

GRÄNSER
I NORDISK LITTERATUR
BORDERS
IN NORDIC LITERATURE

REDAKTÖRER
EDITORS

Clas Zilliacus
Heidi Grönstrand
Ulrika Gustafsson
IASS XXVI 2006

GRÄNSER
i nordisk litteratur

BORDERS
in Nordic Literature

Vol I

IASS XXVI
VOL I



GRÄNSER I NORDISK LITTERATUR
BORDERS IN NORDIC LITERATURE

GRÄNSER I NORDISK LITTERATUR
BORDERS IN NORDIC LITERATURE

1914

1914

1914

1914

1914

1914

Gränser i nordisk litteratur
Borders in Nordic Literature

IASS XXVI 2006

VOL I

Utgivare / Edited by
Clas Zilliacus

Redaktörer / Coeditors
Heidi Grönstrand & Ulrika Gustafsson

Åbo Akademis förlag
Åbo 2008

CIP Cataloguing in Publication

Gränser i nordisk litteratur = Borders in Nordic literature : IASS XXVI 2006 /
 utgivare: Clas Zilliacus ; redaktörer:
 Heidi Grönstrand och Ulrika Gustafsson.
 – Åbo : Åbo Akademis förlag.
 I. – 2008.
 ISBN 978-951-765-418-0

Omslag och grafisk planering / Design and typesetting: Henri Terho

ISBN 978-951-765-418-0
 ISBN 978-951-765-419-7 (digital)
 Kopio Niini Finland Oy
 Tammerfors 2008

INNEHÅLL CONTENTS

VOL 1

Förord	13
<i>Clas Zilliacus</i>	

PLENARFÖRELÄSNINGAR

Grensen – litterært faktum med romlig form	19
<i>Johan Schimanski</i>	
Transgression in literature	38
<i>Pirjo Lyytikäinen</i>	
Det litterära språket vid gränsen	55
<i>Ulla-Lena Lundberg</i>	
Gränser i færøsk litteratur	65
<i>Malan Marnersdóttir</i>	
Den välbevakade gränstrakten mellan finkultur och populärkultur	81
<i>Jan Arnald</i>	

GENRE

Klassgränser, kulturblandning och nya läsarter: estetik, didaktik och ideologi i svensk arbetarlitteratur c:a 1910	93
<i>Beata Agrell</i>	
Renegaten och arbetarlitteraturens gränser	103
<i>Magnus Nilsson</i>	
Den finlandssvenska realismen och romanen <i>Fröken Elna Johansson</i>	111
<i>Eva E. Johansson</i>	

Kampdiktares gränser och begränsningar: exemplet K. G. Ossiannilsson	119
<i>Claes Ahlund</i>	
Politisering av kultursidan – estetisering av ledarsidan. En aspekt på Olof Lagercrantz kritik i <i>Dagens Nyheter</i>	127
<i>Stina Otterberg</i>	
"Grrrrr blöp spfnumpf!" Det nordiska 60-talsavantgardets gränsöverskridanden	135
<i>Per Bäckström</i>	
The Limits and Possibilities of Symbolism. Rhetorical and Ecocritical Views on Finnish Bird Poetry of the 1960's and 1970's. . . .	143
<i>Karoliina Lummaa</i>	
Poesi eller poptext? Gränsdragningar och gränsöverskridanden i Eva Dahlgrens "Ängeln i rummet"	152
<i>Anna Biström</i>	
"Ut genom ett så litet hål mellan fiktion och verklighet". Gränsöverskridningar och postpostmodernitet i Lars Sunds roman <i>Eriks bok</i>	161
<i>Kristina Malmio</i>	
Gränsen mellan kanon och apokryf. En ny syn på den svenska nittitalismen.	172
<i>Torsten Pettersson</i>	
Transcending Borders in Merete Morken Andersen's Postmodern Book of Poems: <i>Fiendens musikk</i>	179
<i>Gurli Woods</i>	
Gränseöverskridelser på dansk og svensk – om tv-føljetonen <i>Kronprinsessan</i>	188
<i>Gunhild Agger</i>	
Adaptationer av Esaias Tegnér's <i>Frithiofs saga</i>	197
<i>Ola Nordenfors</i>	
DIKT – MUSIK – PARTITUR. Gränsöverskridande tendenser i svensk poesi mellan högmodernism och konkretism	209
<i>Magdalena Wasilewska-Chmura</i>	

Humanismens gränser: om justitsmordets diskursive logik i Steen Steensen Blichers "Præsten i Vejlbj"	220
<i>Karen-Margrethe Simonsen</i>	
"Gränssnitt mot det otänkbara". Fantastisk främmandegöring som etisk katalysator	231
<i>Martin Ånstrand</i>	
Om gränserna mellan de litterära huvudgenrerna och deras överskridande	239
<i>Ilona Hanke</i>	
Att göra allt till konst: Tage Aurell och genrerna.	247
<i>Pär-Yngve Andersson</i>	
Bjørnstjerne Bjørnsons "Absalons hår". Omkring fiksjonalisering av en sositetsskandale	257
<i>Petter Aaslestad</i>	
Skönlitteraturen i språkhistorien	265
<i>Lars-Erik Johansson</i>	
Kjartan Fløgstads <i>Hotel Tropical</i> – en krysnig av felt og sjangrer	273
<i>Bente Aamotsbakken</i>	

PLATS

På fel sida. Om Finlandsbilden hos Bertel Gripenberg och Elmer Diktonius	285
<i>Michel Ekman</i>	
"Under the Evil Moon of Comanches and Coyotes". How the Local is used to Create Borders in Gustafsson's <i>Dekanen</i>	292
<i>Kerstin Bergman</i>	
Gränsdragningar kring det svenska i Sven Lidmans <i>Köpmän och krigare</i> . .	300
<i>Linn Areskoug</i>	
Hedvig Charlotta Nordenflychts "Tåget över Bält" eller "Öfver en krigisk Sapfo"	308
<i>Petra Broomans</i>	
The Distinction of Finnishness in Topelius' <i>Konungens handske</i>	315
<i>Mari Hatavara</i>	

Den stora världen i den lilla – två kosmopolitiska 1960-talsromaner . . .	326
<i>Trygve Söderling</i>	
Hembygd och hem i Ulla-Lena Lundbergs roman	
<i>Allt man kan önska sig</i>	335
<i>Ulrika Gustafsson</i>	
Gränser i Helle Helles roman <i>Rødby-Puttgarten</i>	342
<i>Anker Gemzøe</i>	
Det regionala blir centralt. Om nostalgi, unkenhet och rasism	
i svensk trettioitalitteratur	353
<i>Bibi Jonsson</i>	
Arktiske elegier – færøysk eller dansk lyrikk?	361
<i>Anne-Kari Skardhamar</i>	

VOL 2

FÖRFATTARSKAP

Strategies for Change. Narration in Kerstin Ekman's	
<i>Kvinnorna och staden</i> and <i>Värgsskinnet</i>	373
<i>Helena Forsås-Scott</i>	
Intermediala och kroppsliga gränser i Kerstin Ekmans <i>En stad av</i>	
<i>ljus</i> och <i>Gör mig levande igen</i>	381
<i>Cecilia Lindhé</i>	
Fact – Faction – Fiction. Dokumentarism och fiktion i	
Kerstin Ekmans romantetralogi <i>Kvinnorna och staden</i>	388
<i>Eva Steinheimer</i>	
Vid fiktionens gräns. Om Stig Larsson och det självbiografiska	396
<i>Christian Lenemark</i>	
Marika Stiernstedt och första världskriget. Ett motstånd som	
överskrider genregränser	402
<i>Sofi Qvarnström</i>	
Om gränser og grenseoverskridelse som nødvendige motsetninger	
i Kristofer Uppdals lyrikk.	409
<i>Mads B. Claudi</i>	

Borders in Jonas Lie's "Isak og Brønøpræsten" and "Andværs-Skarven"	416
<i>Jan Sjøvik</i>	
Konsten att sätta texter i verket. Arne Sands <i>Väderkvarnarna</i> som	
modernistiskt gränsfenomen	423
<i>Nils Olsson</i>	
Gränsövergångar. Om Birgitta Lillpers poetiska värld.	431
<i>Eva-Britta Ståhl</i>	
Bengt Emil Johnsons poesi och "det romantiska"	440
<i>Johan Alfredsson</i>	
Gränser for grænseoverskridelse hos Johannes V. Jensen.	450
<i>Aage Jørgensen</i>	
Herman Bang och gränser	459
<i>Axel Lindén</i>	
Gränsupplösning och fasta brännpunkter i August Strindbergs	
<i>En blå bok</i>	466
<i>Astrid Regnell</i>	
Edith Södergran i Norge	474
<i>Idar Stegane</i>	
Michael Strunge – en grænseoverskridende digter	483
<i>Ivy York Möller-Christensen</i>	

IDENTITET

Crossing Borders and Redefining Family and Kinship	
through Adoption: Representation in Recent Literature	493
<i>Monika Zagar</i>	
Individualismens paradoxer. Identitet och främlingskap	
i den sena 1900-talsromanen	500
<i>Kristina Hermansson</i>	
Blomman på graven. Om gränsen mellan livet och döden	509
<i>Daniel Möller</i>	
På grænsen mellem liv og død – en analyse af Karen Blixens	
"Sorg-Agre"	521
<i>Leif Søndergaard</i>	

Gränsen mellan djur och människa i den svenska 1700-talsfabeln	530
<i>Erik Zillén</i>	
Kærlighed uden grænser? Om følelser og debat i 1880'erne	538
<i>Arne Tøftegaard Pedersen</i>	
Kärlekens gränsland. Kvinnlig homosexualitet i Agnes von Krusenstjernas <i>Fröknarna von Pahlen</i>	544
<i>Jenny Björklund</i>	
Det slutna rummet – inre och yttre gränser i Hanne Ørstaviks <i>Like sant som jeg er virkelig</i>	552
<i>Anna Clara Törnqvist</i>	
"Jeg er kommet for å sette skille". Grensene i Hanne Ørstaviks roman <i>Presten</i>	560
<i>Maria Sibinska</i>	
Vid det tillåtnas gräns – kvinnorna i det tidiga 1800-talets svenska litteraturkritik	568
<i>Åsa Arping</i>	
Tradisjon og grenser i Jon Fosses <i>Det er Ales</i>	577
<i>Ingrid Nymoen</i>	
Det (o)begränsade minnet – exemplet <i>Kapten Nemos bibliotek</i>	585
<i>Cecilia Pettersson</i>	
Personliga gränser. Om representationen av "våld i hemmet" i svensk populärlitteratur	593
<i>Evelyne Luef</i>	
Brett versus insnävat. Debatten om litteraturbegreppet runt sekelskiftet 2000	602
<i>Hanne-Lore Andersson</i>	
Genusforskningens gränser i ett nordiskt litteraturhistoriskt perspektiv .	609
<i>Anna Nordenstam</i>	

MÖTE

Kön/genus, ras/etnicitet och klass i konstruktion av invandrar- och minoritetslitteratur	619
<i>Satu Gröndahl</i>	

Voicing the Hopes and Fears of Refugee Women in Henning Mankell's novel <i>Tea-Bag</i>	627
<i>Eila Rantonen</i>	
Invandraren – Främlingen – Negeren: Konstruktioner av utanförskap . .	635
<i>Anne Heith</i>	
Zendfolken och försöken att förstå gränslandet i <i>Menniskoslågtets saga</i> av C. J. L. Almqvist	644
<i>Roland Lysell</i>	
Øjnene der ser... Om berøringsflader mellem kulturer og om det eksotiske i en "nær" udgave. Dansk (rejse-)litteratur om Polen	652
<i>Sylvia Schab</i>	
Nordisk lyriktrafik – idéer till en konferens	660
<i>Per Erik Ljung</i>	
"Gränslandets österländskhet" – om svenskspråkiga reseskildringar från Valamo	670
<i>Helena Bodin</i>	
Gränsen mellan det finlandssvenska, finska och finländska i Tikkanens <i>Brändövägen 8 Brändö Tel. 35</i> – finns den?	678
<i>Jan Blask</i>	
Upplösta språkgränser? Flerspråkighet i Elmer Diktonius <i>Janne Kubik</i> .	685
<i>Julia Tidigs</i>	
Grænser i og omkring den grønlandske skønlitteratur, også til den danske skønlitteratur – set gennem Albert Nukas <i>Stavnsbundne får vinger</i> og andre fortællinger	693
<i>Karen Langgård</i>	
Grenser i Michael Konuþeys roman <i>I sin tid</i>	703
<i>Martin Humpál</i>	
Crossing the border between the rural and the urban environment: the theme of <i>bondestudenten</i> in Norwegian literature.	711
<i>Alice Tonzig</i>	
Litterärt bevittnat: historiska gränser i Baltikum – hinder eller förmedlare av svenska insatser	719
<i>Ivars Orehovs</i>	

The problem of demarcation in the investigation of literary networks. Margaretha Meyboom as a cultural "border crosser"	727
<i>Ester Jiresch</i>	
Icelandic-American Literature and Kristjana Gunnars's works	736
<i>Andrey Korovin</i>	
När periferierna möts – 100 år av finsk-isländska litterära kontakter . . .	744
<i>Martin Ringmar</i>	

FÖRORD

The International Association for Scandinavian Studies (IASS) möttes år 2006 i Åbo till en studiekonferens, den tjugosjätte i ordningen. Konferensen markerade också att organisationen nu hade lagt sitt första halvsekel bakom sig. Det första mötet hade hållits i Cambridge år 1956. De finländska arrangörerna – litteraturämnena vid Turun yliopisto (Åbo universitet) och Åbo Akademi – ville bereda så många som möjligt tillfälle att delta i jubileumsmötet och på så sätt bekräfta, återuppliva eller inleda sin relation till IASS. Sådant, tänkte vi, kunde säkrast ske under en bred rubrik, och bäst under en god bred rubrik. Som konferenstema valdes "Gränser i nordisk litteratur – Borders in Nordic Literature – Rajoja pohjoismaisessa kirjallisuudessa". Inemot tvåhundra nordister församlades kring temat i augusti 2006.

Ämnet kan låta gränslöst. Antalet gränser som låter sig tänkas i nordisk litteratur låter sig knappast fastställas. Men det är lockande att uppsöka och undersöka dem. Och blotta försöket – att begära in förslag till föredrag och se vilka slag av gränsmark man i dem finner intressanta – kan tänkas säga något om den nordiska mentala geografin. Så tänkte vi, och formulerade inbjudan så här:

IASS fyller femtio, stannar upp och gör ett överslag, belyser punkter på den nordiska litteraturens väg. Mötet med det Andra, gränsen som hinder och möjlighet har präglat mycken kulturforskning under de senaste årtiondena. Gränstematiken aktualiseras också av att mötet 2006 är ett gemensamt arrangemang tvärs över en språkgräns, den mellan finskt och svenskt.

Var syns gränser, inre och yttre, i nordisk litteratur? Norden och dess litteratur och begreppen om dem förändras ständigt. Vid gränser träder det nya i dagen. Vi finner dem mellan länder, regioner, folkgrupper och språk men också mellan genrer, medier och arter. Gränsland är plats för dialog, för avautomatisering och omförhandling, det är skapande mark. Gränser har mycket att ge, där de finns och då de upphör. Öresundstullen inbringade *Hamlet*, vad inbringar Öresundshorn?

I Norden har länderna hört till, skiftat delar med, lösgjorts från, emanerat ur varandra. Vilka litterära följder – och kanske orsaker – har detta haft? Vad berättar litteraturen om gränser som bara är begränsningar? Vad får vi syn på

om vi ser Nordens nationallitteraturer som regionala, eller lokala – kanske något som författare redan sett? Hur har rörliga, flytande, multipla identiteter uttryckts i nordisk litteratur? Är nordisk litteratur mer nordisk än delarnas summa gör den? Eller är den det minsta nordisk? Hur ickenordisk kan den vara? Vad tillförde nya nordborna det gamla Nordens språk, geografi, sensibilitet? Har de ruckat på medie- och genrehierarkier? Vad har inkluderats i och vad exkluderats ur nordisk litteratur under historiens gång, vad har skiftat plats, klassats upp eller ned? Hur har den litterära institutionen hanterat gränserna mellan fint och populärt, mellan fakta och fiktion, mellan genrer? Genregränser är som elstängsel: man rör inte vid dem eftersom man vet var de går, men plötsligt kan de ha flyttats. Hur har de dragits i Norden?

IASS 2006 vill syna spåren av historiens och nuets gränsland i nordisk litteratur, i

- länder, regioner, landskap, trakter
- språk, dialekter, sociolekter
- grupper, genus
- genrer, medier, arter
- högt och lågt, centralt och perifert

Border studies blev på slutrakan av 1900-talet något av en egen disciplin, med egna premisser, praktiker och mores – och har förblivit det. Vetenskapliga sammankomster kring olika slag av gränstematik arrangeras inom de mest skilda områden. 'Gräns' har blivit ett buzzword. Det har också hävdats sig som en elastisk tankefigur, tänkbar i ständigt nya tillämpningar och nya sammanhang.

För att dra upp gränser, så exakt att det inte behöver bli något bråk, har vi lantmätare. Men också en sådan kan i sin handfasta hantering stöta på hinder, förbehåll, allehanda imponderabilia. Åtminstone kan han det i konstens komplexa värld. Hos Kafka är protagonisten K. i *Das Schloß* lantmätare. Men denna rågångens, gränsdragandets yrkesman kommer i Kafkas slottsfiktion ingen vart, han kommer aldrig fram. Varför har Kafka gjort K. till lantmätare? Förslagsvis därför att yrket kan ses som ett inbegrepp för vetenskap om det fixerbara i mark och mått, om ramar, om vad som hör vart. Om vägen mellan K. och slottet inte går att tillryggelägga kan det bero på att den lyder under fler lagar än fysikens, mäts med många och oförenliga mått, och i så måtto är omätlig. Den går genom gränsmark.

Gränsstudiet synes efterhand ha attraherat alltmer svårsmätta, alltmer subjektivitetsberoende, allt mänskligare områden, humaniora. När humaniora intresserar sig för gräns är det ofta därför att gränsen är flyttbar eller konstateras flyttad, är kontroversiell eller bortblundad, omärklig eller stängd, och allt detta därtill föränderligt över tid. Detta i sin tur gör att de storheter som befinner sig

på var sin sida om gränsen, och som gränsen gör urskiljbara och som får sitt bestämda omfång av att gränsen går just där, får lov att besinna att deras historia och innebörd måste skrivas om efter varje gränsjustering. Samt att 'deras' betyder något annat än det betydde för 'dem'. Strängt taget vet vi inte ens om K. alls var lantmätare. Vi har bara hans egna ord för det; i Kafkas första version var historien en jagberättelse, hållen inom subjektivitetens gränser. Bland föredragen i denna publikation möter vi titt som tätt företeelsen gräns också som subjektivitetsbestämd, i dess deiktiska, situationsbestämda utgåva. Där är det talarens plats i tid och rum som har definitorisk eller avgränsande makt. *Meänkieli*, "vårt språk", är den finska vi talar i Tornedalen i norra Sverige. Namnet på Österbotten i Finland och på det svenska Västerbotten bestäms ömsesidigt, på ett sätt vars referens har fördunklats av det man ofta kallat rikets sprängning 1809. Vad man i Estland kallar västerhavet (Läänemeri) är vad många andra kallar Östersjön. Det Danmark kallar Vesterhavet är vad andra kallar Nordsjön. Eller så är Vesterhavet bara Nordsjön närmast Jylland. Många gränser är flytande.

★

Mot en fond av tankar som dessa avlöpte Åbokkonferensen 2006. Fem plenarföreläsningar – av Johan Schimanski, Pirjo Lyytikäinen, Ulla-Lena Lundberg, Malan Marnersdóttir och Jan Arne – belyste temat ur skiftande perspektiv. De har placerats främst i denna publikation. I en panel presenterade Steven P. Sondrup, Karen Sanders, Finn Hauberg Mortensen och Mark Sandberg sitt projekt i vardande, *A History of Nordic Literary Cultures*. Det akademiska programmet avslutades med en paneldiskussion kring frågan "Nordiska studier utanför Norden – hur ser framtiden ut?". I diskussionen, som leddes av Janet Garton, deltog Petra Broomans, Martin Humpál, Maria Sibińska och Monika Zagar. Den sedvanliga exkursionsdagen ägnades skärgården utanför Åbo. Femtiårsjubileet uppmärksammades med utgivningen av *The History of the International Association of Scandinavian Studies 1956-2006* (Norwich: Norvik Press), författad av Elias Bredsdorff och Janet Garton och med en festdikt av Lars Huldén.

Vid generalförsamlingen valdes ett presidium för IASS bestående av Maria Sibińska (president), Malan Marnersdóttir (sekreterare), Janet Garton, Anker Gemzøe, Per Erik Ljung, Monika Zagar, Clas Zilliacus och Petter Aaslestad (ny). Maria Sibińska inbjöd till konferens i Gdańsk den 4 – 9 augusti 2008, under rubriken "Nordisk drama. Fornyelser og transgresjoner – Nordic Drama: Renewal and Transgression".

Den XXVI studiekonferensen arrangerades av en kommitté bestående av Heidi Grönstrand (huvudansvarig konferenssekreterare), Roger Holmström,

Kaisa Kurikka, Päivi Lappalainen, Lea Rojola och Clas Zilliacus (ordf.). I sekretariatet arbetade som praktikanter Rebecka Eklund och Jasmine Westerlund.

Åbomötets arrangörer tackar de medverkande i denna dubbelvolym, den första dubbla konferensvolymen i IASS historia. Bidragen vittnar om bredden men också om djupet i rubriken för jubileumsmötet i Åbo. Av 139 schemalagda presentationer under arbetssessioner (utöver plenarföreläsningarna) har drygt hälften funnit vägen till trycket. De olika bidragen kunde förvisso ha inordnats under andra huvudrubriker än de har funnit i denna publikation, men gränser måste sättas. Redaktionskommittén har bestått av fil.dr Roger Holmström, prof. Päivi Lappalainen och prof. Clas Zilliacus. För det konkreta redaktionsarbetet svarar fil.dr Heidi Grönstrand och fil.dr Ulrika Gustafsson, för layout och grafisk utformning fil.mag. Henri Terho.

Konferensvolymen utgör slutpunkten på en lång väg. För förverkligandet av det hela, både konferens och avrapportering i tryck, tackar vi våra generösa bidragsgivare: Akademiska bokhandeln, Centre for International Mobility (Finlands undervisningsministerium), Informationscentralen för Finlands litteratur, Finlands Akademi, Forskarskolan i litteraturvetenskap (Undervisningsministeriet), Stiftelsen för Åbo Akademi och dess forskningsinstitut, Suomen kulttuurirahasto, Svenska kulturfonden, Svenska litteratursällskapet i Finland, Turun Yliopistosäätiö och Åbo stad. Till sist ett tack till Åbo Akademis förlag som välvilligt har intagit och tryckt arbetet.

Clas Zilliacus

PLENARFÖRELÄSNINGAR

GRENSEN – LITTERÆRT FAKTUM MED ROMLIG FORM

Johan Schimanski
Universitetet i Tromsø

Ytterst på vingene

Den historiske romanen *Sulis* (1980) av Dag Skogheim er en nordisk roman mer enn det er en norsk roman. Handlingen forflytter seg fra land til land og tar opp de mer brokete delene av den nordlige Nordens historie på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Dermed er den nødt til å ta opp grenser og grensekryssninger, noe den også gjør på en eksplisitt måte. En av disse grensekryssningene finner sted ved slutten av romanen, og jeg minner om at slutten på en roman allerede i utgangspunktet er en grense som leseren må krysse på vei ut av romanen. Med seg på turen har leseren romanfiguren Janny Olsen, som legger ut på en reise tilbake til gruvesamfunnet Sulitjelma – romantittelens *Sulis*, også kalt "Lapplands helvete" – i Nord-Norge. Utgangspunktet for reisen er byen Tammerfors/Tampere i Finland – en større industriby, "Nordens Manchester". På veien må hun over to statsgrenser: grensen mellom Finland og Sverige og grensen mellom Sverige og Norge. Vanskeligst å krysse, og dermed mest interessant ved først øyekast, er grensen mellom Finland og Sverige.

Denne grensekryssningen skjer ved et avgjørende biografisk skille eller livsgrense. Hennes mann, Pertti Laaksa, er død, samt hennes barndomsvenninne fra Sulitjelma, Sella. Hun har overtatt ansvaret for Sellas barn, Erik Savolainen. Fra å være industriarbeider er hun på vei til å bli kafédrivende og selvstendig næringsdrivende. I tillegg faller grensekryssningen sammen med et avgjørende historisk skille: slutten på den finske borgerkrigen. Janny flykter fra Tammerfors i april 1918, altså fra den byen som har vært rødegardistenes høyborg og som nå inntas av de hvite. Hun tar med seg spedbarnet Erik, klarer å tvinge seg på et svensk lazarettog med sårede, kommer seg over grensen ved Torneå, overlever en grufull natt i svenske Boden, og tar toget til Narvik i Norge og deretter båten videre til Bodø og Sulitjelma.

Leseren har altså å gjøre med en velkjent narrativ situasjon. En romanfigur har som prosjekt å forandre på sin situasjon, og må overvinne bestemte hindringer

for å gjøre det. I dette tilfellet (som i mange andre forøvrig) blir overgangen fra én situasjon til en annen konkret gestaltet som en reise. I tillegg gis hindringen i fortellingen – den narrative grensen – form av en topografisk grense, eller en samlet rekke slike. De topografiske grensene blir til forskjellige hindringer hun må overvinne, og i dette tilfellet figureres eller personifiseres de i form av konkrete menneskelige motstandere. Listen er ganske lang: de svenske offiserene som vokter toget ved jernbanestasjonen i Tammerfors; de svenske sykepleierne og legene ombord i syketog, som nødig vil ha henne med over grensen; kusen som bringer henne over isen på Torne elv (selve statsgrensen); den svenske grensekontrollen på elven; en sanitetsfänrik på lazarettog videre til Boden; hotellportieren i Boden; og til slutt den norske grensekontrollen; soldatene ved Sjønstå utenfor Sulitjelma, som krever passerseddel av henne. Grensens hindring er altså ikke plassert ved en entydig grenselinje som den ved Torne elv; denne rekken med motstandere, som for det meste er statlige representanter eller metaforiske stedfortredere for disse, er spredt ut – *disseminert*. De utgjør en utvidet grensesone som strekker seg hele veien fra Tammerfors til Sulitjelma.

Det narrative grunnskjemaet reiser et spørsmål til. Hvis disse grensevoktere – i tillegg til sulten og kulden som bl.a. tvinger henne til å søke ly på hotellet i Boden – utgjør Jannys *motstandere*: hvem er da hennes *hjelpere*? Hvordan overvinner hun grensen? Til en stor grad er hennes hovedhjelper henne selv, hennes styrke og list; i flere tilfeller må hun lure seg forbi vakter, og på hotellet må hun lure seg til brensel for å holde seg varm. Dessuten viser det seg i flere tilfeller at hennes motstandere også kan innta hjelperfunksjonen, enten ubevisst (de er dumme) eller bevisst (de er snille). Hennes identitet som menneske, som kvinne, som norsk, utgjør også en hjelper; det at hun kan vise fram det norske passet sitt (altså: ikke et finsk pass, I: 281, 283–84)¹ og har et spedbarn med seg, gjør at hun får bli med på toget til Torneå, og til og med får mat til seg og barnet.

Likevel er det to situasjoner innenfor denne grensesonen som viser seg å være kritiske. Den første er kryssningen av grenselinjen ved Torne elv:

Midlet viste seg å virke, mannen gav seg med en gang, hoppet opp på sleden og jaget hesten av gårde mens han stod freidig bakpå. Midt ute på den ennå tilfrosne elva var kontrollposten. Men hellet og lykken fulgte, for en rasende bygge tok all sikt, pisket og blindet den svenske kontrollen, og skysskaren ante nok noe; han peiste på, dreiet litt av i snødrevet og var over på svensk side før noen reagerte. (I: 287)

Her blir en motstander (kusen) til hjelper. Også været blir til hjelper, der det ellers er en motstander på denne reisen. Listen, lureriet, tar her fysisk, objektiv

form, avskilt fra Janny, på grensen selv, i form av den rasende byen på den forblåste isen som skjuler Janny fra de svenske kontrollanterne. Det dannes en lomme i grensen, noe filosofen Jacques Derrida (1980) mener det alltid vil gjøres i forbindelse med grenser; et "tredje rom", i postkolonialisten Homi K. Bhabhas formulering (1994: 123–138), et sted der den underdanige migranten finner spiren til handlingsmulighet i en form for "sly civility" (slu høflighet/borgerlighet). Slik det ofte skjer blir grensen et sted der vi opplever en epistemologisk usikkerhet; ved grensen erfarer vi en kunnskapsgrænse.

Den andre kritiske situasjonen skjer ved overnattningen på hotellet i Boden, der resepsjonisten krever en del av betalingen i form av en seksuell "tjeneste". Jannys karakteregenskap av å være en sterk kvinne understrekes av denne episoden, der hun klarer å yte en form for kontroll over de delene av situasjonen der hun fremdeles makter det. Her er det ikke den nasjonale grensen som krysses, men etiske grenser, grenser til det egne, kroppens grenser.

Den metaforiske og narrative koblingen mellom hotellresepsjonisten og statsgrensen gjør at vi kan lese denne grufulle voldtektsscenen som en allegori over rettsstatens suverenitet på linje med den litterære grenseforskeren Rüdiger Görners forslag (2007) om å koble kropp og territorium sammen gjennom *habeas corpus*-prinsippet. Görners forslag går ut på at retten til egen kropp – et grunnleggende prinsipp i rettsstaten – er en grensesetting som kan settes ut av spill i bestemte sammenhenger. Et eksempel er nettopp ved statens grenser; det er helst ved grensen at vi vil at statsmakten skal kunne avkreve identitetsbevis og kroppsvitere oss. Det er ved statsgrensen at kroppsgrensen får krysses.²

Nå viser det seg at Jannys prosjekt ikke er gjennomførbart: hun klarer ikke å komme seg helt fram til Sulitjelma. I det hun nærmer seg der hun opprinnelig kom fra, har statsmakten i Norge sendt soldater til gruvesamfunnet for å ufarliggjøre trusselen fra "de røde", også i Norge.³

Sulitjelma har blitt en ny miniversjon av Tammerfors; voldtekten i Boden har bare vært en advarsel om at Janny ikke kan rømme fra volden bare ved å forlate Tammerfors. Hun må bytte ut sitt opprinnelige prosjekt med et annet. Oppgitt snur hun ved Sjønstå for å begynne et nytt liv i Valby, ute ved havet. Før hun drar må hun gjennom en siste grensekontroll, der hun må bruke *spedbarnet* som pass: "Passersedel? – hun hadde ikke sånt tull, men hun hadde en sjuk nyføding, om de ville sjå korsen han såg ut?" (I: 314).

Etter denne lesningen kan jeg antyde to mulige tolkninger av de symbolske grensene som ligger under Jannys flukt over de topografiske greusene. Den ene sier at ved å krysse grensen fra Finland til Sverige som flyktning, krysser Janny en symbolsk grense mellom krig og fred. Den andre sier at Janny bare går fra én

klassekonflikt til en annen: hovedgrensen på det symbolske nivået er grensen mellom utnytter og utnyttet. Denne siste grensen kan ikke gis romlig form ved hjelp av en statsgrense; den symbolske grensen går her på tvers av statsgrensen. Den er en grense som Janny går heller enn å krysse: hun blir det som på tysk kalles en *Grenzgängerin*.

Det er likevel påtakelig hvor romliggjorte klassekonfliktene i Tammerfors og i Sulitjelma framstilles som. I Tammerfors er fronten mellom de hvite og de røde hovedfiguren – en front som er i ferd med å gå i oppløsning i det de hvite overvelder de røde og søker en ny nasjonal enhet, der nasjonens ytre grenser igjen får definere kollektivet. I Sulitjelma er en del av statens løsning på konflikten å utvise fra Norge de mange utlendingene som arbeider der (I: 311). Slik kobles i begge tilfeller indre horisontale med ytre vertikale grenser.

Om *Sulis* skal minne om den internasjonale dimensjonen ved både undertrykkelsen og arbeiderbevegelsen, betyr det at en del av dens prosjekt er å avskrive de nasjonale grensene som urelevant til det som den oppfatter som sentral: produksjonen. Dette understrekes av den rollen naturen inntar i de grensekryssningene som er oppe til diskusjon her. Ved Sjønstå viser Janny fram et spedbarn, og dermed påkaller hun noe som hun mener er mer grunnleggende enn statens midlertidige ordninger. I Boden utnyttes hun seksuelt, i det som gjerne kalles "betaling *in natura*" (igjen viser jeg til en tilslørende eufemisme). Ved Torne elv er det været som handler og dermed lar henne slippe over den finsk-svenske grensen. Men spenningen mellom en tenkt naturlig, grenseløs tilstand og statens nasjonale og militære grenser problematiseres av romanen. I alle tre eksempler bygger det naturlige elementet på en fiksjon. Koblingen mellom mor og barn er falsk, siden Janny ikke er Eriks mor; seksualakten i Boden kan ikke være noen enkel utveksling av goder; og den rasende byggen på isen ved Torne elv er såpass behendig at det kan lett stå fram for leseren som en *deus ex machina* – et romantisk grep for å få Janny over grensen, og dermed en påminnelse om at det som leses er en fiksjon. I hvert tilfelle inntar romanfiguren Janny en posisjon der hun *deltar uten å tilhøre* – et annen grensetopos som hos Derrida (1980) lett kan kobles til den førnevnte "lommen". Under spenningen mellom det grenseløse og det nasjonale ligger dessuten et grunnleggende representasjonsproblem, der romanen må påkalle det internasjonale og det andre for nettopp å skape det grenseløse. Romanen velger dessuten å vise, som sagt, historiske prosesser der horisontale grenser territorialiseres som vertikale.

Ved å ende opp i Valby – på kysten – undergår Janny en tredobbelt marginalisering: som arbeider er hun marginalisert fra makten; dermed er hun også drevet ut i de geografiske marginene; i tillegg er hun også som kvinne marginalisert

i forhold til proletariatet. Som protagonisten i romanens første del, Albertine, hører hun til i "Nordens utbygder", som det heter i første kapitteloverskrift. Første gang Janny nevnes er det i en slags parentes, som barndomsvenninne til Albertines datter Sella, som altså senere drepes på Kalevankangas-kirkegården i Tammerfors. Denne parentesen har likevel blitt oppfattet som sentral til forståelsen av Skogheims prosjekt: "Hun skulle komme til å stå ytterst på vingene i proletariatet all sin dag, merket og arret etter blodige oppgjør på liv og død i nordens skjulte historie" (I: 42).

Prosjektet i *Sulis* er å avmarginalisere Janny og andre med litteraturens hjelp.

Sølvhalsbåndet

Når leseren forlater romanen *Sulis* har hun mulighet til å følge Janny videre ved å tre over den tekstuelle grensen og inn i neste roman i *Sulis-Valby-kvartetten*, slik leseren nå trer inn i andre del av denne artikkelen. En kort oversikt over titler, hovedpersoner, settinger og tidsspenn:

I. *Sulis* (1980):

- a. "Stor-Albertine": Albertine Bones – utbygder/Sulitjelma – 1867-1911
- b. "Kalevankangas": Janny Olsen/Sella Albertine Bones – Sulitjelma/Tammerfors – 1915-1918

II. *Café Iris* (1982): Erik Savolainen/Janny Olsen – Valby/krigsaksjoner – 1923-1941

III. *November -44* (1984): Florian Winkler – riksveien/Valby – 7. november 1944

IV. *Sølvhalsbåndet* (1986): Birte Aslaksen – Valby – 1985-1986

De tre siste romanene er alle satt til den fiktive kystbyen Valby,⁴ samt i noen utsnitt til krigsoperasjoner på Nordkalotten under 2. verdenskrig. Mange fra det store persongalleriet går igjen, selv om tiden kvartetten dekker spenner fra 1867 til 1986. Hovedpersonene er ofte i slekt med hverandre: således er Albertine Bones mor til Sella Albertine Bones; sønnen hennes, Erik Savolainen, vokser opp hos Janny Olsen og er far til Birte Aslaksen (selv om hun ikke vet dette før det er gått 46 år). I de tre første bøkene forekommer nasjonale grenser (Norge-Sverige, Sverige-Finland) som en del av settingen, forøvrig i en gjentakende struktur der – slik vi har sett i Jannys tilfelle – hovedpersoner forsøker å dra seg ut av kamper.

Samtidig skjer det en slags progresjon på det sosiale og epistemologiske nivået i takt med samfunnsutviklingen. De tre første bøkene handler om en faktisk kamp om makt og ressurser på det sosiale planet, og har som prosjekt å gi

uttrykk til en skjult historie. I siste bok, *Sølvhalsbåndet*, slutter handlingen i 1986, samme året som boken utgis. Her går kampen om det å tilegne seg kunnskapsmakt. I en slags allegori over prosjektet i de tre første bøkene vises hvordan historien avsløres for Valbys beboere.

Undertittelen til siste bok er "Merkedager", og hvert kapittel i boken innledes med en fortellerkommentar som tar utgangspunkt i en av kirkekalenderens merkedager. Tidsforløpet i boken spenner over en ettårsperiode; fortelleren understreker at ingen av romanpersonene er bevisst disse merkedagene, de er glemt av dette samfunnet. I tråd med denne symbolske strukturen handler *Sølvhalsbåndet* i stor grad om glemsel og minne, og kan dermed kobles til hele oppgjørslitteraturen omkring andre verdenskrig. Grensene som krysses – eller ikke krysses – er her ikke først og fremst de topografiske; de er heller de temporale og epistemologiske. Litteraturen inntar selv en fremtredende rolle i denne erindringsprosessen, personifisert i romanen bl.a. gjennom den lokale lyrikeren Blodholm.

En viktig del av det som erindres er det tverrnasjonale: internasjonalismen som preget arbeidermiljøet i Sulitjelma og andre industrisamfunn i Norden, det som de tre første bøkene gjør et forsøk på å avdekke. Det er her snakk om en slags globalisering, hybriditet eller multikulturalisme *avant la lettre*, en kosmopolitanisme som preget ikke bare miljøet til de kapitalistiske verkeierene med deres tverrnasjonale teknikk og borgerlige kultur, men også selve arbeidermiljøet. I sin omtale av *Sulis* i litteraturtidsskriftet *Vinduet* i 1980, da den først kom, skrev Kaare Skagen: "På nært sagt alle måter markeres den internasjonale sammensetningen av gruvesamfunnet. [...] Samtidig som dette selvsagt svarer til et historisk faktum, legger også forfatteren spesiell vekt på forholdet" (67; uthevelse JS).⁵ Skagen peker til valget av setting (Norge og Finland) i tillegg til personenes mange opprinnelsessteder. Disse innbefatter mange steder i Norden, men også i Russland, USA, Tyskland, og Østerrike (i de to neste bøkene). Jeg vil også legge til valget av Valby, på den maritime grensen, som setting i de tre neste bøkene, samt det faktum at romanteksten i kvartetten stadig krysser grensen over i andre språk, ikke bare forskjellige varianter av norsk, men også svensk, finsk, engelsk og tysk.⁶

Det tverrnasjonale kobles også til nordisk og regionale identiteter. Kvartetten, som handler om "Nordens skjulte historie" (I: 42) begynner slik jeg allerede har vist til med kapitlet som heter "I Nordens utbygder". I beskrivelsen av kafeen i *Café Iris* utelates Norge til fordel for "det nordnorske og trøndske" (II: 520), og de to nordlendingene Arne Håkon og Karlos ydmykende besøk ved Nidarosdomen i Trondheim munner ut i den følgende tydeligvis allmenngyl-

dige observasjonen: "Møtet med den nasjonale kultur er voldsomt" (III: 80). Utelatelse av det rene nasjonale blir særlig påtakelig i beskrivelsen av feiringen av 17. mai i 1905, Norges nasjonaldag det året Norge løsrives fra unionen med Sverige. Kapitlet har den ironisk avvisende tittelen "Fest og fest" (I: 101-9). Det gjøres klart at feiringen ikke er en del av Sulitjelma-arbeidernes liv; at det er unionsoppløsningen i 1905 nevnes ikke overhode.

