskt gränsfall som man närmar sig för att alltid åter falla tillbaka i normaltillståndet, och just detta skiljer konsten från mystiken, att den aldrig helt förlorar kontakten med det vanliga förhållningssättet”.¹² Detta sker också för Ulrich: ljudet av en dörr som slår drar honom tillbaka in i förnuftets värld.

Men – inte för Moosbrugger. För det patologiska medvetandet är det andra tillståndet inte avgränsat. Inte bara betonar Musil det sjukliga som ett undantag – ”detta tillstånd är aldrig varaktigt, utom i sin sjukliga form” – utan han poängterar specifikt att *musiken* har en tendens att totalisera det andra tillståndet:

[S]könhetens värld är ju skenbart självständig, men ändå oavslutad, avdelad, och i hemlighet negativ. Det som främst kan bedra oss om detta är musikens själsliga system, med sin formmässiga skentotalitet, och i själva verket har detta system också varit den inte alltid erkända förebilden för ’fria’ experiment inom andra konstarter. Här finns skenbart en hel värld, oberoende av förståndet, ren förnimmelse och känsla, och utan tvivel uppvisar också de andra konsterna också denna förhöjda och förhöjda reaktion, som tycks utspela sig i ett själsrum skilt från det vanliga av lufttäta murar.¹³

Musiken *ger sken* av att vara en egen, sluten värld. Så bör föreställningen om Moosbruggers musikalitet och kritiken av den musikaliska känslans objektslösa självständighet förstås. Det patologiska musikaliska medvetandet är gränslöst. Där har det andra tillståndet har brett ut sig tills det tycks sluka allting som en omgärdande himmelsglob. När han skjuter sönder pianot befinner sig Ulrich, som känner att Moosbrugger angår honom själv på samma sätt som en dunkel dikt, i detta tillstånd, men bara tillfälligt. Det ligger nära musiken också för honom, men ändå gör han ingen eftergift till det musikaliskt dumma,

eftersom han inte låter sig bedras av musikens skentotalitet: han återvänder till förnuftets värld efter ett ögonblick. Varken Moosbrugger eller Ulrich är förstås musikaliska i någon bokstavlig mening, men för att bearbeta deras förhållande till det irrationella – till vansinnet, till känslorna och affekterna, till den estetiska upplevelsen – prövar Musil att sätta dem i förhållande till tonkonsten. Resultatet blir inte så dumt ändå.

Noter

- 1 Robert Musil, "Aus einem Rapial", i *Gesamtausgabe. Band 11. In Zeitungen und Zeitschriften 1925–1938*, Walter Fanta red. (Salzburg och Wien 2021), 562. Denna och följande översättningar är mina egna om inget annat anges.
- 2 Robert Musil, *Om dumheten*, Henrik Sundberg övers. (Lund 2015). Robert Musil, *Mannen utan egenskaper* (3 band), Irma Nordvang övers. (Stockholm 1961–63). Vidare hänvisningar till denna utgåva inom parentes i brödtexten.
- 3 Se exempelvis Barbara Neymeyr, *Psychologie also Kulturdiagnose. Musils Epochenroman Der Mann ohne Eigenschaften* (Heidelberg 2005), kapitel II.
- 4 Se Sabine Döring, "What is an Emotion? Musils Adverbial Theory", *The Monist* 97 (2014:1), 47–65.
- 5 Här har jag trixat med Nordvangs översättning för att hamna närmre originalets ordalydelse.
- 6 Se Irmgard Honnef-Becker, *Ulrich Lächelte. Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘* (Frankfurt am Main 1991), 105–111.
- 7 Robert Musil, *Gesamtausgabe. Band 6. Der Mann ohne Eigenschaften* 6, Walter Fanta red. (Salzburg och Wien 2018), 569.
- 8 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Adolf Frisé red. (Reinbek bei Hamburg 1978), II:1641.
- 9 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Adolf Frisé red. (Reinbek bei Hamburg 1978), II:1641.
- 10 Musil introducerade begreppet i en text från 1925: "Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films", i *Gesamtausgabe. Band 11. In Zeitungen und Zeitschriften 1925–1938*, Walter Fanta red. (Salzburg och Wien 2021), 29–56.
- 11 Musil, "Ansätze", 51.
- 12 Musil, "Ansätze", 56.
- 13 Musil, "Ansätze", 44–45.

DE OPUBLICERADES KLIMATFRAMTIDER

Paul Tenngart

Allting började med att vi tyckte att någonting saknades. Vår lilla tvärvetenskapliga forskargrupp hade under några år träffats regelbundet och diskuterat hur den globala uppvärmningen gestaltades i skönlitteraturen. Jag bidrog med ett litteraturvetenskapligt och allmänt humanistiskt perspektiv, Alexandra Nikoleris från LTH tillförde teknologisk expertis kring energisystem och miljöpåverkan, medan statsvetaren Johannes Stripple kunde det mesta om samhällets möjligheter att tackla klimatkrisen.

Vår grupp ingick i forskarnätverket "Narrating Climate Futures" och det större projektet "Climaginations", båda knutna till Lunds universitet, och vi hade goda kontakter med motsvarande forskargrupper vid ett flertal andra europeiska universitet. Vi tre hade redan skrivit några artiklar ihop och hållit ett flertal föredrag om samtida romaner som sätter ord på det annalkande klimathotet – i synnerhet Ian McEwans *Solar* (2010), Kim Stanley Robinsons *Science in the Capital* (2004–2007), Liz Jensens *The Rapture* (2009) och Barbara Kingsolvers *Flight Behavior* (2012) och jämfört dessa mycket lästa berättelser med klimatforskarnas framtidsscenarier. Vad kunde de skönlitterära författarna bidra med? Hur skilde sig deras föreställningar om vad som är på väg att hända från forskarnas? Och vi hade reflekterat över poesins, barnlitteraturens och ungdomsbokens möjligheter att ta sig an frågan med hjälp av andra litterära verktyg och från andra håll. Allt detta hade gett mycket konstruktiva resultat, tyckte vi. Ändå var det alltså något som fattades, ett visst perspektiv som vi inte riktigt lyckades komma åt.

De romaner vi studerade var skrivna av etablerade författare. Klimatfrågan var sällan författarskapens kärnfråga, utan bara ett tema av många i en lång karriär. Romanerna var också skrivna inom ganska tydliga genrer: *Solar* var en samhällssatir, *Science in the Capital* var science fiction, *The Rapture* en thriller och *Flight Behavior* en relationsroman. Alla kändes på något sätt alltför

kurerade, tillrättalagda; klimattemat kläddes i en språklig och narrativ form som skulle tilltala en viss läsekrets, infria dess förväntningar, sälja. Vi ville komma åt något råare, nå mer omedelbara och oredigerade manifestationer av det sena 2010-talets farhågor och förhoppningar inför framtiden. Därför arrangerade vi en tävling.