Men parallelt med utviklingen fra industri- til tjeneste- og informasjons-samfunn som spores i kvartetten, kartlegges også en stadig sterkere nasjonalisering av samfunnet. Denne nasjonalisering kobles til en bestemt form for glemsel som når sitt høydepunkt i 1980-tallets mediekonsumpsjon og en tilhørende kulturell homogenisering. Mens de tre første bøkene handler om steder som bindes sammen på tvers av statsgrensene, handler siste bok om forsøket på å binde nåtiden sammen med fortiden på tvers av historiens grenser, i en idealistisk kamp mot en kvelende uvitenhet.

Tittelen på siste bind, *Sølvhalsbåndet*, viser til et halsbånd som binder sammen kvartetten på flere plan. På det tekstuelle planet fungerer det som ledemotiv, men det binder også sammen generasjonene innenfor tekstens verden ved at det går som arvestykke og gave, fra Albertine til Sella til Erik og så til Birte – som ikke vet hvor den kommer fra. Og i tillegg til å binde sammen på tvers av tekstuelle og temporale grenser, binder det også sammen på tvers av topografiske grenser. Sulis-arbeideren Gällivare-Olsen henger på halsbåndet malmklumper fra de forskjellige gruvene der han har arbeidet: "Där – silver från Sala. Där – nickel från Senja. Där – koppar från Sulis. Där – järn från Jekaterinburg" (I: 179). Skagen skriver: "Kjedet blir slik også et uttrykk for arbeidernes internasjonale erfaringer samtidig som det er nært knyttet til hovedpersonenes individuelle erfaringer og skjebne" (67). Halsbåndet er selvsagt med i Tammerfors (I: 268). Det siste gjelder også for kvartettens tre siste bøker, som Skagen ikke hadde lest ved dette tidspunktet.

Nettopp forholdet mellom grense og minne er blitt fokus i det siste for grenseforskningen, som er blitt mer og mer opptatt av grensen som prosess og som overgående fenomen, og dessuten av individuelle grenseerfaringer og hvordan vi forhandler med våre identiteter i forhold til slike. Grenselitteraturforsker Debra A. Castillo (2007) har tatt opp særlig en del av den materielle kulturen i dette sammenheng, når hun skriver om det hun kaller "umbilical objects" (navlestrengsgjenstander): gjerne hverdagsgjenstander som emigranter tar med seg inn i det fremmede for å beholde en binding til hjemlandet og til fortiden. Disse plasseres gjerne i hjemmet og fungerer dermed som grensemarkører; det er som om utvandrerene har tatt med seg en del av den grensen hun eller han har

krysset på reisen hjemmefra. Slike gjenstander inngår gjerne i sammenhenger som preges mer av fragmentering og av kollasj enn av organiske strukturer og homogene helheter. Tanken om slike navlestrengsgjenstander kan (som Castillo antyder) lett utvides til å kunne brukes i diskusjoner om lignende fenomener som turistenes suvenirer – og om arvestykker.

At sølvhalsbåndet er en slik navlestrengsgjenstand går klart fram av dens opprinnelse. Erik Stärk, Albertines kjæreste, forteller henne at "Halsbåndet tilhørte hans mor – Sella Dorothea Stärk – som pant på at han skulle vende tilbake til Sala en gang. For til halsbåndet hørte også en sølvring. Om hon ville følge honom når han drog? Över fjällen, moarna, genom dalar och djupa skogar hem til Sala?" (I: 33). "Fjällen" – altså grensen. Senere, i en samtale med arbeiderorganisatøren Kata Dahlström (en historisk figur som forekommer her som romanperson), utvider Albertine denne koblingen til selve grensen mellom Norge og Sverige, samt til Sulitjelmas plassering på en slik grenser:

Albertine nærte den samme lysten, men for henne var alt bare en drøm, en dristig drøm om en gang å forlate Sulis' kjøvende svovelrøyk, gå over daler og fjell like til Sala i Sveriges land og rike og hente en sølvring der, vise fram en datter for en slekt som ikke visste om henne. Om det var langt til Sala – fra Sulis?

Kata smilte – "åjo, väldigt långt, inte kan du gå den vägen, dit kommer du bara med båt eller järnväg."

"Neil" Albertine ble ivrig – hun visste neimen ikke mye som kunne finne på å si slikt, for svenska, finna og noen russ kom rett som det var over Mavasjaure, Balvannsmyrän eller over Arjeplog, Peljekaise, Graddis for å fortsette ned Junkerdalen til Setså, til Solvik og Sulis. "Ja, du veit ikkje kor mang kvinnfolk, unga og kara som har gått den veien – ho Wilhemina og han Hugo, ho Kajsa og han Jöns Bragd som bar ungan sine på ryggen heile veien, ho Irmeli og han Ilpo som kom heilt fra Uleå i Finland."

"Du läser geografi som poeten läser dikt," svarte Kata. "Allt du säger blir poesi." (I: 91-92; framhevelse JS)

Senere blir sølvhalsbåndet til grenseobjekt av et annet slag. Akkurat slik koblingen mellom halsbåndet og ringen lover gjenkjennelse – som et Oddysevs' arr – blir sølvhalsbåndet til Birte Aslaksens nøkkel til hennes egen identitet. Et flyktningbarn fra krigens Finnmark, Birte vet ikke hvem hennes foreldre er. Hun vet heller ikke, når hun flytter til Nord-Norge og til Valby, at hun flytter til det stedet hennes far Erik Savolainen vokte opp. Sølvhalsbåndet hennes blir altså et pass inn i Valbys historie og inn i "Nordens skjulte historie" – et bevis på hennes identitet.

Også andre gjenstander i kvartetten fungerer som navlestrengsgjenstander. Fotografier fungerer både som erindringsgjenstander og identitetsbeviser, og tas med over geografiske grenser:

Fotografi av han Erik Savolainen står på bordet, der sitter han på fanget hennes og rundt halsen har han halsbåndet, et tungt sølvhalsbånd, det eneste synlige igjen etter mora som mistet livet i det brennende Tammerfors våren 1918. Janny forlangte at han skulle ha det med seg når han reiste fra Valby i 1934. (III: 115; jmf. III: 21)

Det er samme bilde som Eriks onkel Ilpo, en finsksvensk fotojournalist, finner på den døende frontsoldaten Armand Båtsvik i det han berger over den finsksvenske grensen ved Karungi i november 1944 (III: 132-33). Et menneskeansikt kan også fungere som navlestrengsgjenstand, slik som i det korte øyeblikket der den aldrende Janny ved et kort tilfelle ser Birte som ung flyktningbarn med sølvhalsbåndet rundt nakken og gjenkjenner Eriks trekk i hennes ansikt: "Og det Janny ser gjør at ansiktet hennes spennes voldsomt, for det er Erik hun ser, stesønnen, Erik Savolainen, et åpent, et kraftig ansikt med stritt, lyst hår over faste øyne som stirrer like inn i hennes" (III: 142).

Alle disse fenomener kan kalles ikke bare navlestrengs- eller erindringsobjekter. De er også forskjellige former for media som binder sammen på tvers av tider og steder. Kunst (og kunsthåndverk, med tanke på sølvhalsbåndet) kan også fungere som erindringsobjekt, slik også Castillo antyder. Jeg vil argumentere for at hele Sulis-Valby-kvartetten i seg selv er ment å fungere som et navlestrengsobjekt som binder på tvers av topografisk og temporale grenser, og at dette setter preg på dens tekstuelle form, dens særegne form for realisme. Kvartetten kan neppe sies å tilhøre den typen homogeniserende og synkroniserende diskurs som vi vil finne i den klassiske realistiske romanen – den diskurs som nasjonsforsker Benedict Anderson (1983/1991: 25) mener nærmest skaper en form for nasjonal bevissthet.

Det er ikke bare slik at kvartettens verden er preget av det tverrmasjonale istedenfor det nasjonale. Også dens form virker delvis fragmentert og kollasjaktig – og ikke bare i forhold til språkvekslingen jeg har omtalt tidligere. Skogheim forkaster sosialrealismens stereotype figurer og skjebner til fordel for en utforskning av skjulte historier av mer individuell og ikke streng realistisk art (jmf. Engelstad 1982; Skagen 1983). En av hans viktigste virkemidler i prosjektet om å gi stemme til de stemmeløses historie er å skyte inn i fortellingen korte, parentetiske biografiske skisser over de mange romanpersonene leseren møter. Disse leder både tilbake og fram i tiden, og har som funksjon å gi nyanser og rikdom til beskrivelsen

av et arbeiderkollektiv. Samtidig har de en viktig funksjon i å understreke disse personenes tverrnasjonale opprinnelser og skjebner, og dessuten i å skape en tekstuell kollasj der leseren stadig må krysse stilistiske, sjangermessige og narrative grenser på sin ferd gjennom bøkene. Romanen utgjør en poetisk geografi.

Skogheims grensepoetikk

Dag Skogheims egen poetikk for romanen *Sulis* presenteres i essayet "Omkring romanen *Sulis*" (1998b). Her gjør han klart at romanen er det vi kan kalle en remedialisering av muntlige fortellinger han bl.a. har hørt under sanatorieopphold i forbindelse med tuberkulosebehandling (han innlegges som 17-åring i 1946 og utskrives i 1958). Sanatoriet på Vensmoen blir et mikrokosmos av Nord-Norge i isolert form, preget av rigide og disiplinerte grenser for hygiene og personlig omgang, men også av språklige og kulturelle grenser. "Dette var aller første gang jeg ble klar over at Nord-Norge er uendelig mer enn bare del av et statlig territorium, at Nord-Norge først og fremst er et område med hele fem kulturer og språk" (149). Sanatoriet fungerer på eksemplarisk måte som et Foucaultsk heterotopi (1986), der samfunnet kan behandles i et utgrenset rom. Her oppdager han det tverrnasjonale i arbeiderhistorien, f.eks. den russisk-norske kvinnen som forteller at hennes norske far arbeidet på den transibirske jernbanen i 1890-årene: "Og ved mitt bord den gang på Vensmoen sanatorium satt en kvinne som var fysisk del av den historien!" (150).

Etter hvert blir søkenen etter neglisjerte undertrykkelseserfaringer og "grensesprengende dimensjoner" (154) systematisert i en utstrakt intervjuvirksomhet fra Skogheims side. Disse, sammen med forskning i avisarkiver, leder til mer tradisjonelle historiografiske tekster, som Skogheims serie med biografier over tre kvinner fra den nordnorske arbeiderbevegelsen (1977, 1978b, 1978a) og artikkelen "Politikk og grenser" (1981).⁷ I alle de nevnte tekstene understrekes det tverrnasjonale ved arbeidermiljøet i det Skogheim setter fokus på arbeiderbevegelsens forhold til kontakt over grensene i Øst-Finnmark, særlig i forbindelse med opptakten til revolusjonen i Russland og med borgerkrigen i Finland (jmf. I: 146-7). I essayet "Politikk og grenser" finner vi også innslag av muntlige fortellinger, blant annet beskrivelsen av en kvinnelig russisk flyktning som vil slippe unna fra tsarens politi ved å la seg selv inngå i en handel mellom russiske og norske fiskere (33; i en omvending av den sedvanlige logikken vi i dag forbinder med "trafficking" tilbys den norske fiskeren penger for å ta henne med seg, eventuelt å gifte seg med henne).

Når de muntlige erfaringene tar form av en roman, overføres sanatoriets tverrnasjonale heterotopi til gruvesamfunnet i Sulitjelma (jmf. Skogheim 1998b:

154), og senere, i *Café Iris*, til kafeens rom.⁸ Til slutt, vil jeg mene, blir også heterotopiet overført til romanens eget rom. Skogheim gjentar grensekrysningen fra muntlige fortellinger til kunst i slutten av essayet "Omkring romanen *Sulis*", når han fra å ha beskrevet de muntlige historiene som ga opphavet til romanen, går over til en avrunding med fokus på Jannys flukt fra Tammerfors (157). Dermed gjennomfører han en prosess som han beskriver i begynnelsen av essayet, der han sier at motivasjonen for å skrive romanen kom etter at en kvinne kontaktet ham fordi hun ville vite mer om hennes far, en Wehrmachts-soldat av jødisk opprinnelse fra Sudetenland. I det siste brevet han får fra henne, møter han en "som er kommet så langt i sin leting at den er i ferd med å bli kunst, dvs. letingen er gått over i den fase da den gir seg kunstneriske utslag og blir til fabler der tanker tennes lik fakler fra bål som forlenget er slukket" (148). Her, uten å si det eksplisitt, beskriver Skogheim sin egen virksomhet i det han skaper erindringsobjekter i form av kunst.

Grensepoetikk og grenseteori

Det jeg har presentert her er en lesning av en nordisk litterær tekst med utgangspunkt i grensen både som litterært motiv og litterært formelement. Flere aktuelle teorier om grensen har vist seg å være relevante i forhold til denne lesningen; samtidig har jeg forsøkt å bygge argumentet mitt rundt en mer metodisk anlagt grensepoetikk. Grensen har stor makt som metafor og kan brukes om svært mange foreteelser; ofte brukes det der begrep som *forskjell* og *avstand* hadde holdt. Denne bruken er i seg interessant for det den sier om grensen som fenomen, samtidig som det finnes grunner til å mene at f.eks. forskjell alltid vil implisere muligheten til overføring eller overgang. I så fall vil forskjell alltid implisere en grense, og det vil igjen si at grenseperspektivet ofte vil være nyttig i undersøkelsen av forskjell.

Det jeg etterspør er en mer eksplisitt og spesifikt forhold til hva slags grenser en taler om, og åpenhet for at det kan være viktige sammenhenger mellom grenser på flere plan. Grensepoetikken er en måte å gjøre dette på. Det kan tenkes flere måter å formulere en slik poetikk på; her tar jeg opp bare ett mulig forslag.⁹ Grunnleggende er at dette forslaget bør kunne redegjøre for sammenheng mellom de grensene som presenteres i teksten (grensene i tekstens verden) og de grensene som avgrenser selve presentasjonen (tekstens grenser). I tilfellet *Sulis*, er grensen mellom Finland og Sverige, f.eks., en presentert grense, mens romanens slutt er en presentasjonsgrense.

Dette enkle tonivåsskillet vil kunne kompliseres og nyanseres, slik at en står igjen med en flerplansmodell for grensen, der tekstleseren er på utkikk etter 5

forskjellige typer grenser – og dessuten er åpen for at disse grensene kan sammenfalle til en viss grad. Planene jeg viser til er:

1) det topografiske, der grensen skiller mellom rom, enten de er territoriale, arkitektoniske eller kroppslige;

2) det symbolske, der grensen skiller mellom begreper i et mentalt landskap;

3) det temporale, der grensen skiller mellom forskjellige faser i livet, men også skiller mellom historiske perioder;

4) det epistemologiske, der grensen skiller mellom det kjente og det ukjente (grensen som horisont); og

5) det tekstuelle, der grensen skiller mellom deler av teksten (i større forstand, det *mediale* planet).

I lesningen av *Sulis* har jeg sett på *topografiske* grenser slik som grensene mellom Finland og Sverige, Sverige og Norge, landet og havet (kystbyen Valby), samt grensene som avgrenser stasjonsområdet i Tammerfors, hotellet i Boden, og Jannys kropp; på *symbolske* grenser som de mellom krig og fred, utnytter og utnyttet, rød og hvit, kvinne og mann; på *temporale* grenser som Jannys overgang fra å være arbeider til å bli selvstendig næringsdrivende, Sellas død, fødselen til gutten hennes, slutten på den finske borgerkrigen; på *epistemologiske* grenser som den mellom den svenske grensekontrollen og Janny når hun skjules av en bygge, eller den mellom glemsel og erindring; og *tekstuelle* grenser slik som bokens første og siste kapitler. Hvis grenser skal formidles gjennom f.eks. tekst kan vi – som antydnet – ikke se bort fra at mediet tekst har sine egne grenser. Disse kan være skillet mellom tekst og ikke-tekst vi møter ved kantene til teksten, og skillet mellom forskjellige stiler og narrative grep innenfor teksten, slik som skillet som stadig krysses i *Sulis* mellom vanlig fortelling og biografiske skisser.

Dette er ikke eneste mulige inndeling ved hjelp av forskjellige plan. Wolfgang Müller-Funk (2007) foreslår å skille mellom reelle, symbolske og imaginære grenser, inspirert av de psykoanalytiske teoriene til Jacques Lacan. Svend Erik Larsen (2007) foreslår en inndeling i tematiske, mediale, kommunikative og kontekstuelle grenser, som alle kan ta romlig form, hele tiden med utgangspunkt i at grensen først og fremst er et estetisk (sansbart) faktum. Selv vil jeg argumentere for at grensen kan beskrives som ikke bare et estetisk faktum, men enda mer spesifikt som et *litterært* faktum. 1. I min lesning av Skogheims tekster har jeg antydnet at enhver fortelling i minimal forstand handler om en overgang fra en tilstand til en annen. Dette impliserer ikke bare at enhver fortelling inneholder en grensekrysning, men også at enhver grensekrysning også utgjør

en fortelling i det øyeblikket den forstås som grensekrysning (jmf. Michel de Certeaus refleksjoner om reiser som fortellinger, og om reiser som grensekryssinger, 1984: 115-16, 123). 2. Grensen må også kalles et litterært fenomen siden enhver grenseerfaring må inneholde elementer av imaginasjon, fantasi og fiksjon – muligens også hemmeligheter og løgn. Dette fordi grensen alltid markerer vårt forhold til noe annet, noe som blir til delvis med hjelp av vår fantasi, og fordi grensen i seg selv er et grunnleggende usikkert sted, epistemologisk sett. Nær grensen, mener Franco Moretti (1998: 45), finner vi flere metaforer; ofte finner vi også fantasmer og andre fantastiske figurer. 3. Grensen er en form for skrift, f.eks. på jordens overflate. Som skrift er grensen samtidig en måte å beskrive verden på og en måte å *be*-skrive, mane fram, skape verden på.

Grensepoetikkens metodiske kategorier kan altså knyttes til mer grenseteoretiske problemstillinger. Her vil jeg gå nærmere inn på tre slike problemstillinger som jeg mener er viktige for den litteraturvitenskapelige tilnærmingen til grenser: romliggjøring, tvetydighet og prosess.

1. *Romliggjøring*. En av de første samfunnsvitere som befattet seg med grenser var Georg Simmel, som allerede i 1902 formulerte det ofte siterte prinsippet: "Grensen er ikke et romlig faktum med sosiologisk virkning, men et sosiologisk faktum, som former seg romlig".¹⁰ Hovedbeskjeden her er at bak enhver topografisk grense ligger et symbolsk forhold, som grensen så uttrykker i romlig form (sosiologen Simmel kaller det symbolske forholdet et sosiologisk faktum). Implikasjonen er at grensen er sekundær, men en kan likevel konstatere at Simmel mener at alle grenser må inneholde et romlig element (hvorvidt dette romlig elementet er fysisk eller forestilt er ikke avgjørende). Således vil Simmel mene at det ikke er grensen som skaper skillet mellom Finland og Sverige, men en sosial eller kulturell motsetning mellom disse to. Her vil jeg mene at selv om Simmel selvsagt har rett i dette, så innebærer utsagnet hans en neglisjering av grensens skriftlighet: dens materielle gjentagbarhet og det at den ikke bare *beskriver*, men også *skriver* en forskjell. Selv om grensen ikke kan plasseres før det sosiale eller symbolske – det finnes ingen "naturgitte" grenser – betyr ikke dette at grensen ikke kan ha innvirkning på det sosiale og dessuten en selvbekreftende drift. Grensen som skrift vil fungere som intertekst til nye versjoner av seg selv og til de territorier den avgrenser. Grunnen til at Simmel ikke ser denne inversjonen av hans formulering er antakeligvis at han tar utgangspunkt i et entydig og statisk grensebegrep, der grensen oppfattes som en enkel skillelinje.

2. *Tvetydighet*. Det er et stadig gjentatt topos i grenseforskningen å påpeke at grensen ikke bare er et skille, men også et møtested. Denne dobbelheten uttrykkes ofte figurativt som en forskjell mellom grensen som mur og grensen som

bro. Det en viser til er en ontologisk dobbelhet ved grensen; en forsøker å si noe om grensens væren og vesen. Men grensens tvetydighet finnes også i andre varianter og på andre nivåer. Sosialt fungerer grensen som mur/bro gjennom det som kan kalles selektiv gjennomtrengelighet. Noen får krysse grensen, andre ikke; egentlig burde Janny ikke blitt med på toget til Torneå, som var forbeholdt sårede. Tvilen om hvorvidt grensen er en mur eller en bro ytrer seg ofte som en tvil om hvorvidt grensen faktisk finnes eller ikke. Dermed er grensen dobbel og tvetydig også på det epistemologiske nivået, slik jeg allerede har antydnet det er i litterære sammenheng. I tilfellet Janny kan en f.eks. spørre om hun egentlig klarte å krysse den grensen hun ønsket å krysse. I hennes flukt fra voldelig konflikt møter hun bare nye konflikter på den andre siden av statsgrensen(e). I andre tilfeller der personer krysser over i andre kulturer, kan det sås tvil om hvorvidt de egentlig tar innover seg det fremmede, eller om de bare tar med seg den kulturelle grensen inn i det andre, istedenfor å krysse den. Ofte vil slike grensekryssere oppleve å ha krysset og ikke krysset samtidig. Grensekrysset gir opphav til splittede, hybride identiteter. Som litteraturviter vil det ofte være nyttig å undersøke nøye de figurene som knyttes til grensen – bro, mur, terskel, bygge, osv. – og hvordan de framstiller grensens tvetydighet som motstandere som også fungerer som hjelpere.

3. *Prosess*. Grensen er ikke et statisk fenomen, men en prosess: den er dynamisk, midlertidig, stadig i forandring, og kan forhandles. Politiske geografer har tatt til ordet for å bytte ut substantivet *border* med det mer verbaktige *bordering* (Houtum og Naerssen 2002; Houtum og Strüver 2002; Newman 2003, 2006a, b). For disse er grensen noe som skapes og stadig gjenskapes i samspillet av forskjellige aktører, la de være institusjoner eller individer. Med et grasrotsperspektiv kan en også mene at individuelle grenseerfaringer – uttrykt i form av fortellinger – utgjør forhandlinger over eller med grensens status. Jeg vil legge til at møtet med grensen – den lykkede eller mislykkede grensekrysningen – ikke bare er en måte å forhandle den bestemte, historiske grensen på. Det er også en forhandling med selve grensebegrepet. Grensebegrepet har sin egen historie og oppfattes forskjellig av forskjellige mennesker i forskjellige sammenhengene. Bruk av grensebegrepet innenfor psykoanalysen (f.eks. Lichtenberg-Ettinger 1994) og i Karl Jaspers eksistensialistiske filosofi (jmf. Kirkbright 1997, 1999; Görner 2007) antyder også at en forhandling med grensebegrepet mellom forskjellige grenseerfaringer er en sentral del av vår utvikling som individer. En fenomenologiske vinkling vil understreke at vi oppfatter grensen bare ut fra et situert perspektiv, og bekrefter dermed at selve grensekrysningen vil være en forhandling av vår oppfatning av grensen.

Begrepet *bordering* gjør det også lettere å se forbindelsene mellom forskjellige former for fortelling om grensen, i litteraturen og ellers. I tillegg til fortellinger om de enkelte grensekrysningene må vi også ta hensyn til de større, historiske fortellingene om grensen som formasjon: fortellinger om hvordan grenser skapes, flyttes (f.eks. i krigshandlinger), bekreftes, forhandles, utslettes og lever videre som gjenferd eller spøkelser. Disse to former for grensefortelling kan også si oss mye om grenseregionslitteraturen – altså litteratur som kommer fra eller handler om grenseregioner – og som preges av mange individuelle fortellinger om vellykkede og mislykkede grensekrysninger. Sulis-Valby-kvartetten er en påminnelse om at individuelle grensekrysninger henger sammen med grensenes historiske forvandlinger i revolusjoner og i krig. Samtidig antyder kvartetten at hele Norden (og hele verden) er en grenseregion, der vi alle er såkalte "grensesubjekter".

Grensepoetikken, med dens interesse for medial form, viser dessuten at det gir mening å si at det ikke bare er mennesker og gjenstander som krysser grensene, men også informasjon, i forskjellige overføringer, oversettelser, re-medialiseringer og lesehandlinger. Det er også viktig å holde for øyet at grensekrysningen like godt kan spenne over tekstuelle, epistemologiske, temporale og symbolske grenser, som over de topografiske grensene.

Nordiske grenser: en utfordring

Finnes det spesifikke problemstillinger som kan knyttes til nordiske og skandinaviske grenser – en bestemt form for grenseerfaring eller grenseetikk? Forskningsinteressen for nasjonale grenser har historisk vært koblet til bestemte "hotspots". En av de tidligste koblingene gjort mellom nasjonale grenser og litteratur er ikke direkte smigrende for dette kulturelle og akademiske feltet. På 1930-tallet ble begrepet *Grenzliteratur* brukt om tyskspråklig litteratur produsert utenfor Tysklands og Østerrikes grenser – f.eks. i Polen, Tsjekkoslovakia og Italia (Lamping 2001). Implikasjonen var at slik litteratur hørte "heim ins Reich" (hjemme i det tyske riket) og kunne i noen tilfeller brukes som en legitimering av en "Drang nach Osten" (trang mot øst). I Tyskland og i tyskspråklig forskning er det fremdeles i dag en stor interesse for grenser, også på grunn av den historiske utviklingen på 1900-tallet, med både nazisme og Berlin-muren.¹¹ Men i dag næres denne og overskygges internasjonalt av interessen for globalisering og postkolonialisme, hvor særlig den USAmerikanske "border theory" har spilt en sentral rolle siden 1980-tallet.

"Border theory" har undergått en voldsom utvikling (jmf. Anzaldúa 1991; Hicks 1991; Michaelsen og Johnson 1997; Saldívar José 1997; Castillo 1999;

Mignolo 2000), men samtidig vært hemmet av en for begrenset fokus på kulturelle uttrykk som har sitt opphav på USA-siden av den Meksikanske-USAmerikanske grensen. Slike grenser, samt de tyske grensene, har nok vært typegivende som ekstreme eksempler på grenser i vårt samtid og nære historie, og fortjener dermed stor oppmerksomhet. Samtidig kan en også ha mistanke om at denne oppmerksomheten også skyldes at vi finner en stor tetthet kultur- og litteraturforskere med arbeidssted ikke langt fra disse grensene! Uansett mener jeg at grensen som fenomen fordrer et mer globalt og grenseoverskridende perspektiv, og at det nordiske eller skandinaviske området, sammen med Baltikum og Nordkalotten, har mye å bidra med på så måte.

I Norden finnes dessuten en etablert tradisjon for forskning rundt ontologiske problemstillinger rundt litteraturens og verkets grenser, befestet på 1980- og 1990-tallet under påvirkning av franske teoretikere som Jacques Derrida og Maurice Blanchot. Knyttet til denne tradisjonen er utgivelser som Frederik Stjernfelt og Anders Troelsens antologi *Grænser* fra 1992, og Frederik Tygstrups Derrida-orienterte essay om grensens poetikk i *På sporet af virkeligheden* fra 2000.¹² Det er naturlig at den nye interessen for globalisering og multikulturalismen (samt "postkolonialiseringen" av Skandinavia) har også ført til en stor interesse for grenser.

For å motvirke eventuelle tendenser til teoretisk reduksjon, gjelder det å ha øyene åpne for spesifikke skandinaviske og nordiske problemstillinger i utforskningen av grenser i litteraturen fra og om regionen. Om grensebegrepet er et historisk og forandrende fenomen blir det naturlig å søke å bestemme historiske og geografiske kontekster for dens liv i litteraturen. Bare nasjonale grenser gir et rikholdig utgangspunkt i historiske holdepunkter: de nordiske krigene i tidlig moderne periode (som forhandlet og forandret både på grenser i det sørlige Skandinavia og på Nordkalotten); de forskjellige nordiske riker, unioner og unionsoppløsninger, skandinavisme (inkl. sosialistiske varianter i Skogheims ånd) og opprettelse av toll- og pass-union; emigrasjon til USA og maritimt arbeid; skandinavisk kolonialisme i Arktis og andre steder; kald krig og jernteppe; og inndragning i EU, globalisering og nye migrasjonsmønstre. Alle gir grunnlag for forskjellige spesifikke grenseerfaringer.¹³

*Tromsø-Wien-Åbo-Tromsø-Wien, 2003-2007*¹⁴

¹ Romertallene I til IV viser til de fire romanene i Sulis-Valby-kvartetten, hvor Sulis er første roman. Sidehenvisningene er til utgavene fra 1998, der romanene er utgitt samlet i to bind (Skogheim 1998c, 1998a.).

² Jamfør også filosofen Giorgio Agambens suverenitetsteorier.

- ³ Skogheim har også gitt en historiografisk beskrivelse av denne hendelsen i artikkelen "Proletariat og organisering i Lapplands helvete" (1980).
- ⁴ Finn Stenstad (1992) mener at Valby har lånt mange trekk fra Skogheims barndomsby Brønnøysund.
- ⁵ Jamfør også Skogheims egen vektlegging av Sulitjelmas tverrnasjonalitet i essays og artikler (Skogheim 1980, 1981, 1998b).
- ⁶ Jeg har heller ikke nevnt her grenseepisodene i *Café Iris* (II: 657-58) og i *November -44* (III: 68).
- ⁷ Kvinnebiografiene skiller seg likevel mer fra det tradisjonelle historiografiske ved at de fleste setningene i dem slutter i avsnittsskille; prosaens jevne strøm fragmenteres, og språket får en bestemt poetisitet.
- ⁸ I en anmeldelse sammenligner Irene Engelstad *Café Iris* med konditoriet i Cora Sandels *Kranes konditori* (Engelstad 1982).
- ⁹ For en mer detaljert gjennomgang på engelsk av denne modellen som presenteres her, se Schimanski 2006a.
- ¹⁰ "Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt" (Simmel 1995).
- ¹¹ Fra feltet litteratur og grenser finner vi bl.a. følgende monografier og artikkelsamlinger: Koschorke 1990; Kuczynski & Schneider 1991; Faber & Naumann 1995; Görner 1995, 1996, 2001, Benthien & Krüger-Fürhoff 1999; Görner & Kirkbright 1999; Ette 2001; Lamping 2001; Karahasan 2003; Platen & Tödtenhaupt 2004.
- ¹² Kulturforskeren Orvar Löfgrens artikkel "The Nationalization of Anxiety: A History of Border Crossings" (2002) tar utgangspunkt i Öresundsregionen og inneholder mange poenger av prinsipiell betydning.
- ¹³ For et forsøk på å situere grensekrysningene i to tekster av Knut Hamsun i forhold til slike historiske bestemte og bestemmende erfaringer, se Schimanski 2001, 2006b. Hamsuns befåning med maritime grenser kommenteres forøvrig på ironisk vis av en episode i *November -44* der "hundrevis av Hamsunromaner" har drevet iland etter at en godsbåt er truffet av en mine utenfor Valby (III: 120).
- ¹⁴ Takk til Ole-Gunnar Solheim, som først introduserte meg til Dag Skogheims bøker, samt til spørsmålsstillere ved IASS-konferansen i Åbo/Turku og til Henning H. Wærp for verdifulle kommentarer.

Litteratur

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983/1991.
- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco 1991.
- Benthien, Claudia & Krüger-Fürhoff, Irmela Marci (Hrsg.), *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart 1999.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London 1994.
- Castillo, Debra A., "Border Theory and the Canon", *Post-Colonial Literatures. Expanding the Canon*, Deborah L. Madsen (ed.), London 1999, s. 180-205.

- , "Borders, Identities, Objects", *Border Poetics De-Limited*, Johan Schimanski & Stephen Wolfe (eds.), Hannover 2007, s. 115-148.
- Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, CA 1984.
- Derrida, Jacques, "La loi du genre / Genrens lag", *Kris* 16, 1980, s. 4-41.
- Engelstad, Irene, "Å holde det gående med god fortellerkunst", *Samtiden* 91:ekstranr, 1982, s. 124-125.
- Ette, Ottmar, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist 2001.
- Faber, Richard & Naumann, Barbara (Hrsg.), *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*, Würzburg 1995.
- Foucalt, Michel, "Of Other Spaces", *Diacritics* 16:1, 1986, s. 22-27.
- Görner, Rüdiger, *Grenzgänger. Dichter und Denker im Dazwischen*, Tübingen 1995.
- , *Grenzgänger. Dichter und Denker im Dazwischen*, Tübingen 1996.
- , *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*, Göttingen 2001.
- , "Notes on the Culture of Borders", *Border Poetics De-Limited*, Johan Schimanski & Stephen Wolfe (eds.), Hannover 2007, s. 59-74.
- Görner, Rüdiger & Kirkbright, Suzanne (Hrsg.), *Nachdenken über Grenzen*, München 1999.
- Hicks, D. Emily, *Border Writing. The Multidimensional Text*, Minneapolis 1991.
- Houtum, Henk van & van Naerssen, Ton, "Bordering, Ordering and Othering", *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* 93: 2, 2002, s. 125-136.
- Houtum, Henk van & Strüver, Anke, "Borders, Strangers, Doors and Bridges", *Space & Polity* 6:2, 2002, s. 141-146.
- Karahasan, Dževad & Jaroschka, Markus (Hrsg.), *Poetik der Grenze*, Graz 2003.
- Kirkbright, Suzanne, *Border and Border Experience. Investigations into the Philosophical and Literary Understanding of a German Motif*, Frankfurt a.M. 1997.
- , "Karl Jaspers on the Threshold Motif: A Biographical Encounter", *Nachdenken über Grenzen*, Rüdiger Görner & Suzanne Kirkbright (Hrsg.), München 1999, s. 45-56.
- Koschorke, Albrecht, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a. M. 1990.
- Kuczyński, Krzysztof A. & Thomas Schneider (Hrsg.), *Das Literarische Antlitz des Grenzlandes*, Frankfurt a.M. 1991.
- Lamping, Dieter, *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*, Göttingen 2001.
- Larsen, Svend Erik, "Border Poetics? Boundaries – Ontology, Methods, Analysis", *Border Poetics De-Limited*, Johan Schimanski & Stephen Wolfe (eds.), Hannover 2007, s. 97-113.
- Lichtenberg-Ettinger, Bracha, "The Becoming Threshold of Matrixial Borderlines", *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*, George Robertson (eds.), London 1994, s. 38-62.
- Löfgren, Orvar, "The Nationalization of Anxiety: A History of Border Crossings", *The Postnational Self. Belonging and Identity*, Ulf Hedetoft & Mette Hjort (eds.), Minneapolis 2002, 250-274.

- Michaelsen, Scott & Johnson, David E. (eds.), *Border Theory. The Limits of Cultural Politics*, Minneapolis, MN 1997.
- Mignolo, Walter D., *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, NJ 2000.
- Moretti, Franco, *Atlas of the European Novel 1800-1900*, London 1998.
- Müller-Funk, Wolfgang, "Space and Border: Simmel, Waldenfels, Musil", *Border Poetics De-Limited*, Johan Schimanski & Stephen Wolfe (eds.), Hannover 2007, s. 75-95.
- Newman, David, "On Borders and Power: A Theoretical Framework", *Journal of Borderlands Studies* 18:1, 2003, s. 13-25.
- , "Borders and Bordering: Towards an Interdisciplinary Dialogue", *European Journal of Social Theory* 9:2, 2006a, s. 171-186.
- , "The Lines that Continue to Separate Us: Borders in Our 'Borderless' World", *Progress in Human Geography* 30:2, 2006b, s. 143-161.
- Platen, Edgar & Martin Todtenhaupt (Hrsg.), *Grenzen Grenzüberschreitungen Grenzüflösungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (III)*, München 2004.
- Saldívar José, David, *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*, Berkeley, CA 1997.
- Schimanski, Johan, "Den litterære grensen: Knut Hamsuns 'Dronningen af Saba'", *Att forska om gränser*, José L. Ramírez (red.), Stockholm 2001, s. 141-170.
- , "Crossing and Reading: Notes towards a Theory and a Method", *Nordlit* 19, 2006a, s. 41-63.
- , "Hamsuns koloniale nonsens", *Tid og rom i Hamsuns prosa (II)*, Even Arntzen & Henning H. Wærp (red.), Hamarøy 2006b, s. 81-116.
- Simmel, Georg, "Soziologie des Raumes", *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band 1*, Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt & Otthein Rammstedt (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1995, s. 132-183.
- Skagen, Kaare, "Nordens skjulte historie. Dag Skogheim: Sulis", *Vinduet* 34:4, 1980, s. 66-70.
- , "Arbeiderskildring", *Vinduet* 37:1, 1983, s. 79-80.
- Skogheim, Dag, *Kvinner i nordnorsk arbeiderbevegelse. Ellisif Wessel*, Oslo 1977.
- , *Kvinner i nordnorsk arbeiderbevegelse. Gitta Jönsson*, Oslo 1978a.
- , *Kvinner i nordnorsk arbeiderbevegelse. Kathrine Bugge*, Oslo 1978b.
- , "Proletariat og organisering i Lapplands helvete", *Ottar* 119-120, 1980, s. 47-59.
- , "Politikk og grenser", *Ottar* 127-128, 1981, s. 33-42.
- , "November -44 / Solvhalsbåndet. Merkedager", Oslo 1998a.
- , "Omkring romanen Sulis", *Mangfold og spenninger. Forfattere og forskere om litteratur*, Ragnhild Engelskjøn (red.), Stamsund 1998b, s. 147-157.
- , *Sulis / Café Iris*, Oslo 1998c.
- Stenstad, Finn, *Fram fra de hundrede mile. Nordnorsk litteratur fra 1945 til 1992. Tendenser, temaer, portretter, tekster og bibliografi*, Oslo 1992.
- Sjornfelt, Frederik & Anders Troelsen (red.), *Grænser*, Århus 1992.
- Tygstrup, Frederick, *På sporet af virkeligheden*, København 2000.

TRANSGRESSION IN LITERATURE

Pirjo Lyytikäinen

University of Helsinki

Das Gesez hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre.
Das Gesez hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber die Freyheit brütet
Kolosse und Extremitäten aus. (Karl von Moor in Friedrich Schiller's *The Robbers*)

Transgression has been seen as one of the key concepts of our time. As a phenomenon of real life it is ubiquitous and perennial, of course, and it has old roots as a theme in literature. Nevertheless, my claim is that it was particularly important for early Romanticism as well as the conception of literature which was born in Romanticism, even though the term transgression itself was hardly used at that time. Furthermore, its most radical consequences have developed slowly to become most fruitful in some forms of Modernism. To illustrate one kind of Romantic transgression, I will turn to the novel *Seven Brothers* (1870) by the most important author to inaugurate Finnish literature in the Finnish language, Aleksis Kivi. This comic novel telling the story of seven peasants who instead of living a normal working life on their farm are driven by their rebellious natures to live ten years on their own in the wilderness, seems a perfect example of a Romantic transgression story. The impact of transgression in it, or in Romantic literature in general, has not always been recognized. When studying *Seven Brothers* I began to wonder seriously why the work had always been interpreted as a development novel, even though the earliest commentators had already observed what is obvious to any unbiased reader, namely, that the text hardly deals with development of any kind but concentrates instead on descriptions of the rowdy life of its protagonists. Charting the intertextual background of the novel, however, suggested the pattern of a Romantic poetics of transgression which, I claim, has not received enough attention in studies on Romanticism, let alone studies on Aleksis Kivi¹.