*

I januari 2019 uppmanade vi alla opublicerade författare som skrev på engelska eller svenska att skicka in sina noveller, romankapitel, grafiska romaner eller filmmanus om den globala uppvärmningen. För att få ordning på lanseringen rekryterade vi en fjärde medlem till vår forskargrupp, statsvetaren Ludwig Bengtsson-Sonesson, som spred information om tävlingen på vår hemsida, på Twitter, samt via epost till förläggare, universitet och deltagare i skrivarkurser runtom i världen. Deadline sattes till den 15 augusti.

Vi uppmanade författarna att på något sätt anpassa sina bidrag till ett av följande fem teman:

1. Urbana miljöer. Hur kommer storstäder och deras invånare att förändras när klimatförändringarna tvingar fram samhällsförändringar? Och hur kommer dessa interventioner förändra infrastruktur, politik och människors urbana vardag?
2. Rurala miljöer. Vilka funktioner har landsbygden i en klimatförändrad värld, och hur kommer den globala uppvärmningen att förändra livet för människor som bor där? Hur kommer lantbruket att förändras, och hur påverkas människornas förhållande till naturen?
3. Produktion. Hur kommer tillverkningen och konsumtionen av varor förändras i takt med klimatutmaningarna? Kommer de att skapa nya ekonomiska strukturer med nya produktionsvillkor och nya relationer till produkter och tjänster?
4. Ekosystem. Hur kommer klimatförändringarna att påverka ekosystem runtom i världen, och vilka konsekvenser får detta på människans relation till andra arter?
5. Rörlighet. Hur påverkar klimatförändringarna människors sätt att röra

sig, mellan hemmet och jobbet, till vänner, i arbetet och på fritiden, mellan städer och mellan olika platser på jorden?

Till hjälp för de tävlande arrangerade vi tre seminarier online om berättarteknik, ekosystemsmodellering och klimatteknik. Vi insåg naturligtvis att vi med både angivna teman och arrangerade seminarier styrde författarna bort från det råa och omedelbara. Men det här var en annan slags styrning än förlagens. Den utgick från ett intresse för ämnet, själva frågan, och inte från de litterära genrernas positioner på en kommersiell marknad. Och vi var noga med att påpeka att seminarierna skulle fungera inspirerande och inte tillhandahålla regler och tvingande modeller, och att de fem tematiska områdena kunde hanteras mycket flexibelt.

Efter deadline hade fyrtiofyra berättelser skickats in, från författare i Europa, Nordamerika och Afrika. Bidragen var uteslutande noveller eller romanutkast; filmmanusförfattare och skapare av grafiska romaner hade vi inte nått fram till. Det urbana temat var det allra populäraste, medan väldigt få hade skrivit inom rurala miljöer, produktion och rörlighet. Redan dessa initiala observationer gav ett intressant resultat, tyckte vi, eftersom vi hade skapat dessa tre impopulära teman just för att vi tyckte att så få etablerade författare fokuserade på dem. Vår styrning hade alltså inte lyckats leda bort de publicerade författarna från den tematiska allfartsvägen.

Vilka övriga tematiska och motiviska mönster hittade vi då i de fyrtiofyra bidragen? Jo, vi identifierade snabbt tre olika områden som förtjänade djupare analys: 1) hur berättelserna gestaltade klimatförändringens effekter, 2) teknologins plats i den klimatförändrade världen, samt 3) vilka existentiella frågor som klimatmotivet gav upphov till.

*

De flesta av berättelserna gestaltar det som enligt den vetenskapliga terminologin kallas ”direkta effekter” av klimatförändringar. De händelser som dominerade var de allra vanligaste motiven i klimatberättelser, journalistiska rapporter och framtidsscenarier. Torka, ökenspridning och bränder i skog och mark förekom i över hälften av berättelserna, medan förhöjda havsnivåer



Foto: Frederic Täckström

våer, översvämningar, skyfall och stormar fanns med i en fjärdedel. Mindre förekommande var sjukdomar, förorening och artutplåning, men även dessa motiv dök upp här och där. Flera berättelser gestaltade också hur direkta klimateffekter får indirekta konsekvenser, det vill säga hur förändringar i ekosystem på ett djupgående sätt påverkar samhälleliga och sociala villkor, till exempel genom ökade mänskliga migrationsströmmar, minskad tillgång till mat och brist på rent dricksvatten.

Ett fåtal berättelser gestaltade den intrikata och komplexa relationen mellan olika miljöfrågor. Ett av bidragen beskrev på ett innovativt sätt hur ett försök att hålla nere den globala uppvärmningen går helt snett av anledningar man inte hade kunnat förutse. Samtidigt som man lyckas hålla koldioxidutsläppen någorlunda i schack skapar man gynnsamma villkor för insekter och insektsspridda sjukdomar. Denna utveckling resulterar i en personlig tragedi för huvudpersonen.

Åtta av de fyrtiofyra berättelserna gestaltade inte någon som helst direkt fysisk effekt av klimatförändringarna. I dessa bidrag finns klimatet som en uttalad fond mellan raderna, som ett osynligt grundvillkor för karaktärer-

nas tillvaro. Författarna fokuserar enbart på klimatförändringarnas sociala, kognitiva och emotionella konsekvenser och bryr sig inte om att förklara exakt hur dessa har uppkommit. Den globala uppvärmningen och allt vad den kan leda till betraktas alltså som en självklar utgångspunkt som inte behöver beskrivas direkt. Klimatförändringarna är nästan att likna vid en naturlag som alla känner till.

Vi kunde alltså konstatera att flertalet av bidragen gör bruk av de vanligaste föreställningarna om klimatet, men också att en hel del av tävlingsbidragen var mer originella än både klimatjournalistiken och en stor del av den etablerade klimatlitteraturen i sina perspektiv på potentiella klimateffekter.

*

Teknologi gestaltades på två helt olika sätt i tävlingsbidragen. Vissa berättelser målar upp en framtid som inte innehåller någon modern teknik. Här har klimatförändringarna gjort att samhället har återgått till ett agrart samhälle, där människorna varken saknar eller verkar ha några direkta minnen av avancerad mekanik och elektronik. Flest är emellertid de berättelser som istället beskriver en framtid med en mer utvecklad teknologi än den vi har idag. Oftast handlar det om bioteknik, genmodifiering och olika former av droglignande substanser. En och annan resa ut i rymden finns också med.