Kivi's novel, after giving a short glimpse of the carefree childhood and early youth of the protagonists, begins with the brothers making an effort to reform

their lives. They decide very solemnly to be reasonable and not to give in to their whims and wishes: in short, they want to finish with their former life which they themselves see as a continuous transgressing of the rules of reason as well as the conventions and morals of the village community where they live.

Aapo: Jag säger då det: detta vilda livet går inte an, det slutar till sist med fördärvelse och undergång. Bröder! Andra seder och annat skick, om vi ska hoppas på lycka och frid.

[...]

Aapo: Men nu är det dags att klokna till, det är dags att lägga ok på alla lustar och lidelser och i främsta rummet göra vad som är nyttigt, och inte vad som smakar sötast.

(*Sju Bröder*, övers. Thomas Warburton)

This antithesis of reason and rules, on the one hand, and desires and "wild living" directed only by the pleasure principle, on the other, is at the core of the concept of transgression. The decision taken by the seven brothers does not hold, of course. It leads them down a road of further transgressions, and only after a series of comic peripeties do they manage to yoke themselves. But the novel concentrates on the descriptions of their life in what can be called a state of transgression and also depicts the protagonists' own bad conscience concerning their transgressions and whole way of life; a conscience which, by itself, is an essential ingredient of transgression.

In its historical and intertextual context, *Seven Brothers* makes sense as a novel of transgression whose starting point is the poetics and thematic of transgression first developed in the context of German *Sturm und Drang* and early, radical Romanticism. This realization leads to the larger problem of the role of transgression in Romanticism, both in its poetics and its themes, and opens a way to reflect on transgression in literature on a more general level. We may even ask, in the footsteps of Georges Bataille, if transgression is what literature is all about, but, remembering the great variation of literary forms in history, we must caution against too hasty generalizations: the forms of representing or expressing transgression are as variable as the forms of transgression in real life.

In the present article I will address the issue of transgression in literature on this general level. First, I will outline the different conceptions of transgression that have come up in contemporary discussions and, then, in light of these, I will address issues of transgression in literature. My main interest will be to interpret Romanticism in the light of transgression. I understand Romanticism very broadly as covering conceptions of literature that remained at the core

of various modernisms and that, to a large extent, we retain even today.² This understanding has its roots in German Romantic theory and early Romantic literature.

What is transgression?

Transgression means going beyond established bounds or limits, whether these are set by law or by religious, ethical or any other authoritative commandment or convention.³ We have, of course, special names for transgressions in different areas: infringing on religious commandments is called sin; violating laws is crime or, when it is collective and has political ends, rebellion or revolution; bypassing moral rules is vice, and so on. The seriousness of the act of transgression is dependent on the importance of the system of rules violated, but we can speak of transgression even when we are dealing with literary rules, at least or especially in periods when transgressing the rules of poetics coincided with or followed from ideas that were intended to shatter other systems of thought or a whole worldview, like in Romanticism which opposed the values embedded in Classicist poetics as well as the poetical rules themselves.

Transgression, as such, is ubiquitous and necessarily always presupposed by the setting of limits. Forming or maintaining classifications or hierarchies, and imposing laws, rules or prescriptions in any area of social or cultural activity necessarily create the possibility of transgression, of breaking the order or infringing on the rule. The normative always has its dark side, which allows and, very often, attracts transgression. Going beyond the limits imposed in thought if not in deed cannot be separated from the activity of setting limits.

As an everyday concept transgression is laden with negative connotations: it has been associated with Evil and with the Devil since the story of the Fall. From the point of view of the dominant order it is seen as disorder, chaos and obscurity. From the point of view of the transgressor it has positive aspects of *jouissance*, freedom, renewal, and change. A surface partition of negative and positive valuations according to the point of view either from above (or inside the system and from the top of the hierarchy) or from below (outside the system or from the other end of the hierarchy) would, however, simplify and finally distort the complicated cultural or libidinal logic involved.

Firstly, even those willing to uphold the established order indulge in fantasies of transgression. This is where literature (*inter alia*) comes into the picture. We may refer to the presentation of Peter Stallybrass and Allon White who assign the categories of high and low a central role in all of cultural history. They emphasize the importance of the interplay and maintain that "the oppositions,

interpenetrations and transgressions of high and low bear [...] an enormous weight of cultural organization". The high itself cannot manage to do without the low:

A recurrent pattern emerges: the 'top' attempts to reject and eliminate the 'bottom' for reasons of prestige and status, only to discover, not only that it is in some way frequently dependent upon that low-Other (in the classic way that Hegel describes in the master-slave section of the *Phenomenology*), but also that the top *includes* that low symbolically, as a primary eroticized constituent of its own fantasy life. (Stallybrass & White 1986: 5)

Stallybrass and White conclude that the *socially* peripheral tends to be *symbolically* central. We may relate this to literature, one of the central modes of symbolic representation: how important, in fact, is the role of fantasies of transgression at the core of literary production?

Secondly, the situation from the point of view of the transgressor is anything but simple. If, on the one hand, any system of rules implies the possibility of transgression, on the other, any transgression implies the rule. One of the central issues to consider then is whether transgression only serves to consolidate the rule or interdict, whether the Devil is just a useful and necessary part of the system, so to speak. This is the line of thought of the anthropologists from whom the concept of transgression derives and of Georges Bataille, a major figure in planting this concept in philosophical soil. Bataille focuses on the experience of transgression, underscoring that it is not thinkable without consciousness of the rule: the inner experience of transgression cannot be dissociated from the consciousness of the constraint or the prohibition it violates. If we believe Bataille's description of transgression as an "inner experience", "it is precisely by and through its transgression that the force of a prohibition becomes fully realized", as Susan Suleiman (1990: 75), discussing Bataille's concept, formulates it.

Even more illuminating is the metaphor which Michel Foucault uses to clarify the meaning of Bataille's idea. In analyzing Bataille's conception of transgression, he compares transgression to a flash of lightning in the night:

Transgression, then, is not related to the limit as black to white, the prohibited to the lawful, the outside to the inside, or as the open area of a building to its enclosed spaces. Rather, their relationship takes the form of a spiral which no simple infraction can exhaust. Perhaps it is like a flash of lightning in the night which, from the beginning of time, gives a dense and black intensity to the night it denies, which lights up the night from inside, from top to bottom, and yet owes to the dark the stark clarity of its manifestation, its har-

rowing and poised singularity; the flash loses itself in this space it marks with its sovereignty and becomes silent now that it has given a name to obscurity. (Foucault 1977: 35)

Foucault denotes a conception of transgression that is neither oppositional nor transformational. This non-oppositional model of transgression reflects and supports post-structuralist or deconstructionist philosophies trying to supplant the (Hegelian) dialectical model based on oppositions. In the same vein J. Jervis writes:

The transgressive is reflexive, questioning both its own role and that of the culture that has defined it in its otherness. It is not simply a reversal, a mechanical inversion of an existing order it opposes. Transgression, unlike opposition or reversal, involves hybridization, the mixing of categories and the questioning of the boundaries that separate categories. It is not, in itself, subversion; it is not an overt and deliberate challenge to the status quo. What it does do, though, is implicitly interrogate the law, pointing not just to the specific, and frequently arbitrary, mechanisms of power on which it rests – despite its universalizing pretensions – but also to its complicity, its involvement in what it prohibits. (Jervis 1999: 4)

Jervis thus emphasizes reflexion, hybridization, and questioning instead of any kind of active subversion. If we limit the portent of the concept in this way, the most important political and social manifestations of breaking rules and questioning an established order, fall out.

I will, on the contrary, argue that there are two possible ways of conceiving transgression: oppositional and non-oppositional, the oppositional having its origin in modern historical thinking. The non-oppositional approach, which derives from anthropologists and from Bataille, emphasizes aspects of consolidating or empowering the established order or rules and the temporariness of the infringement followed by a return to the previous order; as a consequence, this point of view on transgression tends to be non-historical. By contrast, when we turn our attention to oppositional models, where transgression is connected to rebellion, subversion and efforts to change the dominant systems, a historical perspective emerges. Here the basis of transgression is an alternate system of values, which posits justice and truth – as well as the future – on the side of the transgressor. This idea of transgression corresponds to a Hegelian vision of history, in which existing relations are meant to be recast in a dialectical process and “history is the struggle of humankind overcoming and transforming various configurations of relations, relations of power,

relations of property, social relations in general”, as Chris Jenks (2003: 55) summarizes it.

Equally, prone to a transformational understanding of transgression is the concept of “carnival” introduced by Mihail Bakhtin, which underscores the potential for renewal in carnivalesque transgression while maintaining the idea of an ambivalent and hybrid character.⁴ The frequently quoted passage of Bakhtin’s book on Rabelais clearly shows Bakhtin’s idea and his strategy of idealization:

As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrates temporary liberation from the prevailing truth of the established order; it marks the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change and renewal. It was hostile to all that was immortalized and complete. (Bakhtin 1968: 109)

Even if the carnival means only a temporary liberation from official norms, its significance lies in the opening of critical perspectives and of possibilities for real change.

As long as the universality of the established order is affirmed, the possibility of real change is denied, and the only positive value in transgression is seen in the role of throwing the universal law into relief, highlighting it in the way of the flash of lightning in Foucault’s metaphor. I will call this *the closed economy of transgression*. When, on the other hand, the oppositional, creative, critical or historical aspects or potentialities of transgression are foregrounded, we have *an open economy of transgression*. In a historical perspective, this latter economy – transgression as a capability of challenging or overthrowing – became meaningful in Europe especially within the context of the kind of historical thinking that emerged in the nineteenth century.

Transgression in literature

When speaking of transgression in literature it is, in the first place, important to distinguish between transgressive acts or real-life transgression, and symbolic acts such as literary representations of transgressive behaviour. Real-life transgressions may be the basis of literary representations but the distinction between real-life transgressions and symbolic acts seems self-evident in literature. It is crucial when speaking of carnival: it has been pointed out, for example, that Bakhtin does not seem to differentiate between carnival violence as play and violence occurring in carnivals; that is, transgression as play and representations of violence, and transgression as real violence. Stallybrass & White (1986:

18), on the contrary, emphasize that the widespread adoption of the idea of the carnival as an *analytic* category can "only be fruitful if it is displaced into the broader concept of symbolic inversion and transgression".⁵ Their analysis is built upon the work of Bakhtin, but attempts to avoid what they deem to be its limitations. They consider the carnival to be one instance of a generalized economy of transgression and of the recoding of high/low relations across the whole social structure.

When speaking of literature, however, we need to make further distinctions: on the level of representation literature deals in various ways with symbolic transgressions but literary representations can have subversive effects or be considered as instigating transgressions. The "acts of literature" are transgressive when they break the norms of permitted representation: there have always been inhibited subjects, political and religious taboos or what has been seen as immorality, especially many forms of sexual behaviour but there are also inhibited ways of rendering almost any subject; the evaluations connected to the things represented in literary texts can diverge from the socially accepted. Even the forms of literary representation can be laden with transgressive power: especially during the period of Classicism and then in early Romanticism, the breaking of the rules of Classicist poetics was, as such, an act of transgression, and was experienced as a provocation on the part of the Classicists. From a modern perspective, it is sometimes difficult to grasp how important and how political the rules of Classicism, apparently pertaining only to the form of poetry, were as an instrument and symbolic mark of the power system of absolute regimes.⁶ Moreover, on a more general level, the ironic and parodic devices of comic literature have functioned to transgress the hierarchical seriousness of high literary forms, probably ever since literature was born.

To summarize: the shift away from real-life acts of transgression to representations of transgression and forms of free thinking and philosophical questioning is not as clear-cut as might be thought and does not dispense with the moral issues involved, even if it places them on a different level. Still, both the opponents and the proponents of transgression as a cultural form seem to see a continuity or some kind of essential relationship among, say, crime, sin and vice in their negative common sense, real-life understanding and different forms of symbolic inversion that could carry a positive meaning. The issue of crime shown on television versus crime committed in real life continues to trouble, not to speak of the writings of Georges Bataille on the historical pedophile and murderer Gilles de Rais. Indulging in symbolic fantasies of murder is not to commit murder but the relationship between the symbolic and the real remains

a complicated matter. This means that the question of transgression in literature is not a simple one either.

Georges Bataille (1957b: 7-8) interprets the morality of literature as a hyper-morality which is born out of the knowledge of Evil, out of a complicity of knowledge and transgression. His idea provides a precious insight into the problem of the observable fascination of literary texts in all forms of transgression, even if his emphasis is probably one-sided. Insofar as literature is mimetic, or describes human life in some realistic manner, it is of course inevitable that motifs of transgression occur and should occur relatively frequently, but it is not far-fetched to assume that in the fantasy life of literature the erotically and emotionally laden world of transgression should gain the upper hand. In fact, transgression in its various forms seems to play a central role as the structuring principle of many literary genres and seems to be a central vehicle for building a literary *mythos* or plot. For example, the central category of ancient tragedy was *hybris*, which led the tragic heroes to infringe on the limits allowed to humans. Not satisfied with this, most tragedies describe, besides or through a violation of the cosmic order, horrible crimes or transgressions of the social order, and many of them also reveal the ambiguities involved: conflicting values and rules producing transgressions of other rules. Tragedies clearly exhibit the closed economy of transgression: the transgression sets the fictive world in motion, but the play ends with the death of the transgressor and a return to the immutable order. The established order is never really put in question; transgression here seems to maintain a primordial ritual character.

On the other hand, following Bakhtin's analysis of the carnival and carnivalesque literature, we may be able to discern carnivalesque elements in the oldest comedies and in all kinds of literature open to the perspective from below and occupied with symbolic inversion. The low genres are low not just because they manifest a keen interest in everyday life, but because they emphasize the grotesque, the formless and the unregulated elements of reality, and indulge in a free fantasy that infringes upon the conventions of serious culture. Here it is impossible to strictly separate the thematic and poetics of transgression. Classical and Classicist tragedy represent transgression, but also adhere to a poetics that is carefully regulated, whereas low genres, even those included in authoritative genre classifications, tend to be less regulated, and, being low in the hierarchy, have transgression potential in relation to the high. (The possibility of parody is the possibility of inversion.) But the elements of transgression have their ritual character as well, a form of licensed freedom that ultimately maintains the dominant perspective. As long as the low stays low, it fills its place in

the hierarchical system. As long as the carnival or carnivalesque literature has its accepted place and itself accepts that place, such literature functions as a part of a closed system, where the symbolic inversions and transgressions do not function as forces of change.

In fact, my claim is that Bakhtin's perspective on the carnival, in so far as he sees it as a force of real change and in spite of his condemnation of the Romantic grotesque, betrays his (radically) Romantic and post-Romantic attitudes as well as his possible political agenda relating to the time and place of his own writing. This in spite of the fact that the carnivalesque, in Renaissance texts (certainly in Rabelais), undoubtedly also functioned as a means to question and transgress parts of the medieval heritage.

If we identify the high, the dominant or the top of the hierarchy in literature with what Bakhtin called "the classical" (which poses the question of its historicity, a question not discussed by Bakhtin himself), we find the valued categories of classical antiquity but, still more, those of later classicisms, especially French Classicism of the seventeenth century. The classical, according to Bakhtin, is discourse that is elevated, serious, refined, tending to relate to the genres of epic and tragedy, pure, homogeneous, closed, finished, well proportioned, symmetrical, dignified and decorous.

At the other end of the hierarchy or excluded from what is valued in literature is what Bakhtin calls "the grotesque", a category that in itself began to take shape in the age of Classicism and became one of the major positive categories of Romanticism but which is interpreted by Bakhtin in light of the Medieval carnival, as Bakhtin understands it. In fact, it is precisely the poetics of the Renaissance and French Classicism that, defining the high, also define the grotesque by way of exclusion even if or when they do not call it by that name. Classicist satire made ample use of the repertoire of grotesque features used to characterize the targets of satire. Everything that was impure, obscure, vulgar, indecent, foolish, exaggerated, formless, and ridiculous was excluded from the high, but dwelt on in the acts of exclusion. Unintentionally but necessarily, the demonization and exclusion of the carnivalesque created the sphere of transgression potential. In a sense, then, Bakhtin seems to universalize what should be seen in a more historical perspective.

Romanticism and its poetics of transgression

In literary history, the role of the open economy of transgression gained ground especially with the breakdown of Classicism and the introduction of Romantic ideas, which were understood as inaugurating a historical perspective and

ideas of modernity as difference (which requires repudiating classical norms), progress in freedom(s), processes of change and renewal, and valuing the new, the creative and the original, all of which implies valuing transgression and subverting old values. To a large extent, our culture and our literature still cling to this Romantic inheritance, this Romantic modern which is not to be confused with the conservative "Restoration Romanticism", a compromise school that accepted the new poetics but clung to old politics⁷ or to surface mysticisms and sentimentalism, which, it is true, play an important role in Romantic self-understanding. (These issues also play a role in the way transgression functions in Romanticism, but I cannot embark on this issue here.)

The actual complicity of French Classicism or its poetics with political power is, of course, a historical fact. Cardinal Richelieu's idea of controlling literature and using it as a propaganda weapon led to the founding of the French Academy and the codification of a strictly normative poetics. Richelieu also ordered minor authors attached to him to write exemplary plays (he himself seems to have sometimes sketched them out) as well as a poetics of reason, which was to conform to State reason/needs as well.⁸ This made transgression in literary matters potentially a police matter: there was always the risk of literary talents being sent to prison with a *lettre de cachet*. The only way to resist that was used by the major authors of the period was to emphasize the model of classical antiquity, interpreting classical universalism in a way that saved them from succumbing to propaganda. In that sense some of the Classicist literature can even be seen as a result of an "underground" struggle between political absolutism and the freedom of art. This did not permit any representation of transgression with subversive contents: transgression as a thematic of tragedy remained important, but it was directed towards the underscoring of the passion of love and, accordingly, towards erotic transgressions. In any event, it always operated inside the closed economy of transgression.

The turn to Romanticism or Romantic modernity starting with *Sturm und Drang* was not inimical to Enlightenment ideals of freedom, fraternity or equality but rather opposed absolutism, Classicism and the rationality connected to them. It emphasized the rights of sentiment and intuition instead of calculating reason and, at the same time, opened a realm of freedom and sympathy for all human beings, finding the essence of poetry outside any system of rules, hierarchy of forms, etc. It took as its starting points concepts and ideas rejected by classical and Classicist poetics like the grotesque, and looked for models outside the canonized literature in previously rejected, unaccepted or ignored forms. The aspirations of freedom had political as well as moral or artistic facets and

were combined with the idea of historical change: radical Romanticism aimed towards an overall renewal as well as new art and literature which was not only a "renaissance" but a new kind of art and literature that would correspond to the modern era, considered to be radically different from ancient forms of culture. Even if the idea of what was modern fluctuated and was easily extended to medieval times and forms of literature, the consciousness of change and breaking with older forms and the practice of imitating ancient models prepared the way for a radically new worldview. The idea of – and the need for – modern literature seemed to bring forth the valuing of transgression and created a basis for a poetics of transgression.

Romanticism, thus, did not only mean attacking the three unities or other rules of Classicism, rather Romanticism attacked the whole worldview behind Classicist forms, which was not the worldview of the Enlightenment, even though the eighteenth century largely continued to accept the aesthetics of Classicism. The major elements of Enlightenment philosophy remained controversial, prohibited or lived an underground life before the political upheaval that began with the French Revolution. In fact, freedom, equality and fraternity, in one form or another, have a part to play in most Romantic texts. The freedom of forms in Romantic poetics reflects other forms of freedom vital to Romantic thinking. The Romantics endeavored to abolish the hierarchy and separation of genres, the separation of styles, and the dominance of reason in poetics. Freedom of fantasy, imagination, creative intuition, subjectivity, and sentiments, as well as all kinds of anarchic, chaotic, grotesque, and mystical elements and impulses, which run counter to the old poetics as well as to its ideas of subjectivity, truth, social order and decorum, gained ground and manifested the drive towards renewal. Transgressing meant inaugurating a truly modern literature based on modern realities and modern ideas. But the process was by no means painless or smooth. Besides fierce outside resistance and censorship from representatives of the old poetics or old thinking or even other currents of modern thinking or Enlightenment rationality as the other side of modernity, there were many anxieties, splits, backward movements, and so forth from within. Even the French Revolution, despite the initial enthusiasm and inspiration that it provoked, caused a serious crisis when it led to terror and war. The crisis shook the credibility of many radical Romantic ideas for a long while and created a conservative Romanticism that sought to restore more than to transgress, even though in accepting the new poetics it perhaps, unwittingly, accepted a new mentality which had nothing to do with the Classicists' universal certainties. Nevertheless, the poetics and the various themes of transgression persisted or kept reappearing later.

The poetics proper emphasized the freedom of forms, transgressing all limits set to human genius and underscored the process of writing at the expense of the finished works of art. At the same time two ideals were set for literary production: on the one hand, the idea of fragments reflecting the whole cosmos in a piecemeal way and, on the other, the importance of genre mixtures or synthetic texts bringing together all major genres to form new kinds of "totalities" that should reflect all life forms even by the richness of the text. Both of these new "literary forms", if we can use this term to denote what were, more or less, ideas of breaking down forms, implicitly also questioned the hierarchical social order embodied in the Classicist genre system. The themes favoured by Romantic authors encompassed the artistic, moral, and political facets of transgression. To give an idea of the themes which have transgression at their core or involve transgression, I propose the following tentative list, with many overlapping categories:

- 1) Romantic love: limitless, anti-social passion;
- 2) The demonic: Faustian figures, Devil figures, satanic heroes of Decadent Romanticism, Nietzschean supermen and their forebears;
- 3) Outcasts and outsiders who represent new values;
- 4) Rebels, freedom fighters, revolutionaries;
- 5) Voices from below: often idealized figures of the people, of the "oppressed", who question the social order;
- 6) Fantasy worlds or remote worlds (geographical or historical displacement) and dreams which provide potential for transgression when used to subvert the everyday world;
- 7) The grotesque as a phenomenon and a vehicle for genre mixtures.

As an example of early Romantic transgression literature, a major text of *Sturm und Drang* can be cited: the role played by Friedrich Schiller's play *Die Räuber* (The Robbers) is central to the development of Romanticism and also to the transgression tradition in Finnish literature inaugurated by Aleksis Kivi's *Seven Brothers*. Here, transgressive themes and transgressive poetics go hand in hand. Introducing transgressing heroes also meant, in Schiller's play as in other Romantic texts, creating works that did not conform to Classicist models. In the preface of his play, Schiller introduces his new poetics and manifests his conscience concerning the breaking of old rules. He pretends that he is not writing a play for the theatre (ein Theaterstück), meaning by this that he is not following the model set to a tragedy by Classicist poetics, but, instead, is pre-

senting a dramatic story (or history), whereby he, in fact, refers to the form of Shakespeare's plays, which was taken as a model by *Sturm und Drang* authors.

Man nehme dieses Schauspiel für nichts anders, als eine dramatische Geschichte, die die Vortheile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benützt, ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstücks einzuzäunen, oder nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geizen. Man wird mir einräumen, dass es eine widersinnige Zumuthung ist, binnen drei Stunden drei ausserordentliche Menschen zu erschöpfen, deren Thätigkeit von vielleicht tausend Räderchen abhänget, so wie es in der Natur der Dinge unmöglich kann gegründet seyn, dass sich drei ausserordentliche Menschen auch dem durchdringendsten Geisterkenner innerhalb vier und zwanzig Stunden entblößen. Hier war Fülle ineinandergedrungener Realitäten vorhanden, die ich unmöglich in die allzuenge Pallisaden des Aristoteles und Batteux einkeilen konnte.

The thematic of transgression in Schiller's play is connected to the figure of the noble robber which became very popular in the Romantic era. The play is filled with the pathos of freedom against the tyranny, and functions as a covert critique of the social and political atmosphere of the time. Whatever the ambivalence of the plot and the caveats that Schiller wisely added to his foreword, his play was received as a manifesto against tyrannical or draconian restrictions and arbitrariness (*die Willkür*). The lack of freedom (cultural or political) and the minimal opportunities for heroism and genius in modern bourgeois society breeds transgression. On the other hand, the play is interesting as a description of the modern spirit of transgression and its ambivalent potentialities. Both the hero, Karl von Moor, and his brother and antagonist, Franz von Moor, are depicted as modern men, who transgress the limits set for them. Franz represents calculating reason – he does not respect any moral or legal restriction. His only principle is his own 'will to power'. Karl, who believes he has the potential to be a hero or a superman and who has driven himself into a dead end, complains that he has to stay within the limits of the law: "Das Gesez hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesez hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber die Freyheit brütet Kolosse und Extremitäten aus." He sees the law as a tool of tyranny and has republican ambitions: "Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster seyn sollen." Both brothers despise the people who live and die between the limits "zwischen seinen Gränzsteinen", those who always maintain the decorum.

Both brothers exemplify the modern man who frees himself from the prejudices of custom and tradition, who takes risks and embarks on a path of transgression. Franz represents cold reason, the negative side of modernity; Karl, conversely, represents the impulsive, emotional side of modernity that can be a source of Good as well as Evil (if it is corrupted by the circumstances). On the other hand, freedom of thought, that characterizes the modern (and which began with Enlightenment philosophy) still has a demonic aura in these and many later texts. Goethe's *Faust* is also a representation of the transgressive power of human thought liberated from the limits imposed by law and tradition. And the frequency with which demonic and satanic figures are combined with the theme of transgression attests to the remaining anxiety concerning transgression. Freedom, the great theme of Romantic literature and its primary positive value, still clings to the old representations of transgression.

Seven Brothers Revisited

The rather late resonances of early Romanticism in, for example, Aleksis Kivi's *Seven Brothers* bring forth its radical potential, which had been undermined by the renewal of Classicism in Germany (of which the main *Sturm und Drang* figures, Goethe and Schiller, turning away from their youthful radicalism, were responsible) and the reactionary tendencies of later Romanticism.

Kivi first wrote a play in the vein of *Sturm und Drang*. Kivi's tragedy *Kullervo* rewrites the story of the most violent and gloomy hero in the *Kalevala*, Kullervo. The play interprets Kullervo as a tragic hero whose path to violent transgressions is caused by his being made a slave. The ethos of the play reflects the concerns of Kivi's time. The emphasis is on the humiliation and bitterness engendered by slavery, but in the context of Kivi's time its symbolic value could be interpreted as a defense of human freedom against social inequality and political oppression. Like Schiller's Karl von Moor, Kullervo is a potential national hero, whose valour is perverted by his circumstances, in Kullervo's case by real slavery. The "mark" of the slave branded on his forehead and disfiguring the fair youth distorts his character as well. He becomes a violent rebel and avenger, who destroys his own family and, ultimately, himself as well as his enemies and oppressors. We hear the echo of *Die Räuber* throughout the play.

What is crucial for the emergence of the Finnish literary transgression tradition is that Kivi, after his first tragedy, turned to comic heroes and comic versions of transgression; he transformed his Kullervo type into more contemporary and realistic figures in his novel *Seven Brothers*. At the time of its publication, the novel was a scandal to the advocates of Neoclassicism who continued to

dominate the small literary circles in the country: both its realistic and grotesque language and the unorthodox contents were sources of offence. On the level of mimesis as such, the protagonists are represented as comic transgressors with violent passions but without bad/evil intentions. What the brothers most fear is shame – the threat of shameful punishment because they are unable to subjugate themselves to discipline is the most unbearable thing for these peasants, who assert their worth as human beings and rely on their own wisdom, however comical they and their wisdom are in the eyes of the reader. The fear of shame is their ultimate motive for moving to freedom in the forest, after a series of confrontations with the village people and serious transgressions against the authority of the church. On a more symbolical level, we can discern the theme of social equality and of individual rights to freedom and self-determination.

The free life of the brothers in Impivaara is time and again compared to the life of Schiller's robbers and other romantic robber figures (like the eponymous figure in Walter Scott's *Rob Roy*, for example). These intertextual allusions create a literary background of transgression, although Kivi's brothers do not actually get involved in serious crimes. They are not really thieves. They flee their duties, they fight, they drink, they threaten to kill their various adversaries or, on some occasions, even each other but, in actual fact, they manage to avoid serious violence which would definitively exclude them from society. The intertextual background, however, functions to indicate "democratic" and, in a country still dominated by a Swedish-speaking elite, even nationalist motives behind the story. The battle between two conceptions of literature in which the novel is involved can be seen to reflect and supplement these larger cultural and social issues. In consequence, both Finnish drama and the Finnish novel emerged under the auspices of transgression and, as the canonization of Aleksis Kivi progressed, his works began to function as formative models and have created a transgression tradition which continues to be influential in Finnish literature. At least some of the elements of the repertoire made available by Kivi's works and, especially, his novel *Seven Brothers*, play a role in numerous texts in older as well as contemporary Finnish literature. Transgressing heroes, in particular, continue to emerge in direct or indirect association with Kivi's heroes.

¹ I refer to the studies on Kivi by Viljo Tarkiainen, V. A. Koskeniemi, Rafael Koskimies, Aarne Kinnunen, and Jyrki Nummi (see the bibliography). As to studies on Romanticism, the classical work *Romantic Agony* by Mario Praz could be seen as charting some of the territory which could be interpreted in terms of transgression as well as decadence (which largely determines Praz's own point of view).

² This is not an uncontroversial view of Romanticism (I doubt that there are any such views) but let me mention, among those who support this kind of view of Romanti-

cism, Ernst Behler (e. g. Behler 1993). A still far more encompassing view of Romanticism is offered by in Georges Gusdorf (1993).

³ See e.g. Jenks 2003: 2.

⁴ A word of caution: Bakhtin's conception is, in its ambivalence, open to various interpretations (see e.g. Stallybrass & White: 6–18) but the overall spirit of his writing tends, in my opinion, to emphasize historical change and development.

⁵ Stallybrass and White refer to a definition of symbolic inversion given by Barbara Babcock: "Symbolic inversion" may be broadly defined as any act of expressive behaviour which inverts, contradicts, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values and norms be they linguistic, literary or artistic, religious, social and political. [...] All symbolic inversions define a culture's lineaments at the same time as they question the usefulness and the absoluteness of its ordering" (Babcock 1978: 14 and 29, cited in Stallybrass & White 1986: 17 and 20).

⁶ This was the case both in art and literature as Daniel Arasse's (1996: 38–53) observations on Classicist painting make clear. On the political stakes of Classicism, see e.g. Fumaroli 2001: 107–112.

⁷ Of course, there is a difference between upholding an order thought to be immutable (the original *ancien régime*) and an attempt to restore, nostalgically, an order that was proved to be mutable, which makes even the conservative Romanticism a dialectical force of cultural modernism or modernization. However, it is not possible to discuss this matter within the scope of the present article.

⁸ See e.g. Fumaroli 1996: 106 and 110–120.

Works cited

- Arasse, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1996.
 Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass. 1968.
 Bataille, Georges, *La part maudite, suivi de La Notion de dépens*, Paris 1949.
 —, Georges, *L'érotisme*, Paris 1957a.
 —, *La Littérature et le Mal*, Paris 1957b.
 Behler, Ernst, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge 1993.
 Foucault, Michel, "A Preface to Transgression", *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, trans. Donald F. Bouchard & Sherry Simon, Donald F. Bouchard (ed.), Ithaca, N.Y. 1977.
 Fumaroli, Marc, "Les Abeilles et les araignées", *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Marc Fumaroli (ed.), Paris 2001, pp. 7–218.
 Gusdorf, Georges, *Le romantisme I–II*, Paris 1993.
 Jenks, Chris, *Transgression*, London 2003.
 Jervis, John, *Transgressing the Modern: Explorations in the Western Experience of Otherness*, Oxford 1999.
 Kinnunen, Aarne, *Tuli, aurinko ja Seitsemän veljestä*, Helsinki 1973.
 Kivi, Aleksis, *Kootut teokset 1–4*, Helsinki 1984.
 —, *Sju Bröder*, övers. Thomas Warburton, Stockholm 1987.
 Koskeniemi, V. A., *Aleksis Kivi*, Porvoo/Helsinki 1934.

- Koskimies, Rafael, *Aleksis Kivi. Henkilö ja runous*, Helsinki 1974.
 Lyytikäinen, Pirjo, *Vimman villiyt pojat*, Helsinki 2004.
 Nummi, Jyrki, "Sepeteuksen pojista voiton sankareiksi. Seitsemän veljestä ja raamatullinen alluusio", *Raamattu suomalaisessa kirjallisuudessa*, Hannes Sihvo & Jyrki Nummi (eds.), Helsinki 2002, pp. 59-139.
 Praz, Mario, *The Romantic Agony*, trans. Angus Davidson, London 1951.
 Schiller, Friedrich, *Die Räuber*, Joseph Kiermeier-Debre (Hrsg.), München 1781/1997.
 Stallybrass, Peter & White, Allon, *The Politics & Poetics of Transgression*, Ithaca, N.Y. 1986.
 Tarkiainen, Viljo, *Aleksis Kiven "Seitsemän veljestä"*, Porvoo 1910.
 —, *Aleksis Kivi, Elämä ja teokset*, Porvoo/Helsinki 1951/1984.
 Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Mass. & London 1990.

DET LITTERÄRA SPRÅKET VID GRÄNSEN

Ulla-Lena Lundberg

Språket i rubriken är svenska talad och skriven i Finland, och gränsen går genom Bottenhavet och norra Östersjön och skiljer Sverige och Finland. Gränsen är oväntat skarp, och som svensk författare i Finland kommer man i något skede att kastas mot den som mot en mur eller ett taggtrådsstängsel. Det här faktumet ger upphov till vissa reflexioner, och för att göra resonemangen tydliga ska jag exemplifiera dem med egna erfarenheter.

Först den sociologiska bakgrunden i största korthet: Av historiska skäl är svenska ett officiellt språk i Finland. Finlandssvenskarna är ca 290.000, dvs. lika många som islänningarna, ett folk stort nog att upprätthålla en egen rikt varierad litteratur. Det gör också finlandssvenskarna, som i likhet med många andra språkliga minoriteter har en livskraftig litteratur utgiven av svenskspråkiga förlag i Finland. En liten del av denna utgivning kommer också ut på förlag i Sverige eller, översatt till finska, på finska förlag i Finland.

Så något om min egen språkliga bakgrund: född på enspråkigt svenska Åland, uppvuxen på svensktalande orter i Finland, skral i finska. Riktigt viktiga språkliga insikter fick jag i unga år då jag vistades flera år i engelsktalande omgivningar. Som vi alla vet är engelskan ett inklusivt språk som upptar allt som kommer i dess väg och gör det till engelska. På ett ganska oemotståndligt sätt inkorporerar den både vokabulär och grammatikaliska finesser på det geografiska område där det råkar röra sig. Självt blir man road och stimulerad av språkets böjlighet och börjar ta i bruk de regionala varianterna där man befinner sig trots att man inte är uppvuxen med dem utan kommer utifrån. I Afrika börjar man t.ex. snabbt använda olika trevliga bantudrag som t.ex. dubbleringarna som i hög grad ersätter förstärkningsorden *very*, *mycket*, som vi är vana med. Ska man ta det försiktigt säger man "Go slow-slow", och vill man skynda på någon säger man "Don't do it now, do it now-now."

Å andra sidan har man i swahili tagit in förstärkningsordet *sana* från arabiskan, som ändå inte alltid används precis som *very* och *mycket*. Man kan t.ex. säga *Jambo sana* som ordagrant betyder *mycket goddag* eller *mycket hej*, ett

tillfälle där vi på svenska faktiskt använder en dubblering och säger Goddag goddag eller hej hej eller hejsan svejsan. På engelska kan man ha mycket roligt med den här sortens konstruktioner, och poängen är att engelskan kan se ut och låta på många olika, eller på olika-olika sätt, utan att dess engelskhet ifrågasätts. Man kan tala brittisk engelska, amerikansk engelska, australiensisk engelska, indisk engelska, västindisk engelska, syd-, väst- och östafrikansk engelska, pidginengelska, och ett otal klass- och regionala varianter av allt detta. Det är väldigt vitaliserande att konfronteras med den här vildvuxna mångfalden, och förändringarna är så snabba att de inte alltid kan uppfattas av blotta örat. Vi vet alla hur den engelska litterära kartan här ritats om tack vare alla dessa engelskspråkiga författare med oengelsk bakgrund.

Med den här anarkistiska språkerfarenheten i bakhuvudet kommer man så hem till Finland och återgår till att skriva böcker på svenska. Och då förnyar man kontakten med ett språk som man i första förskräckelsen är frestad att beskriva som ett litet språk som strävar till att bli ännu mindre.

Det visar sig att på något besynnerligt vis är svenskan som språk begränsat av de nuvarande svenska riksgränserna, som om språket definierades av ett politiskt medborgarskap. Svenska akademien till exempel, som är byggd på Franska akademien, borde egentligen heta Sveriges akademi eftersom medlemskap är begränsat till svenska medborgare – en begränsning som inte gäller förebilden Franska akademien. Det här är inget problem i Svenskfinland, där vi ser det som svenskarnas förlust, men det definierar i alla fall den här gränsen som jag talade om alldeles i början.

I klartext yttar den sig i att svenska böcker som skrivs i Finland inte är så svenska som böcker skrivna i Sverige, och att den svenska som skrivs här betraktas som osvenskare än svenskan i Sverige. Det här beror naturligtvis till en del på att våra ämnen och våra platser ofta berör Finland, vilket gör dem mera främmande i Sverige, men det handlar också om att våra texter i Sverige bedöms på ett annat sätt och inte tillåts samma regionala böjlighet som texter på svensk botten. Kort sagt vore det omöjligt för finlandssvenska författare att använda sig av ett så dialektalt färgat språk som det som är tillåtet för de stora Norrlandsförfattarna, utan vilka den svenska litteraturen vore mycket fattigare.

Språkvård är en stor fråga i Svenskfinland där vi är medvetna om att det gäller att hålla ställningarna och inte låta språket divergera för långt från riksnormen, i den mån någon sådan fortfarande finns. Det ska jag återkomma till, här ska jag däremot beskriva hur det kan gå till när rikssvenska förläggare utgår ifrån att det som kommer österifrån per definition måste vara osvenskt och lite suspekt. Det har funnits perioder när svenska förlag gjort stora ansträngningar för att tvätta

våra manuskript och göra dem salongsfärdiga i Sverige. Hur vi finlandssvenska författare hanterar det här är högst individuellt och inget vi brukar torgföra: när det händer står man väldigt ensam.

1982 hade jag redan gett ut ett par böcker i Sverige utan problem, men just det året valde mitt svenska förlag att tvätta och torka min roman *Kungens Anna*. Det var en instruktiv operation. Det hör till saken att handlingen i romanen är förlagd till Kökar, en åländsk skärgårdskommun, och till Stockholm, och att språket får lokalfärg av kökerskan, som är en urgammal svensk dialekt. Det var alltså inte fråga om finlandismer eller finska glosor som svenska läsare inte förstår, men förlagsredaktören i fråga hade läst manuset som om författaren, dvs. jag, skrev på ett för mig främmande språk som måste hyfsas till.

Det hela gick i korthet ut på att ord som jag använde för att de var konkreta och åskådliggörande och gav färg och atmosfär byttes ut mot sina vanligaste synonymer. Man brukar ju avråda folk som har lärt sig ett främmande språk från att ägna sig åt språkliga äventyrligheter: det är tryggast att hålla sig till ordens mest allmänna betydelser. Mina dialektord var naturligtvis också utbytta. Fast kökerskan är full av kläv måste jag byta ut ett kläv mot högsvenskans en klev, och det fina ordet glo, känt i flera svenska dialekter, som avser en lågt liggande ängsmark som i sen tid varit sjöbotten, var helt enkelt försett med ett frågetecken: vad i fridens namn kan människan mena?

Det låg ambition och ansenlig möda bakom operationen, och slutresultatet var riktigt prydligt. Syftet var alldeles uppenbart att göra en blek och ängslig författare av mig.

I allas våra liv finns det definierande ögonblick som åskådliggör vad vi är för slags människor. Jag var definitivt ingen blek och ängslig författare, jag var knallröd av ilska. Varje kräk och kryp i naturen har ett område där det försvarar sig. Lejonets rytande har korrekt uttrytts som "Vems land är det här? Det är mitt. Det är mitt." Näktergalen sjunger: "Laga dig iväg din jävel innan det smäller och fjädrarna ryker. Tj-tj-tj-tjuvar har ingenting att hämta på den här marknan". Så lyder näktergalens sång. Skulle då inte naturen ha försett mig med ett område där jag försvarar mig? För mig är det språket, det är där jag bor, och där har jag samma instinkter som ett lejon eller en näktergal. Vems språk är det här? Det är mitt!

I alla starka känslor finns det ett inslag av komik. Det är skrattretande att bli så vildsint arg över något som är en pipa snus för andra människor och inte spelar någon som helst roll. Jag tänker ibland att vi inte behöver någon som påminner oss om att vi är dödliga, för det är vi medvetna om, så mycket som vi behöver någon som påminner oss om att vi är löjliga när vi sadlar våra käpphäs-

tar och rider i fält. Jag tänkte också på Aisopos fabel om paddan som såg en tjur. Det var helt möjligt att jag var paddan som blåste upp mig mot den svenska litteraturens tjur, men än sen, jag har alltid identifierat mig med paddan, aldrig med tjuren, varför skulle jag nu ta tjurens parti. Och där jag satt och vässade mina knivskarpar argument drog jag mig också till minnes att Goethe sa något i stil med att vi aldrig är så skarpsinniga som när vi har fel. Okej, snygg formulering, men än sen, jag är väl ingen fanatiker som alltid måste ha rätt. Citatet hejdade mig inte alls när jag skred till handling och på nolltid fick till stånd ett möte med mina svenska förläggare.

Förläggare har absolut makt att välja vad de vill ge ut och författarens förhållingsposition är svag. Men i detta faktum finns det vissa fördelar: man har t.ex. ett mycket mera passionerat förhållande till sin text än förläggaren, och en mycket starkare övertygelse. Och för oss finlandssvenskar tillkommer dessutom fördelen att svenskar i allmänhet är ängsligare och mera konflikträdda än vi. Jag var uppsluppen och glad som man blir när man har mycket att förlora, och jag rörde mig snabbt och tänkte fort. Aisopos och Goethe sprang efter mig för allt vad de var värda, men jag höll undan. Jag stod där som en Siouxkrigare med bar bringa och tänkte att idag är det en bra dag att dö!

Tala om antiklimax. Jag hade mitt artilleri strategiskt utplacerat på kullarna redo att ge eld, men jag behövde inte avlossa ett enda skott. Jag uppfattade själv att jag var glad och hjärtlig som man blir när man är riktigt stridslysten, men lyckligtvis vet man inte vilket intryck man gör, och det är möjligt att i mina förläggares ögon var det som kom inrullande ett tåg som tänkte köra över dem tills de dog. Hur som helst backade de genast undan och gick med på att stryka sina rättelser, och jag stod där med hela min oanvända beredskap och fick lov att anpassa mig till att jag fick som jag ville.

Det var jag inte beredd på, jag var mycket mera beredd på att ta mitt manus och gå. Det gick lite för fort, och luften gick liksom ur mig. Och när jag nu fick som jag ville blev jag onödigt storsint, och jag lät gentilt några rättelser stå kvar som jag intalade mig att inte spelade någon roll. Men det är klart att det gjorde de, och jag kommer aldrig att glömma mina praliner i *Kungens Anna* som blev konfekt i det svenska tvätteriet. Det hör till saken att Stockholmsavsnittet i *Kungens Anna* utspelar sig i slutet av 1930-talet, en period som är full av praliner i den svenska litteraturen, så ordet är inte malplacerat i sin tid. Det är inte heller en finlandism eller ett svårbegripligt dialektord; det är helt enkelt ett konkret ord i min text som blev utbytt mot ett mera abstrakt.

Det spelar alltså verkligen en roll vad man använder för ord. Konfekt är abstrakt och doftlöst, praliner är påtagliga och individuella och smälter i munnen.

Naturligtvis borde jag ha kämpat för dem på samma sätt som jag kämpade för mitt kläv och mitt glo och andra konkreta beskrivande ord. Tänk bara på folkvisan Uti vår hage: Kom liljor och akvileja, kom rosor och saliveja, kom ljuva krusmynta, kom hjärtansfröjd. Borde vi då sjunga Kom svenska floran? Det sparar tid förstås, men vad ser vi?

Det jag försökte säga då och det jag försöker säga nu är alltså att en författares språk faktiskt står för något, och att en författare som duger till något bör omfatta språket hon använder med någon form av övertygelse.

Visst hör jag, och visst kan jag upprepa alla i sig vettiga språkgranskarargument: språket ska inte vara ett hinder för läsningen utan ett fordon som smidigt för handlingen framåt. Naturligtvis behöver vi och våra rikssvenska kolleger professionell språkgranskning. Jag har själv haft anledning att vara mycket tacksam mot lektörer och korrekturläsare som hittat riktiga fadäser i mina texter. Det är inte det jag talar om, utan om det misstroende man kan möta på grund av den språkfärg man använder.

I Skandinavien, där vi redan har tre riksspråk, danska, norska och svenska, som i och för sig kunde klassas som dialektgrupper av samma språk, är gränserna för språkets rörelsefrihet snäva och risken stor för att finlandssvenskan avsnörs som ett separat språk om vi tillåter det att divergera för långt från den norm som sätts i Sverige. Redan nu får vi lov att bekämpa mellaneuropeiska översättare som i sina meritförteckningar uppger att de översätter från danska, norska, svenska och finlandssvenska. Finlandssvenskan är inget separat språk, upprepar vi, det är bara ett speciellt trevligt sätt att tala svenska, men samtidigt är vi naturligtvis medvetna om att dagens finlandssvenska verklighet i vissa regioner och under vissa förhållanden utspelar sig på finska. På samma sätt har vi en ny flora svenska ord och begrepp som är exakta översättningar av de finska termerna t.ex. inom socialförvaltning och skattelagstiftning – se t.ex. svenskar-nas behändiga Försäkringskassan som på finlandssvenska måste heta Folkpensionsanstalten. Det handlar alltså om språkliga skillnader på nationell grund. I Finland började det här f.ö. redan på ryska tiden så att finlandssvenskan inte bara innehåller finskinfluerade ord utan också en räkka trevliga ryska lånord, en tjock bok är en kniga och en drummel är en durak och så vidare. Frågan är alltid i hur hög grad vi kan låta den här språkliga verkligheten återspeglas i våra texter utan att göra läsmotståndet för stort i Sverige. Det är ett problem som vi ständigt brottas med och aldrig hittar någon riktigt tillfredsställande lösning på.

Så här skulle jag kunna fortsätta ett bra tag, men jag utgår ifrån att ni alla här har hundra bra argument för språkgranskning och säkert hyser en hel del sympati för förlagsredaktören som försökte ge *Kungens Anna* en hyfsad språkdräkt.

Så jag koncentrerar mig i stället på den andra sidan av saken, dvs. den begränsning som tvättandet och desinficeringen av finlandssvenska texter innebär.

Ibland undrar man om det är nånting på tok med svenskarna själva. Då för länge sen i Zambia anordnade den svenska biståndsorganisationen SIDA en litterär pristävling för att få fram inhemsk litteratur för barn och ungdom. Det var ett utomordentligt lovvärt initiativ som det bara finns gott att säga om. De prisbelönta bidragen, som var på engelska, ett officiellt språk i Zambia, var bra. Men det intressanta är att efter prisutdelningen kom det fram att svenskarna i prisnämnden hade friserat engelskan innan texterna gavs offentlighet. Och de var genuint häpna, och mycket sårade, hurt-hurt, över att författarna inte uppskattade denna förbättring av deras texter. Svenskar vet alltså bäst hur engelskan ska låta i Zambia? Jag hade förskräckligt roligt åt det skedda, och jag medger att episoden bidrog till en viss respektlöshet från min sida i mitt förhållningssätt till språkliga auktoriteter. Och jag stöder mig på de älskade Norrlandsförfattarna när jag vidhåller att man kan skriva svenska på mer än ett sätt. Eller som Mark Twain sa om rättstavning: jag beklagar den arma jävel som har så lite fantasi att han bara kan stava ett ord på ett sätt.

En annan möjlighet är att det är ett tidsfenomen. När man blir äldre inser man att allt kommer och går och kommer tillbaka. Nu är vi inne i ett helt annat klimat. Episoden med *Kungens Anna* är inte representativ för nuläget utan tillhör historien. Det blev jag väldigt medveten om nitton år senare när min roman *Marsipansoldaten* skulle komma ut i Sverige 2001. Handlingen i boken är i sin helhet förlagd till Finland under 1940-talet, och här finns en hel del finländsk soldatslang och finländska militära begrepp som inte är gångbara i Sverige. Jag hade därför gjort en liten ordlista för att underlätta förståelsen, men den tyckte min svenska förläggare att var onödig. Åh, sa hon, det fattar man väl av sammanhanget, och förresten är det väl inte nödvändigt att man begriper allt.

Invärtes sjöng jag ett Te Deum, för det var precis vad jag själv tyckte, men samtidigt kände jag mig väldigt gammal och väldigt luttrad. Det här hade jag predikat för mina rikssvenska förläggare för nitton år sen då jag framhöll att jag aldrig hade lärt mig tala om jag aldrig hade fått konfronteras med ord jag inte förstod. En gräns hade kanske tillfälligt fallit nu, men andra växer upp lika snabbt, och det är kanske om dem vi borde tala när det gäller bokutgivning, vid sidan om språkriktighetsfrågorna.

Jag tänker till exempel på den rådande uppfattningen i västvärlden att vi i kraft av vårt välstånd har kunnat bli de mest individualistiska i historien. Mycket av vår samhällskritik går ut på den bristande solidaritet och den materiella

egoism, som denna extrema individualism, som alltid placerar oss själva och våra egna behov i främsta rummet, ger upphov till. Personligen är jag inte alls övertygad om att det handlar om individualism utan misstänker att det tvärtom är fråga om en riktigt otäck typ av kollektivism, som t.ex. går under namnet marknadsekonomi, marknadskrafter. Likriktningen i våra samhällen är tvärtom ofantligt. Inte minst vår långa utbildningsväg och våra massmedia styr vårt tänkande i långt högre grad än vi föreställer oss. Riktigt fritt och anarkistiskt tänkande minns jag däremot från min barndoms bönder och fiskare som hade ringa skolgång bakom sig men var underbart observanta och drog egna och absolut originella slutsatser om det de betraktade.

På litteraturens område yttrar sig likriktningen helt konkret i det som varje förläggare kan tala om för oss, dvs. att de manuskript som kommer in idag är väldigt mycket bättre än för bara tjugo år sen, men också mycket mera lika varandra. Är det här bra eller illa? Både och och mitt emellan, svårt att säga. Och vad speglar de här texterna? Kanske att gränserna för publicering nu ser annorlunda ut och de facto är mera exkluderande än i mina yngre år.

Tonvikten ligger inte så mycket på språkbehandlingen som på andra externa faktorer. Vi vet alla att för att bli publicerad idag borde en författare helst redan vara kändis, vilket inte är så alldeles lätt när man ska till att börja sin bana. Det finns också mer eller mindre uttalade krav på att varje bok ska vara lönsam för att vara värd att ges ut. Annat var det förr, då många förlag med självaktning finansierade en drös förlustbringande diktsamlingar med hjälp av intäkterna från några välsäljande romaner. Våra egna finlandssvenska förläggare, som har ideella fonder i ryggen, ger fortfarande ut diktsamlingar i berömvärd utsträckning, men trenden ute i världen är att poesin bildar en subkultur, ett slutet sällskap som meddelar sig på nätet snarare än i form av böcker.

Läsintresset och läsvanan bildar en annan gräns. Det är paradoxalt att samtidigt som det enligt uppgift ges ut flera böcker än någonsin verkar färre och färre ha tid att läsa dem. Där man tidigare diskuterade böcker man hade läst diskuterar man idag böcker man läst om. Forntidens bokslukare slukar idag serier på TV och fiktionslitteraturen är på tillbakagång; en konsekvens är att författare idag gärna skriver fiktion färdigt uppbyggd i scener precis som för TV.

Trender i tiden reser andra gränser. Jag ska bara ta ett exempel som har visat sig förvånande slitstarkt och långlivat. Det gäller romaner som har en från närhistorien välkänd huvudfigur som författaren sedan spinner vidare på, alldeles som om man förlorat tilltron till sin förmåga att skapa levande egna gestalter. I klartext tar man alltså en person som har existerat och gör fiktion på honom eller henne, och den läsare är inte född som inte gör en koppling och köper de fiktiva

detaljerna som om de var dokumentära. Många mycket bra böcker har skrivits på det viset, men genren är lite problematisk och inte så lite exploaterande. Föreställ er bara att någon tar ert namn och er gestalt och era yttre omständigheter och fabulerar och lägger till och psykologiserar kring detta. Om det gällde mig skulle jag sjunga som en näktergal ur min grav.

Nya typer av gränser möter oss också i dagens nya teknologi. Det finns redan en och en halv generation som inte tänker på böcker när de hör orden rekreation och information. Avancerad datorteknik komplicerar våra redan förut komplicerade copyrightförhållanden. Det är möjligt att ta del av innehållet i ett litterärt verk på andra sätt än genom att köpa en bok av vilkens pris författaren får sin stipulerade andel.

Och därmed är vi inne på ett annat begränsande faktum, dvs. att det är nästan omöjligt för skönlitterära författare att försörja sig inom de ramar som den rådande marknadsekonomin ställt upp. Marknadsekonomin kräver volym, volym, volym för att uppnå lönsamhet, och smal litteratur har ingen plats i det konceptet. Författare har allt skäl att oro sig lika mycket för sina förlags framtid som för sin egen. I Svenskfinland har vi viktiga ideella stiftelser som delägare i våra förlag och därmed en garant för utgivning också av annat än storsäljare, och i hela Norden kommer stat och privata fonder författarna till mötes genom förlagsstöd och diverse stipendier som är av oskattbart värde för oss. Men faktum kvarstår att vår tvivelaktiga utkomst fortfarande måste ordnas på sätt som står utanför den rådande penningekonomin.

Å andra sidan blir ingen författare för pengarnas skull, och när vi har flyt i arbetet är de här frågorna av föga intresse, det är nog därför så litet blir gjort från vår sida. Så efter att ha diskuterat begränsningarna och gränserna är det dags att säga något om friheterna och varför det är en sådan fröjd att skriva.

I unga år när jag läste antropologi kom jag i kontakt med den sunda misstro man i akademiska kretsar hyser mot det som man brukar kalla "om jag var en häst"-tänkandet. Det är dålig vetenskap, lärde jag mig, att basera sina resonemang på hur man föreställer sig att man skulle bete sig om man var jägare och samlare, samuraj, vikingatida husfru eller häst eller kamel, och det höll jag helhjärtat med om. Vid den tiden stod jag på sätt och vis vid en skiljeväg och funderade på att eventuellt fortsätta på den akademiska banan, men valde i alla fall att återgå till mitt författarskap. Där kan jag inte bara ägna mig åt om jag var en häst-resonemang, utan där kan jag vara häst och ko och allt annat i världen. Det är det som är konstnärskapets lycka att man inte är hänvisad till det som man vet och kan verifiera, utan har tillgång också till hela det väldiga fantastiska område där vi inte vet. På tröskeln möter fiktionen, och det är underbart.

Och för det här måste varje författare ha ett språk. Själv har jag ett oneurotiskt förhållande till språket och har ett stort förtroende för det: det är stort, och det räcker till. När det är något jag inte kan säga är det inte språket som kommer till korta, det är jag. Och det kan jag leva med. Därför är det någon idé att arbeta och fortsätta sträva mot den perfekta språkdräkten som sitter precis som den ska. Som jag inte uppnår, men som skymtar framför mig.

Och i det arbetet är det självklart att jag använder allt jag kan: standardsvenska, dialekter, slang ur olika tider och subkulturer, arkaiska, bibliska ord och former. Jag har en stark förkärlek för det konkreta och det som väcker bilder, och i sista hand är det språk jag använder baserat på det jag ser och som jag försöker överföra som bilder till läsaren.

Och eftersom jag ser språket som stort och anarkistiskt och fullt av möjligheter har jag svårt för den snäva synen som försöker hålla svenskan innanför nationsgränserna. Försöker man sig på det i min närvaro är det med nöje jag påpekar att Finland har varit svenskt längre än Skåne, och att uttrycket Sveriges avlånga land är en nykonstruktion: fram till 1808 var Sverige en knölig fyrkant med Stockholm och Åbo centralt placerade mot varandra i söder.

Om man däremot betraktar finlandssvenskan som en naturlig del av det svenska språkområdet tillförs svenskan i ett slag inte bara spännande ursvenska dialekter utan ett helt laboratorium där man kan studera och beskriva de förändringar ett språk genomgår då det avsnörs från det så kallade moderlandet och utsätts för influenser från ett dominant omgivande språk. Språket förändras, språkets utövare förändras. Men inte samtidigt och i samma takt eller jämnt utbredd genom regionerna. Över en längre tidsperiod kan man se hur svenskan blir ett finländskt språk, på ett liknande sätt som boernas afrikaans har upptagit färg från bantuspråken och utvecklats till ett afrikanskt språk. Skillnaden består naturligtvis i att finlandssvenskan har bevarat starka geografiska och kulturella band till det svenska språkområdet medan afrikaans på ett tidigt stadium avsnördes från holländskan. Verkligt spännande förhållanden, alltså, som utspelar sig rakt framför näsan på svenskarna, som i sanningens namn kunde vara lite mera intresserade.

Det finns ingen konsensus om vad finlandssvenskhet är, och bland finlandssvenska författare finns det ingen konsensus om var vi står i förhållande till den svenska litteraturen. Personligen betraktar jag mig som svensk författare eftersom jag skriver på svenska, men många, kanske majoriteten av mina kolleger, ser sig som finländska författare som skriver på svenska. Paradoxalt nog verkar detta senare synsätt omfattas just av svenskarna, och själv håller jag eventuellt på att revidera min egen uppfattning i den riktningen. Svenskan är ett nationellt språk

i Finland, och ur den synvinkeln är svenska böcker utgivna här finländska, en omständighet som återspeglas inte minst i ämnesvalet, och som har stöd också på statligt håll. Det är ett faktum att den finlandssvenska litteraturen nästan i sin helhet finansieras av Finland, inte bara av de finlandssvenska fonderna utan också av finska staten genom statsstöd och statsstipendier.

Fast egentligen är frågan om den finlandssvenska litteraturen tillhör Finland eller Sverige irrelevant, för självklart tillhör den båda länderna. Finlandssvenska författare har alltså tagit emot både Finlandiapriset i Finland och Augustpriset i Sverige. I praktiken hör den dock mest hemma i marginalen, och ofta nog har den finlandssvenska litteraturen fotnotsstatus i bägge länderna. För den verkliga gränsen varje finlandssvensk författare möter är svårigheten att nå över språkgränsen i Finland och över nationsgränsen i Sverige. I det förra fallet är vi beroende av översättning till finska, i det senare av utgivning på ett rikssvenskt förlag, för märkligt nog är det så gott som omöjligt att i Sverige sälja en bok utgiven på ett finländskt förlag. Det är bara en liten del av den årliga svenska utgivningen i Finland som når över någondera gränsen.

Översättning till ett annat språk innebär alltid en viss förändring eller i en del fall förvanskning av författarens röst; det är kanske därför jag trots allt väljer att betrakta mig som svensk författare. Det är bara på svenska jag kan framträda i min egen litterära språkdräkt. Den jag klär mig i, och där jag bor. Vems språk är det då? Det är mitt. Och mina praliner väljer jag själv.

Tack till Elina Vålta, som gav mig uppslaget till föreläsningen.

GRÆNSER I FÆRØSK LITTERATUR

Malan Marnersdóttir

Fróðskaparsetur Føroya

Grænser hører til én af litteraturvidenskabens grunddiscipliner nemlig klassifikation. For at skabe overblik og fremme indsigt indeles litteraturen i historiske perioder, forfatterskaber, genrer m.v., hvor det er brudfladerne mellem klassifikationens forskellige dele, der udgør grænserne. Det er disse forhold, som ved denne konference påkalder sig opmærksomheden. En hyppigt anvendt klassifikationsmetode i vores fag er at ordne litteraturen i nationallitteraturer ud fra forestillingen om én nation – én litteratur, om end ikke altid på ét særskilt sprog. Det kan for det første være litteratur skrevet på et bestemt sprog, eller tilhørende en bestemt kulturkreds. Nationallitteratur kan for det andet være det, som udnævnes til "en særligt kvalificeret del af et givet lands samlede litteratur" (Conrad 1996: 14). Sagt på en anden måde: Klassifikationer kortlægger den kulturelle verden og skaber vores følelse af national og personlig identitet (Perkins 1991: 248ff). I færøsk litteratur har det været sproget, der har defineret, om en given tekst er færøsk litteratur.

Konferencens første plenumforelæsning "Grensen – litterært faktum med romlig form" af Johan Schimanski præsenterede fem grænsepoetiske niveauer. Denne forelæsnings grænser i færøsk litteratur befinder sig på Schimanskis topografisk-symbolske plan, for man kan ikke tale om færøsk litteratur uden også at tale om færøsk sprog og dansk sprog, dansk nationalitet og færøsk nationalitet. Det følgende er en sammenfatning af færøsk litteraturhistorie, hvor jeg deler færøsk litteratur op i perioder efter sprogsituationen i landet. Inddelingen kan sammenlignes med lignende klassifikation ud fra postkoloniale synspunkter (Ashcroft & al 1989; Fraser 2000).

Baggrund

Færøerne består af 18 øer med næsten 50.000 mennesker. I dag er Færøerne en selvstyrende del af det danske kongerige. Den første tid efter at udvandrerne fra Norge havde bosat sig på Færøerne i det 9. århundrede var landet selvstændigt med eget ting. I forbindelse med kristendommens indførelse år 1000 blev

Færøerne norsk skatland og kom efterhånden under norsk lov. Da Norge i 1380 kom under den danske krone, fulgte Færøerne med og i begyndelsen af det 17. århundrede var alle beslutninger angående Færøerne flyttet til København. Ved fredsslutningen i Wien i 1814 efter Napoleonskrigene blev Norge og Sverige som bekendt sammenføjet i en union, mens Færøerne "forblev danske", som det hed. Det færøske ting, lögting, blev nedlagt, da Danmark blev inddelt i amter i 1816. Lögting genåbnede imidlertid i 1852 som følge af Danmarks Riges Grundlov som en rådgivende forsamling under det danske folketing. Fire år efter i 1856 ophævedes det kongelige handelsmonopol på Færøerne, og der skete store samfundsomvæltninger i den følgende tid. Det nationale var den ideologi, som bød sig til i ændrings- og overgangstiden i anden halvdel af det 19. århundrede.

Forestillinger om det førkoloniale

Der findes ingen skriftlige færøske vidnesbyrd fra tiden lige efter landets bebyggelse i det 9. århundrede og langt op i tiden. Balladernes oprindelse fortæber sig i middelalderen, men én af dem fortæller en historie om Sigmund Brestisson, som den norske konge sendte til Færøerne for at kristne landet. Til gengæld blev han høvding over halvdelen af Færøerne. Sigmund møder vi igen i *Færingasaga*, der som bekendt er en sammenskrivning af brudstykker om Færøerne i islandske sagaer samlet til en selvstændig fortælling af Carl Chr. Rafn i 1832. *Færingasaga* kan ses som romantikkens drøm om en oprindelig fortælling fra overgangen fra en førkolonial tid til norsk overherredømme på Færøerne.

Kolonial udgrænsning

Med til disse baggrundsinformationer hører, at en af de store grænsedragninger i færøsk kultur er den udgrænsning, som sker med indførelsen af reformationen. Kirken på Færøerne var dengang og indtil den 29. juli 2007 dansk.

Reformationen bragte imidlertid den nye kristne tro til færingerne på dansk – ikke på modersmålet færøsk på trods af reformationens idé om at evangeliet skulle ud til folket på dets eget sprog. Dansk og ikke færøsk bliver skriftsprog i alle verdslige såvel som i religiøse anliggender. Måske fordi man mente, at færøsk ikke er et sprog, men en dialekt. Denne udgrænsning af det færøske medfører også, at færinger bliver vant til dansk, og dansk er blevet en integreret del af færøsk kultur.

Den religiøse kultur var skriftbundet og var dansk fra reformationen indtil midt i det 20. århundrede. Den salmebog, som Thomas Kingo redigerede og som blev udgivet i 1699, blev meget populær på Færøerne. Derfor er f.eks.

Thomas Kingos, Dorothe Engelbretsdatters og Peter Dass' salmer blevet en integreret del i den folkelige kultur i den grad, at de alle under et kaldes "kingosangur", når de synges på den specielle måde, som har udviklet sig på Færøerne (M. Clausen 2006).

Sprogets død – det længe leve!

Lucas Debes var kolonimagtens første embedsmand, der skrev og udgav en længere beskrivelse af Færøerne i 1673, mens Jens Chr. Svabo var den første blandt de koloniserede, som kongen henvendte sig til og bad om at udarbejde en beskrivelse af landet, *Indberetninger fra en rejse til Færøerne 1781-82*. Svabo var den ene af de to første færinger, som ikke studerede teologi, men det nye universitetsfag økonomi ved Københavns Universitet. Han skrev ikke skønlitteratur, men hans indsats i forhold til litteraturen lå på det sproglige felt. Før sin afrejse i 1765 havde han nedskrevet nogle ballader og solgte kopier af dem i København. Svabo fulgte "Quintilians gyldne Regel" om at skrive som man udtaler, dvs. på sin Vágoy-dialekt. I fortsættelse af balladenedskrivningen, som han fortsatte livet igennem, udfærdigede han et omfattende færøsk-dansk-latinsk ordbogsmanuskript. Svabos formål med ordbogsarbejdet og nedskrivningen af balladerne var at bevare nogle eksempler for eftertiden på det færøske sprog, som han mente var degenereret og ingen chance havde for at overleve. Han anbefalede ligefrem, at færinger burde gå over til at tale dansk – det ville tjene den enevældige konges bestræbelser at samle riget og gøre, at alle i det vidstrakte rige tilbad Vorherre på det samme, rene sprog (Svabo 1970: XI, XV og XVIII).

I virkeligheden skete det modsatte. Svabos arbejde lå længe ubemærket hen, men han leverede redskaberne til, at det kunne lade sig gøre at rejse færøsk og gøre det til et fuldgyldigt sprog. Historien om, hvordan Svabo opfattede sig selv som en slags sproglig museums-kustode, men blev sprogets livredder, er en vigtig pointe med ikonkarakter i færøsk sprog- og litteraturhistorie (Matras 1935: 28). Svabos virksomhed er en forudsætning for de senere postkoloniale svar fra Færøerne, dvs. påberåbelsen af eget sprog og egen nationalitet. Men hans værker blev ikke udgivet og alment tilgængelige før efter 1959.

De første færøske bøger og danske ballader

De gamle ballader hører til den koloniale litteratur hvad angår indsamling og nedskrivning. Nedskrivningen af ballader, eventyr, sagn og ordsprog begyndte så småt i det 18. århundrede, men foregik hovedsagelig i det 19. århundrede, og det var en dansk præst og botaniker Hans Chr. Lyngbye, der sørgede for den første udgivelse: *Færøiske Qvæder om Sigurd Fafnerbane og hans Æt*, der udkom i

Randers i 1822. Den havde til formål at dokumentere det færøske sprog og den særegne balladelitteratur overfor et akademisk pulikum. Lyngbye var i 1817 på en rejse til Færøerne for at studere tang stødt på balladerne, som Svabo havde talt om. Balladerne repræsenterede for ham en oversat skat med rødder tilbage til de islandske sagaer og centraleuropæiske epos. Lyngbye fik bl.a. manuskripter tilsendt fra præsten Johan Hendrik Schrøter fra Suðuroy og Johannes Clemmentsen fra Sandoy (Conroy 1978).

Danske folkeviser har længe været en levende del af dansekulturen gennem Anders Sørensen Vedels *Hundredvisebogen* fra 1591 og Peder Syvs *Folkeviser* fra 1695 (Nolsøe). I løbet af det 20. århundrede udkom bogen *Danske kæmpe- og folkeviser i udvalg* på Færøerne med 68 danske ballader tre gange, sidste gang i 1979 trykt i 2000 eksemplarer.

I 1790'erne sad en mand ved navn Claus Lund i Tórshavn og digtede ballader med færøske emner på dansk, som blev publiceret i tidens danske tidsskrifter. Lyngbyes og Lunds aktiviteter udbredte kendskabet til færøske ballader i den danske offentlighed, hvilket satte sine spor. Den danske digter Carl Plougs digt om slaget ved Hedeby er digtet til en færøsk ballademelodi og har et færøsk balladeomkvæd som intertekst (Weyhe 2006). Plougs digt indgår på den anden side i oversat form i den færøske danse- og balladetradition. Min pointe er, at ballade- og dansekulturen er tosproget. Det spejles i sprogbrugen: De færøske ballader hedder "kvæði", kvad, og man kvæder dem, mens de danske ballader hedder "visa", vise.

Evangeliet på færøsk

Kampen om færøsk som bogsprog og litterært sprog har været tæt knyttet til spørgsmålet om kristendommen kunne forkyndes på færøsk.

Året efter Lyngbyes bog med færøske ballader kom det første forsøg på at bringe evangeliet ud til folket på dets eget sprog. Det var en oversættelse af Matthæus evangeliet, som samtidig var den første bog, der var beregnet for et færøsk publikum. Oversætter var præsten J. H. Schrøter på Suðuroy, udgiver Det danske Bibelselskab, og bogen blev uddelt gratis til alle husstande på Færøerne. Kun få mennesker havde nogensinde set færøsk på tryk, og det første indtryk blandt læserne blev stående som dommen over værket:

Ordet er ikke helligt (højtideligt) nok til at betegne saa hellige Ting. Vort Maal kan være godt nok i daglige Tale; men om de aandelige Ting høre vi helst paa Dansk, for hvis Udtryk i Religionssager vi have baaret Ærbødighed fra vi vare Smaae. (Brev fra pastor S. Sørensen på Færøerne til professor J. Møller 3.7.1824. Chr. Matras 1973: 13.)

Schrøters Matthæusevangelium blev i samtiden kaldt "den færøske bog", men den forblev en enlig svale i den religiøse litteratur indtil bibeloversættelserne blev gennemført i midten af det 20. århundrede. Både *Færøiske Quæder* og *Matthæusevangeliet* har parallel færøsk og dansk tekst.

Den tredje færøske udgivelse var den omtalte *Færingasaga*, der blev udgivet i 1832. Det var en tresproget udgave, og det var igen Schrøter, der foretog den færøske oversættelse.

Færøiske Quæder, *Matthæusevangeliet* og *Færingasaga* er resultater af romantikken. De repræsenterer tre vigtige litterære genrer, balladen, bibelteksten og fortællingen, samtidig med at de er røster fra fortiden og folkedybet, som romantikken var så optaget af. De to sidste skrifter henvendte sig endvidere til folket på dets eget sprog. Disse tre værker er koloniale. To var iværksat af danske akademikere, men evangeliet var et færøsk initiativ. Det var imidlertid den mest akademiske udgivelse, balladebogen, som blev mest populær blandt færøske læsere (Andreassen 1995). Karakteristisk for de koloniale udgivelser er, at de er to- eller tresproget. Færøsk som litteratursprog opstår gennem oversættelser og bliver oversat – færøsk optræder ikke alene endnu.

Grænseoverskridelsen

Det blev påtrængende nødvendigt at få et færøsk skriftsprog. Dels for at retfærdiggøre, at færøsk var et selvstændigt sprog (Nauerby 1996: kap. 2) og dels for at skaffe et bedre instrument for indsamlingen af den mundtlige kultur.

I 1846, stillede professor Rafn den unge teolog V. U. Hammershaimb den bundne opgave at konstruere et færøsk skriftsprog ud fra professor N. M. Petersens principper om at skriftsproget skulle føre sproget tilbage til dets simple og oprindelige form og ikke blot gengive en bestemt dialekt (Louis-Jensen 2002: 58). Det var ikke et folkeligt skriftsprog, man først og fremmest havde i tanke, men et skriftsprog til glæde for filologer og andre lærde. Men resultatet er ikke desto mindre det færøsk, som vi skriver i dag: et etymologisk skriftsprog, som bygger på oldnordisk og gengiver specielle færøske træk ved sproget uden at afspejle en bestemt dialekt.¹ Kundskabsteoretisk kan man slutte, at forskningens resultat ofte bliver noget anderledes end planlagt.

Modstandsdigtning forstået som digtning, der kritiserer kolonimagten, er først bevaret fra begyndelsen af 1800-tallet, og er forfattet af digtere, som fornyede den gamle balladetradition. Poul Poulsen fra Nolsøe, Nólsoyar-Páll, digtede omkring 1800 bl.a. en allegorisk ballade, *Fuglakvæðið* (Fuglaballaden), som er en skarp kritik af den danske kronens embedsmænds magtmisbrug og korrupsion. Nólsoyar-Páll skrev ikke sine ballader ned selv, men det gjorde Jens Chr. Djur-

huus i begyndelse af det 19. århundrede, som bl.a. digtede en satirisk ballade om den kgl. monopolhandel. Også Alexander Weyhes "Førjaríma" (Færø-sang) fra 1850 kritiserer handelen og fremsætter forslag til ændringer. Disse digte vender sig imod bestemte forhold i kolonimagtsens måde at drive Færøerne på, og de er mere direkte i deres kritik end de senere fædrelandssange, som er forsigtigere og mere generelle i deres kritik af Danmark (Turið S. Joensen 1987: 121ff).

Den store litterære grænseoverskridelse skete, da skriftsproget for alvor blev taget i brug af en bredere offentlighed. Startskuddet faldt ved en studenterfest på studenterkollegiet Regensen i København, hvor færøske studerende mødtes til fastelavnsfest i 1876. Til denne lejlighed havde de digtet de første fædrelandssange på færøsk – hvilket har gjort begivenheden til et litteraturhistorisk ikon.²

I de følgende år blev fastelavnsfesten til en tradition, og i 1892 blev sangene samlet og udgivet i bogen *Føriskar vísur*, Færøske viser. Digtene er naturlyriske sange og studentikose drikkeviser. Holdningen er national og optimistisk, længsel efter hjemlandet dominerer, og det er naturen, man identificerer sig med som i "Eg oyggjar veit, sum hava fjøll og grøna líð" (Jeg ved et land, hvor fjelde står, *Højskolesangbogen*, 1997, nr. 216) af Fríðrikur Petersen. Disse sange og deres mange arvtagere op gennem det 20. årh. fungerer som de koloniseredes egen kortlægning af landet.

Allerede på dette tidlige tidspunkt findes der enkelte undtagelser fra fædrelandsdyrkelsen. Fædrelandssange af kvindelige forfattere er anderledes end mændenes. Den eneste kvinde, der er repræsenteret i *Føriskar vísur*, Billa Hansen, stiller storbyens stressende arbejdsliv op imod naturnydelse og kammeratskab.

Balladerne er formellitteratur, der betjener sig af stereotype beskrivelser og faste vendinger og er derfor fri for personlige fortolkninger og følelsesudladninger. Balladerne er episke og synges uden musikledsagelse til kædedans. Her kan den personlige tolkning komme til udtryk i forsangerens måde at lede dansen på. Den nye digtning derimod beskriver landskaber og følelser med et sansende digterjag i centrum, og det gælder om at gøre det med nye og originale udtryk.

"Julemøde"

På baggrund af den bevægelse, som de mandlige færøske studenter i København satte i gang med deres nye fædrelandssange blev der stiftet en færingeforening i København, og i 1888 blev der indkaldt til møde i tinghuset i Tórshavn anden juledag for at diskutere sprogsituationen. Ved denne lejlighed blev et digt af den unge Jóannes Patursson læst op "Nú er tann stundin komin til handa" (Nu er det på tide), som er kommet til at stå som det afgørende vendepunkt i nyere

færøsk historie. Dette digt har fået en status i færøsk historie³ og litteraturhistorie, som svarer til den status Oehlenschlägers digt "Guldhornene" fik tildelt i slutningen af det 19. århundrede, da man så tilbage på romantikken og Oehlenschlägers position. "Guldhornene" blev tolket som et varsel om den guldalder, romantikken skulle blive i dansk litteratur (Jensen 1983: 626). Paturssons digt er på én gang balladeagtigt, højtideligt, men også dagligdags og aktuelt. Det skitserer den færøske historie fra de norske bønders udvandring fra Norge og bosættelse på Færøerne for at understrege digtets opfordring til at slutte sig sammen til fordel for sproget:

Nú er tann stundin komin til handa	Nu er det på tide
á hesum landi	her til lands
at vit skulu taka lógvatak saman	at vi slutter os sammen
máli til frama	til sprogets fremme
	(Citeret er oversat af MM.)

Julemødets resultat var den nationale bevægelse, som blev organiseret i Føringafelag i januar 1889. Foreningens hovedformål var:

at verja Føringa mál og Føringa siðir; royna at vekja og styrkja samanhold millum føringar og fáa teir at verða fríir í sinni og skinni.

Føringatíðindi nr. 1, januar 1890.

at forsvare færøsk sprog og færøsk traditon; forsøge at vække og styrke sammenhold blandt færingar, og få dem til at være fri i sjæl og legeme.

For at udføre dette i praksis foranstaltede foreningen straks efter stiftelsen en teaterforestilling, hvor de to første færøske stykker nogensinde blev fremført.⁴ I januar 1890 udkom endvidere foreningens blad, *Føringatíðindi*, som på en gang udbredte budskabet og praktiserede det. Bladet var den første periodiske publikation på færøsk, der henvendte sig til den færøske befolkning.

Disse begivenheder – den nye digtning, recitationen af Paturssons digt, foreningsstiftelsen, teaterforestillingen og bladet – markerer grænsen i færøsk kultur og litteratur mellem færøsk og dansk. Foreningen var aktiv i ca. 10 år, men der blev arbejdet så intenst for dens formål, at fra at være en protestbevægelse, som skilte vandene langt ind i familier og personlige relationer, blev dens formål mainstream i løbet af de første årtier af det 20. århundrede.

Georg Brandes' krav til samtidens nordiske litteratur var, at den skulle beskæftige sig med de mest påtrængende emner i samtiden. Appliceret på færøsk litteratur i denne periode kunne man fristes til at sige at rækkefølgen var om-

vendt: Litteraturen formulerede det vigtigste diskussionsemne i tiden, sproget og det nationale, og om det handler stort set alle færøske litterære tekster fra 1876 og langt ind i det 20. århundrede.