En sak som gjorde oss lite häpnadslagna var att bara en enda av berättelserna på ett explicit sätt beskrev ett samhälle som är beroende av fossila bränslen. Och inget av de fossilfria samhällena framställdes som katastrofala i sin brist på energikällor. I dessa fiktionsvärldar går energi att utvinna på andra sätt, till exempel med hjälp av solpaneler eller biomassa. I flera av dessa berättelser gestaltas ny teknologi som lösningen på klimatkrisen. Här finns två versioner: dels de bidrag i vilka den tekniska utvecklingen gör det möjligt för människor att leva vidare ungefär som vi gör idag, dels de berättelser i vilka den nya teknologin får oss att helt byta livsstil och vanor. Ett bidrag beskriver till exempel en framtid där virtuella verkligheter har ersatt fysiska resor. Istället för att åka till främmande platser kan man via speciella resecentra uppleva andra miljöer genom hologram och fiktiva ljud- och doftlandskap.

För barnen som växer upp i det samhället är det inte längre en ersättning: att gå till resecentrat *är* att resa.

Ny teknik är oftast något positivt i dessa berättelser, men i en minoritet av berättelserna uttrycks också kritik mot idén att den teknologiska utvecklingen kommer att lösa klimatkrisen. I vissa av bidragen gestaltas också en utveckling där den nya, avancerade tekniken leder till ökad social orättvisa. Här är de teknologiska framstegen inte tillgängliga för alla utan delar upp samhället mellan dem som har och dem som inte har. I en berättelse används ny teknik rentav för att stänga ute underprivilegierade grupper från de välbemedlades trygga och bekväma tillvaro.

*

I nästan alla bidragen ges klimatförändringarna existentiella dimensioner. Mycket få av de fyrtiofyra berättelserna undviker att gestalta fundamentala frågor kring mänsklighetens existens och den mänskliga individens roll och position i universum.

Många av bidragen kretsar kring människans lilla plats på jorden och i kosmos. Vissa författare fokuserar på individens historiska obetydlighet, men de flesta relaterar snarare den enskilda människan till olika nivåer av ekosystem. När ekosystemen rubbas av klimatförändringar blir berättelsernas karaktärer påminda om systemens existens och betydelse. Människans förmåga och benägenhet att påverka och förstöra dessa system blir paradoxalt nog en påminnelse om hur obetydlig den mänskliga individen är som en mycket liten, integrerad del av naturen.

Ett vanligt existentiellt tema i dessa bidrag är annars bristen på djupare mening. I dessa klimatframtider har kampen för överlevnad helt och hållet tagit över, och alla moraliska och filosofiska aspekter av den mänskliga tillvaron har reducerats, marginaliserats, blivit irrelevanta. Detta tematiska stråk kan kokas ner till en skarp grundidé: klimatförändringarna riskerar att avveckla människans meningssökande och själsliga dimensioner och göra henne till enbart kropp. Koldioxidutsläppen och den globala uppvärmningen hotar helt enkelt mänskligheten as we know it.

En handfull av berättelserna rymmer ett centralt inslag som är ganska

sällsynt i den etablerade klimatlitteraturen: religion. Inte minst i bidragen från afrikanska författare tar trosuppfattningar stor plats. När man tänker efter är det ju ganska självklart att religiösa uppfattningar och inställningar har en alldeles avgörande betydelse för hur vi tolkar, förstår och hanterar klimatförändringarna, men i många publicerade klimatoromaner får stark tro ofta en spekulativ, negativ och en aning karikatyrisk gestaltning. Och i den natur- och beteendevetenskapliga klimatforskningen står religionen sällan i centrum. Ibland känns det rentav som om den positivistiska utgångspunkten hos dessa discipliner gör dem helt och hållet oförmögna att beakta faktorer som uppenbarligen är centrala men inte går att mäta. Här har flera av dessa fyrtiofyra tävlingsbidrag en viktig funktion att fylla.

Något som överraskade oss var att skuldkänslor, oro för framtida generationer och frågan om existentiell rättvisa lyser med sin frånvaro i berättelserna. Den enskilda människans klimatansvar är en icke-fråga i materialet. Dessa observationer behöver analyseras djupare, men en spontan tanke är att författarnas generellt sett låga ålder spelar in. Det är inte de unga som bär ansvaret för att världen ser ut som den gör. Det är inte i första hand tjugoåringarna som hotar framtida generationers liv – åtminstone inte ännu.

En annan överraskning var det inte så frekventa men ändå markanta inslaget av positiva existentiella effekter som framtvingats av klimatförändringarna. I vissa berättelser gestaltas en nyvunnen och harmonisk känsla av regional tillhörighet och kärlek för hemorten, i andra ger klimathotet en stark känsla av livsmening när unga, engagerade aktivister trotsar föräldrarnas förväntningar och väljer oväntade livsbanor.

*

Hur gick det i tävlingen då? Vem vann? Tja, själva bedömningen av bidragen var nog det svåraste och minst lustfyllda i hela projektet. Berättelserna var så olika varandra, och alla bidrog med sina egna perspektiv på klimatfrågan. Men vi hade ju lovat. Om det inte hade funnits en publikationsvinst i potten skulle författarna ju inte ha skickat in några bidrag. Nej, många av berättelserna skulle väl aldrig ha skrivits om det inte fanns något att vinna.

I var och en av de fem kategorierna utsåg vi en vinnare, som publicera-

des i häftet *AnthropoScenes*, Lunds universitet 2020, red. Ludwig Bengtsson Sonesson, Alexandra Nikoleris, Johannes Strippel och Paul Tenngart (online: <https://www.climaginaries.org/anthroposcenes> och länka.) I den urbana kategorin vann Anna Orridges novell "A Reconciliation", för en subtil gestaltning av klimatförändringarnas existentiella implikationer via ett drabbande familjedrama. I den rurala kategorin vann Andrew Villeneuves romanutkast "An Acid Sea", för en engagerande belysning av havsförsurningens effekter på relationer, ekonomier och samhällen. Bland berättelserna om ekosystem tog Heather Elgars "Nets" hem priset för sin litterära utforskning av klimatförändringarnas komplexa effekter på flera olika nivåer av mänskligt och jordiskt liv. I produktionskategorin vann Inas Hamdans "Skyscraper Reflections", för en gripande berättelse om energiproduktionens offer och förövar. Och, slutligen, i resekategorin prisades Cecilia Falkmans novell "Glob av glas" för sitt finstämda porträtt av två generationers emotionella responser på klimatanpassning.

Helst hade vi förstås velat offentliggöra alla de fyrtiofyra berättelserna – om inte annat så för att erbjuda framtiden en direkt och varierad tillgång till 2019 års idéer om densamma.