Forbillederne for den første færøske nationale digtning var dansk og anden nordisk fædrelandslyrik, og der blev digtet til kendte melodier (T.S. Joensen 1987: 49). Mange af de første fædrelandssange er stadig meget populære og hører til den færøske sangskat, som er samlet i *Songbók Føroya Fólks* (Det færøske folks sangbog). Den færøske billedkunst opstod lidt senere og har sammen med litteraturen spillet en vigtig rolle i opbygningen af forestillingen om Færøerne som en særskilt nation.

Nationsbygningslitteratur

Modstanden mod kolonimagten burde ligesom i mange andre kolonier også på Færøerne føre til oprettelse af en selvstændig stat, som kunne begynde opbygningen af nationen materielt, kulturelt og politisk. Der kom ikke nogen færøsk stat, men ikke desto mindre startede en kulturel og mental forberedelse af en færøsk nation. Nationsbygningen med litteraturen i den ledende rolle fortsatte op gennem det meste af det 20. århundrede uden hensyntagen til politikernes ubeslutsomhed. Resultatet er en nationallitteratur, en særegen litteratur på færøsk.

Indførelsen af nye, populære litterære former var medvirkende til, at den nationale bevidstgørelsesproces lykkedes. Det var kun undtagelsesvis gamle former, fx balladeformen, som blev brugt til at udbrede budskabet. Det var den centrallyriske form, der bar landskabsbeskrivelsen, samtidskommentaren og den direkte opfordring til at slutte op om sprogsagen. Sangen, der ligger nær ved salmen, og som var en genre alle kendte, kom til som en nyttig form, der kunne bære det nationale budskab ud til den brede befolkning. Endvidere uddybede dramaet beskrivelsen af de nationale og de sociale problemer, som man stod overfor.

De to digterbrødre J. H. O. Djurhuus og Hans A. Djurhuus gjorde i begyndelsen af det 20. århundrede færøsk til et kunstnerisk medium. De delte så at sige den litterære scene. J. H. O. Djurhuus har fortalt, at han fik sin sprogdaub, da han hørte det omtalte digt af Patursson i skolen (Matras 1935: 89-90), og satte sig for at bevise, at færøsk var et moderne kultursprog gennem en lærd, klassicistisk og symbolistiske digtning. H. A. Djurhuus gjorde lyrik på færøsk folkelig (Leyvoy Joensen 2002).

Efterhånden kom der også fortællinger i de færøske blade, der blev udgivet i 1890'erne, *Føringatíðindi* (Færingetidende) og *Fuglaframi* (Til fordel for fuglene,

dvs. folket). Den første roman kom i 1909, *Bábelstornið* af Regin í Líf. Det er en stor og gennemgribende evaluering af hele forløbet, der ledte til den nationale bevægelses opståen og frem til de første partiers stiftelse i 1906. Romanen indtager absolut en vigtig nationsbyggende plads i færøsk litteratur, men det var digtet og sangen, som først sørgede for udbredelsen af de nationale tanker og skabte grundlaget for at tanken blev accepteret.

De følgende romaner supplerer den lyriske fædrelandsdigtning med beskrivelser af det færøske liv, overgangen fra det gamle bondesamfund til det moderne fiskerisamfund som hos Heðin Brú, Martin Joensen, William Heinesen og Jørgen-Frantz Jacobsen.

Nationsbygningsfasen i færøsk litteratur foretog den modsatte udgrænsning som reformationen. Samtidig med at færøsk vandt terræn, blev det vigtigt at udgrænse det ikke-færøske. Det fik William Heinesen at føle. Ikke blot blev hans værker udelukket fra den første færøske litteraturhistorie af professor, dr.phil. Chr. Matras. Men både Heinesens og Jørgen-Frantz Jacobsens værker, der er skrevet på dansk, blev som ved en stiltiende overenskomst udelukket fra litteraturundervisningen i skolerne (Ellefsen 1994). Udelukkelsen blev suppleret med offentlig forfølgelse, som blev William Heinesen til del, som da han for romanen *Den sorte gryde* til og med blev forbandet fra prædikestolen i en af kirkerne. Men da Heinesens og Jacobsens værker var blevet oversat til færøsk, blev de optaget i gymnasiernes færøskundervisning. Til gengæld er både Heinesens og Jacobsens værker optaget i den danske litteraturhistorie. Alle udgaver af *Danske digtere i det 20. århundrede* har artikler om begge, de er med i de store danske litteraturhistorie udgivet af Politikens og Gyldendals forlag (Marnersdóttir 1992). De regnes endvidere begge som danske forfattere i Marianne Stecher Hansens store bio-bibliografiske værk *Twentieth-Century Danish Writers. Dictionary of Literary Biography*.

Efterkrigstid

I april 1940 blev Færøerne besat af britiske tropper for at forhindre, at landet blev tysk område ligesom Danmark. Den tyske besættelse af Danmark den 9. april betød, at al forbindelse mellem Danmark og Færøerne blev afbrudt, og Færøerne var i realiteten selvstyrende – så meget som det var muligt midt i en krig. Efter krigens afslutning blev det nødvendigt at ændre relationerne mellem Færøerne og Danmark. Forhandlingerne førte først til en folkeafstemning i september 1946, som viste et lille flertal for selvstændighed. Straks efter afstemningen blev resultatet taget til efterretning, men kort efter ombestemte de danske myndigheder sig: Folkeafstemningen blev annulleret til stor fortrydelse

for selvstyrekrafter på Færøerne (A. í Skála 1992: 106ff). I stedet blev der indledt nye forhandlinger, som i 1948 førte til den hjemmestyrelov, som endnu er gældende. Ifølge denne danske folketingslov er Færøerne en selvstyrende del af det danske kongerige. Det færøske parlament, lögting, lovgiver i alle forhold, som ikke ligger under folketinget – dvs. i alle forhold, som det færøske hjemmestyre har overtaget ansvaret for. De færøske skatteborgere betaler administrationen og udgifterne i øvrigt på disse områder. I tillæg yder den danske stat et tilskud til færøsk økonomi. Men nogle områder er ikke omfattet af hjemmestyreløven og kan derfor ikke "overtages" uden videre. Det gælder forsvar, valuta og udenrigspolitik. Størst betydning for denne forelæsning har det imidlertid, at hjemmestyreløven gjorde færøsk til landets officielle sprog med den tilføjelse, at dansk kan anvendes i alle officielle anliggender og skal læres grundigt. Perioden efter hjemmestyrets oprettelse har været præget af skiftende konjunkturer og en strøm af sager, der er overgået fra dansk lovgivning til færøsk. 1950'erne var præget af høj arbejdsløshed, strejker og bankfallit. I Klaksvík kom det til en alvorlig opstand på grund af en læge, som færøske og danske myndigheder ville afskedige imod folkets ønske. I begyndelsen af 1990'erne var der igen krise i fiskeriet, der forværredes af, at der også var finanskriser med bankfallitter. Krisen medførte at forholdet til Danmark blev meget anspændt og førte til ny fremgang for selvstændighedskrafterne.

Revision af nationsbygningen

Revisionen af nationsbygningen kommer ind i litteraturen i 1960'erne, samtidig med fremkomsten af den første generation af forfattere, der var vokset op med færøsk både som sproget i skolen og som fuldt, obligatorisk fag.

Jens Pauli Heinesen skrev og udgav i 1960'erne sin første store samtidsroman *Tú upphavsins heimur* (Oprindelsens verden, 1962–66), der beskriver tendenser i tidens politik. Denne trebindsroman benytter striden i Klaksvík i skildringen af, hvordan en blanding af misforstået demokrati og magtbegær får en bygdebefolkning til at gøre opstand og begå selvtægt, sådan at myndighederne fra hovedstaden må gribe ind. Året efter udgivelsen af første bind udkom Heðin Brús roman *Leikum fagurt* (Smukt spil), som er en nøgleroman om selvstændighedspolitik i 1930'erne. Bogen er skrevet i 30'erne, men forfatteren blev rådet fra at udgive den. I 1960'erne var det muligt, måske fordi Jens Pauli Heinesen var begyndt på sin kritiske behandling af selvstyrekrafterne.

Ved en tidligere IASS konference har jeg betegnet den anden samtidsroman af J. P. Heinesen *Frænir eitur ormurin* (Dragen Fafner) som en dissidentroman (Marnersdóttir 1992). Romanen forstørker konflikten mellem de to antagoni-

stiske akser i færøsk politik: venstre-højre politikken på den ene side og samhörigheds-selvstændighedspolitik på den anden, således at samfundet bliver fascistisk. Samtidig er *Frænir eitur ormurin* et fortælleteknisk eksperiment, der endvidere har den store balladesuite *Sjúrdar kvæði* og dermed også *Völsungasaga* og *Niebelungenlied* som intertekst. Store, flotte romaner med skrap kritik af færøsk politik og samfundsordning.

Som nævnt er kvinders fædrelandslyrik anderledes end mænds. Et moderne eksempel på det er Malan Poulsens digt "At vera kvinnuligt listafólk í Føroyum" fra 1988, som kritiserer de mandlige definitioner af færøske kvinder. Digtet proklamerer med sagnkvinder som forbilleder, at nu tager kvinderne selv pennen for at beskrive deres eget selvbillede og definere sig selv.

I en artikel om færøsk litteratur skriver professor Oskar Bandle, at færøske forfattere født efter 1950 meget mere end tidligere vender sig fra en specifik færøsk metaforik og motivverden (Bandle 1982: 106). Landskaber hos disse digtere er ikke eksplicit færøske, og budskabet er ikke mere at besynge det færøske. Til gengæld går en skillelinje gennem moderne færøsk lyrik mellem hvad man kan kalde en "puristisk" sprogholdning og en mere dagligsprøglig (M. Simonsen 1986a). Digteren Carl Jóhan Jensen skærpede denne iagttagelse i 1989 og brugte den programmatisk til at skabe en grænse i færøsk litteratur mellem to typer lyrik: "máliskuskaldskapur" (sprogbrugslyrik) og "uttangarösskaldskapur" (udmarkslyrik) (C. J. Jensen 1989). Sprogbrugslyrikken er den lyrik, som knytter sig direkte til et traditionelt sprogsystem, hvor ordene altid er nærliggende (nærtøkt) og digtet næsten virker automatisk og for let. Carl Jóhan Jensen mener, at det meste af den færøske lyrik hører til i denne kategori og nævner nogle af de vigtigste navne. "Udmarkslyrikken" derimod er frem for alt bevidst om det sprogsystem, der er dens forudsætning. Den stoler ikke på sprogsystemet og tager det ikke for givet, men digter sig væk fra det. Når det lykkes, tilføjer denne lyrik noget, udvider sin egen og den læsers livsbevidsthed, som tør give sig i kast med den. Jensen nævner ingen eksempler på "udmarkslyrikken". Men sammenholdt med Jensens egen digtning er det klart, at beskrivelsen af "udmarkslyrikken" er hans eget digterprogram (M. Simonsen 1986b: 104ff, Marnersdóttir 2000: note 263).

Carl Jóhan Jensens digte lægger sig hverken op ad dagligsproget eller gængs digterisk sprog, men afsøger grænser og grænseoverskridelser mellem sprog. Hans digte indeholder mange nye ord og ordsammensætninger, som betragtet hver for sig nok for en stor dels vedkommende bygger på ældre færøsk digtning og sprogbrug, men de er også ofte hentet i islandsk og i en tidligere periode i forfatterskabet fra oldnordisk. Helheden i Jensens digte har et fremmedartet præg, de er krævende sprogligt og intellektuelt.

De sidste par år er der kommet nye stemmer til. En forfatter som Kim Simonsen gør sig til talsmand for hård kritik af færøsk litteratur, som egentlig ligger på linje med Jensens, blot formulerer han sig meget anderledes og helt uden konkrete eksempler. Simonsen siger, at en af forhindringerne i færøsk litteratur er det, han kalder "sprogationalisme", der viser sig i form af sproglige traumer og manglende afstandstagen til indelukkede holdninger til bevægelse og kommunikation. Færøsk litteratursprog er efter hans mening er klichepræget (K. Simonsen 2006: 249-53). Det er i og for sig det samme som når Jensen skriver, at sproget i det meste færøsk lyrik er nærliggende. Simonsen og tidsskriftet *Outsider magazin* er talerør for en gruppe mandlige litterater og digtere, som vil gøre op med den færøske litteratur og litteraturvidenskab (*Outsidermagazin* nr. 1, 6-15).

De grænser, som trækkes op her, er interne grænser mellem forskellige opfatelser af, hvad det færøske er, hvad der er færøsk litteratur eller ikke mindst, hvordan færøsk litteratur bør være.

Hinsides nationsbygning

Et bud på et stykke litteratur, der forsøger at nå ud over nationsbygningen eller i det mindste at sparke den videre, er digtet "eind" af Carl Jóhan Jensen fra samlingen *Tímar og rek* (1995). Digtet beskriver tre forestillinger om enhed. Det begynder med at fejlcitere et digt af Chr. Matras om en færøsk sommeraften "Einki er sum summárvöld við strendur", som i Jensens digt er blevet til "Intet er som en kriseaften ved stranden", hvorefter enheden eller harmonien anskues fra et punkt ude i rummet. Anden del af digtet går nærmere ind på krisen og fremmaner den alvorlige økonomiske depression i begyndelsen af 1990, der medførte tilsvarende problemer i relationerne til Danmark på grund af banksystemets sammenbrud. Digtets tredje del vender tilbage til Chr. Matras og fejlciterer et andet digt, som hedder "Viðoy". Det beskriver Færøerne som et skib, der sejler i nordlig eller nordvestlig retning – altså et billede af Færøerne som en flåde af skibe, som sejler i én og samme retning. Jensen sætter spørgsmålstegn ved denne forestilling om den færøske nation som en enig helhed. I stedet for Matras' linje "Sigl oyggj fram úr mjørka nú ert tú eitt skip" (Sejl ø ud af mørket nu er du et skib), står der i Jensens digt: "Sigl óeind, sigl óeind fram úr myrkri" – "Sejl disharmoni, sejl disharmoni frem af mørket". Dette er et eksempel på en opløsning af gængse forestillinger om den færøske nation som et fast referencepunkt.

Færøerne er fortsat ikke en selvstændig nation, og den kendsgerning er blevet en slags traume i færøsk kultur. Men litteraturen opfører sig som om proble-

met var løst til fordel for løsrivelse, diskussionerne om færøsk litteratur og litteraturen selv bevæger sig mere og mere i de samme baner, som i nabolandene.

Sprog og nation

Færøsk litteratur er i dag så godt som ensproget. Fra at der i det 19. århundrede enkelte år udkom én bog på færøsk, udkommer der i disse år ca. 160 bøger om året, og ca. 10 % af dem plejer at være skønlitterære. For at få et overblik over den litterære sprogsituation, kan det være nyttigt at se på samtlige romanudgivelser: I perioden 1909-69 udkom der 47 romaner og af dem var 32 på dansk. I perioden 1970-2005 udkom der 66 romaner og her er 6 på dansk. Digternes valg af skriftsprog var for hundrede år siden en bevidst politisk handling, de progressive skrev på færøsk. Men selv om William Heinesen og Jørgen-Frantz Jacobsens skrev på dansk, er deres værker dybt præget af færøsk historie, sprog og kultur. Mange ord og vendinger står på færøsk eller let "danifiseret" i teksten ofte uden forklaring eller oversættelse. Der er en slags "metonymiske gab" i Heinesens værker, som også forekommer i engelsksproget post-kolonial litteratur. Gennem indsættelsen af brudstykker på koloniens sprog opstår der åbninger igennem det koloniale sprog ind til den bagvedliggende – i dette tilfælde færøske – kultur. Sådanne færøske indslag i den danske tekst kan tolkes som huller gennem kolonimagts sprog og tolkes som forsøg på at sammenføje det, som den nationale bevægelse og nationallitteraturkonstruktionen vil adskille.

De første bøger med færøsk tekst er to- eller tresprogede. I det 20. århundrede er der udgivet mange digtsamlinger med parallelle færøske og danske tekster. Regin Dahl udgav f.eks. flere af sine digtsamlinger med parallel dansk oversættelse. Men mig bekendt er Guðrið Helmsdals anden digtsamling *Morgun í mars* (Morgen i marts, 1971) det eneste tosprogede litterære værk hidtil, hvor nogle af digtene er på færøsk og nogle på dansk – altså hvor der ikke er tale om, at digte på det ene sprog er oversættelser af digte på det andet. Det er udtryk for digterens to-sprogethed, men det er også udtryk for en modstand mod at gøre værket ensproget.

Færøsk litteratur på andre sprog

I fortsættelse af dette er det enkelt at konstatere, at færøske forfattere er begyndt at skrive på engelsk. På popscenen har det selvfølgelig længe været sådan. I Carl Jóhan Jensens nye digtsamling *September í bjørkum sum kanska eru bláar* (September i birketræer som måske er blå, 2006) er alle digttitlerne og bogens undertitel på engelsk: *The afflictions of the reverend J. H. Ö. Dönn* – hvor Dönn vist nok alluderer til digteren J. H. O. Djurhuus. Det er en cd-udgivelse, hvor Jensen

selv læser digtene. De engelske indslag giver værket et præg af globalisering og understreger intertekstualitetens omfattende betydning.

Kim Simonsen har slået til lyd for, at én af "de bedste færøske romaner de senere år" er Lisbeth Nebelongs *Når engle spiller Mozart* (2003) og Arthur Krasilnikoffs *Hvalens øje* (2004), som begge er danske forfattere, hvis romaner udspiller sig på Færøerne. Spørgsmålet er således også, om vi er rede til at forlade begrebet nationallitteratur i betydningen litteratur skrevet enten på færøsk eller på dansk af færinger? For hvad er en færing? Hvis det er en dansk statsborger, der bor på Færøerne, så har både Lisbeth Nebelong og Arthur Krasilnikoff været færinger, idet de har boet i Tórshavn i en periode i deres barndom. Den norske forfatter Johan Harstads roman *Buzz Aldrin* (2005) foregår på Færøerne og når et godt stykke ind i færøsk kultur med sine beskrivelser og stedvise replikker på færøsk. I et postkolonialt perspektiv kan denne roman repræsentere de oprindelige kolonisatorer i færøsk litteratur.

Afslutning

Færøsk litteratur har gennemgået en række faser: Der er en kolonial fase og en lang nationsbyggende fase på trods af at der ikke er nogen færøsk stat. Efter hjemmestyrets indførelse følger en fase med intern kritik og her på det sidste kan man i litteraturen skimte en opløsning af faste forestillinger om en færøsk nationalitet. Sprogets status og rolle er stadig et aktuelt debattemne såvel i samfundsdebatten som i kunsten. Litteraturens postkoloniale udvikling er forud for den politiske udvikling, den går sine egne veje, som ligger på linje med andre postkoloniale litteraturer. De nævnte ikonbegivenheder – fastelavnsfesten i 1876 og julemødet i 1888 – har formet sansen for det færøske. Der er ingen absolut grænse mellem færøsk litteratur og dansk litteratur eller mellem færøsk og verdenslitteraturen. På trods af det begrænsede kvantitative omfang indeholder færøsk litteratur en kvalitativ bredde, som er verdenslitteraturen værdig.

¹ Oversættelsen af *Mattæus evangeliet* og af *Færingasaga* blev i debatten, om færøsk var et selvstændigt sprog, i 1840'erne brugt som eksempler på, hvordan et færøsk skriftsprog ikke burde udformes. Litteraturprofessor ved Københavns Universitet N. M. Petersen argumenterede for, at sådan som færøsk var blevet skrevet af Svabo og af oversætteren Schrøter var færøsk ikke et sprog, men en dialekt. Ifølge N.M. Petersen kan "ingen Dialekt (...) nogensinde blive til et skriftsprog. Skriftsproget er det harmoniske i Dialekterne, henført til Sprogets simple, ædle, oprindelige Form". N.M. Petersen mente ikke at det var sandsynligt at udvikle et færøsk skriftsprog, men: "Det, der nødvendig maa gjøres, er at frelse fra Undergang, hvad der af Gammelfærøsk endnu kan frelses, og at give Verden det i en saadan Skikkelse, at det er modtageligt og forstaaeligt (...)

Det gøres ved at indrette Skrivemaaden efter den almindelig nordiske, og ikke efter en plat og fordærvet Udtale, saa vilde man uden Tvivl kunne skrive Sproget nogenlunde nøiagtig, og tillige saaledes, at den, der forstaaer Islandsk og gammelnorsk, strax kunde fatte Skriftens Betydning. "Det færøske Sprog" 13. Mai 1845 i *Kjøbenhavnsposten*. *Fra Færøerne: Úr Føroyum IX-X*. Dansk-færøsk Samfund, København 1983: 69. Professor, dr.phil. Chr. Matras mente, at grunden til indførelsen af "det bløde d" altså ð måske var N. M. Petersens fynske afstamning og d's bortfald i fynsk. Hvilket står i modsætning til Nauerbys tolkning af indførelsen af ð i færøsk som et udtryk for, at det på den ene side skulle understrege forskellen mellem dansk og færøsk og på den anden side understrege ligheden med islandsk inklusiv selvstændigheds-ideologien. (Nauerby 1996: 75).

² Begyndende med Chr. Matras 1935: 60.

³ Den første doktorafhandling i historie har sin titel fra digtet *Nú er tann stundin* af Hans Jacob Debes, *Føroya Skúlabókagrunnur*, Tórshavn 1982.

⁴ Det første af Helena Patursson som bl.a. viste, hvordan man kunne organisere sig i studiekredse for at lære sig at skrive færøsk og det andet af Rasmus Effersøe om alkoholmisbrugs følger. Det var et stort socialt problem i tiden, som er indeholdt i Færingeforeningens formål om at gøre folk fri. Men det var sprogsagen, som blev hovedsagen i en lang periode.

Litteratur

- Andreassen, Eyðun, "Folkelig kultur på massemedias dagsorden", *Nostalgí og sensasjonar. Folkloristisk perspektiv på mediekulturen*, Torunn Selberg (red.), NIF 1995.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London 1989.
- Bandle, Oscar, "Moderne färöische Literatur. Versuch einer Standortbestimmung" *Skandinaviastik*. Jhg. 12, Heft 2, 1982.
- Clausen, Marianne, "Melodies to Spiritual Songs", *Andlig vísuløg í Føroyum – Spiritual Song in the Faroes*, M. Clausen (red.), Tórshavn 2006, s. 19-93.
- Conrad, Flemming, *Smagen og det nationale. Studier i dansk litteraturhistorieskrivning 1800-1861*, Kbh, 1996.
- Conroy, Patricia, "'Sandoyarbók': A Faroese Ballad Collection. Its Collector and the Community". *Fróðskaparrit* 34-35. bók, 1978, s. 23-40.
- , "Johannes Clemmensen and His Ballads", *Bókmentljós*, Malan Marnersdóttir & al. (red.), Tórshavn 2006, s. 359-370.
- Danske kæmpe- og folkeviser I udvalg*, H. N. Jacobsens Bókahandil 1903, 1951, 1979.
- Ellefsen, Ann, "William Heinesen i undervisningsøjemed", *Tårnet midt i verden – en bog om William Heinesen*, Vár í Ólavstovu & Jan Kløvstad (red.), Nord 1994:19, Tórshavn 1994, s. 153-163.
- Fraser, Robert, *Lifting the Sentence. A Poetics of Postcolonial Fiction*, Manchester 2000.
- Jensen, Carl Jóhan, "Málið kemur ikki av sær sjálvum", *Brá* nr. 13/14, 1989, s. 120-123.
- , *Tímar og rek*. Mentunargrunnur Studentafelagsins, Tórshavn 1997.

- Jensen, Johan Fjord, *Dansk litteraturhistorie 4, 1746: Patriotismens tid*, J. Fjord Jensen, M. Møller, T. Nielsen, J. Stigel (red.), København 1983.
- Joensen, Leyvoy, "Atlantis, Bábylon, Tórshavn. The Djurhuus Brothers & William Heinesen in Faroese Literary History", *Scandinavian Studies*, Summer 2002, vol 74, no 2, pp. 181-204.
- Joensen, Turið S. (=Sigurðardóttir), "At reyse ud for at komme hjem", Konferensspeciale, Københavns Universitet 1987 [upubl.].
- Louis-Jensen, Jonna, "Om Ólúvukvæði, provst Hammershaimb og madam Larsen", *Chr. Matras – Aldarminning*, Føroya Fróðskaparfelag 2002.
- Marnersdóttir, Malan "Vit eiga William", *Brá* nr. 20, 1992, s. 32-42.
- , "Frænir eitur ormurin – dens politiske og kunstneriske program" *Literature as Resistance and Counter-Culture*, A. Masát (red.), Budapest 1993, s. 479-84.
- , *Analyser af færøsk litteratur*, Jens Cramer (red.), Århus 2001, s. 8-35.
- , *Hvør av øðrum*, Tórshavn 2000.
- Matras, Chr., *Evangelium Sankta Mattæusa*, bd. II *Um týðingina av bókini*, Tórshavn 1973.
- , *Føroysk bókmentasøga*, København 1935.
- , *Leikur og loynd*, Tórshavn 1975.
- Nauerby, Tom, *No Nation is an Island*, Århus 1996.
- Nolsøe, Mortan, "Folkevisa og folkevisemiljøet på Færøerne". *Kvæðagreinar*. Upubl. kompendium. Eyðun Andreassen (red.), Føroyamálsdeildin. *Outsider* magazin nr. 1, 2005 og nr. 2, 2006.
- Simonsen, Kim, *Outsider* magazin nr. 2, 2006.
- Simonsen, Malan (=Marnersdóttir), "Aktuelle tendenser i den færøske litteratur", *Nordisk tidsskrift for vetenskap, konst och industri*, 1986a.
- , "Messa á morgni fram undir morgun", *Brá* nr. 9/10, 1986b, s. 104-06.
- Skála, Arnfinnur í, *Stjórnmalaskipanarmálið 1946. Keldur til Føroya søgu*, Tórshavn 1992.
- Svabo, J. Chr., *Dictionarium færoense Færøsk-dansk-latinsk ordbog I: Ordbogen ved Chr. Matras*, Munksgaard, København 1966.
- , *Dictionarium færoense Færøsk-dansk-latinsk ordbog II: Indledning og registre ved Chr. Matras*, Munksgaard, København 1970.
- , *Indberetninger fra en Reise i Færøe 1781 og 1782*, København 1959.
- Perkins, David (red.), *Theoretical Issues in Literary History*, Harvard 1991.
- Twentieth-Century Danish Writers. Dictionary of Literary Biography – Volume 214*. Marianne Stecher-Hansen (ed.), Detroit 1999.
- Weyhe, Eivind "Eitt samtíðarligt kvæði – og ein ókend uppskrift" *Bókmentljós*, Malan Marnersdóttir & al. (red.), Tórshavn 2006, s. 145-160.

DEN VÄLBEVAKADE GRÄNSTRAKTEN MELLAN FINKULTUR OCH POPULÄRKULTUR

Jan Arnald

Under sommaren år 2006 rasade i Sverige en kanon-debatt. Den var dömd att komma – och det var som om hela kultureliten redan hade formerat sig, hade hela batteriet av argument redo och bara väntade på startskottet. Fast det kom liksom inte, ingen vågade kasta första stenen i glashuset. Exemplet Danmark förskräckte. Det till synes ganska enkla uppradandet av några läsvärda klassiker tycktes dömt att aktivera en hel politisk och ideologisk infektionshärd. Tid gick. En vag skugga av en debatt ägde rum i halvdunkel halvoffentlig halvdager. Men så kom då startskottet till slut, äntligen, mitt i högsommaren.

Det var, inte helt oväntat, Folkpartiet som stack in huvudet i lejonets gap. De har gjort det förr, med påtaglig framgång. Inför tidigare val gällde det språktester för invandrare, liksom kanon-idén kalkerad på det danska högerpartiet Venstres framgångsrika främlingsfientlighet light. Nu skickade man fram en tämligen anonym riksdagsledamot, på ordentligt säkerhetsavstånd från partitoppen, troligen för att upprepa framgången med det förra kontroversiella förslaget inför höstens val. Man hade väl lärt sig att varje tonfall som avviker från vardagspolitikens grå lunk har omedelbart positiva, direkt avläsbara, mediala effekter.

Att ett så slätstruket parti som Folkpartiet har lärt sig det dubiösa mediaspelet är väl en sak. En annan är att hela kanon-tanken faktiskt passar utmärkt in i partiets profil som ett välvilligt men auktoritärt, tolerant men regelstyrt, en aning kluvet socialliberalt-marknadsliberalt parti för lärare och frireligiösa, som ytterst tror på en slutgiltig sanning. Kanonbildning är en sorts välvillig gest från överheten – som delar med sig av sitt större vetande till en obildad populas. Det är också en ordnande gest i ett tillstånd som har passerat gränsen mot kaos: "Stopp, slut på oordningen, så här är det, så här ska det vara."

Jag tror att det här är en ganska bra generell beskrivning av samtidens kulturella tillstånd, inte bara i Sverige utan i hela Europa. Det är ett tillstånd av lätt panik, en jakt på någon sorts uthärdlig gräns i ett alltmer outhärdligt kaos. Populärkulturen invaderar oss, i alltmer bisarrt urusla former – och alla argument

mot en total nivellering – ett allt-är-lika-bra-tillstånd eller ett den-som-säljer-mest-är-bäst-tillstånd – har fått något mossigt och antikverat över sig. Och det kan nog vara rätt skönt att kunna bejaka denna mossighet. Som exempelvis litteraturvetare kan man bejaka tillståndet och acceptera en förnämlig utvaldhet. På sätt och vis är det lika bra att det som sker sker – på så sätt blir det redan naturgivna tydligt för alla: att det finns en högre och en lägre kultur – och inte minst en högre och en lägre litteratur. Och den högre litteraturen kan bara avnjutas och uppskattas av ett mycket litet fåtal. Det är naturens ordning, och det är lika så gott att det äntligen blir uppenbart.

Jag tror inte på det här. Jag tror att det är att förvandla den levande litteraturen till en arkeologi. Jan Guillou – den svenska bestsellers grand old man – har en gång sagt, angående god litteratur, att den goda litteraturen redan är skriven. "Vill jag ha riktigt bra litteratur väljer jag en klassiker." Och för många av oss är det ju så – den goda litteraturen finns en bra bit in i det förflutna. Ungefär som ett bra vin. Själv brukar jag alltid dra till med Shakespeare.

Om litteraturvetaren blickar djupt in i sig själv så finner han eller hon alltid en korsväg, en sista vägskorsning som bestämmer det mesta om vem han eller hon är. På den ena vägs skylten står det "aristokrati", på den andra "demokrati". Låt oss hejda oss ett ögonblick vid den korsvägen. Vi stannar helt enkelt där ett tag. Jag lovar att vi återkommer. Häng kvar.

Kan man – överhuvudtaget – kombinera tanken på att det finns bättre respektive sämre litteratur – med ett demokratiskt perspektiv som säger: Den där illitterata personen – den där personen som sårskriver "herrtoalett", tycker att dikter skrivs av bögar och misslyckas med att få en Liza Marklund-bok att gå ihop – har exakt samma rätt som jag, den beläste, att göra sin röst hörd? Jag tillåter mig faktiskt att tro att det är en av vår tid viktigaste och mest akuta frågor.

Jag har själv alltid, i alla sammanhang, försvarat den "svåra" litteraturen (och när jag säger "svåra" i fortsättningen så står det inom, som jag hoppas, tydliga citationstecken). Det vore fruktansvärt hemskt om det bara fanns ett enda sätt att beskriva verkligheten på, ett så kallat "realistiskt" (citationstecknen igen). Vissa komplicerade livsfrågor kräver också komplicerade svar – och estetiken, litteraturen, stilen är ett sätt, både att ställa en komplicerad fråga och att få ett komplicerat svar. Utrymmet för olika litterära perspektiv måste vara oändligt, verkligen oändligt. Litteraturen är den enda plats i universum där faktiskt precis allt är tillåtet.

Likväl har jag också i högsta grad sett den "svåra" litteraturens avigsidor. Det finns egentligen tre olika skäl till att skriva "svår" litteratur, varav två är irrvägar, återvändsgränder, felnavigeringar. Den ena irrvägen är frågan om läsarna – skri-

ver man verkligen uteslutande för sig själv, åstadkommer ett mer eller mindre privat språk, ett ogenomträngligt chiffer av helt personliga referenser? Den andra irrvägen är frågan om författaren – skriver man verkligen för att framställa sig själv i positiv dager, för att helt sonika imponera på läsaren?

Detta är två uppenbara fallgropar i modernismens och postmodernismens mer experimentella strömfåra. Båda två existerar, båda två resulterar i "svår" litteratur som inte är "bra". Det har blivit lite för lätt att å ena sidan hemfalla åt en privat mytologi, å andra sidan visa sig på styva linan. "Svår" litteratur betyder inte automatiskt kvalitetslitteratur. Det är förvånansvärt lätt att missta sig på den punkten idag.

Å andra sidan verkar alla det litterära kretsloppets instanser – förlag och bokhandlare, läsare och författare – i nuläget samverka i motsatt riktning, i riktning mot det enkla, lättköpta och populära – vilket gör det betydligt enklare att förlåta och acceptera en "svår" litteratur som emellanåt råkar halka in på någon av de båda nämnda irrvägarna. Samtidslitteraturen håller utan tvivel på att trivialiseras. Identifikations- och spänningslitteratur dominerar. Kan man hitta enkel förströelselitteratur med hög igenkänningsfaktor eller hög spänningsfaktor så gör man det, såväl läsare som förläggare. Bokbranschen har hårdnat markant – bokköparna har i allt högre grad blivit pockethandlare, och pockethandlare går i allt högre grad på omslag. Ett coolt omslag på en pocketbok är en mycket säkrare säljfaktor än ett kvalitativt innehåll.

Så låt oss återvända till det tredje skälet att skriva "svår" litteratur. Det är egentligen, paradoxalt nog, väldigt enkelt. Nya tider kräver nya former – nya sätt att erfara en ny verklighet kan inte motståndslöst fogas in i gamla former. En ny verklighet med nya former av sensibilitet – och varje generation, om man överhuvudtaget kan tala om generationer (kanske är det sättet att tänka också en gammal form), har egentligen en helt egen sensibilitet –, en ny verklighet med nya former av sensibilitet och mottaglighet och motstånd måste ovillkorligen producera nya litterära former och genrer. Det tredje och egentligen enda giltiga skälet att skriva "svår" litteratur handlar kort och gott om att vara trogen sin erfarenhet, trogen sin emotionella och intellektuella upplevelse. Och det måste få vara kvar. Det är den sanna svårigheten, den äkta fördjupningen. Det är när vi kasserar den litteraturen till förmån för den rena förströelsen som vi verkligen är i knipa.

Det kulturella tillståndet av idag rymmer dock ytterligare en komplikation, och den komplikationen är i mina ögon ytterst hoppingivande. Den har just att göra med yngre generationers nya former av sensibilitet. Den har faktiskt också att göra med den hysteriskt växande mängden populärkultur.

Varje generation som växer upp har som regel fötts upp på allt mer populärkultur. Det man förlorar i form av klassisk, traditionell bildning – för så är det utan tvivel – måste återerövas någonstans, det är jag helt övertygad om. Mäniskan blir inte dummare och dummare, kanske snarare tvärtom. Och det som då sker, i brist på klassisk bildning, är att man får en allt större insikt i populärkulturens spelregler. Jag tror helt enkelt att man genomskådar populärkulturen på ett nytt sätt. Det grundläggande mänskliga behov som konsten alltid har fyllt – behovet av att se sig själv, att ifrågasätta, att driva ut djävlar, att leta efter meningen med livet, allt det där – har i allt högre grad kommit att hamna inom ramen för populärkulturen. Vi skulle nog våga kalla det ett metaförhållande till populärkulturen. Och ur det som verkar vara vår civilisations skithög, rent ut sagt – den ekrementellt växande högen populärkultur – växer en ny populärkultur, en "metapopulärkultur" som inte ryggas för att använda populärkulturella former för att skapa en konst som är minst lika brännande aktuell och vital som den som den traditionella finkulturen förmår producera.

Det har alltså, som jag ser det, mitt i den växande dynghögen uppstått en stor buffertzoon mellan det som traditionellt går under beteckningarna finkultur respektive populärkultur. Typexemplet i samtiden är faktiskt amerikanska teveserier.

För inte särskilt många år sedan – under såpopperornas era – var det helt otänkbart att något kvalitativt skulle kunna komma fram ur tevedramatiken. Allt var läskigt standardiserat och klichéartat. Man minns med rysningar *Dallas*, *Dynastin* och *Falcon Crest* – för att inte tala om svenska höjdare som *Vårhuset* och *Rederiet*. Men så hände någonting – och jag vill påstå att det hände i den genre som hade hängt med längst. Teveseriernas verkligt stående trollformel, nämligen deckarteveserien.

Kriminallitteraturen har alltid haft två tämligen distinkt åtskilda rötter, en engelsk och en amerikansk. Den engelska har varit lite mer asocial, lite mer världsfrånvänt pusseldeckarartad, och den amerikanska mer försänkt i en rådbråkad samtids sociala problem. Det finlemmade mot det hårdkokta, för att generalisera grovt.

När dessa traditioner på låt oss säga fyrtioalet överfördes till filmduken lyckades som regel amerikanerna bäst, framför allt med film noir-genren, med bitvis storartade filmatiseringar av Raymond Chandler och Dashiell Hammett – man tänker omedelbart Humphrey Bogart. Men när teve sedan tog över, på låt oss säga sextio- och sjuttioalet, blev det sällan särskilt lyckat – amerikanska deckarserier var generellt sett ganska slafsiga produktioner. Det var istället engelsmännen som förde upp teveserien på en högre nivå – BBC var konstnärligt

våghalsiga, inte bara genom satsningen på halsbrytande humor av typen *Monty Python's Flying Circus*, utan också i sin deckarsatsning.

Som efter ett ganska blekt åttioal ledde fram till en synnerligen engelsk serie baserad på Colin Dexters inte så där vansinnigt imponerande kriminalromaner om kommissarie Morse. Inte minst tack vare huvudrollsinnehavaren John Thaw innebar det emellertid att tevedeckargenren tog ett kvalitativt språng. Som dock några år senare, 1991, tog ytterligare ett språng i form av Lynda La Plantes fullständigt magnifika serie om kommissarie Jane Tennison, *Prime Suspect* (*I mördarens spår* på svenska). Det kvinnliga perspektivet på den brutala engelska poliskåren gjorde underverk för genren, och nivån höjdes ytterligare.

Samma år som *Prime Suspect* tog sin början i England, 1991, höjdes ribban för deckaren på den amerikanska filmduken – med Jonathan Demmes filmatisering av Thomas Harris *När lammen tystnar*, en thriller på absolut högsta nivå (mycket bättre än boken). Och det var som om amerikanerna inte ville vara sämre än engelsmännen på teve heller, utan två år senare, 1993, startade två enastående deckarserier i amerikansk teve, Barry Levinsons *Homicide* (*Uppdrag: mord* på svenska) och Steven Bochcos *NYPD Blue* (*På spaning i New York* på svenska). I ett slag höjde man ribban rejält för kvalitetsteve inom strikt populärkulturella ramar.

Under den här första halvan av nittioalet tog jag själv mina första stappande litterära steg. Jag stod vid det laget helt och hållet på finkulturens sida. Jag såg ingen som helst anledning att ifrågasätta den traditionella indelningen i en bra finkultur och en dålig populärkultur. Jag skrev några skönlitterära böcker i diffusa genrer och med tämligen experimentell inriktning, jobbade fram en doktorsavhandling om Artur Lundkvist, startade en hyggligt avancerad litteraturtidskrift vid namn *Aiolos* – och – kände att jag alltmer målade in mig i ett hörn. Litteratur handlar ju om kommunikation. En författare vill ju trots allt bli läst – när han eller hon så att säga har lekt rommen av sig och vandrat lite för långt längs den "svåra" litteraturens båda irrvägar så vill man bli läst. Man har något att säga, och man vill att någon ska höra det.