VI

SAMLADE DIKTER

Dikter

Dikter

Dikter

Dikter

Dikter

Dikter

Dikter

Dikter

Dikter

Dikter

Dikter

Dikter

ETT MYNT TILL ANDERS

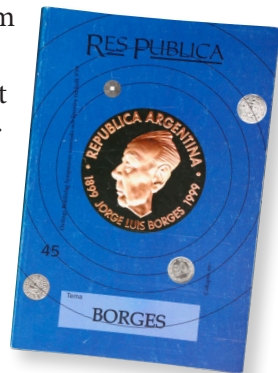
Lasse Söderberg

Hans entusiasm var smittande. Ett mynt! En minnespenning! Ett sådant skulle självklart pryda omslaget, sa han. Han hade skrivit till den argentinska centralbanken och anhöllit om tillstånd eller kanske bett om att få myntet tillsänt sig. Varje gång vi sågs på det lånade arbetsrummet vid Triangeln informerade han om hur saken framskred.

Anders var vid det tillfället redaktör för Res Publica, den av olika anledningar idag saknade tidskriften. Jag var inkallad som konsulent eftersom numret till stor del skulle ägnas Jorge Luis Borges. Jag bidrog med översättningar, ett par egna texter och förslag till andra, men minnesmynt och medaljer fick Anders sköta. Där kunde han ju sägas ha vanan inne från sin forskning om diktens och penningens olika värdesystem.

Myntet i fråga utgavs till hundraårsdagen av Borges födelse. Det finns i tre varianter: ett i guld till ett värde av fem pesos, ett i silver (2 pesos) och ett i en blandning av koppar och nickel (1 peso). På åtsidan Borges ansikte i profil med upptill i en båge orden Republica Argentina och nedtill namn och årtal. På framsidan en labyrint med ett solur i mitten, valör och årtal samt ett svårtydligt tecken, kanske en evighetsåtta. Präglingen utfördes för den argentinska nationalbankens räkning vid ett av världens äldsta myntverk, det i Paris. Kopparmyntet gavs ut i 5 000, silvermyntet i 1 miljon och guldmyntet i 2 000 exemplar. Det i guld, vad annars, är det som lyser mot oss på omslaget till Res Publica 45.

Mynten hos Borges är dock av ett annat slag. De är ovärderliga eller värdelösa, vilket vet man inte alltid. De är ofta magiska, ibland historiska. De kan dyka upp och försvinna oförklarligt eller bara glömmas bort som dikten vars rätta hemvist är på den tomma sidan 484 i del två av den stora Borgesutgåva som Oscar Hemer och jag var sysselsatta med i ett par år.



Nu finns det anledning att plocka fram den dikten igen, som smuggelgods till Anders.

El Cerro är den hundra-trettio-två meter höga, befästa kullen vid Montevideos hamninlopp.

Jorge Luis Borges

TILL ETT MYNT

En kall och stormig natt avseglade vi från Montevideo.
När vi rundade el Cerro
kastade jag från översta däck
ett mynt som blänkte till och försvann i det gyttjiga vattnet,
ett stycke ljus som rövades bort av tiden och av mörkret.
Jag fick känslan av att ha begått en oåterkallelig handling
när jag till planeten och dess historia fogade
två oupphörliga, parallella, kanske oändliga förlopp:
mitt av motvind, kärlek och lönlösa skiften skapade öde
och ödet som väntade metallskivan.
Den skulle vattnen överlämna åt det milda avgrundsdjupet
eller åt fjärran hav som ännu gnager
på anglosaxarens och vikingens ben.
Varje ögonblick under min sömn eller min vaka
motsvaras av ett som är det blinda myntets.
Ibland har jag ångrat mig,
ibland känt avund
mot dig som finns, liksom vi, i tiden och dess labyrint
utan att veta om det.

ROMANTIKENS SOLNEDGÅNG

Charles Baudelaire

I översättning av Axel Englund

Så skön är solen, när den stiger frisk och sund
och kastar över oss sin hälsning i en het
explosion! – Lycklig han, som när den sjunker vet
att hälsa kärleksfullt dess drömlikt vackra rund.

Jag minns hur allt, jord, källsprång, blommor, föll i trans
inför dess blick, bultande likt ett hjärtas slag...
– mot horisonten, fort! Till ända är vår dag,
men ännu kan vi nå den sista strålens glans!

Förgäves jagar jag den gudom som försvinner.
Ty nattens obestridda herradöme vinner:
förfärligt, svart, av frossa fullt och fukt som dryper.

Jag går vid träskets rand, en lukt av öppna gravar
simmar i mörkret, mina skrämde fötter snavar
där paddor hoppar fram och kalla sniglar kryper.*

* Detta är den inledande dikten från *Les Épaves* (1866), där Baudelaire i Bryssel lät trycka de sex dikter som censurerats ur *Les Fleurs du Mal* i Frankrike, plus sexton nya (bland annat denna solnedgång). Min källa: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, Claude Pichois red. (Paris 1975), 149. Ö.a.

FÖRESTÄLLNINGEN OM ORDNING VID KEY WEST

Wallace Stevens

I översättning av Daniel Helsing

Hon sjöng bortom havets genius.
Vattnet formade aldrig en tanke eller en röst,
det var som en kropp som enbart var kropp, med
tomma armar fladdrande i vinden, men vattnets
härmrörelser gav ifrån sig ett ständigt skri,
orsakade ständigt ett skri som inte var vårt,
utan, förstod vi, som tillhörde havet,
äkta och omänskligt.

Havet var inte en mask. Det var inte heller hon.
Sången och vattnet smälte inte samman
trots att hon sjöng de ljud hon hörde,
för hon sjöng med ord, ett efter ett annat.
Kanske rymde hennes fraser alla det
malande vattnet och den gapande vinden,
men det var henne vi hörde, inte havet.

För hon var skaparen av sången hon sjöng.
Det tragikliknande, i sig självt inneslutna havet
var bara en plats dit hon gick för att sjunga.
Vems ande är detta? frågade vi, för vi visste
att detta var anden vi sökte och vi visste
att vi ofta skulle fråga detta när hon sjöng.

Om det bara var havets mörka röst, eller, till och med,
de mångfärgade vågorna, som steg;
om det bara var den yttre rösten från himlen
och molnen, från den vattenomslutna korallen, hur klar
den än var, skulle det ha varit djup luft,
luftens rungande språk, ett sommarljud
som upprepades under en sommar utan slut,
blott ljud. Men det var mer än så, mer, till och med,
än hennes röst, mer än vår, mitt bland det
meningslösa sjudandet hos vattnet och vinden,
de teatrala avstånden, bronskuggorna som hopades
på höga horisonter, havets och himlens
berglika atmosfär.

Det var hennes röst som gjorde
himlen som skarpast i försvinnandet.
Hon mätte dess ensamhet med precision.
Hon var den enda byggaren i den värld
i vilken hon sjöng. Och när hon sjöng blev havet,
vilket jag det än hade, det jag
som var hennes sång, för hon var skaparen. Sen,
när vi såg henne gå där, av och an, ensam,
visste vi att det aldrig fanns en värld för henne
förutom den hon sjöng och, sjungande, skapade.

Säg mig, Ramon Fernandez, om du vet,
varför, när sjungandet upphörde och vi vände
mot staden, varför de glasartade ljusen, ljusen
på fiskebåtarna som ligger för ankar i hamnen där,
som vajade i vinden när natten sjönk,
bemästrade natten och utmätte havet,
alstrade glimmande zoner och glödande pålar,
disponerade, fördjupade, förtrollade natten.

Åh! Helig vrede för ordning, bleke Ramon,
 skaparens vrede att ordna ord för havet,
 ord för väldoftande portaler, stärndunkla,
 och ord för oss, och vårt ursprung,
 med spöklikare linjer, med vassare ljud.*

* Dikten är hämtad från *The Collected Poems of Wallace Stevens* (New York 1954). Ö.a.

VAD ETT FLYGPLAN REPRESENTERAR

Jean Tortel

I översättning av Erik Erlanson

Räkna upp det arbete som inneslutits, räkna väl: från järnmalmen och oljefyndigheten. Räkna schakten, vinscharna, pumparna, tippvagnarna, gruvvagnarna. Räkna masugnarna och fallhammarna. Räkna råoljeschakten, transporten av råoljan, destillationen av råoljan; försök att föreställa er den massa av arbetare som arbetat mödosamt tillsammans för att reducera så mycket kraft till en så liten volym... Denna stora fågel som glider över haven bärs av tusentals armar... (Alain)

Utifrån en massa
den råa metallen, växterna, oljan,
och ur ett tillstånd, lugnet brutet,
ansenliga rörelser.

I alla delar,
händer och svett.

Man kan räkna
förvandlande skillnader i nivå
inom varje massa och som var
och en väcker ett provisoriskt tillstånd

men nödvändigt: format objekt
som fordrar andra former.

Man citerar (från den underjordiska oljan)
schaktet, vinschen, pumpen, vagnarna,
masugnen från malmen
från lagret, borrhornet, röret.

Men händer i tusental reducerar
till ett uppmätt, mindre objekt
så mycket kraft.

Det väcker förundran.

(Ett flygplan, till exempel,
en spade, en fällkniv.)*

*Dikten är hämtad från Jean Tortels *Relations* (1968) där Tortel har samlat en svit av "Explications de textes", textanalyser. De texter som analyseras, i det här fallet ett stycke av filosofen Alain, är alla hämtade ur en läsebok för den franska grundskolan. Skälet till dessa föreslagna analyser, skriver Tortel i en anmärkning, framträder som så uppenbart att han inte finner det mödan värt att förklara sig. Vad betyder det idag? Kanske kan vi använda Tortels exempel som utgångspunkt för en förnyad diskussion av litteraturdidaktikens ändamål, där litterär kompetens inte bara handlar om att avkoda de bruk av språket som påbjuds av traditionen utan också om att avleda dessa för nya ändamål. Tag och skriv! Ö.a.

DYNAMISK HÖST

Inger Christensen

I översättning av Sofia Roberg

då är allt möte. meddelsam
 den avverkade tiden. stumpar av skogsstig,
 rötved och bitar av kottar sensorer.
 ute i midnatten
 dunkar en beständig dröm
 dynamon vrider sig.
 (vågade någon ett steg, det sista,
 de brända broarnas, begynnens,
 krympande jorden med mild tortyr?)
 se mina ärr över förnan,
 multnad flugsvamp, sörja och krymplingträd,
 träffade av blixten, kvävda av lav, förgrenade
 rötter i urdimma, tid.
 helig är jorden i mils omkrets
 håller min syn i sin stängda syn.

då är allt utan sitt avsked.
 det som du såg kommer du att uppsöka
 det som du ser kommer att förbli
 och det som du ännu ska se
 är det som beständigt vänder tillbaka.
 den dåsiga hösten smakar på tungan
 som vattnet före vattnet blev till.
 mossans fördjupningar

(vart tar de vägen?)*

* Dikten är hämtad ur *Verden ønsker at se sig selv* (2018), en samling med opublicerat material från Inger Christensen-arkivet redigerat av Marie Silkeberg och Peter Borum. "Dynamisk höst" är skriven 1960, ett par år före debutboken *Lys*, och här syns inflytandet från den svenska modernismen (som hennes dåvarande man Poul Borum var med att introducera i Danmark). För visst ekar Gunnar Ekelöfs "Absentia animi":s höstlandskap i dessa rader – dess doft av ruttnande svampar och avstamp i avskedet som mynnar ut i en reflektion kring meningen och dess plats i materian. Men i Christensens dikt betonas det cirkulära – avskedet negeras – och jorden är, trots sitt multnande tillstånd, helig. Ö.a.

UR ETT UTKAST TILL ROMANEN *MORAL* (2023)

Lyra Ekström Lindbäck

Jag kysser Naomi på nyårsnatten. Vi står på en balkong bland sjungande människor och fyrverkerier exploderar omkring oss alldeles för nära förorts-
husen. Hon kysser mig tillbaka så mjukt att det känns som om tiden stannar,
som om vi håller den mellan våra kroppar, försiktigt och uppmärksam. Vi
håller varandras båda händer. Skrattar med i något skämt som vi bara hör
till hälften. I mig blandas musiken ur högtalarna med människornas sång
och minnena av alla låtar i hela världen. Senare bryter jag ihop på toaletten.
Jag skakar och kan inte sluta gråta, för känslan av hur fint det är att komma
nära henne gör det uppenbart hur fult allting har varit med dig, hur vi ald-
rig riktigt har rört vid varandra, hur fult det är i mig nu för att jag har varit
i det här med dig så länge nu. Någon bultar på dörren och ropar ”knullar ni
eller?” Jag snyter mig och snor foundation ur badrumsskåpet för att täcka
över de mörka fläckarna under ögonen. Går ut i hallen och kränger på mig
jackan, vandrar ut utan att ha sagt hejdå till någon, utan att ha hittat Naomi
igen, tar en Uber hem och stänger av mobilen innan jag somnar. På morgo-
nen dagen efter, som snarare är eftermiddagen, går det flera timmar utan att
jag kan förmå mig till att slå på den igen, och sedan tre timmar till innan jag
öppnar Naomis meddelande. Det här är en annan form av skam, som känns
som att bära en tyngddräkt av själväckel och ånger. Jag plockar fram böcker-
na, för inget annat än att läsa filosofi känns någorlunda rent. Jag har en lång
lista av titlar att beta av inför en muntlig examen. Raimond Gaita skriver att
en mördare alltid felberäknar konsekvenserna av att mörda, eftersom han
inte inser att resultatet inte bara kommer att vara brottet utan också att han
får sig själv som mördare. Jag har fått mig själv som en smutsig hemlighet.