Desshättre ägde den här krisen rum precis när buffertzonen mellan finkultur och populärkultur började växa. Och jag kan säga att den direkta katalysatorn till att jag själv lät mig klyvas i två personligheter var två saker: För det första en film vid namn *Seven* av David Fincher. Den kom 1995, samma år som jag disputerade. Det var en oerhört kraftfull och otäck film som ändå lyckades rymma så mycket av det som jag uppfattade som litteraturens primära konstnärliga kvaliteter: en pricksäker samhällskritik, en existentiell tematik, humor, fasa. För det andra en bok, en deckare som jag grep mig an när jag låg nerbäddad i en förkylning. Den

kom samma år som *När lammen tystnar* och *Prime Suspect*, 1991. Det var Henning Mankells första Wallanderdeckare *Mördare utan ansikte*.

Om *Seven* var en direkt inspirationskälla hade Mankells bok en mer dubbel kluven inverkan på mig. Ja – det gick att även på svensk mark skriva litterärt fullgångna kriminalromaner – bara det var en märkvärdigt överraskande insikt – men det borde helt enkelt gå att skriva dem ännu bättre. Så inleddes min partiella transformation till deckarförfattaren Arne Dahl. Och när tanken väl hade slagit rot började jag inse att det här var en mycket längre process. Den trängde rakt ner förbi det tidiga nittioalets markanta kvalitetshöjning inom tevedeckaren – framför allt insåg jag hur mycket *Uppdrag: mord* (*Homicide*) och *I mördarens spår* (*Prime Suspect*) hade betytt för mig.

Men processen tog egentligen sin början ända nere i det ögonblick då den svenska kriminalromanen förvandlades från en putslustig pusseldeckare till en fullödig samtidsnärvarande urkraft. Jag talar naturligtvis om Maj Sjöwalls och Per Wahlöös dekalogi *Roman om ett brott* från 1965 till 1975, urscenen för den svenska litteraturens buffertzonen mellan finkultur och populärkultur. Tio "riktiga romaner", den svenska sextioåttalitteraturens krön – och samtidigt början på den svenska kriminalromanens internationalisering.

Jag har kommit fram till att jag läste *Roman om ett brott* i dess helhet när jag var fjorton till femton år gammal. Det bör alltså ha varit 1977-78. Då hade dessutom den högst "finkulturelle" filmregissören Bo Widerberg gjort sin klassiska filmatisering av en av Sjöwall/Wahlöös böcker, *Mannen på taket* från 1976. Widerberg, tidigt utnämnd till Ingmar Bergmans efterträdare, nedlät sig till att göra en actionfilm av en svensk deckare. Det var en av de första barnförbjudna filmer jag såg. Jag har ännu mycket starka minnen av när Carl-Gustaf Lindstedts Martin Beck blir skjuten på ett tak på Dalagatan i Stockholm, minnen som alldeles glasklart fanns kvar och aktiverades när jag själv började skriva deckare.

Vi kan naturligtvis hålla på att rapa populärkulturella influenser på finkulturen i all oändlighet. På ett plan kan man säga att det egentligen ägde rum under hela nittonhundratalet. Men det är inte riktigt det jag vill säga. Det jag vill säga är att det – antagligen på många vis via sextioåttagenerationen och en mer eller mindre falsk folklighet – började uppstå en acceptans för att populärkulturen bar på någonting väsentligt i sin förmåga att fånga en större publik. Inte bara som sociologiska studieobjekt – det är fortfarande populärlitteraturens öde i svensk litteraturvetenskap – utan som estetiska objekt som inom ytterst välavgränsade ramar kan få in oväntat mycket.

Det var nämligen min ryggmärgsreaktion – och jag tyckte att jag fick den bekräftad i takt med att jag kom igång med deckarskrivandet. Ungefär så här, så

ledes: En genre med många yttre begränsningar, dränkt i ett träsk av klichéer, är kanske, paradoxalt nog, den allra mest fruktbara grogrunden för litterär förnyelse. Det blir naturligtvis inte fråga om någon verkligt ny genre – originaliteten får ta andra vägar, mer knixiga, mer fördolda – men det blir fråga om att liksom underminera en genre, samtidigt som man älskar den och är den trogen. En sann kärlek klarar sådana påfrestningar.

På så vis klarar mitt exempel kriminalromanen att rymma en fullskalig roman. Man kan helt enkelt gömma en roman i en kriminalroman. Man kan låta en genre dömd att slutas förbli öppen. Man kan ersätta allt det stereotypa med en lek med stereotyperna – och därmed tränga bakom dem. Det är så mycket som är möjligt. Det påstår jag ännu efter nio kriminalromaner. Jag har aldrig känt mig särskilt begränsad av alla genrens begränsningar. Tvärtom är det fantastiskt att hela tiden stå inför möjligheten att låta en klyscha ta över – och så undvika den och ta en annan väg. Det är skriftens verkliga njutning – att alla ord alltid redan har använts, i stort sett alla situationer har representerats – och så finns det ändå andra vägar. Jordklotet må vara kartlagt i dess helhet – det finns ändå så mycket oupptäckt kvar.

Jag kan föreställa mig att det här är ett resonemang som har genomsyrat den bitvis mycket drastiska förnyelse av den amerikanska teveserien som kom igång efter *Homicide* och *NYPD Blue*. Vi har inte bara fått en radikal och elegant förnyelse av storpolitisk dramatik i form av *The West Wing* (*Vita Huset* på svenska) – som dessutom har gjort alla trista standardrepliker helt omöjliga i tevedramatiken. Därtill har det dykt upp gränslös dödsångestdramatik som *Six Feet Under* och ytterligare tillskärning av tevedeckargenren med saker som *The Wire* och *The Shield*, två serier mycket nära verkligheten i Baltimore respektive Los Angeles – och ändå kompositoriska, emotionella och intellektuella kraftpaket (framför allt *The Wire*, som är en av de stora konstprodukterna från USA under senare tid).

Hur är det då med "den välbevakade gränsen mellan finkultur och populärkultur"? Vilka är gränsvakterna (som är alldeles för sent ute)?

Även om jag själv nästan uteslutande har hört positiva tongångar om mitt skrivande som Arne Dahl (klart mer positiva än som Jan Arnald...) har jag ändå – inne i tystnaderna – börjat ana att min verksamhet inne i den stora buffertzonen mellan finkultur och populärkultur inte ses med alltigenom blida ögon av gränsvakterna på någondera sidan. Från den finkulturella sidan kan man ana en och annan antydning om att man ägnar sig åt något lite sekunda, lite otillräckligt, nästan lite skamligt – och troligen alldeles tillräckligt för att aldrig hamna i Svenska Akademien.

Men det är tämligen utsagt, och kanske inbillar jag mig det bara, i min uppskrivade deckarsensibilitet, som självklart går i riktning mot såväl paranoia som konspirationsteorier. Nej, det märkliga är att gränsvakterna från andra sidan är minst lika militanta.

På populärkulturens sida finns folk som inte vill ha den rena deckaren anfrätt av alltför höga ambitioner eller alltför grova verklighetsinslag. Det är faktiskt bara några månader sedan jag var inbegripen i en mycket handfast debatt med den svenska Deckarakademien om bristen på förnyelse och estetiska kriterier i valet av Årets bästa svenska deckare. Den debatten är kanske inte så intressant i sig, men den säger ganska mycket om att gränsvakterna sannerligen inte bara finns på finkulturens sida. Jag tror att båda sidor har väldigt svårt att acceptera den omstötning av hela den kulturella produktionen som är i färd med att äga rum just i vår tid. Finkultur och populärkultur börjar, via det jag har kallat buffertzonen, närma sig varandra med sådan hastighet och kraft att ingetdera begrepp kommer att lämnas oberört. Det sker en sprängning just nu av genrer och konstarter som inte bör underskattas. Det som tidigare har varit någorlunda säkert – var hittar man den där riktigt på allvar drabbande konstupplevelsen – är numera en öppen fråga. Det kan lika gärna ske i en teveserie som ses av tiotals miljoner människor som i en diktsamling som läses av tio personer. Det finns inga riktiga garantier längre för att det smala är det bra. Det kan uppenbara sig i stort sett var som helst.

Det börjar bli dags att återvända till diverse resonemang som har lämnats hängande. Shakespeare, till exempel. Vadå Shakespeare? Jo, han är faktiskt och förblir min favoritförfattare. Men inte för hans klassikerstatus, inte för att ingen endaste kanon i hela världen missar honom. Snarare för att han just lyckades så otroligt bra med att kombinera dåtidens motsvarigheter till finkultur och populärkultur – termer som naturligtvis inte fanns – till ett slags språkekvilibristisk folklighet som hade en självklar hemvist på dåtidens vildvuxna teatrar, den enda platsen i det klassbundna senrenässanssamhället där klasserna faktiskt högst bokstavligt möttes. Han tog befintliga berättelser, genrer och stereotyper och gav dem en helt ny språklig dignitet. Jag tror det är möjligt i samtiden också.

Alltså tillbaka till korsvägen. Där står vi, litteraturvetare och finkulturella, och rådbärar våra hjärtan och, kanske i lite för hög grad, våra hjärnor. Vi vet att det finns litteratur som är bättre än annan litteratur. Vi vet att den som läser en mångfasetterad litteratur är en mycket mer nyanserad människa än den som slår sig till ro bland klichéerna och accepterar en massa enkla förutsättningar om vad det innebär att vara människa. Vad gör vi med denna kunskap? Klarar vi verkligen av att förbli demokrater? Där är vägskyltarna: aristokrati eller demokrati.

Vi kan välja den aristokratiska vägen och leva i enskild avskildhet tillsammans med några likasinnade. Men vi kan också läsa samma texter, njuta lika fullt av Hugo von Hoffmannsthal och Marcel Proust och ändå – ändå – vara demokrater. Vi kan ge oss ut och utsätta oss för all den där kritiken som vi uppfattar som idiotisk. Och vi kan säga: Det här och det här har många som har läst mycket urskilt som lite extra bra. Ni kan väl kolla på det? Om ni tycker det är skit så är det helt okej, ni är inte sämre människor för det. Dessutom får ni gärna föreslå alternativ – till exempel ur en tevedeckare eller en annan teveserie. Varför skulle en kanon vara så hotfull?

Vore inte kanontanken faktiskt ett utsökt sätt att faktiskt föra ut en del kvalitetslitteratur till gemene man? Vad är det för fel på det? Ja, vi är tillbaka där vi började, det var liksom det som var meningen. Jag fruktar egentligen inte att ett svenskt kanonbyggande skulle vara rasistiskt eller ens patriotiskt – många av de verk som skulle hamna på en sådan lista skulle vara distinkt opatriotiska, det är jag helt säker på, och jag betvivlar också starkt att den minsta skugga av rasism skulle kunna urskiljas där.

Jag tror snarare att det handlar om min motvilja mot den moralpanik som har med det kaotiska tillståndet att göra. Skulle jag tvingas välja rakt av, utan nyanser, känner jag nog att jag snarare skulle ställa mig på kanonbildningens sida än på motståndarsidan. Likväl tror jag att den moralpanik inför kaos och raserade ideal som exempelvis Folkpartiet känner snarare är en produktiv känsla. Hela kulturen, hela konsten genomgår för tillfället en förvandling, inte minst via invandrarna. Finkulturen – den traditionella högkulturen – håller ovillkorligen på att förpassas till underjorden. Högkulturen kanske redan är en subkultur. Andra saker sker i samtiden. Och jag personligen tror att den mest produktiva sfär vi just nu kan befinna oss i är det jag har kallat buffertzonen mellan finkultur och populärkultur. Det är inte längre en bildad borgerlighet som är kulturkonsument, det är hela jänkla befolkningen. Och vi kan inte riktigt fortsätta skapa konst för det lilla utvalda fåtalet. Men vi kan ta nästan allt som vi tänkte skapa för det lilla fåtalet, lägga till några moment, passa in det inom en lite anorlunda ram – och faktiskt skapa konst som förmår verka på tillräckligt många olika nivåer för att en så stor del som möjligt av befolkningen ska kunna ta del av det och få ut något av det.

Se bara på Shakespeare.

The first part of the book is devoted to a general survey of the history of the English language. It begins with the Anglo-Saxons and their language, Old English, and traces its development through Middle English and Modern English to the present day. The author discusses the influence of various languages on English, particularly Latin, French, and Greek, and the role of the Bible and the works of Shakespeare in the development of the language. The second part of the book is devoted to a detailed study of the English language in its various aspects. It begins with a study of the English alphabet and the system of spelling, and then goes on to discuss the English grammar, including the parts of speech, the construction of sentences, and the rules of syntax. The author also discusses the English vocabulary, including the origin of words and the process of borrowing words from other languages. The third part of the book is devoted to a study of the English language in its various dialects and accents. It begins with a study of the English dialects of the British Isles, and then goes on to discuss the English accents of the United States, Canada, and Australia. The author also discusses the English language in its various literary forms, including poetry, prose, and drama. The book is written in a clear and concise style, and is suitable for students of the English language at the university level.

GENRE

The book is written in a clear and concise style, and is suitable for students of the English language at the university level. It is a comprehensive study of the English language, covering its history, grammar, vocabulary, and dialects. The author is a leading expert in the field of English linguistics, and his book is widely regarded as one of the best. The book is divided into three main parts, each of which is further divided into chapters. The first part is devoted to a general survey of the history of the English language, the second part to a detailed study of the English language in its various aspects, and the third part to a study of the English language in its various dialects and accents. The book is written in a clear and concise style, and is suitable for students of the English language at the university level.

KLASSGRÄNSER, KULTURBLANDNING OCH NYA
LÄSARTER: ESTETIK, DIDAKTIK OCH IDEOLOGI I SVENSK
ARBETARLITTERATUR C:A 1910

Beata Agrell
Göteborgs universitet

I sin bok *Svensk arbetarlitteratur* beskriver Lars Furuland en unik och rikt varierad litterär tradition, som än idag genererar nya texter (Furuland/Svedjedal 2006: 24, 372f.). Som många andra förlägger han höjdpunkten till den *andra* generationens arbetarlitteratur på 1930-talet, med Ivar Lo-Johansson, Harry Martinson och Eyvind Johnson som stora namn. Själv har jag kommit att intressera mig för den *första* generationens arbetarlitteratur i det tidiga 1900-tal, då prosaberättelsen efterträdde kamplyriken (Furuland/Svedjedal 2006: 78f., Nilsson 2006: 50-54). Det är en litteratur som aldrig åtnjutit någon litterär prestige och numera väl knappast läses. Men mig intresserar *hur den tänjer på gränserna mellan estetik, didaktik och ideologi*. I det följande skall jag diskutera hur sådana strategier häddar för aktivering av läsaren.

Första generationens arbetarlitteratur

Denna tidiga arbetarlitteratur är en *bruks*-litteratur med *konstnärlig* funktion, och den korsningen av i modern estetik oförenliga storheter får tänkvärda konsekvenser. Speciellt för den tidiga arbetarlitteraturen är bland annat en öppen, montageliknande form, där arbetet, överlevnaden och kollektiv kamp står i centrum. Denna till synes lösliga komposition kritiserades av ledande kritiker både då och senare (Fahlgren 1981: 73, 74; *Svenskt litteraturllexikon* 1970: 255).¹ Den *andra* generationens arbetarlitteratur behandlar hellre individens frigörelse från kollektivet och gör det i bildningsromanens mer klassiskt slutna och avrundade form. Flera av dessa senare författare blev erkända och etablerade, och lämnade efterhand arbetarskildringen. Men de tidiga arbetarförfattarna gjorde sällan några klassresor: många förblev kroppsarbetare hela sin yrkesverksamma tid och skrev sina verk på kvällar och nätter eller under perioder av arbetslöshet. Några av dem kunde tidvis också försörja sig som journalister inom arbetarrörelsen. Till de mer bemärkta namnen hör Martin Koch, Gustaf Hedenvind-Eriksson

och Dan Andersson. Men mitt intresse avser mer obemärkta författarskap som Maria Sandels och Karl Östmans (Agrell 2001, 2003, 2005). Här skall jag koncentrera mig på Sandel. Hon har på senare tid uppmärksammats i egenskap av vår första kvinnliga proletärförfattare, och hennes verk har nämnts som viktig dokumentation över arbetarklassens historia – men knappast för sina litterära kvaliteter (Witt Brattström 1975: 269; Engström 1975; Halldén 1975; Forselius 1996: 147).

Hur skall då dessa texter läsas för att deras egenart skall komma till synes (Forselius 1983: 96; Nilsson 2006: 48)? En given utgångspunkt är historisk: att detta var en *brukslitteratur* i litterär form.² Det är noveller och romaner inriktade på *användning*, inte bara som drivmedel i den politiska kampen, utan också till personlig tillägnelse, begrundan och reflexion över en klassbetingad livsproblematisering, där gränserna mellan privat och politiskt upplöstes (Ahlmo Nilsson 1979: 20).

Problemet: didaktik & estetik

Maria Sandel, liksom hennes generationskamrater, skriver i en *realistisk* och stundom *naturalistisk* tradition med romantisk-sentimentala och ibland *melodramatiska* inslag – det är välkända 1800-tals-mönster, som möter såväl hos Zola och Strindberg som i tidens populärlitteratur (Godin 1994: 135f.). Men de skriver också i en *didaktisk* tradition med anor från både förmodern pragmatisk estetik, religiös väckelse och politisk kampdikt. Och denna didaktik var förstås oförenlig med den moderna estetikens krav på litterär autonomi, som det symbolistiska avantgardet och de så kallade dekadenterna förespråkade (Lundberg 2000: 36; Calinescu 2000: 189–191). Den var med sitt klassperspektiv faktiskt också oförenlig med ledande dåtida kritikers moralpedagogiska estetik, eftersom arbetarklassen uppfattades som hotande (Boëthius 1989: 119, 158, 251; Godin 1994: 128–132).

Arbetarförfattarna ville förstås nå ut: främst till sin egen klass men på sikt också till den läsande borgerligheten (Godin 1994: 136f.; Nilsson 2006: 50f.). Vid den här tiden – omkring 1910 – hade arbetarrörelsen utvecklat en egen oförlighet med egna tidningar och även förlag. Men merparten av arbetarlitteraturen gavs faktiskt ut på borgerliga allmänförlag (Furuland/Svedjedal 2006: 440, 443, 444f.; Nilsson 2006: 52). Det därvid breddade publikunderlaget skapade också problem, eftersom vitt skilda intressen skulle tillgodoses (Ahlmo-Nilsson 1979: 13; Olsson 1979: 58, 69f.). Ambitionen var att påverka, förändra – att *lära, röra och väcka* så många som möjligt, delvis som syftet var i förmodern pragmatiskt orienterad estetik efter klassiskt retoriskt mönster. Men läsarna – både

bland arbetarna och i borgerligheten – ville enbart *behågas*; man sökte underhållning, spänning och skönhet, inte påminnelser om eget eller andras elände (Fahlgren 1981: 73; Godin 1994: 127; Agrell 2003: 74f.).

Problemet var alltså: *hur kombinera estetik, didaktik och ideologi?* Det didaktiska syftet drar åt en otidsenligt nyttobetonad strategi, medan det konstnärliga drar åt experiment i skönhet eller spänning. Men dessa till synes motsatta tendenser *understödjer* också varandra: tidens arbetarförfattare skrev i alla genrer och medier, och använde konstillitteratur som ett brukslitterärt medel – men i tjänst hos en *annan* didaktik än debattartiklens, pamflettens och kampdiktens (Boëthius 1989: 265). Det är en *litterär* didaktik, som arbetar med berättande, fiktion och gestaltning, men utan den sorts litteraritet som premieras i en modern litterär institution; den är främmande för det 'intresselösa skådande' som med Kant blev grundläggande i modern estetik (Calinescu 2000: 48). Men hur ser då denna *brukslitterära* estetik ut (Jfr Hunter 1990: 226)?

Tidsbakgrund: modernisering

Maria Sandel verkade i ett tidigt 1900-tal som präglades av flera moderniseringsprocesser. Det rör sig om en ekonomisk, social och politisk omvandling med vittgående effekter också på det kulturella och andliga området – långt ner i folklagen. I litteraturforskningen talas bland annat om *parnassens demokratisering* (Thorsell 1997: 521). För samtidigt som det litterära avantgardet experimenterade med sensymbolism och begynnande modernism i *l'art pour l'art*-estetikens anda, började nya grupper av författare träda fram, med helt annan bakgrund och inriktning. De rekryterades inte bara från den nya penningmedvetna borgerligheten och den liberala journalistkåren – som Ludvig Nordström, Gustaf Hellström, Hj. Bergman och Elin Wägner – utan också från arbetarklassen och det proletariserade bondeståndet. Och för dessa nya grupper är litteratur en fråga om *realism* – trovärdig verklighetsframställning.

Men de nya realisternas skilda klassperspektiv problematiserar realism-begreppet. För *vilken* verklighet är det fråga om, och *vems*? Och med vilka kriterier på trovärdighet (Lodge 1997: 25; Eysteinson 1990: 194f.)? På sådana frågor gav texterna ganska olika svar, därtill förbundna med olika *värdeperspektiv* (Agrell 2005: 187–192). Också bildningsbakgrunden påverkade verklighetstolkningen: arbetarförfattarnas ursprungliga 'litterära' bildningsarv utgjordes till stor del av Bibeln, Psalmboken och gängse andaktslitteratur. De självlärda rörde sig med en äldre, didaktiskt präglad estetik, inriktad på etisk-politisk begrundan snarare än på estetisk njutning. Men som vi skall se är det inte hela sanningen. Det sedelärande exemplet och den fromma berättelsen utgör ofta stormen i den tidiga ar-

betarprosan (Godin 1994: 135) – genrer kända för alla, inte minst via *Folkeskolans läsebok* – men den stommen kan bära upp mångahanda: t.ex. en proletär skiss, en populärlitterär melodram, ett journalistiskt reportage, eller ett filmiskt montage av scener – ibland allt på en gång. I denna smältdegel kunde också blandas doser av impressionistisk miljöskildring, symbolistisk vildmarksromantik och expressionistisk typisering (Furuland 2001: 5, 2006: 119).

Men arbetarrörelsens bildningsverksamhet, inte minst på Brunnsvik, rörelsens egen folkhögskola, medförde också inflytande från kanoniserade författare, dvs. det liberalt humanistiska arvet från 1800-talet, som i arbetarrörelsen representerade den 'riktiga' kulturen (Ahlmo-Nilsson 1979: 18; Godin 1994: 119). Ett ofta återopat namn är också filosofen Peter Krapotkin: hans lära om *inbördes hjälp* gick på tvärs mot socialdarwinismen och gav bränsle åt arbetarrörelsens egna föreställningar om *solidaritet* – starka inte minst hos Maria Sandel.

Förhållandet till läsaren – exemplet Maria Sandel

Maria Sandel var sömmerska – trikästickerska – bosatt i Kungsholmens arbetarkvarter i Stockholm (Forselius 1983, 1996). Sandels första bok, novellsamlingen *Vid svältgränsen*, utgavs 1908, i perioden mellan storstrejkerna 1902 och 1909. Berättelserna behandlar olika aspekter av livet i Stockholms fattigaste arbetarkvarter, och alla tänkbara typer är representerade: från den skötsamma familjen, där alla drar sitt strå till stacken och hjälper sin nästa i tider av nöd och elände, till alkoholisten, småtjuven, dagdrivaren och trasproletären.

I berättelsen "Min gata" dras perspektiven samman till ett nätverk av förbindelser, som återspeglar strukturen i hela samlingen. Berättelsens ram är en vandring längs proletärerens gata. Till att börja med fokuseras en enskild gestalt, en ung blek arbetarkvinna på väg hem till sin lungsjuke bror, och hennes perspektiv styr framställningen (Forselius 1983: 89–91). Men den som får vandra är noga besett *läsaren*, med Berättaren som didaktisk färdledare. "Ser du?" manar hon oupphörligt; "Se här!", "Titta dit!", "Betänk detta!". Snart kommer också andra gestalter och situationer i fokus, nu sedda utifrån den tilltänkte läsarens perspektiv – en läsare som aldrig sett något liknande.

Berättelsen är kort – 10 glesa boksidor – men vandringen rör sig långväga i tiden: genom dygnets timmar och veckans dagar. Om eftermiddagen får vi se arbetarmassorna vältra fram "som slungade af ångkraft [...] ur vidöppna fabriksportar" (93f.). Detta är en typisk scen i arbetarlitteraturen över huvud: arbetarna som kollektiv, på väg till eller från fabriken, nedtryckta, utsläpade, trångbodda, förråade – eller unga idealister, med såväl kamplust som bildnings-

potential. Sandels berättare framhäver här båda sidorna. Men så växlas fokus och de allra äldsta i skaran kommer i blickpunkten. Och här blir berättaren ivrig, vädjande, didaktisk – inriktad på att väcka läsarens engagemang, förstås, men ännu mera hans *begrundan* och *reflexion*:

Men se på de gamla männen, de åldriga kvinnorna! O, de gamla, som fyrtio, femtio år gjort evigt samma grepp med handen, haft evigt samma ljud för örat och för ögat samma syn! Se på de gamla, som åldrats i oupphörlig, tacklös kamp för ett knappt bröd åt sig och de sina, för hvilka allt i lifvet blifvit vana, allt utom det, som gör tillvaron dräglig. Se på deras krökta ryggar och stultande gång och tänk på hur det skall kännas att häfva en värkbruten, illa hvilad kropp ur bädden i arla morgon! Tänk på de långa timmarna af jäkt, bekymmer och fattighuset i perspektiv — så vida ej döden förbarmar sig. Tänk! — och du skall vändas af medlidande! Ty de gamla ha intet hopp. De unga kunna och skola strida sig till ljusare villkor, ofta skola de stupa — för att resa sig än starkare. Men de gamla de kunna bara segna ned — — — (93f.)

Genom de många deiktiska uttrycken för här och nu markeras skildringens karaktär av pågående skeende, som utspelas framför läsarens ögon. Detta är en vanlig teknik i äldre litterär tradition ännu så sent som på 1700-talet, hos exempelvis Bellman – men anorna härrör från kristen *betraktelseslitteratur* (Hunter 1990: 202f.; Hansson 1991: 133–141, 147f.; Thorén 1986: 84f.). Det som skulle betraktas och begrundas här och nu kunde vara vilka jordiska ting som helst, men processen skulle leda till "andelige och himmelske ting", ofta Kristus i hans ställföreträdande lidande (Hansson 1991: 137f.). Men framställd genom dessa andaktslitterära tekniker får arbetarklassen hos Sandel (liksom ofta i arbetarlitteraturen) en Kristusliknande roll som offer på kapitalets altare (Jfr Algulin 1998: 241f.).

Denna begrundande läsart från den andaktslitterära traditionen hade övertagits och vidareförts av väckelserörelsen – "läsarna" – och därifrån kommit in i arbetarrörelsen och andra sekulariserade folkrörelser. Som bland andra Ronny Ambjörnsson och Lars Furuland visat, innebar den begrundande läsarten ett intensivt och personligt läsande: man "gömde det lästa i sitt inre", som det hette, och tillämpade det på sin egen situation (Agrell 2003: 67f.; Ambjörnsson 1998: 129; Furuland 1991: 13; Godin 1994: 135).

I Sandels berättelse om "min gata" varieras detta fromt didaktiska arv ytterligare i skildringen av gatan om natten. Det tunga arbetet ligger nere, men vilan liknar mest en dödssömn och den sovande gatan "en väldig fattiggraf" (94). Bildspråk och personifikationer varierar den traditionella förgänglighetstanken och dödens seger över livet. Men just här tar berättelsen också en annan

vändning. När dagen gryr är det lördag – avlöningsdag – och då är det som en uppståndelse från de döda. Vandringen på proletärgatan fortsätter nu genom ett karnevalsliknande myller av spendersamma arbetare (95, 97f.).

Så stannar färdledaren-berättaren upp igen och pekar mot en scen utanför en krog. Återigen anmodas läsaren-medvandrarerna att betrakta och begrunda:

Just nu står utanför den stort tilltagna krogen en liten grupp, [...]. Kom hit och se! Den lilla gruppen består af en helgdagsklädd, rätt städlig arbetare och två utmärglade stackare, ytterst dåligt klädda. Från krogen ångar löksås och finkel i behaglig förening, en doft, som de två äfven synas fullt uppskatta. Nu finnes det ingen lukt i hela vida världen härligare och mer retande för svultna utelligare än just denna. Det vet också den välklädde arbetaren och — ah, hur det smakar att äta det kryddade köttet och känna het, rafflande dryck i strupen! Det smakar allt något de stackars slarfvarna.

[—]

En stund därefter skymtar ett par rödmosiga ansikten i krogdörren. Ljudligt rapande, klifva de fram den korta gatbiten, som leder till parkens gröna skugga, och vid åsynen af de tvenne, mätta, otörstiga och sälla kroppsarbetarna mumlar jag hänförd: »Lefve mecenaten!» (98)

Här slutar berättelsen, men den hänvisar samtidigt tillbaka in i sin egen värld. För nu aktualiseras en tidigare scen, där brodersinnet och solidariteten gjort sig gällande. Ett par sidor tidigare skildras en flock rännstensungar – smutsiga, trasiga, svärjande, men obrottsligt solidariska med varandra:

Krapotkins åsikter om »inbördes hjälp» ha här ett mycket godt stöd. Den, som icke på egna korta ben når upp att platta sin näsa mot butiksfönstret, lyftes beredvilligt af sin någon tum större kamrat, och kommer en liten gynnare ut i sin port med tänderna i en smörgås, så omringas han ögonblickligt, och gälla röster skrika öfver hvarandra: »Ä' de' godt?» — »Får jag en bit?»[—]— Så går smörgåsen ifrån den ena lystna munnen till den andra, där gapas så stort man förmår, och ägaren tittar på med mecenatmin. (91)

Scenen i sig är bagatellartad och lätt komisk, liksom väl också slutscenen utanför krogen. Men ordet "mecenat" sticker ut och binder de båda scenerna samman. Det som skall illustreras är tydligen tanken om inbördes hjälp tolkad som klass-solidaritet. Men hur passar *mecenaten* in i bilden? En mecenat är enligt den dåtida upplagan av *Nordisk familjebok* (1886) en "frikostig gynnare och främjare af konst och vetenskap (»mecenat»)» (Band 10: 561). Han är alltså ingen välgörare, utan en som hjälper konstnärer att fylla *hans eget* behov av konst. 'Mecenaterna' i Sandels berättelse hjälper de sina att fylla behov som också är deras egna – och kan

bli skriande vid nästa arbetslöshetsperiod. Så fungerar alltså solidariteten: en för alla och alla för en (Jfr Sandel 1913: 164f.). Men det predikas inte i berättelsen: det *gestaltas*.

Så hur är då denna berättelse gjord? Här möter *å ena sidan* disparata scener radade på varandra – impressionistiskt beskrivna i en lös kompositionsform som strider mot gängse konventioner om en välgjord berättelse. *Å andra sidan* hålls scenerna samman genom olika formella grepp. Främst denna Berättare, som leder läsaren genom en mångfaldig värld, befolkad av arbetarklassens alla skikt. Det är en *främmande* värld, som under vandringens gång görs *fattbar* på en ny nivå: gatans *mångfald* får spegla klassens *helhet*. Som bindemedel används också dygnets och arbetsveckans rytm; liksom återkommande kontraster: av liv/död, hälsa/sjukdom, ungdom/ålderdom, skötsamma/utslagna. Scenerna vävs samman i ett nätverk där temat *inbördes hjälp* åskådliggörs – ett tema som vittnar om den till synes heterogena klassens *enhet*.

I andra berättelser kommer dock splittringen och motsättningarna inom klassen till synes: de icke skötsamma (trasproletärer, prostituerade), överlöparna (klassklättrare), förrädarna (strejkbrytarna). Gestaltningen av sådana problem medförde inte sällan utmaning av tidens tabugränser. Så t.ex. skildringen av en pedofil våldtäkt i följetongsromanen *Familjen Vinge* (1909), eller ett barnamord i långnovellen "Hexdansan" (1919). Men iscensättningen *på gränsen* är samtidigt ägnad att frammana *begrundande läsning*.

Slutsatser

Redan den lilla skissen "Min gata" exemplifierar hur det kan gå till: hur den *brukslitterära* funktionen att väcka och engagera en tilltänkt läsare realiseras genom den *estetiska* funktionen att gäcka förväntningar, främmandegöra det välbekanta och därmed frammana *reflexion*. I "Min gata" utmanas också gränsen mellan textens och läsarens värld: den mellan läsande och skrivande. Med Roland Barthes kunde vi säga, att den till synes tryggt *läsbara* texten sätts fram som osäkrad och *skrivbar* (Barthes 1975: 10-12). Didaktik och estetik är här tätt förbundna: den didaktiska berättarrollen främmandegör det berättade och des-automatiserar läsandet.

Idén om främmandegöring är visserligen central också i modernistisk estetik (Sklovskij 1971). Men den modernistiska främmandegöringen är samstämd med nyhetskravet och idén om konstens autonomi. Att se nytt och annorlunda har i modernistisk estetik ett egenvärde, frikopplat från varje bruksfunktion (Calinescu 2000: 89f.; Eysteinson 1990: 41, 44f.). Främmandegöringens syfte är där att väcka reflexion över *konsten*; redan 1913 förespråkar Pär Lagerkvist en

"ren konst" (Karahaka 1978: 97). Detta är en estetisk kungstanke ännu idag: litteratur är meta-litteratur ("Litteraturen" 2000).

Den arbetarlitterära främmandegöringen, däremot, ingår i en brukslitterär estetik, som återknyter till en äldre konstsyn, men samtidigt närmar sig den *Verfremdungs*-estetik som Bert Brecht senare skulle utveckla, bl.a. via återbruk av andaktslitterära genrer (Agrell 1997: 50-52). Syftet är att med konstens alla medel frammana begründande läsning och väcka reflexion – över *livet utanför* konsten. Resultatet blir en åskådligt *gestaltande* litteratur, som kan te sig föråldrad eller i vart fall snart blir det, om den läses med modernismens glasögon. Men, som jag har försökt visa: det finns andra glasögon – ofta inbyggda i texten själv, läst i sin kontext. Den brukslitterära texten är själv ett raster genom vilket världen blir synlig på nytt. Det gäller bara att hålla reda på läsarten och begrunda bruket, inte minst i litteraturvetenskapen.

¹ Jfr dock Algulin 1998, som uppskattande diskuterar "montageformen" hos Koch.

² Se Wilpert 1989: 329: "Gebrauchsliteratur, Zweckliteratur, entsprechend der engl. Bz. Non-fiction und im Unterschied zu außerlit. Gebrauchtstexten (Geschäftsbrief, Protokoll, Nachricht, Gesetzestext u.a.) solche nichtfiktionale Texte, die durch Beachtung gewisser lit.-ästhet. Kriterien ihre zweck- und sachbezogene Aussage in e. literarisieretes Gewand [skepnad] kleiden, jedoch in erster Linie außerkünstlerische Ziele verfolgen: Gebet- und Andachtsbuch, Kirchenlied, Flugblatt, Flugschrift, Fachprosa, Traktat, Sachbuch, Dialog, Bericht, Interview, Reisebericht, Reportage, Biographie; Essay, Autobiographie, Tagebuch u.a. (letztteres im Ggs. zum rein fingierten lit. Tagebuchroman). Umstrittene Begriffsprägung aus dem Bestreben nach Ausweitung des traditionellen Literaturbegriffs mit fließenden, wertungsbestimmten Übergängen zu —> engagierter Lit., —> Tendenzdichtung und —> Gelegenheitsdichtung".

Litteratur

- Agrell, Beata, "Documentarism and Theory of Literature", *Documentarism in Scandinavian Literature*, P. Houe & S.H. Rossell (eds.), Amsterdam - Atlanta, GA 1997, s. 36-76.
- , "'Gömma det lästa i sitt inre'. Fromhet och klasskamp i tidig svensk arbetarprosa", *Ord & Bild* 2003: 4, s. 66-77.
- , "'Hemskt morddrama i Sunnansjö'. Estetik och didaktik i två kortberättelser av Dan Andersson", *Skönhet men jämväl förnuft. Festskrift till Sverker Göransson*, A. Forssberg Malm m.fl. (red.), Stockholm & Stehag 2001, s. 483-502.
- , "Modernitet, sekularisering och heliga värden. Problem i det tidiga 1900-talets skandinaviska litteratur", *Litteraturen og det hellige. Urtekst, intertekst, kontekst*, O. Davidsen m. fl. (red.), Acta Jutlandica LXXX:1, Teologisk serie 21, Aarhus 2005, s. 179-201.
- Algulin, Ingemar, "Berättaren Martin Koch", *Traditioner i förvandling*, A. Cullhed & B. Ståhle Sjönell (red.), Stockholm 1988/1998, s. 233-253.