FÖRTÄLJAREN

A.M.

Eva Runefelt

Nog hörs koltrastens iver
genom blåtimmen och vidare
Den gula ringen runt öga
upplyser skrift efter skrift
att nogsamt ta igen sig i
Tanke för tanke stiger, lyfter
förtäljandet; lustens lyster,
lyss

ur FÅ ORD [ETT PÅGÅENDE ARBETE]

Niklas Schiöler

Man sitter med spända fjädrar när råkorna slåss om en trädgren. En stund
att invänta botten –
en vind, mandel, avsmalnad insikt.

*

På kafé sitter följande förmiddag klirrande själar och sörplar i sig ljummen
leda. Lördagar är en inbjudan som aldrig festar. Någon vid bordet bredvid
säger fel ord hela tiden. Detta är en dag att inte skriva.

Som savanner viskar vi de ord vi inte säger
att husdjur äntligen ska regna.

*

Två korpar flyger melodilöst förbi i skymningen på jakt efter rävens förråd.
Jag hovrar över gläntan och längtar inte efter någon.

*

En talgoxe sitter i snåret. Jag hade lätt kunnat hugga av dess huvud med en
kartong från Adlibris.

*

Och: om ändå, tänk om benresterna i grottan, de hundratrettiofem skärvor-
na, mjuknade, varsamt monterades, del för del, till fantasi.

*

Dessa ruiner bygger mjältedåd. Olycklig din ordmån –
vägbula, tandgrop, svällko.

*

På det obekymrade golvet en djungelorm som avläser världens värmekarta
medan jorden med fasa slänger en blick över axeln. Vi är byten och demonen dansar, ömsar sitt brända skinn varje natt.

*

En man ligger död i den övermogna mossan. På grenen ovanför bryr sig
inte ugglan, utan vänder ut och in på sina dagsögon. Några träd bort övar
sommargyllingen sin sång medan skalbaggar och myror festar på mannen.
Skinnsjackan hindrar, så de tar ögon och läppar. Några kryper in i hans mun
och ner i halsen. När man finner honom är han slabb. Sommargyllingen
fortsätter sina sanglektioner.

*

På bordet en tallrik med intorkade matrester. Hon stirrar vid det öppna
fönstret. Två gatlyktor drar ur sladden och försvinner i mörkret. Då ser
hon på natthimmelen en ostskiva, som hon med en mager arm plockar in.
Darrande lägger hon på bordet sin fångst, som inte längre lyser.

*

Gud har varit med om för mycket. Han tar hissen ner, går in på Skånetrafiken
och köper biljett till Lethe. På tåget lutar han sig tillbaka, lossar på översta
skjortknappen och hoppas att nackvärken ska släppa.

*

Efter regnet cyklar jag längs åkrarna mot Önnerup. Till vänster om mig klafsar rovfågeln i gummistövlar. En ormvråk lyfter för att överfalla mig, men lerig sjunker den ner i min öppna ryggsäck.

*

Omedelbart måste jag knipblunda när jag kommer ut. Solljuset vräker mig in i husgaveln. Ljus rinner ymnigt nerför min rygg. Med gelatinben lyckas jag kysande ta mig mot affären. En man tvättar sin bil. Då jag gått förbi vänder jag mig om och ser hans änglavingar.

*

Grå ligger himlen utsträckt. En lövsångares välvilliga tonfall. Jag klättrar upp i trädet, grabbar tag i honom. Med den irriterade spaden funderar jag på att krossa sångaren.

Ingen ska vilja mig väl.

*

Skamlansen spetsar molnet och ner rasar himlens träck. Han kastar sig in i soprummet och någon lägger en tvärså över dörren.

*

Jag undrar om de finns, om de finns, de som lärt sig Chimborazos konst. Jag sträcker mig efter filten, drar den över mig, vill slockna som en ecuadoriansk vulkan i en bortglömd tabellförteckning.

*

Det kunde vara annat. Rummen som vi aldrig trodde på. Vem känner alla vägarbeten, alla uttryckningar – och vem märker blommorna som stiger?

I diket står en häger när tåget dundrar förbi. Som en pågående myt. Allt förfärrar i sin likhet.

*

Hon trycker kudden över sin mångtusenåriga skuld. Samvetets kajalpenna
har högljutt gjort sitt jobb över hennes ögon.

Inmurandet är morgongåvan.

*

Jag vet inte om jag vill försonas. Jag vet inte. Det handlar inte om frihet, inte
om rymd heller tror jag. Men till din allra vidrigaste trånghet på rastgården
vill jag gå och ge mig en stunds oklar luft.

*

Vad ska jag tänka på när du omsider griper? Att jag redan borde ha begripit?
Eller snurrar man runt i en rädslans centrifug bortom böner, motstånd och
kontakt? Vad jag vet är att svartfantasin på en sekund kan göra syragegga
av alla inälvor.

*

Det finns också oanade gläntor, novembers saffranssalar.

*

Blå himmel och sprutande sol. Men ur mina ögon trillar svarta daktyler.
Hägern bredvid mig är numera stor som en sparv.

*

Bokhyllor föll över honom. Man fann kroppen under tusentals diktsamlingar.
Så bröt man upp vapenskapet och där låg en laddad sonett.

*

Jag går in i den ramslöksdoftande lunden och hör viskvinge och sammetsfink
bland lindar och askar. Försiktiga steg, soldroppar rinner nerför stammarna.

Någonstans här, mamma, borde du väl finnas!

*

I bambudrömmen gledflög kroppen allt tyngre och landade så inte ens vat-
tenspindeln brydde sig i deltaslammets gröt.

Länge, som den balsamerade kärhöken.

*

Varm och tung vänder jag mig lyckligt medtagen om, som om jag såg min
egen botten vältra undan sina nio våningsplan och skratta taklöst i ett lila regn.

*

Nervöst söker han sig in i salongen, sätter sig i en rödvinsfärgad plyschsoffa,
drar handen över det bakåtkammade håret. En av kvinnorna i soffan hasar
sig leende fram emot honom. Cigarettmunstycket blänker. Nej, jag vill inte,
tänker han. Hon glider tillbaka och skrattar menande mot sin väninna. Pru-
frock fumlar med sina byxuppslag och går sedan ut i den trötta dimman.

*

Emma Bovary uppvaktade en gång J. Alfred Prufrock. Hennes armar sökte
som spröt, han letade efter sitt skal. Några brev skrevs men har aldrig åter-
funnits. Sedan tog de, på varsitt håll, sina liv.

*

Utan förvarning visar naturfilmen på teve min skam. Mantan, den jättelika fladdermusfisken, som aldrig behövt terapi, segelflyger i havsdjupen med tusen kilo lugn, medan fladdrande fångar vid strandkanten sätter sitt jaktstandar på vattenytan.

Vi badar i grunda sekunder.

*

Falla är det svåra. Det är svårt, intill döden svårt, att våga. Kanske letar någon efter mig, men det gör inget. Kuddar lägger jag tillrätta, känner mig som sten, som fjäder. Nu får ingen nå mig, för jag orkar det inte.

Beredd, aldrig. Som att stjäla en motorväg i livsfart.

*

Man läser vad man har skrivit – och det jag tyckte mig ha skrivit, den jag tyckte mig ha skrivit, har förvandlats. Ängslan. Som när Prufrock lyfte sin tekopp och började läsa Eliot.

*

Alla djuren på zooet bände upp spjälorna och drog iväg galopperande och hängde sig på horisontlinjen.

*

Kartan krymper då biljettens utgångsdatum närmar sig. Vem kan veta om det finns någon anslutning? Vem kan känna till vartenda hinder? Vem öppnar framfarten, vem öppnar hjärtat?

*

Vad sker vid övergången, undergången, då just när precis? Flimrar minnesbilden förbi av en femåringsskrapade stortå i sommarasfalten, en smuts-

grön tiokronorssedel som stals ur mammas plånbok, några betydelselösa halvvänner, en långtråkig och smaklös måltid, ett välbekant rum man ändå inte kan placera, självföraktets broddar? Kommer brottstyckena svirrande först när man givit upp andan, som en sista hjärnaktivitet man på något sätt förnimmer men inte hinner kommentera?

*

Ändå, mistandet. Det man sökte, i vilja.

*

Dra, Gud, åtminstone ett lillfinger över en torrlagd kind. När du vill kan du säga något, något kort. Eller inget.

*

Orons svarta elektricitet under huden. Du måste komma hit i natt. Jag ser dig inte, jag vet dig inte. Du är inte ett du. Du är utan massa, utan konturer, inget blod.

*

Karlavagnens gångjärn skruvas av, stjärnor trycker du stressigt ner i din packning. Din rygg försvinner. Du har ingen rygg.

Du är inte ett du, du är ingenting, du är inte. Du måste komma hit. Jag har ont.

*

Vem har då makten att milt lyfta bort den sista orons järnridå? Vem har då kraft att öppna så mitt sovrumsfönster utan att beröra det? I gryningen förmår jag inte längre se var jag vill sluta du bör börja.

Solen rinner som smältglass i uppvaknandets mungipor.

*

Jag ligger på rygg under de himmelshöga träden. Skolavslutningsvita moln släpar tyst förbi. Min kropp är mjuknad, som om jag just har blivit slagen eller är utvilad. Vinden lyfter en nypa gräsdoft till min näsa. Någonstans däruppiifrån bladverket hör jag fåglar med ståltrådsfötter sjunga. Jag vill ligga där jag ligger och har inget mer att önska.

*

Sånger droppar nattetid ner i blåhakens strupe. Klingande vattenfärg i Guds bakficka. Som ur ett framkallningsbad vaknar heden festklädd och blåhaken spiller en frukostton på bröstet som vinden fångar upp och skjutsar till de dödas hemlängtan.

*

När jag vaknade till hade en ängel i bara strumplästen smugit fram på det regnhala fönsterblecket. Jag minns det på morgonen, bär det citronfärligt gult med mig. Magsanden borta, månen likaså, och nedtagen är självupptagenheten.

*

Vill inte komma säga hann inte. Rädd, med magens ormar rädd – att inte inte vara mätt på liv.

*

Av ingen sedd är luftens tyngdpunkt. Den hejdar jordens hastighet och får ett grässtrå på ett fält bedövat. Den sista brushanen har lagt sig i en jordhåla för natten.

Så slutar världens skrovligheter.

*

Jag ska aldrig skriva det jag vill. Sista korrektur.

Meningen är utesluten.

*

Man får se det som en lyckad dag: avtrubbad spets, K till sängs, neonljusen
släckta. Också jag vill rundas av.

TABULA GRATULATORIA

Carina Agnesdotter, Göteborg
Johan Alfredsson, Vallda
David Almer, Stångby kyrkby
Ia Améen & Mikael Pergeman, Lund
Lars Gustaf Andersson & Carina Sjöholm, Lund
Patrik Andersson & Kajsa Oscarson, Lund
Åsa Arping & Erik Andersson, Alingsås
Neal Ashley Conrad, Farum
Mikael Askander, Malmö
Mari Bacquin, Lund
Henrik & Mari-Ann Bager, Mölle
Alexander Bareis, Lund
Åsa Bergström & Mats Jönsson, Lund
Katarina Bernhardsson & Jim Degrenius, Lund
Elisabet Björklund, Lund
Helena Bodin, Stockholm
Annelie Bränström-Öhman & Anders Öhman, Umeå
Lars & Carina Burman, Uppsala
Anna-Karin Carlstoft Bramell, Lomma
Massimo Ciaravolo, Venedig
Christian Claesson, Malmö
Helene Ehriander, Kågeröd
Robert Ekdahl, Skepparp

Lyra Ekström Lindbäck, Stockholm
Jonas Ellerström & Elisabeth Mansén, Stockholm
Johan Elmfeldt & Elisabeth Hemby Elmfeldt, Ask
Sophie Elsässer & Magnus Persson, Lund
Viktor Emanuelsson, Lund
Axel Englund, Stockholm
Claes Entzenberg, Uppsala
Magnus Eriksson, Lund & Växjö
Ulf I. Eriksson, Malmköping
Erik Erlanson, Malmö
Torbjörn Forslid, Lund
Mattias Fyhr, Stockholm
Krister Gerhardsson, Lund
Örjan Gerhardsson, Malmö
Thomas Götselius, Stockholm
Ulf Peter Hallberg, Berlin
Magnus Halldin, Stockholm
Eva Hættner Aurelius, Lund
Erik Hedling, Lund
Carl-Göran Heidegren, Malmö
Daniel Helsing, Lund
Peter Henning, Umeå
Paula Henrikson, Uppsala
Ivo Holmqvist, Glemmingebro
Anna Hultman, Malmö
Isak Hyltén-Cavallius, Malmö
Gabriella Håkansson, Malmö
Victoria Höög, Lund
Oscar Jansson, Lund