- Ahlmo-Nilsson, Birgitta, "Inledning", *Inte bara kampsång. Fjorton analyser av arbetarlitteratur*, Birgitta Ahlmo-Nilsson (red.), Stockholm 1979, s. 7-23.
- Ambjörnsson, Ronny, *Den skötsamme arbetaren. Idéer och ideal i ett norrländskt sågverksamhålle 1880-1930*. 3:e uppl, Stockholm 1988/1998.
- Barthes, Roland, *S/Z. Essä*, övers. M. Höjer, Staffanstorps 1970/1975.
- Boëthius, Ulf, *När Nick Carter drevs på flykten. Kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige 1908-1909*, Stockholm 1989.
- Calinescu, Matei, *Modernitetens fem ansikten: modernism, avantgarde, dekadens, kitsch, postmodernism*, övers. D. Shafran & Å. Nylander, Ludvika 1987/2000.
- Engström, Kenneth, "En omotiverad återutgivning", rec. av Maria Sandels *Virveln*, *Skånska Dagbladet* 24.4.1975.
- Eysteinsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, Itacha & London 1990.
- Fahlgren, Margareta, *Litteraturkritiker i arbetarrörelsen. En studie i Erik Hedéns dagskritik 1909-1925*. Diss., Uppsala 1981.
- Forselius, Tilda Maria, "Moralismens heta blod: om Maria Sandel", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* 3, E. Möller-Jensen (red.), Höganäs 1996, s. 145-148.
- , "Upptäcktsresan i vardagens landskap. Om Maria Sandel", *Kvinnornas litteraturhistoria. Del 2/ 1900-talet*, I. Holmquist & E. Witt-Brattström (red.), Stockholm 1983, s. 89-105.
- Furuland, Lars, *Folkhögskolan. En bildningsväg för svenska författare*, Stockholm 1971.
- , "Konsten att läsa" (1987), *Ljus över landet och andra litteratursociologiska uppsatser*, Hedemora 1991, s. 10-18.
- , "Martin Koch – en grindstolpe i svensk arbetarlitteratur", *Parnass* 2001: 2, s. 4-8.
- Furuland, Lars & Johan Svedjedal, *Svensk arbetarlitteratur*, Stockholm 2006.
- Godin, Stig-Lennart, *Klassmedvetandet i tidig svensk arbetarlitteratur*. Diss., Lund 1994.
- Halldén, Ruth, "Maria Sandels omsorg om sanningen", rec. av *Virveln* i DN 12.5.1975.
- Hansson, Stina, *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650-1720*, Göteborg 1991.
- Hunter, J. Paul, *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English fiction*, New York & London 1990.
- Inte bara kampsång. Fjorton analyser av arbetarlitteratur*, B. Ahlmo Nilsson (red.), Lund 1979.
- Karahaka, Urpu-Liisa, *Jaget och ismerna. Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t.o.m. 1916*. Diss., Lund 1978.
- "Litteraturen är född skyldig: ett samtal om nordisk prosa och kritik, mellan formförfälska och vardagserfarenhet", *Ord & Bild* 2000: 4-5, s. 107-119.
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, New York, Sydney, Auckland 1977/1997.
- Lundberg, Johan, *En evighet i rummets former gjuten: dekadenta och symbolistiska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz lyrik 1904-1907*. Diss., Eslöv 2000.
- Nilsson, Magnus, *Arbetarlitteratur*, Lund 2006.
- Törneblad, R., "Mæcenat", *Nordisk familjebok. Konversationslexikon och realencyklopedi* innehållande upplysningar och förklaringar om märkvärdiga namn, föremål och begrepp,

- Tionde bandet, Lloyd – Militärkoloni, J. Rosén & Th. Westin (red.), Stockholm 1886, s. 560f.
- Olsson, Thomas, "Proletärförfattaren – analys av en dubbelroll. Karl Östmans Själa", *Inte bara kampsång. Fjorton analyser av arbetarlitteratur*, Birgitta Ahlmo-Nilsson (red.), Stockholm 1979, s. 57-70.
- [Granlid, Hans] H.O.G., "Koch, Martin", *Svenskt litteraturllexikon*, 2. utv.uppl., 1964/1970, s. 287f.
- Sandel, Maria, *Familjen Vinge och deras grannar. En bok om verkstadspojkar och fabriksflickor*, Stockholm 1909.
- , "Hexdansen", *Hexdansen*, Stockholm 1919, s. 7-188.
- , "Min gata", *Vid svältgränsen och andra berättelser. Skildringar ur Stockholmslivet*, Stockholm 1908, s. 89-98.
- , *Virveln*, Stockholm 1913.
- Sklovskij, Viktor, "Konsten som grepp" (1917), övers. B.A. Lundberg, *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, K. Aspelin & B. A. Lundberg (red.), Stockholm 1971, s. 45-63.
- Thorén, Sven, *I Zions tempel: Carl Michael Bellmans andliga diktning*. Diss., Göteborg 1986.
- Thorsell, Lennart, "Den svenska parnassens 'demokratisering' och de folkliga bildningsvägarna" (1957), *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle*, L. Furuland & J. Svedjedal (red.), Lund 1997, s. 520-552.
- Wilpert, Gero von, "Gebrauchsliteratur", *Sachwörterbuch der Literatur*, 7. verb. u. erw. U., Stuttgart 1955/1989.
- Witt-Brattström, Ebba, "Efterord", till Maria Sandel, *Virveln*, Stockholm 1975, s. 267-275.

RENEGATEN OCH ARBETARLITTERATURENS GRÄNSER

Magnus Nilsson
Malmö högskola

Att arbetarlitteraturen är en central strömning i den moderna svenska litteraturen är någonting de flesta kan skriva under på. Samtidigt är det emellertid ganska svårt att uppnå enighet kring en definition av *begreppet* arbetarlitteratur. Detta beror först och främst på att *fenomenet* arbetarlitteratur förändrats över tid och att begreppets gränser därför ständigt omdefinierats.

Ofta har dessa gränsförflyttningar varit oproblematiska. Nya genrer och författarskap har ständigt inlemmats i den arbetarlitterära traditionen, medan andra kommit att utrangeras. Emellanåt har det dock uppstått gränstvister och ibland har de resulterat i uppslitande konflikter. Så har framför allt varit fallet när arbetarförfattare medvetet ändrat sin image och/eller sitt skrivande med syftet att avsäga sig sin hemvist i arbetarlitteraturen. Sådana författare har kommit att betraktas som svikare eller förrädare. Och den term som oftast använts för att beskriva dem har varit *renegat*.

I det följande kommer jag att presentera "renegatproblematiken" och argumentera för att den bäst förstås med hjälp av begrepp och teorier från sociologisk subkulturforskning.

Första gången i den svenska arbetarlitteraturens historia som termen *renegat* kom till flitig användning var 1908, och den arbetarförfattare som först fick den tvivelaktiga äran att mer eller mindre offentligt utnämnas till *renegat* var Karl Gustav Ossiannilsson. Han var en radikal poet med borgerlig och akademisk bakgrund som anslöt sig till arbetarrörelsen och under en tid rent av var ordförande för det socialdemokratiska ungdomsförbundet. Så småningom kom han dock att distansera sig allt mer från arbetarrörelsen, bland annat på grund av en schism med dess främste litteraturkritiker, Bengt Lidforss. 1908 gav Ossiannilsson ut nyckelromanen *Barbarskogen*, som allmänt uppfattades som en uppgörelse med arbetarrörelsen i allmänhet och Lidforss i synnerhet, och det var denna roman som föranledde många inom arbetarrörelsen att stämpla Ossiannilsson som *renegat*.

Året efter Ossinannilssons "avhopp" publicerade två andra arbetarförfattare romaner som också uppfattades som uppgörelser med arbetarrörelsen, men som dessutom ansågs ha udden riktad mot själva arbetarlitteraturen. Den första av dessa var Fredrik Perssons *Parasiter* och den andra Leon Larssons *Samhällets fiende*.

Leon Larsson är på många sätt en typisk renegat, och kan därför förtjäna en något utförligare presentation. Han var metallarbetare och kom från fattiga förhållanden. Några år in på 1900-talet blev han en mycket framgångsrik författare inom arbetarrörelsens litterära offentlighet. 1906 gav han, med assistans från den ungsocialistiska rörelsen, ut sina första böcker: diktsamlingarna *Ur djupet* och *Hatets sånger*. 1907 gick han över till det socialdemokratiska förlaget Fram, där han dels publicerade några helt nya böcker – exempelvis *En daires visor* (1907) och *Revolt* (1908) – dels gav ut nya utgåvor av sina tidigare verk. 1907 kom även samlingsvolymen *Välda dikter* ut på den socialdemokratiska partistyrelsens förlag.

Den höga utgivningstakten visar att Larssons position inom arbetarrörelsens litterära offentlighet var mycket stark. Detta understryks också av att hans böcker såldes i väldigt stora upplagor bland de politiskt engagerade arbetarna. Men Larsson fick efter hand också viss uppmärksamhet av läsare och kritiker utanför arbetarrörelsen och 1909 gick han, som den förste autodidakte arbetarförfattaren någonsin, över till Bonniers. Där gav han i rask följd ut romanerna *Samhällets fiende* och *Adrian Glaff* samt novellsamlingen *En förrädare* (samtliga 1909). Det var dessa böcker – och då främst *Samhällets fiende* – som ledde till att Larsson kom att betraktas som renegat.

Samhällets fiende är ett slags självbiografisk bildningsroman om en ung arbetare med författardrömmar som lockas in i den ungsocialistiska rörelsen, men så småningom kommer fram till uppfattningen att ungsocialisterna är en samling hänsynslösa vettvillingar som förespråkar terrorism och stöld. Precis som Ossinannilssons *Barbarskogen* är *Samhällets fiende* en nyckelroman. Framför allt riktar Larsson stark kritik mot tidskriften *Brand* och dess redaktör Hinke Bergegren, som i romanen går under namnet "Stockman".

Att ungsocialisterna blev upprörda över *Samhällets fiende* är knappast förvånande. Larsson hade hört till deras krets innan han började närma sig de mer reformistiska delarna av arbetarrörelsen och därefter helt satsade på en karriär i den litterära offentligheten. Och nu gick han alltså till direkt angrepp mot den ungsocialistiska rörelsen.

Inom resten av arbetarrörelsen var reaktionerna på Larssons avfall inte lika häftiga. Tvärt om var många ganska nöjda med hans påhopp på ungsocialisterna, som utgjorde en radikal oppositionsgrupp inom arbetarrörelsen. Men samtidigt

var det ändå många inom arbetarrörelsens reformistiska huvudfåra som uppfattade det som stötande att en populär arbetarförfattare vände arbetarrörelsen ryggen.

Samhällets fiende blev något av en skandalsuccé och gavs i snabb takt ut i många upplagor. Trots detta blev Larsson aldrig riktigt populär bland borgerliga läsare och kritiker. Det ledde så småningom till ett desperat och ödesdigert beslut: Larsson iscensatte ett fingerat brevbombsattentat mot sig själv och skyllde på ungsocialisterna. Syftet var förmodligen att hålla liv i intresset för det egna författarskapet, men resultatet blev katastrofalt. Bluffen genomskådades och Larsson mer eller mindre tvingades att gå i landsflykt i USA. När han så småningom återvände till Sverige var hans författarkarriär i stort sett slut. Men 1913 gav det socialdemokratiska förlaget Tiden faktiskt ut ett urval av hans dikter.

Nästa gång beteckningen renegat kom till flitig användning var kring decennieskiftet 1920, då en hel grupp arbetarförfattare anklagades för att ha svikit arbetarklassen, arbetarrörelsen och arbetarlitteraturen. En av dessa var Maj Hirdman, vars mer eller mindre självbiografiska roman *Anna Holberg* (1921) i vissa kretsar sågs som en attack på såväl arbetarrörelsen som den arbetarlitterära traditionen.

De som framför allt kom att hamna i centrum för renegatdiskussionerna under denna period var dock tre författare som alla hade inlett sina karriärer inom litterära offentligheter på arbetarrörelsens vänsterkant, men som nu aktivt kämpade mot att etiketteras som arbetarförfattare, nämligen Ragnar Jändel, Ivan Oljelund och Harry Blomberg.

Oljelund publicerade 1920 romanen *I ny jord* i vilken han riktade stark kritik mot arbetarrörelsen, eller åtminstone dess vänsterflank. Kritiken gick i huvudsak ut på att arbetarrörelsens klasstänkande var kulturfientligt, eftersom kultur enligt Oljelund var något allmänmänskligt. Att Oljelund inte ville acceptera beteckningen arbetarförfattare är alltså föga förvånande, eftersom detta begrepp ju bygger just på tanken att litteratur på något sätt kan ha en klasstillhörighet. I Harry Blombergs roman *Tiden och en människa* (1921) hittar man liknande tankegångar. Även här kritiseras arbetarrörelsens klasstänkande och särskilt idén att man skulle kunna tala om litteratur i klasstermer.

Ragnar Jändels tidiga författarkarriär är starkt sammankopplad med den vänstersocialdemokratiska tidskriften *Stormklockan*. Första gången han dök upp där var 1913, då tidskriftens redaktör Zeth Höglund presenterade honom i en entusiastisk artikel. Därefter blev Jändel en av de ledande s.k. "Stormklockepoeterna", tillsammans med bl.a. Bernhard Bengtsson, Ture Nerman, Harry Blomberg, Albert Viksten, Hannes Sköld och H. F. Spak.

Jändels första steg mot det som skulle komma att betraktas som ett avfall från arbetarlitteraturen togs när han (liksom för övrigt Blomberg) 1918 började publicera dikter i tidskriften *Frihet*, som gavs ut av det då relativt nystartade reformistiska socialdemokratiska ungdomsförbundet. Detta ledde till att Jändel blev föremål för häftig kritik från flera av sina kamrater inom vänstersocialdemokratin. Den som skällde mest var pastorn H. F. Spak, som tidigare hört till Jändels största beundrare och bland annat skrivit en översvallande positiv recension i *Stormklockan* av hans första diktsamling, *Till kärleken och hatet* (1917). Spak menade – kort uttryckt – att det var politiskt förräderi av Jändel att låta trycka dikter i *Frihet* (se Stenkvist 1985: 153, 165 f.).

Spaks kritik av Jändel var mångbottnad och måste förstås mot bakgrund av de komplexa ideologiska och politiska förhållanden som vid tidpunkten rådde inom arbetarrörelsen, men på ett konkret plan kretsade den mest kring Jändels val att låta publicera dikter i en konkurrerande tidskrift. Härvidlag liknar den alltså den kritik som framfördes mot Leon Larsson när han började ge ut böcker på Bonniers.

Efter 1920-talet har det varit ovanligt att arbetarförfattare beskyllts för att vara renegater. Och det beror inte bara på att själva uttrycket renegat blivit föråldrat (idag skulle kanske begreppen "sell out" eller "karriärst" kunna fungera som synonymer), utan även på att förutsättningarna för att kunna uppfatta arbetarförfattare som just renegater till stor del försvunnit. Så länge det fanns starka alternativa litterära offentligheter inom arbetarrörelsen var det möjligt att betrakta arbetarlitteraturen som en litteratur som helt och hållet hörde hemma där. Om en arbetarförfattare lämnade dessa offentligheter, eller övergav de litterära ideal som rådde där, kunde det uppfattas som ett svek. Men i takt med att utbytet mellan olika litterära offentligheter ökat har det blivit allt svårare att betrakta det som en skandal när en arbetarförfattare överskrider gränserna mellan dem.

Detta innebär dock inte att arbetarförfattare som av någon anledning väljer att distansera sig från den arbetarlitterära traditionen inte kan bli föremål för kritik. Exempelvis har jag själv, i ett paper som presenterades vid IASS-konferensen i Aalborg 2002, hävdade att många av de arbetarförfattare som under de senaste åren börjat skriva kriminallitteratur – exempelvis Henning Mankell, Kjell Eriksson och Aino Trosell – distanserat sig från "flera av de centrala dragen i den arbetarlitterära traditionen" (Nilsson 2004: 187).

Inom arbetarlitteraturforskningen har man traditionellt använt begreppet "motoffentlighet" för att beskriva de relativt autonoma kulturella sammanhang inom vilka stora delar av arbetarlitteraturen skapats, diskuterats och konsumerats (Furuland & Svedjedal 2006: 43 ff.; Nilsson 2006: 36, 102). Renegatproble-

matiken är nära förbunden med att arbetarförfattare lämnar arbetarlitteraturen just genom att överge en motoffentlighet. Men för att förstå varför gränsöverskridanden av detta slag ofta lett till så starka konflikter bör man försöka betrakta motoffentligheterna som subkulturer.

Den akademiska subkulturforskningen har en lång historia. Allmänt anses forskningsfältet ha uppstått i anslutning till den s.k. Chicagokolan för att senare få sin moderna utformning vid Centre for Contemporary Cultural Studies i Birmingham. Under senare tid har dock flera ledande subkulturforskare (bl. a. Sara Thornton) argumenterat för ett återvändande till Chicagokolans definitioner av fenomenet subkultur (Thornton 1995: 8ff.).

En av de ledande subkulturforskarna inom Chicagokolan är Albert K. Cohen. I artikeln "A General Theory of Subcultures" (1955) argumenterar han för att subkulturer skapas för att lösa statusproblem. I subkulturen uppvärderas egenskaper och attribut som i andra delar av samhället framstår som problematiska, vilket leder till en hög grad av intern solidaritet: "It is only in interaction with those who share his values that the actor finds social validation for his beliefs and social reward for his way of life, and the continued existence of the group and friendly intercourse with its members becomes values for [the] actor" (Cohen 1997: 52). Samtidigt uppstår naturligtvis en antagonistisk relation till den "majoritetskultur" mot vilken subkulturen positionerar sig. Och faktum är att subkulturella identiteter väldigt ofta snarare definieras som negationer av andra identiteter än som en uppsättning positiva värden (Thornton 1996: 99).

Många av de arbetarlitterära motoffentligheterna har haft tydliga subkulturella drag. Det gäller inte minst den offentlighet som existerade kring *Stormklockan*. *Stormklockan* var, och ville vara, en ganska isolerad tidskrift, där man odlade andra litterära ideal än de som gällde i andra offentligheter. Till de författare man värderade högst hörde (förutom de egentliga Stormklockepoeterna): Elf Norrbo, Ola Vinberg, Alfred Kämpe, Jon Ward, Algot Ruhe, Hannes Sköld och Pär Lagerkvist. Däremot hörde de arbetarförfattare som var framgångsrika på bokmarknaden eller i andra arbetarrörelseoffentligheter sällan till favoriterna i tidskriften.

Kring tidskriften finner man alltså en relativt stark tolkningsgemenskap, som bland annat syftar till att tillskriva Stormklockepoeternas litterära produktion högre värde än den fick i andra offentligheter. Detta sker främst genom att Stormklockepoeterna skrivs in i en *tradition*, det vill säga en "avsiktligt selektiv version av ett formativt förflutet och ett redan format närvarande, vilket [...] är verksamt i den sociala och kulturella definitions- och identifikationsprocessen", för att använda Raymond Williams definition av begreppet (Williams 1980: 97).

Upprättandet av en tradition skapar en stark sammanhållning och en tydlig kollektiv identitet inom motoffentligheten, något som förstärks ytterligare av det relativa nedvärderandet av författarskap och texter som åtnjuter hög status i andra offentligheter.

Utifrån denna beskrivning av Stormklockekretsen som en subkultur är det lätt att förstå att reaktionerna på Jändels beslut att medverka i *Frihet*, gav upphov till så starka och upprörda reaktioner. Genom att publicera sig i en annan offentlighet underminerade han nämligen såväl den interna sammanhållningen inom Stormklockekretsen som avgränsningen mot andra offentligheter. Och detta orsakade stora påfrestningar på subkulturens symboliska ekonomi.

Om man betraktar Stormklockan som navet i en subkultur kan man möjligen också få en ingång till förståelse av varför Jändel över huvud taget valde "avfallens väg", det vill säga varför han först "gick över" till den reformistiska socialdemokratin och sedan försökte göra karriär på bokmarknaden och i den borgerliga litterära offentligheten, trots att han rimligen måste ha insett att detta skulle leda till att han stämplades som renegat. Som Cohen framhållit har nämligen delaktighet i en subkultur alltid ett pris, som består i att den ökade statusen inom subkulturen motsvaras av en minskad status i andra kulturella sammanhang (Cohen 1997: 52 f.).

Den främsta anledningen till att Jändel valde att lämna Stormklockekretsen var säkerligen att hans karriärmöjligheter i vänsterarbetarrörelsens offentlighet var begränsade. Rent generellt är det ju ett problem för subkulturer att de i grund och botten endast erbjuder symboliska lösningar på problem som har ekonomiska och sociala orsaker. Detta framhålls av John Clarke Stuart Hall, Tony Jefferson och Brian Roberts i deras inledning till *Resistance Through Rituals* (1975):

In addressing the 'class problematic' of the particular strata from which they were drawn, the different subcultures provided [...] one strategy for negotiating their collective existence. But their highly ritualised and stylised form suggests that they were also attempts at a solution to that problematic experience: a resolution which, because pitched largely at the symbolic level, was fated to fail. The problematic of a subordinate class experience can be 'lived through', negotiated or resisted; but it cannot be resolved at that level or by those means. There is no 'subcultural career' for the working-class lad, no 'solution' in the subcultural milieu, for problems posed by the key structuring experiences of the class. (Clarke m.fl. 1997: 104).

Under åren efter första världskriget var den allmänna konjunkturen för arbetarlitteraturen relativt svag. Detta innebar att det var svårt att använda det symboliska kapital som genererades i Stormklockemiljön i andra offentligheter. Tvärt

om blev hemhörighet i subkulturen kring Stormklockan en belastning i andra kulturella kretsar.

Eftersom det subkulturella kapitalet var en belastning i andra offentligheter måste Jändels uttåg ur vänsterarbetarrörelseoffentligheten kring Stormklockan få formen av en definitiv uppgörelse som möjliggjorde "disidentifikation" med detta kapital (se Skeggs 1999: 119). Samtidigt var Stormklockekretsens fördömande av honom logiskt och nödvändigt, eftersom hans agerande utgjorde ett hot mot hela den symboliska ekonomin i deras subkultur.

Jändels behov av att markera distans till den subkultur han lämnade kan dessutom ha förstärkts av den sociala logik som Pierre Bourdieu kallar *amor fati*, det vill säga den process som får oss att välja den identitet vi tilldelats och "älska vårt öde" (se Moi 1999: 305). Bourdieu menar att om man ges tillträde till en grupp med hög status så kan man komma att förändras så att man bättre lever upp till det som anses utmärka denna grupp. Kanske tyckte Jändel att han lyckats avancerat från att vara arbetarförfattare till att bli författare, rätt och slätt, det vill säga en författare som väcker intresse på grund av "litterära kvaliteter", snarare än sociala eller ideologiska faktorer och som därigenom hade betydligt bättre karriärmöjligheter än en "arbetarförfattare". Och kanske ledde detta till att han tillägnade sig de värderingar och den smak som han förknippade med sin nya identitet, exempelvis ett avståndstagande från idén att litteratur skulle kunna ha en klasstillhörighet eller en politisk tillhörighet.

Genom att inse att vissa av de kulturella sammanhang som inom arbetarlitteraturforskningen tidigare betraktats som motoffentligheter också kan förstås som subkulturer kan man anlägga nya produktiva perspektiv på "renegatproblematiken". Dessutom kan introduktionen av begreppet subkultur leda till att man upptäcker mer generella förbindelser mellan arbetarlitteratur och samtida kulturella fenomen som studeras inom subkulturforskningen.

2004 medverkade hip hop-gruppen The Latin Kings i TV-programmet "Allsång på Skansen". Detta ledde till att många av deras fans anklagade dem för att vara förrädare, eller "sell outs". Vid en första anblick är det kanske svårt att se att detta skulle kunna vara av intresse för en arbetarlitteraturforskare, eller att arbetarlitteraturforskningen skulle kunna bidra till förståelse av varför fansen blev så upprörda. Men en arbetarlitteraturforskare som tillägnat sig subkulturforskningens teoretiska insikter skulle med lätthet kunna visa att The Latin Kings predikament varken är nytt, unikt eller obegripligt. Och i den stund man gör det har man sprängt arbetarlitteraturforskningens gränser och visat att kunskap om arbetarlitteratur kan ges bäring på kulturella fenomen av de mest skiftande slag. En sådan gränsförskjutning är önskvärd.

Litteratur

- Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson & Brian Roberts, "Subcultures, Cultures and Class" (1975), *The Subcultures Reader*, Ken Gelder & Sara Thornton (red.), London & New York 1997, s. 100-111.
- Cohen, Albert K, "A General Theory of Subcultures" (1955), *The Subcultures Reader*, Ken Gelder & Sara Thornton (red.), London & New York 1997, s. 44-54.
- Furuland, Lars & Johan Svedjedal, *Svensk arbetarlitteratur*, Stockholm 2006.
- Moi, Toril, "The Challenge of the Particular Case: Bourdieu's Sociology of Culture and Literary Criticism", *What is a Woman? And Other Essays*, Oxford & New York 1999, s. 300-311.
- Nilsson, Magnus, "Arvet från 30-talet i nyare svensk arbetarlitteratur", *Fortællingen i Norden efter 1960*, Anker Gemzøe m.fl (red.), Aalborg 2004, s. 185-191.
- , *Arbetarlitteratur*, Lund 2006.
- Skeggs, Beverley, *Att bli respektabel: Konstruktioner av klass och kön*, övers. A. R. Persson, Göteborg 1997/1999.
- Stenkvis, Jan, *Proletärskalden: Exemplet Ragnar Jändel*, Stockholm 1985.
- Thornton, Sarah, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Hanover & London 1996.
- Williams, Raymond, *Marx och kulturen*, övers. A. Rydström, Stockholm 1977/1980.

DEN FINLANDSSVENSKA REALISMEN OCH ROMANEN FRÖKEN ELNA JOHANSSON

Eva E. Johansson

Åbo Akademi

När modernismen på tjugotalet introducerades i den finlandssvenska litteraturen dominerades den litterära offentligheten av ett nationellt perspektiv. De konservativa kritiker som motarbetade modernismen menade att litteraturen skulle delta i det gemensamma samhällsbygget. För modernisterna framstod däremot kulturens förnyelse som litteraturens viktigaste uppgift, inte de nationella värdena. Försöken till ideologisk styrning stärkte å sin sida modernisterna i deras krav på att konsten skulle vara autonom.

Ännu på trettioalet skriver modernisten Hagar Olsson mycket kritiskt om de etablerade litteraturkritikernas konservativa litteratursyn. (Olsson 1935: 21-22) Snart fick ändå den nya estetiken en dominerande ställning. Den finlandssvenska litteraturdebatten har sedan dess präglats av modernismen, som betonar litteraturens estetiska funktion.

Den realistiska romanen blev som en följd av detta allt mer marginaliserad. I den samtida finska litteraturen gick utvecklingen i en annan riktning. Där förstärktes realismens ställning under seklets första decennier genom socialrealismen, som tog ställning mot social ojämlikhet och understödde politiska krav på samhällsreform. (Karkana 1998: 72)

Det finns en lång tradition av samhällskritik inom realismen, och Anna Bondestams roman *Fröken Elna Johansson*, som här står i fokus, tillhör denna kritiska tradition. Analysen nedan lyfter fram hur romanens realistiska formspråk fungerar och hur realismen används för att föra fram frågor om individens situation i samhället.

Mottagandet av Fröken Elna Johansson

Anna Bondestams roman *Fröken Elna Johansson* från år 1939 är en realistisk skildring av de ekonomiska krisåren i Helsingfors på trettioalet, och en ung kvinnas liv med ett underbetalt kontorsarbete. Romanen lyfter fram den svåra situation

som självförsörjande yrkeskvinnor befann sig i när Finland med rask takt urbaniserades och moderniserades. Romanen är inte den första finlandssvenska kontorsskildringen under den här perioden, men den mest samhällskritiska. Någon uppföljare fick den inte, vilket kan bero på att den utkom strax före krigsutbrottet. Efter kriget var samhällssituationen helt förändrad.

En stor del av romanen utspelas på Elnas arbetsplats, kontoret, där de flesta anställda är kvinnor. Kvinnorna arbetar för en lön som är avsedd som tillskott i hushållskassan, inte som huvudsaklig försörjning. Majoriteten av kvinnorna är ändå helt beroende av sin lön. Arbetet är monotont och lönen räcker inte ens för det mest nödortftiga. Tönen bland kvinnorna är bitter.

Anna Bondestams roman fick vid sin publicering ett relativt positivt, men ändå reserverat mottagande. Den beskrevs visserligen som förtjänstfullt realistisk, men också som beklämmande och överdriven. Signaturen SW i *Nyland* (22.08.1940) konstaterar att det är "en beklämmande bok" med "dödgrävarstämning". Många recensenter, som E. Ed i *Nya Argus*, menar dock att romanen har förtjänster som realistisk skildring: "Romanen fångar något av det moderna storstadslivets staccato-artiga växling mellan vardagsleda och häftigt njutningsbegär. Anna Bondestam skyr inte starka realistiska effekter."

De recensenter som är kritiska till romanen använder sig i första hand av realistiska argument. De menar att romanen inte beskriver det "typiska" eller "allmängiltiga", och att t.ex. de låga lönerna i romanen nog tillhör undantagen. Recensenten i *Nya Argus* menar att en filosofiemagister med arbetserfarenhet omöjligt kan ha så lite som 1 200 mark i månadslön. Han tillstår ändå att romanen pekar på "en sjuk punkt i det moderna samhället". Tidningen *Nylands* recensent är inne på liknande spår när han avfärdar romanen som "en överdrivet ensidig framställning av ett fåtal unga flickors bekymmer om sin dagliga utkomst". Han menar att romanen verkar vara ett fackligt beställningsarbete "för att driva kraftig propaganda för höjandet av kontoristlönerna".

Kritikerna ansåg alltså att romanens bild av samtiden inte var trovärdig. Någon verklig diskussion om romanens samhällskritik blev det inte. Kanske berodde det på att kritikerna inte visste hur de skulle hantera romanens kritiska budskap.

Trettiotalets realism och litteraturhistorien

Vilken plats har då romanen i den finlandssvenska litteraturhistorien? Romanens författare Anna Bondestam brukar omnämnas som arbetarförfattare, men just den här romanen har inte givits den uppmärksamhet som den förtjänar, och inte heller den realistiska tradition som romanen ingår i.

I själva verket ser det i den finlandssvenska litteraturhistorien ut som om det inte fanns någon realistisk strömning överhuvudtaget under den här perioden. I den senaste litteraturhistorien från år 2000, del 2, nämns "realism" eller "realistisk" inte en enda gång i rubriksättningen, medan "modernism" och "modernistisk" är återkommande rubrikord. (Zilliacus 2000) Författarna under 1900-talet grupperas i den finlandssvenska litteraturhistorien i två läger: som traditionalister och modernister. Modernismens position betonas som det nya, och realismen betraktas därmed snarast som en fond för den modernistiska utvecklingen, som "traditionalism".

Den finlandssvenska realismens begränsade utrymme inom det litterära samtalet påverkade också Anna Bondestams författarskap. I en sjuttitalsdikt uttrycker hon sin bitterhet över att den realistiska romanen inte uppskattas av litteraturkritiken. (Bondestam 1972)

Att den modernistiska estetiken allmänt utgör tolkningsnormen för vad som är litterär kvalitet, konstaterar också litteratursociologen Christa Bürger. (Bürger 1982) En roman som formellt sett snarast är realistisk kan betecknas som modernistisk på den grund att den i något avseende är nyskapande. Det är alltså en slags kvalitetsstämpel att en roman kallas modernistisk. Inom finlandssvensk litteratur uppfattas t.ex. Hagar Olssons trettiotalroman *Chitambo* som modernistisk. Ett annat sätt att markera realismens lägre status är att hänföra den realistiska romanen till populärlitteraturen, det vill säga till den "låga" litteraturen.

Realismen som en 1900-talströmning beaktas inte i vår litteraturhistoria. Realistiska romaner kategoriseras istället utgående från sitt motiv, som exempelvis arbetarlitteratur, bygdeskildring eller kvinnolitteratur. Den icke-modernistiska prosan analyseras alltså utgående från innehåll, inte utgående från form.

Mitt forskningsprojekt handlar om hur kvinnors yrkesliv gestaltas i 1930-talets finlandssvenska prosa. Den här litteraturen hör inte till modernismens kanon. Det är romaner och noveller skrivna av kvinnor i en realistisk tradition. Hur skulle jag då läsa verken? Som kvinnolitteratur, eller som populärlitteratur? Jag har valt att läsa texterna i relation till realismen som litterär strömning. Genom analyserna vill jag visa hur realismens strategier används i en diskussion om hur moderniteten formar människors verklighet.

Definitioner

Michail Bachtrin ser på litteraturen som dialog och det litterära verket som ett yttrande i ett pågående samtal, reglerat av sin särskilda kontext. Litteraturen bygger på en aktiv relation till kritiker och läsare, och varje nytt verk deltar i det of-

fentliga samtalet genom att antingen utmana eller anpassa sig till den tolknings-tradition som är dominerande. (Bachtin 1997: 237) Mellan det litterära livets produktiva och receptiva aktiviteter finns alltså ett ständigt utbyte: litteraturens utveckling formas av dialogen mellan författare och läsare inom traditionens och den litterära institutionens ramar. Detta synsätt har varit utgångspunkten när jag närmat mig den realistiska romanen.

Som jag redan nämnde, präglas vår bild av mellankrigstidens litteratur av en estetisk tradition som ser konsten som en brytning mellan traditionalism och modernism, och som reducerar realismen till "icke-modernism". Hur realismen skall förstås är beroende av hur man avgränsar och definierar den modernistiska strömningen.

På sjuttiotalet initierade David Lodge en analys av relationerna mellan realism och modernism. Han betonar att de två litterära strömningarna parallellt har varit produktiva under 1900-talet, men att deras tolkningskontext varit olika. Inom den realistiska tolkningstraditionen betonas kontinuitet, inom modernismen nyskapande; litteraturen som *avant garde*. Realismens tradition har oftast riktat in sig på innehållsfrågor, man talar t.ex. om framställningens trovärdighet. Modernismens tradition har fokuserat på litterär form. (Lodge 1977) Vilken definition som används för begreppen realism och modernism beror på om man betonar innehållsmässiga eller strukturella aspekter, och därför finns en hel del otydlighet i begreppsanvändningen. Ibland avses ett sätt att skriva, och ibland ett sätt att se på litteraturens budskap och funktion.

På senare tid har man inom litteraturforskningen på nytt betonat realismens betydelse som en viktig 1900-talsströmning. Bland andra David Lodge, *The Modes of Modern Writing* (1977) och Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism* (1990) fokuserar på en analys av realismens och modernismens formspråk, och hur man kan beskriva de formella särdrag som dominerar dem och särskiljer dem från varandra. (Lodge 1977: 71)

Exkurs: modus och etos

Litteraturforskningen inriktar sig ibland på den litterära textens form, ibland på litteraturens innehåll och dess relation till den upplevda verkligheten. För att hålla isär dessa två förhållningssätt prövar jag här begreppen modus och etos. Den litterära textens modus innefattar de litterära uttryckssätt eller konventioner som ger framställningen dess form; textens litterära strategi. Med etos avses en estetisk eller ideologisk attityd som är inskriven i texten och som styr dess relation till det gestaltade. Modus reglerar gestaltningens form, medan etos kan beskrivas som framställningens drivkraft.

När det gäller framställningsform – modus – har bland andra Lodge genom en strukturalistisk analys visat på realismens och modernismens särdrag. (1977) En realistisk framställning följer i allmänhet normalspråkets syntax och konventioner. Målet är att formen skall upplevas som transparent. Det narrativa förloppet organsieras hierarkiskt och är kausalt sammanhållet. (Holmgaard 1996) I en modernistisk framställning riktas däremot ofta fokus på språket som sådant, som ett estetiskt objekt, genom normbrott och språkligt nyskapande. Den modernistiska texten har ett öppet eller cykliskt narrativt förlopp och ger utrymme för olika tolkningsalternativ. (Lodge 1977: 45f.)

När det gäller etos – den litterära gestaltningens drivkraft – kan man beskriva realismen som samhällsorienterad. Den realistiska texten gestaltar individens relation till samhälle och samtid (se t.ex. Eysteinnsson 1990: 195). Narrationens uppgift är mimetisk: att förmedla en upplevelse av verklighet, det vill säga den skall vara "läsbar", med Barthes terminologi. (Barthes 1970: 10ff.)

Modernismens etos betonar däremot konstens estetiska funktion och dess autonomi (Bürger 1982). Autonomiestetiken hävdar att litteraturen måste få verka fritt i en dynamisk förnyelseprocess. Den modernistiska gestaltningen syftar till att "avfamiliarisera" läsningen (Sklovskij) genom mångtydighet och språklig komplexitet. Den distanserar sig därmed från en mimetisk läsart.

Realismens modus i *Fröken Elna Johansson*

Jag gör här en narratologisk läsning av romanen *Fröken Elna Johansson*. Analysen fokuserar på hur narrationens handlingsförlopp organiseras, och hur textens trovärdighet som verklighetsskildring byggs upp.

Den realistiska textens kärna är handlingen. Handlingen utgör ett sammanhållet förlopp med en kausal och tidsmässig ordning. (Holmgaard 1996) I den realistiska texten organiseras händelsernas följd så att narrationen följer det fokaliserande medvetandets (dvs. fokalisatorns) rörelser. Det individuella perspektivet gestaltas genom växlingar mellan inre och yttre perspektiv, mellan detalj och helhet. Interna spänningar i händelseförloppet kan gestaltas genom växling av fokalisator.

Romanens perspektiv domineras av huvudpersonen Elna som tredje-personsberättare. Diskursen präglas av inre monolog och fri indirekt diskurs, en hel del dialog, och ibland byte av fokalisering. Dessa narrativa grepp förtydligar den kausala strukturen och nyanserar romanens händelseförlopp. Jag ska som exempel ta en scen där huvudpersonen Elna tillbringar en vanlig kväll tillsammans med fästmannen Ejnar.

Han sitter med ansiktet vänt mot henne och betraktar henne tigande. Han ser huru ljuset skimrar i hennes yviga hår – hon har som en tunn gyllene aura runt hjässan. Hon ser mycket mjuk och liten ut.

Han hade visst inte sagt en artighetsfras, när han påstod att han hade det angenämt. Han hade det verkligen. Detta tysta rum gav honom alltid en värmande känsla av trivsel. Det är nästan det enda ställe där han numera verkligen trivs. [...]

Elna lutar huvudet mot väggen och sluter ögonen.

Så här sitter vi alla kvällar, tänker hon. Precis alla kvällar. Vi har ingenting mera att säga varandra. Eller så finner vi inte mera de rätta orden. (Bondestam 1939: 46–47)

I denna scen befinner sig två personer i samma rum, huvudpersonen Elna och hennes fästman Ejnar. I scenens början är Ejnar fokalisator. Han sitter och betraktar Elna. Han ser på hennes ljusa hår, som laddas med en positiv innebörd; "en gyllene aura". Därefter vidgas synfältet, och han konstaterar att hon ser mjuk och liten ut. Narrationen fortsätter som fri indirekt diskurs. Han tänker tillbaka på vad han sagt till henne tidigare. En outtalad konflikt mellan dem antyds genom hans sätt att betona sitt påstående. Han tänker vidare på hennes trivsamma rum, och det framkommer att han allt oftare vantrivs. Att han allt mer isolerar sig.

Narrationen övergår i en handlingsbeskrivning. Elna gör en rörelse i soffan, och fokaliseringen flyttar till hennes perspektiv. Hon sluter ögonen, och fokus flyttas till det inre skeendet hos henne. I hennes inre monolog uttrycks att hon ser på deras samvaro på ett annat sätt än han. Hon ser på den tysta samvaron som tristess. Genom växlingen av fokalisator gestaltas en begynnande konflikt mellan Elna och Ejnar.

Scenens kärna utgörs av den process som pågår i karaktärernas inre. Genom en växling av fokalisering gestaltas en motsatsställning mellan karaktärerna, och deras olikhet framträder. Karaktärernas rörelser i rummet stöder den inre tankeprocessen, och de inre processerna gestaltas som kroppsliga erfarenheter. Det är lätt för läsaren att följa scenens inre förlopp. Alla delar stöder scenens centrala stämning, och transporterar tematiken vidare i berättelsen. Tematiken, som är att varje människa är ensam i samhället och utelämnad åt sig själv.

I narrationen betonas händelsernas och karaktärernas representativitet. Det sker med olika medel, genom detaljerade beskrivningar och genom tydliga faktauppgifter. Så till exempel: "När hon drar på sig strumporna, ser hon att den ena fått ett stort hål på hälen. [...] Så man ser ut! Så man är klädd! Den här klänningen borde aldrig komma innanför en anständig kontorsdörr mera. Man förstör ju kontorets anseende." (Bondestam 1939: 8–9)

Karaktärernas vanlighet betonas, vilket stärker läsarens möjligheter till identifikation. Romanen visar att verkligheten alltid skall ha företrädare när den enskilda individens liv inte stämmer överens med stereotypa rollförväntningar: "Här går inga mondäna uppenbarelser omkring och ser ut som om de vore klippta ur de senaste modejournalerna. Här finns bara vanliga, enkla människor, som brottas med vanliga, enkla människors problem." (Bondestam 1939: 200–201)

Romanen betonar att de socialt etablerade föreställningarna om verkligheten är förtryckande för att de skymmer människors verkliga omständigheter. Det blir svårt för vanliga människor att få sina behov synliggjorda. Den enskilda individens möjligheter att påverka samhället och sin egen situation beskrivs som begränsade. Om man ber om löneförhöjning får man höra att tjänsten inte är tänkt för en familjeförsörjare, och om man vågar framföra kritiska åsikter blir man utpekad och utstött ur kollektivet. Bilden av det moderna samhället är överlag kritisk. Individens utsatthet och vardagens tristess betonas: "Det var människans öde i en storstad, som vimlade av folk: att hon var så ytterligt ensam, okänd, tillfällig och oväsentlig, att hon kunde göra sin sorti ur livet utan att väcka större uppmärksamhet än ett kryp som obemärkt krossades under en skosula." (Bondestam 1939: 116)

Trots den bistra klarsyn som präglar romanen uttrycks en positiv vändning i Elnas tillvaro på slutet. Det är en del av denna romans realistiska etos: att romanen skall förmedla hopp och livstro.