Henrik Johnsson, Halden
Bibi Jonsson, Lund
Arne Jönsson, Spjutstorp
Sara Kärrholm, Hjärup
Amanda Landegren, Lund
Johan Laserna, Torna Hällestad
Johanna Lindbladh, Lund
Valborg Lindgärde, Bjärred
Per Erik & Fidi Ljung, Häljaröd
Linus Ljungström, Uppsala
Rikard Loman, Lund
Johan Lundberg, Stockholm
Kristina Lundblad & Jan Eric Olsén, Malmö
Peter Luthersson, Jönköping
Roland Lysell, Stockholm
Alan Macniven, Edinburgh
Erik Magntorn, Lund
Mats Malm & Gunilla Hermansson, Göteborg
Victor Malm, Stockholm
Magdalena Malmfors, Lund
Per-Olof Mattsson, Stockholm
Patrik Mehrens, Johanneshov
Suzanne Mortensen, Lund & Åhus
Daniel Möller, Lund
Annika Mörte Alling, Lund
Anders Nilsson, Halmstad
Helena Nilsson, Lund
Karin Nykvist & Paul Tenngart, Lund
Anders Ohlsson, Lund

Anders Olsson, Stockholm
Anders Palm, Dalby
Helén Persson & Ulf Zander, Lund
Henrik Rahm, Lund
Anders Ramsay, Lund
Catharina Raudvere & Gunnar Lindahl, Lund
Sofia Roberg, Bromma
Mats Rosengren, Göteborg
Mats & Gunilla Roslund, Lund
Eva Runefelt, Stockholm
Niklas Rådström, Saltsjö Duvnäs
Mona Sandqvist, Lund
Cristine Sarrimo & Per Kjellbom, Lund
Niklas Schiöler, Lund
Torbjörn Schmidt, Stockholm
Rikard Schönström, Malmö
Birthe & Tommie Sjöberg, Helsingborg
Aron Sjöblad, Malmö
Christina Sjöblad, Lund
Alfred Sjödin, Karlstad
Jesper Sjölander, Lund
Thomas Sjösvärd, Bromma
Anna Smedberg Bondesson, Lund
Johan Stenström, Lund
Eva-Britta Ståhl & Björn Sundberg, Uppsala
Christina Svensson, Lund
Jimmie Svensson, Lund
Lars-Håkan Svensson & Christina Gullin, Lund
John Swedenmark, Stockholm

Lasse Söderberg, Malmö
Anna Thörnell, Stockholm
Hanna Tillberg, Malmö
Charlotte Tornbjer, Lund
Emma Tornborg & Oscar Nilsson Tornborg, Lund
Andreas Tranvik, Malmö
Fabian Täckström, Malmö
Frederic Täckström, Malmö
Aia Ursing, Lund
Louise Vinge, Lund
Jimmy Vulovic, Helsingborg
Jenny & Bert Westerström, Lund
Fredrik Zimmerdahl, Lund
Robert Zola Christensen, Lund
Johan Östling, Lund

Bokförlaget Bakhåll, Lund
Gunnar Ekelöf-sällskapet, Stockholm
Fakirensällskapet, Lund
Hans Larsson Samfundet, Lund
Lundensiska litteratursällskapet, Lund
Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet
Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet
Institutionen för litteraturvetenskap och retorik, Uppsala universitet
Patrik Andersson Antikvariat, Lund
Sektion 2, Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet
Svenska Akademien, Stockholm
Vilhelm Ekelundsamfundet, Lund

FÖRFATTAR- OCH REDAKTÖRSPRESENTATIONER

Mikael Askander (f. 1970) är docent i intermediala studier vid Lunds universitet

Neal Ashley Conrad (f. 1963) är författare och fil. dr i litteraturvetenskap

Lyra Ekström Lindbäck (f. 1990) är fil. dr i filosofi, kritiker och författare

Axel Englund (f. 1979) är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Claes Entzenberg (f. 1959) är docent i estetik vid Uppsala universitet

Magnus Eriksson (f. 1956) är pensionerad lektor i litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet

Erik Erlanson (f. 1986) är biträdande lektor i litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet

Ulf Peter Hallberg (f. 1953) är författare och lärare i kreativt skrivande vid Sorbonne Université och hedersdoktor vid Lunds universitet

Erik Hedling (f. 1955) är professor emeritus i filmvetenskap vid Lunds universitet

Daniel Helsing (f. 1982) är fil. dr och vikarierande lektor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet

Anna Hultman (f. 1989) är fil. dr i litteraturvetenskap och vikarierande lektor vid Lunds universitet

Isak Hyllén-Cavallius (f. 1982) är fil. dr i litteraturvetenskap och anknuten forskare vid Lunds universitet

Eva Hættner Aurelius (f. 1948) är professor emerita i litteraturvetenskap vid Lunds universitet

Bibi Jonsson (f. 1960) är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet

Per Erik Ljung (f. 1943) är pensionerad lektor och docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet

Roland Lysell (f. 1948) är professor emeritus i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Alan Macniven (f. 1972) är forskare och senior lecturer i skandinavistik vid University of Edinburgh

Daniel Möller (f. 1974) är poet och professor i litteraturvetenskap vid Högskolan i Halmstad

Helena Nilsson (f. 1962) är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet

Karin Nykvist (f. 1970) är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet

Anders Ohlsson (f. 1956) är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet

Anders Olsson (f. 1949) är poet och professor emeritus i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet samt ledamot av Svenska Akademien

Magnus Persson (f. 1968) är professor i litteraturvetenskap med didaktisk inriktning vid Malmö universitet

Sofia Roberg (f. 1990) är fil. dr i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Eva Runefelt (f. 1953) är författare och poet

Niklas Schiöler (f. 1964) är författare, docent i litteraturvetenskap och skrivlärare vid Linnéuniversitetet

Torbjörn Schmidt (f. 1955) är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Rikard Schönström (f. 1955) är professor emeritus i litteraturvetenskap vid Lunds universitet

Alfred Sjödin (f. 1982) är lektor i litteraturvetenskap vid Karlstads universitet

Thomas Sjösvärd (f. 1980) är lektor i litteraturvetenskap vid Mälardalens universitet

Anna Smedberg Bondesson (f. 1968) är biträdande professor i litteraturvetenskap vid Högskolan i Kristianstad

Björn Sundberg (1951–2023) var professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet

John Swedenmark (f. 1960) är essäist, översättare och redaktör samt riddare av isländska falkorden

Lasse Söderberg (f. 1931) är författare och översättare

Paul Tenngart (f. 1972) är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet

Andreas Tranvik (f. 1996) är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet

Frederic Täckström (f. 1946) är grafisk formgivare, fotograf, filmare och skådespelare

Louise Vinge (f. 1931) är professor emerita i litteraturvetenskap vid Lunds universitet