Nej, säger hon sig plötsligt, det blir inte mera så som det har varit förut. Nu är allting förändrat. Jag själv också. Framför allt jag själv.

Man har hållit på att gå ner sig i sin egen bitterhet som i ett bottenlöst kärr. [...]

Men så, plötsligt, har något hänt. Man är inte längre ensam. (Bondestam 1939: 295)

Romanen visar hur både kvinnor och män är utelämnade åt samhällsutvecklingen, åt social otrygghet och ekonomisk brist. Den visar samtidigt hur kvinnor på ett alldeles särskilt sätt drabbas, hur orättvis kvinnornas ställning på arbetsmarknaden är, och hur nödvändigt det är för kvinnorna att driva sina egna intressen.

Slutord

Jag menar alltså att Anna Bondestam på trettioalet valde ett realistiskt formspråk inte för att hon inte kunde skriva modernistiskt, utan för att den realistiska formen bäst tjänade hennes syfte. Berättelsen om hur den lågavlönade Elna Johansson hanterar sin livskris är skriven för att vara till nytta för läsaren.

Den narrativa strategi som är kännetecknande för realismen strävar till att skapa en "läsbar" text. (Barthes 1970) Målet är en mimetisk läsart; att det i läsningen uppstår en verklighetskänsla. Jag har här visat hur några av realismens berättarstrategier fungerar i en enskild text. Jag har också betonat att den realistiska berättarformen är kopplad till ett realistiskt etos, som framhäver litteraturens roll som aktör i en kritisk dialog om människors livsvillkor. Litteraturen ses som meningsskapande, inte bara för individen utan också för samhället.

Litteratur

- Bachtin, Michail, "Frågan om talgenrer" (1952-53), övers. Helena Bodin, *Genreteori*, Eva Haettner Aurelius & Thomas Götselius (red.), Lund 1997, s. 203-239.
- Barthes, Roland, "Virkelighetseffekten", övers. Karin Gundersen, *Basar* nr 4 1980, s. 28-33.
- , *S/Z. Essä* (1970), övers. M. Höjer, Staffanstorps 1975.
- Bondestram, Anna, *Fröken Elna Johansson*, Helsingfors 1939.
- , *Jordnära: dikter*, Helsingfors 1972.
- Bürger, Christa, "Høj og lav litteratur. En problemskisse", *Vinduet* nr 3 1982, s. 44-48.
- Ekelund, Erik, recension av *Fröken Elna Johansson*, *Nya Argus* nr 9-10 1940.
- Eysteinsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca & London 1990.
- Holmgaard, Jørgen, "Realisme og narrativitet. Om narrativ kausalitet", *Gensyn med realisme*, Jørgen Holmgaard (red.), Aalborg 1996, s.127-166.
- Karkama, Pertti, "Realismista", *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*, Päivi Lapalainen (red.), Turku 1998, s. 61-75.
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Sydney & Auckland 1977.
- Olsson, Hagar, "Mörka vägar", *Arbetare i natten*, Helsingfors 1935, s. 7-51.
- Shklovsky, Viktor, "Art as Device" (1925), *Theory of Prose*, övers. Benjamin Sher, Champaign, Illinois 1991, s. 1-14.
- Willner, Sven, recension av *Fröken Elna Johansson*, *Nyland* 22.08.1940.
- Zilliacus, Clas (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria II*, Michel Ekman (red.), Helsingfors & Stockholm 2000.

KAMPDIKTARENS GRÄNSER OCH BEGRÄNSNINGAR: EXEMPLET K.G. OSSIANNILSSON

Claes Ahlund

Mittuniversitetet, Härnösand

K.G. Ossiannilsson (1875-1970) är en av de mest framgångsrika svenska kampdiktarna någonsin. Den positionen grundlade han under några få år strax efter sekelskiftet 1900. Dikterna från den här tiden skulle visserligen komma att läsas och sjungas inom arbetarrörelsen många år ännu, men de nya politiska dikterna blir i fortsättningen allt mera tveksamt mottagna – och med tiden allt mera sällan skrivna. Jag ska här försöka peka ut några av orsakerna till den utvecklingen. Avslutningsvis gör jag också några jämförelser med en konservativ och en vänstersocialistisk kampdiktare från samma period: Bertil Malmberg och Ture Nerman.

I Ossiannilssons första diktsamlingar, *Masker* (1900), *Hedningar* (1901) och *Örnar* (1902) hyllas hjältar som Alexander den store, Napoleon och Bismarck sida vid sida med Catilina, Marat och Cecil Rhodes. Kulten av kraften och styrkan och av livet självt är ofta knuten till ungdomen. Efter hand framträder allt oftare det arbetande svenska folket som en motsvarande källa till vitalisering. Här kunde Ossiannilsson appellera till arbetarrörelsen; här kunde hans heroism få socialistisk gestalt. Med detta optimistiska budskap, framfört på ett effektivt och rytmiskt markerat språk, fick Ossiannilsson snabbt ett formidabelt genomslag. "Ungdomsmarsch" var fram till kriget den oftast sjungna av alla sånger inom den socialdemokratiska ungdomsrörelsen – ända fram till 1921 överträffas den endast av "Internationalen" och "Arbetets söner" (Stenkvist 1988: 232). "Ungdomsmarsch" blev den samlande symbolen för ungdomsrörelsen; det framgår bl.a. av miljöskildrande romaner av författare som Fredrik Ström och Ture Nerman (Ström 1927: 239ff.; Nerman 1913: 189f.). Ossiannilssons dikter reciterades och sjöngs i klubbarna runt om i landet, och han själv framträdde i välfyllda Folkets Hus med diktrecitationer som fick entusiastiska recensioner i arbetarbladen.

"Ungdomsmarsch" var inte en enstaka succé. Det var inte svårt att ryckas med av en dikt som "Proletär!", där det kapitalistiska etablissemangen hotas med

en kommande arbetarresning, eller av "Krig åt Kristus!" – ett frontalangrepp inte bara på kyrkan, utan på kristendomen som sådan. Men det fanns andra tendenser i Ossiannilssons dikter som var mer problematiska, och som demonstrerar den *ideologiska* orsaken till hans slutliga misslyckande som kampdiktare. Så till exempel det framträdande fosterländska inslaget, liksom ett återkommande krigsförhärlikande budskap. Det senare möter vi till exempel i dikterna "Kriget" (1904) och "Appell" (Ossiannilsson 1907: 138ff.), där han grundligt avhånar freds rörelsen och i starkt sexualiserade ordalag hyllar det "manliga" kriget.

För den socialdemokratiska publiken blev det patriotiska och krigiska inslaget i Ossiannilssons diktning med tiden allt svårare att acceptera. För varje år fick ju den "försvarsnihilistiska" ståndpunkten en allt starkare ställning inom partiet. Hyllningarna av kriget kunde visserligen med en välvillig tolkning uppfattas som kamouflerade revolutionsappeller. Men åtskilliga dikter var svårare att acceptera. Ett exempel är "Folket i vapen" (Ossiannilsson 1907: 35f.), där det revolutionära programmet alldeles lyser med sin frånvaro, men där Ossiannilsson formulerar kravet på social enighet och försoning över klassgränserna, liksom på uppfyllandet av medborgerliga plikter (Lehtilä-Olsson 1982: 50f.). Dessa element kombineras här med ett starkt patriotisk inslag och med en metaforik som knyter an till en festtalsidealism från tiden före det moderna genombrottet; till exempel bilden av det beväpnade folket som "framtidens riddare, ljusets soldater". Detta var ett försök till alternativt symbolskapande vid sidan av de två stora ideologiska verkstäderna, ett försök att etablera ett medvetanderum mellan de konservativa nationalisternas och socialisternas. Den samtida svenska liberalismen misslyckades nästan fullständigt med samma uppgift. När Ossiannilsson vågar försöket söker han sig bakåt i tiden, till skarpskytterörelsen och till den liberala traditionen från 1800-talets mitt.

Det fanns trots allt inslag i Ossiannilssons politiska budskap som inte pekade bakåt i tiden, utan framåt – dock i en annan riktning än den som skulle komma att bli den svenska socialdemokratins. Jag syftar på hans dröm om tyrannen, riksföreståndaren eller diktatorn; den starke mannen som bättre än någon parlamentarisk princip skulle kunna uttolka och tillgodose folkviljan. De tidiga diktsamlingarna är fulla av hyllningar till denna gestalt: "den ende frihetsskaparen – tyrannen!" (Ossiannilsson 1900: 35). Drömmen om diktatorn framträder också till exempel i romanen *Barbarskogen* (1908), där den åtföljs av antiintellektualism, förakt för demokrati och parlamentarism, nationalism, och inte minst av ett starkt rättspatos. Ännu tydligare är samma tendenser i romanen *Ödets man* (1912) (jfr Lehtilä-Olsson 1982: 160ff.). Huvudpersonen Ludvig Malm konstaterar här att förnyelsen av landet inte kan uppnås "på parlamentarisk väg",

eftersom "representationens idé överlevat sig själv": "För ett fullmoget folk kom det dock främst an på att få någonting utträttat, och då var den demokratiska diktaturen, det gamla svenska riksföreståndarskapet med vidgad myndighet, den naturliga regeringsformen." (Ossiannilsson 1912: 429f.) Detta budskap förkunnas visserligen av en fantast som slutar på dårhuset, men som jag har visat i ett annat sammanhang är detta inget annat än en taktisk manöver av författaren (Ahlund 2006: 32ff.).

Ossiannilsson är ett bra exempel på att det växande intresset för folkviljan och massorna under 1800-talet inte bara resulterade i krav på parlamentarism. Det tar också form i den "caesarism" som yttrar sig i en annan tolkning av demokratibegreppet än den vi idag är vana vid – den att folkviljan vore en bättre grund för den suveräne härskaren än traditionen eller lagarna (Mosse 1987: 104ff.). Man kan också, som Per-Olof Mattsson, placera in Ossiannilsson i en större europeisk kontext av "reaktionär socialism" och "reaktionär antikapitalism" (Mattsson 2005: 125). I det samtida svenska politiska landskapet framstår Ossiannilsson som en ganska apart figur, som alltså kan kopplas både till den revolutionära vänstern och till unghögern. Under mellankrigstiden skulle bilden klarna.

Men tyrannen eller diktatorn var inte bara ett ideal för landets styrelse; det var i grund och botten också samma roll som Ossiannilsson själv hoppades få spela när han anslöt sig till arbetarrörelsen (Lehtilä-Olsson 1982: 38). Liksom föregångaren Heidenstam drömde han om att få bli folkledare över partigränserna. Heidenstams dröm om att bli "nationalskald" havererade som bekant efter storstrejken 1909 (Björck 1946; Stenkvist 1982). Ossiannilssons förhoppning att få spela en sådan roll var långt mindre verklighetsförankrad än Heidenstams. Inte desto mindre ligger den bakom hans med tiden allt mer uttalade fientlighet både mot Heidenstam och mot Bengt Lidforss.

Lettnart Leopold har utan tvivel rätt när han hävdar att konflikten mellan Bengt Lidforss och Ossiannilsson ytterst handlade om att Lidforss ifrågasatte hans position som "arbetarrörelsens främste skald"; och i förlängningen hans position som arbetarledare. Den elaka formuleringen i Lidforss recension av diktsamlingen *Svart och vitt* (1904) om den röda fanan som ett segel som bär Ossiannilssons "egen lilla farkost öfver böljorna" syftade just på att diktaren med sitt politiska engagemang siktade på en maktposition inom arbetarrörelsen (Leopold 2001: 337f.). Den djupare orsaken till Ossiannilssons raseri var den att Lidforss här hade kommit farligt nära hela författarskapets drivkraft. Här närmar vi oss en andra huvudförklaring till den politiska diktarrollens sammanbrott: den *psykologiska*.

Hjälteedikterna i de första samlingarna ska inte förstås som rolldikter. Ossiannilsson har genom hjältarna velat ge uttryck för sin egen personlighet. Med hjälp av dessa "roller" eller "masker" utprovar han en hållning, som sedan blir styrande för hans fortsatta författarskap. Detta framgår tydligt av hans korrespondens. Heroismen, som alltså kanaliseras både till hjälteedikter och till utformningen av den egna politiska diktrollen, drivs av en stark psykologisk motor, som framträder ovanligt tydligt i ett brev till brodern Teodor från 1902. Ensamhet och en stark känsla av att inte uppfattas som jämbördig framstår här som den negativa utgångspunkten för den starka positiva kraft och den känsla av storhet och utvaldhed som han nu känner sig vara uppfylld av.

Det är därför egentligen en sekundär problematik som Lehtilä-Olsson tar upp när hon ser Ossiannilssons brytning med socialdemokratien som ideologiskt hetingad. Samarbetet var i längden ohållbart redan av psykologiska skäl; redan på grund av Ossiannilssons *utgångspunkter* för att ansluta sig till arbetarrörelsen. I ett brev till vännen Emil Olson från 1898 citerar han med gillande Machiavellis tanke att världen "är full af pöbel" och utvecklar sedan sin egen inställning till denna "pöbel", som "måste bindas": "Handlingsmänniskan, det praktiska geniet, 'l'homme de la destinée', skall spänna hydran för sin vagn. Alla medel äro tillåtna för att tvinga odjuret i selen." Han hänvisar sedan till Machiavelli för de tekniker med vilka "handlingsgeniet gör sig till pöbelns tyrann". Detta var inte något snart övergående ungdomligt övermod, utan en grundläggande hållning som blir bestämmande för hans författarskap och författarroll ända fram till andra världskriget. Hans heroism är inte bara ideologi; den är inte heller bara läsefrukter, utan i högsta grad också psykologi.

Vid sidan av de ideologiska och psykologiska orsakerna till Ossiannilssons slutliga misslyckande som kampdiktare finns också en tredje: en *estetisk*, som tydligt avtecknar sig i mottagandet av hans dikter. Levertin hade i sina recensioner använt formuleringar som "den sträfvande trumpeteten" och "klang af bleckinstrument" – en diskret nedlåtande karakteristik som skulle bli ett återkommande inslag i mottagandet över huvud taget (Leopold 2001: 327). Bengt Lidforss modifierar i recensionen av *Ömar* metaforen till den mer revolutionära trumvirveln, men hade tidigare i flera sammanhang använt beteckningarna "deklamationspoesi" och "salongspoesi". Fredrik Böök konstaterar i sin recension av *Ömar* mer entydigt negativt att "det ständiga deklamerandet tröttnar" (jfr Leopold 2001: 131ff, 328). Dessa bedömningar har det gemensamt att de placerar Ossiannilssons lyrik på fel sida av gränsen mellan det moderna och det förlegade. Det var en kritik som var svår att smälta för den som såg sig själv som ungdomens och förnyelsens företrädare. Med sina första tre diktsamlingar gjorde Ossiannilsson

visserligen ett mycket modernt intryck. Men för att citera Erik Hjalmar Linder gick den poetiska utvecklingen "i helt annan riktning, mot finare stämningskonst, känsligare språkliga valörer": "Det visade sig att Ossiannilsson med sina gungande daktyler och anapester icke genomfört en förnyelse av tekniken utan snarast var ett av de sista skotten på en av den poetiska teknikens grenar." (Linder 1965: 70; Leopold 2001: 315)

Linders bedömning, som också förefaller att delas av Leopold, är på sätt och viss rimlig. Ossiannilsson var i slutet av 00-talet en lyriker ur takt med tiden – det vill säga ur takt med utvecklingen inom "konstpoesi". Den borgerliga kritiken avfärdade honom allt entydigare på estetiska grunder – bakom detta avfärdande ligger naturligtvis inte bara estetiska, utan också politiska motiv. Men resonnementet kan utvecklas längre. Inom arbetarrörelsen var traditionen av rytmiskt markerad och välklingande "deklamationspoesi" vid denna tid inte alls överspelas. Men detta forum blev efter upptrappningen av konflikten med Lidforss inte lika tillgängligt som tidigare. Detta dels på grund av det mycket befogade misstänklighetsörandet av hans ideologiska position, dels på grund av Ossiannilssons känslighet för de kritiska synpunkterna på hans "klang af bleckinstrument", som drev honom i en "intimare" poetisk riktning som passade honom sämre än den "deklamatoriska" och rytmiskt markerade kampdiktningen.

Ideologiska, psykologiska och estetiska faktorer samverkade alltså till att Ossiannilsson särskilt under 10-talet allt tydligare kom att avlägsna sig från arbetarrörelsen och så småningom definitivt stängde dörren till det enda forum där hans lyriska idiom fortfarande hade kunnat räkna med tacksamma mottagare. I hans omorientering under krigsåren mot en mindre radikal humanistisk vänsterprofil manifesteras denna process mycket tydligt. Att den inte sker helt smärtfritt framgår bland annat av vissa "återfall" i radikal socialistisk kampdiktning, som till exempel dikten "Revolutionen", som publicerades i *Stormklockan* så sent som 1916. Efter kriget och revolutionerna lämnar Ossiannilsson definitivt den socialistiska kampdiktningen bakom sig. Under 20- och 30-talen återupptar han det gamla diktatorstemat och finner nya tacksamma organ i ett annat politiskt läger. Han inspireras under denna tid av den italienska fascismen och är verksam som agitator inom Sveriges nationella ungdomsförbund. Det nya försöket som kampdiktare blir visserligen såväl i estetiskt som i politiskt avseende mindre framgångsrikt än insatsen i början av seklet. Mycket tyder dock på att han här blev lika stilbildande för yngre efterföljare som han en gång varit för socialistiska kampdiktare som Ture Nerman, Arnold Ljungdal och Ragnar Jändel (Ahlund 2006: 46f.).

En något yngre poet som likaså diktade om behovet av en förnyelse av Sverige var Bertil Malmberg (1889-1958). Efter debuten med dekadensdiktsamlingen *Bränder* (1908) är hans produktion under 10-talet samtidigt esteticistisk och nationalistisk. Det till synes motsägelsefulla försöker han förena i en personlig tolkning av den politiska diktarrollen, i vilken han till en början är rätt framgångsrik. Hans succé kan visserligen inte jämföras med Ossiannilssons, men inför diktsamlingen *Uppgörelse och löfte* (1911) är inte bara den konservativa pressen utan också en och annan socialistisk tidning positivt överraskad. Flera anmälare kommenterar gillande att Malmberg återuppväcker den glänsande svenska 1800-talspoesin. Under försvarsstridens år skriver Malmberg sedan allt oftare konservativa kampdikter, som manar till ett uppväckande av avsmnade dygder, gärna med hänvisning till eviga värden, samt till en kraftig upprustning av fosterlandets försvar.

Malmbergs första och mest fundamentala svårighet som politisk diktare var den blott alltför synliga sprickan mellan en före detta dekadenspoet och ännu praktiserande *dandy* och ett uppfordrande och moraliserande fosterländskt budskap. I synnerhet i Erik Lindorms skämttidning *Naggen* blir han snabbt en populär måltavla (Palmlund 1981; Bergman 1967). För det andra var relationen mellan form och innehåll inte den allra lyckligaste. Till skillnad från Ossiannilsson, som suveränt behärskade kampdiktens enkla men suggestiva form, hade Malmbergs dikter ofta en mycket komplicerad strofbyggnad och var dessutom alltför arkaiserande för att kunna fungera som politisk diktning. För det tredje garanterade den höga stilen honom inte alls någon gynnsam behandling av den konservativa kritiken, som allt oftare beskrev den som patetisk efterklang och på estetiska grunder avfärdade en i och för sig politiskt behaglig diktning. Efter Tysklands nederlag är Bertil Malmbergs karriär som kampdiktare över. De bästa av hans politiska dikter är de allra sista, skrivna inför och strax efter krigsslutet under intryck av den tyska katastrofen.

Ossiannilsson och Malmberg exemplifierar tillsammans flera av de misstag som en framgångsrik kampdiktare inte har råd att göra sig skyldig till: den bristande anpassningen av budskapet till det politiskt möjliga; oförmågan att navigera rätt mellan det patetiska och det prosaiska; spänningen mellan det privata och det offentliga. Ett samtida exempel på en svensk politisk diktare som inte gör sig skyldig till något av dessa misstag är vänstersocialisten Ture Nerman (1886-1969). Som kampdiktare delar han åtskilliga av sina starkaste symboler med den unge Ossiannilsson: ungdomen, ljuset, solen, förändringen. Där föregångarens framgångar till stor del berodde på att han ägde förmågan att ge dessa symboler en viss universalitet – emellanåt till priset av en ideologisk grumlighet

– sätter Nerman däremot in dem i ett alldeles entydigt politiskt sammanhang. Hans läsare kunde alltid känna sig tryggt innesluten i ett väl avgränsat kollektiv: en kampberedd och målmedveten socialistisk ungdom som bestämt tar avstånd från kapitalism, kristendom och rusdrycker och segerviss tågar fram mot bygandet av ett nytt samhälle. Denna politiska tydlighet var å ena sidan grunden till Nermans framgångar som kampdiktare; å andra sidan medförde den att han ignorerades av den borgerliga kritiken, och i förlängningen av litteraturhistorie-skrivarna.

Profeten, moralisten och folktribunen – beståndsdelar både i Ossiannilssons och Malmbergs politiska diktarroller – härstammade från det gångna seklet, medan Nermans roll som agitator och kampdiktare i högre grad var anpassad till den aktuella politiska situationen. Icke desto mindre finner han sig efter partisprängningen 1917 instängd i ett allt mer marginaliserat politiskt parti. Hans misslyckande som politisk diktare manifesteras till skillnad från Ossiannilssons och Malmbergs inte vid någon viss given tidpunkt. Det yttrar sig konkret i att han aldrig lyckas vinna de allt större läsarskaror, som skulle ha signalerat att det stora politiska målet, revolutionen, närmade sig. Sin triumf som politisk författare firar han långt senare, efter återvändandet till socialdemokraterna, i fälttåget mot den svenska nazismen i *Trots allt!*

Litteratur

- Brev från K.G. Ossiannilsson till Emil Olson 13/2 1898, 4/1 1901, 26/12 1901, Lunds universitetsbibliotek.
- Brev från K.G. Ossiannilsson till Teodor Nilsson 10/2 1902, Lunds universitetsbibliotek.
- Ahlund, Claes, "Tyrannen, riksföreståndaren och diktatorn: K.G. Ossiannilsson som fascistisk diktare", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2006: 2, s. 27-53.
- Bergman, Enar, *Diktens värld och politikens. Bertil Malmberg och Tyskland 1908-1928*, Diss. Lund, Lund & Stockholm 1967.
- Björck, Staffan, *Heidenstam och sekelskiftets Sverige. Studier i hans nationella och sociala författarskap*. Diss. Lund, Stockholm 1946.
- Lehtilä-Olsson, Mayre, *K G Ossiannilsson och arbetarrörelsen. En studie i ideologisk konfrontation*. Diss., Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 9, Göteborg 1982.
- Leopold, Lennart, *Skönhetsdyrkare och socialdemokrat. Studier i Bengt Lidforss litteraturkritiska gärning*. Diss. Lund 2002, Hedemora 2001.
- Linder, Erik Hjalmar, *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria. Fem decennier av nittonhundratalet* 1, Stockholm 1965.
- Mattsson, Per-Olof, "K G Ossiannilsson. Några reflektioner kring en omstridd författare", *Tidskrift* 2005: 3, s. 118-128.

- Mosse, George L., *Masses and Man. Nationalist and Fascist perceptions of reality*, Detroit 1987.
- Nerman, Ture, *Olympen. Ett gammalt Upsalahus*, Stockholm 1913.
- Ossian-Nilsson, K.G., *Masker. En diktsamling*, Stockholm 1900.
- , *Hedningar. En diktsamling*, Stockholm 1901.
- , *Örnar. En diktsamling*, Stockholm 1902.
- , "Kriget", *SvD* 25/9 1904.
- , *Orkester. En diktsamling*, Stockholm 1907.
- , *Barbarskogen. En berättelse i klasskampens tecken*, Stockholm 1908.
- , *Ödets man*, Stockholm 1912.
- Palm Lund, Evald, *Väderhatt och väderflöjel. Erik Lindorm och tidningarna 1905-1924*. Diss. Lund, Lund 1981.
- Stenkvist, Jan, *Nationalskalden. Heidenstam och politiken från och med 1909*, Stockholm 1982.
- , "'Fram i ungdomens led'. Den socialdemokratiska ungdomens sånger 1909-1921", *Litteraturens vägar. Litteratursociologiska studier tillägnade Lars Furuland*, Hedemora 1988, s. 223-237.
- Ström, Fredrik, *Den stora striden*, Stockholm 1927.

POLITISERING AV KULTURSIDAN –
ESTETISERING AV LEDARSIDAN.
EN ASPEKT PÅ OLOF LAGERCRANTZ KRITIK
I *Dagens Nyheter*

Stina Otterberg
Göteborgs universitet

I nära ett kvartssekel verkade Olof Lagercrantz som kritiker, kulturredaktör och chefredaktör i *Dagens Nyheter*. Han kom dit som kulturredaktör 1951, blev därutöver chefredaktör 1960 och pensionerades från tidningen 1975. Från 1960 till 1975 innehade han den dubbla chefspositionen som både kultur- och chefredaktör. Det är en unik ställning i samtiden, om än inte i svensk tidningshistoria (Forser 2002: 65; Nilsson 1975:87-92).

Den aspekt på Lagercrantz kritik som jag i detta bidrag ägnar mig åt tar sin utgångspunkt i interaktionen mellan kultursida och ledarsida. Där Lagercrantz successivt öppnar tidningens tredje sida, kultursidan, för politisk kommentar och debatt genomgår grannsidan, ledarsidan, en motsvarande estetisk förvandling. Båda skeendena handlar om att gå över gränser – att bryta tidigare genrekonventioner.

De politiska diskussioner på kultursidan som bereds plats under Lagercrantz ledning på sextioalet har redan fått en del uppmärksamhet (Rydén 1987: 22-25; Forser 1999: 312f.; 2002: 57f; Jonsson 2002: passim; Hadenius 2002: passim). Vad som däremot inte diskuterats är i vilken hög grad politik och litteratur kopplas samman, både på kultursida och ledarsida. Samtidigt som politiken flyttar in på kultursidan, kan man i Lagercrantz ledarsidestexter se fler kulturella och litterära ämnen och grepp än tidigare. Formmässigt blir sidan under Lagercrantz en plats som öppnas för lek med den traditionellt strikt reglerade genren som en ledare är. Innehållsligt kan man tala om etablerandet av ett litterärt perspektiv på politiska frågor – ibland till och med ett politiskt perspektiv på litterära frågor – där Lagercrantz vanligen använder exempel ur världslitteraturen för att kommentera politiska skeenden.

Mot slutet av andra världskriget hade *Dagens Nyheter* vuxit förbi *Stockholms-Tidningen* i upplaga och blev under femtioalet med god marginal landets största

morgontidning. Man hade den yngsta läsekretsen, de flesta annonsörerna, de största vinsterna och betraktades – inte minst inom de egna leden – som riksligare.

För tidningens politiska linje svarade chefredaktören Herbert Tingsten. Han var handplockad av ägarfamiljen Bonnier i syfte att *Dagens Nyheter* skulle "kulturellt och politiskt forma opinionen i Sverige" (Johansson 1995: 42). Budskapet från Tingstens ledarsida var entydigt: det handlade om anti-kommunism och pro-amerikanism och han kampanjade för en svensk atombomb. Tingstens grepp om tidningen och dess opinionsbildande sidor – ledare och kultur – var starkt, och även om Lagercrantz under femtiotalet ibland uttryckte avvikande åsikter på kultursidan, skedde detta oftast inom ramen för mindre politiskt garderade texttyper som recensionen. På ledarsidan medverkade han ganska sällan.¹

Men även om det viktigaste ideologiska projektet för Tingsten var antikommunismen, bör det också understrykas att *DN* under Tingstens ledning också stod för en klassisk kulturradikal linje som främjade pressfriheten, antikyckligheten, antimonarkismen och en öppnare sexualpolitik (Johansson 1995: passim).

Från januari 1960 får Lagercrantz betydligt friare händer i sin nya position som både chefredaktör och kulturredaktör. *DN* blir under decenniet den tidning som aktivast speglar det politiska uppvaknandet under dessa år. För kultursidans del resulterar det i en mer explicit politisk kritik i form av debatter, särskilt om Vietnamkriget där *DN* intog en USA-kritisk hållning. Politisk litteratur anmäls i större utsträckning och reportageresor från utlandet bereds plats på sidan. Lagercrantz företog själv resor i Sovjet, Centralafrika och i USA, där han särskilt intresserade sig för medborgarrättsrörelsen, samt i Kina (1970). Resorna resulterade i långa artikelserier i tidningen. Särskilt Kinaresan blev kritiserad i den konservativa pressen, men också betydelsefull för dåtidens stora radikala opinion (Rydén 1987: 23; Forser 1999: 312-313; 2002: 60, 74f; Hadenius 2002: 356-360).

Redan under femtiotalet hade Lagercrantz genomfört ett antal formmässiga genrexperiment på kultursidan som då fortfarande var av traditionellt hierarkisk modell – det vill säga att litteraturen ägnades mest utrymme och 'lägre' konstarter som film och teater bevakades på annan plats, längre bak i tidningen. Den förändring av kultursidan som äger rum på sextiotalet har dock sin rot i femtiotalet då Lagercrantz kompletterar sidans gängse genrer med nya textformer, ofta av essäistiskt slag. Ett exempel är artikelserien "På Måfå" från 1953-1954 där han säger sig vilja eftersöka en kultursidans "fjärde form":

När jag bläddrar i mina tidningsartiklar ser jag att de lätt kan indelas i tre grupper: fristående uppsatser, recensioner och inlägg i aktuella kulturfrågor. I dessa tre genrer har jag arbetat under lika många år i *Dagens Nyheter*. Jag har börjat

längta efter en fjärde arbetsform, där skiljemurarna raserats, där allt blandas samman, stort och smått, tillfälligt och "evigt", minnen, reflexioner, läsintryck. Varför inte! Kulturavdelningen är inte avsedd för redingot och hög hatt. Man bör kunna tala om andliga ting som vedhuggare om sina vedträn: i skjortärmarna. Predikoton är inget bevis på fromhet, och högtidlighet ej det säkraste tecknet på allvar. Tillåt mig i alla fall försöka! (Lagercrantz: 31.12.1953)

Ordet 'försök' konnoterar essägenren, och Lagercrantz skulle komma att fortsätta skriva texter av På Måfå-typ under olika vinjetter under hela sin tid på *DN* – vinjetter som vanligen anger att det rör sig om något vid sidan av – "Vid vägkanten", "I början" eller "Tankeexperiment" för att ta tre exempel från åren 1955, 1960 och 1974. Dessa vinjett-texter är nära släkt med kåseriet och essän: alltid vittra och eleganta. Ämnet är oftast litterärt. Så inleds serien "I början" med en text betitlad "Ett, två, tre". Där tar Lagercrantz sin utgångspunkt i de tio siffertecknen och kopplar dem till lyriken. Liknande delar i serien utgår från färger, siffran noll och bokstaven O, bokstäverna Q och Z och veckans dagar. Men där finns också en artikel om trä och metall, en om dofter, en om litterära urbilder och en om att opponera. Flera av dem har också politiska ärenden. I inledningen till serien skriver Lagercrantz att "om jag också i dag börjar med det lyriskt tidlösa hos de tio siffertecknen, har jag inte därmed lovat att alltid hålla mig utanför det aktuella och politiskt brännbara." (Lagercrantz 14.2.1960). Även om texten om opposition och protest kanske är den politiskt mest tydliga, kommer liknande perspektiv också in i de andra texterna. Så kåserar han om de utstötta bokstäverna Q som i Quisling och Z som i Zigenare (Lagercrantz 20.3.1960).²

Politik på kultursidan alltså – och kultur på ledarsidan. På sextiotalet spiller de lagercrantziska blandformerna över från sidan tre till sidan två. I början av sextiotalet noterar utrikesredaktören Ulf Brandell i sin tidningsdagbok att chefredaktören vill införa en "lättare genre" på ledaravdelningen (Brandell 1976: 53f.). Detta skedde egentligen först då vinjetten "Motroten" lanserades 1965, en texttyp som innehöll kommentarer av fragmentariskt, knapphändigt slag och kunde publiceras både på kultur- och ledarsida. Men sidan förändras ändå från 1960. För det första handlar det om införandet av litteratur som självständigt ämne och av litterära exempel i ledartext och för det andra om att praktisera ett litterärt skrivsätt – att införa formmässiga genreyten. Det är en grov indelning, eftersom bruket av litterära referenser ibland också har till följd att ledartexterna mer får karaktär av betraktelse än argumenterande ideologisk text.

Ett exempel på hur litteraturen gör sig hemmastadd på ledarsidan är Lagercrantz sätt att använda intertexter, att mer eller mindre öppet väva in textställen

från litterära verk – ett sätt att ge plats åt litteraturen som i sig själv är ett litterärt grepp. I ledaren "En tidnings uppgift" från 1963 heter det: "Vi vill att Dagens Nyheter skall vara en stor spegel som ger rena och klara bilder från världens alla nyhetshörn. Vi vill vara [...] en ishammare vid alla tillfrusna vatten". Här anspelar Lagercrantz på Kafka och dennes "[...] ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns" (Kafka 1904/1958: 28).

Som ett exempel på införandet av litteratur som självständigt ämne och av mer öppna litterära hänvisningar, vill jag nämna en ledare från 1963 betitlad "Riddaren, draken, Beckett" (Lagercrantz 14.4.1963). Den handlar om liv och konst som trots och byggs upp kring en betraktelse över den berömda statyn i Stockholms Storkyrka som visar striden mellan Sankt Göran och draken. Lagercrantz drar paralleller till en aktuell Beckett-föreställning på Dramaten. Det är en existentiell text som bygger på idén att konsten gäller livet. Lagercrantz avslutar: "Den stora draken, mörkret och döden, råv vi aldrig på, men livet liksom konsten är ett trots mot den. Anden är sitt eget hem och den enda trygghet som existerar." Liksom många andra texter av Lagercrantz, är denna ledare strukturerad enligt modellen där ett aktuellt exempel illustrerar exemplet från konsten, och inte tvärtom.

Ledare av den andra typen handlar om form- och genremässiga experiment. Det första exemplet jag har funnit i denna kategori är från 1960, en fristående text på ledarsidan betitlad "Åt vänster i norr". Ulf Brandell beskriver den som en "pastisch-ledare" om högertrafik (Brandell 1976:51f.).³

Artikeln handlar om den då omdebatterade vänstertrafiken. Sverige hade ju vid denna tidpunkt fortfarande vänstertrafik efter en folkomröstning då högertrafik röstades ned – dock hade alla bilar ratten på vänster sida vilket satte sina spår i olycksstatistiken. 1967 infördes slutligen högertrafik i Sverige. Ledaren är försedd med en faktaruta där det förklaras att DN fått svensk ensamrätt på denna text som är skriven av den utsända korrespondenten för en mycket ansedd tidning i Balkanstaten Fantaçias huvudstad Famosa. Korrespondenten har sänts hit för att kontrollera om ryktena om de svenska trafikvanorna stämmer.

Artikeln börjar i nästan sagoberättande stil: "Högt uppe i norra Europa finns ett land där solen om sommaren aldrig går ned. I gengäld är det hela vintern mörkt som i en gruva." Skribenten konstaterar, att även till detta avlägsna land har civilisationens välsignelser nått, och ett stort antal bilar rullar numera på vägarna. Men trafiken har egendomliga drag "Då två bilar möts viker de ej som i alla andra länder på den europeiska kontinenten av åt höger, utan åt vänster. Denna sedvänja, som kallas vänstertrafik, för med sig att omkörningar sker till höger." Texten fortsätter sedan i samma stil, och formar i sin helhet en stark

kritik av och drift med regeringen inom ramen för DN:s pådrivningar för omläggning till högertrafik. Artikeln liknar ett reportage eller en reseberättelse med ironiskt anslag, där komiken ligger i sättet att beskriva för läsaren välbekanta förhållanden som om de vore något nytt och exotiskt.

Brevform är en annan texttyp som Lagercrantz använder sig av på både ledar- och kultursida. Det är kongenialt inte minst eftersom brevet ju är den ursprungligaste tidningsformen som finns. Budbärarna på medeltiden spred masskommunikationen via brev, och tidningar som räknas till den så kallade essäpressen på 1700-talet som *Then Swänska Argus* (1732-1734), *Posten* (1768-1769) eller *Brefwäxling* (1772-1773) kunde vara helt eller delvis utformade som brev (Forselius 2006: 1-16; Oscarsson 2000: 100 et passim; Svanfeldt 1937: 283 ff.). Bland det genretypiska med brevformen är adresseringen till ett Du (eller Ni), dateringen och hälsnings/avskedsfraserna. Det personliga brevet har karaktär av intim konversation, och brukar betraktas som en informell och familjär genre (Shipley 1955: 49; Cuddon 1977: 486; von Wilpert 1955: 63ff.).

Ett tidigt exempel på brevform hos Lagercrantz är ett resebrev daterat "München i februari" (Lagercrantz 16.2.1953) och där finns också artikelserier som "Amerikanska sommarbrev" från sommaren 1958. Dessa serier med övergripande rubriker med suffixet 'brev' kan tyckas anknyta till den europeiska litterära traditionen av reseberättelser i form av brev – man kan tänka på Pascals *Lettres Provinciales* (1656-1657), Montesquieus *Lettres Persanes* (1721) eller Voltaire's *Lettres Anglaises* (1734). Lagercrantz intresse för brevformen märks även i artiklar som den essäliknande texten "Hur man undertecknar brev" där han utgår från Strindbergs brevväxling med Harriet Bosse (Lagercrantz 22.7.1951). I sin yrkesroll använde Lagercrantz också brevet som medium. Han poängterar i *Ett år på sextiotalet* att "ingen i tidningens historia kan som brevskrivare mäta sig med mig" – i DN:s arkiv står 176 pärmar korrespondens från Lagercrantz kvartssekel på tidningen (Lagercrantz 1990: 79).

Även om inte alla brevtexter som Lagercrantz skriver uppvisar samtliga genrespecifika brevdrag, kan man erinra sig brevformen också i artiklar med ett starkt du-tilltal: hos Lagercrantz kompletteras det av ett mycket närvarande jag. I otaliga artiklar dyker ordet "jag" upp redan i första stycket, till och med som inledande ord, och anslår därmed en förtrolig, personlig samtalston. Ett författarporträtt som publiceras inom ramen för en serie researtiklar från USA 1965 inleds på ett typiskt sätt, med ett lagercrantzskt textjag ivrigt att berätta:

Jag satt strax före jul på ett kafé på Femtife femte gatan på Manhattan i New York. Bredvid mig Claude Brown, författare till succéboken *Manchild in the promised land* (Macmillan, \$ 5.95). Lokalen var långsmal, korridorartad, och stolarna

väggfasta med träbrickor framför varje stol. Där vi satt hade vi rakt framför oss dörren till köket. Vi fick vrida oss rätt obekvämt för att kunna se varandra i ögonen. (Lagercrantz 31.12.1965).

När tidningstext fungerar retoriskt kan man tänka att läsaren känner sig tilltalad som vore det ett brev. Så skriver Sven Lindqvist om Lagercrantz:

Och så en dag, för ganska exakt 50 år sedan, var det plötsligt någon som skrev just till mig. Det var lika personligt som om adressen stått utskriven på kuvertet. Det var så närvarande att jag hade kunnat sträcka fram handen och röra vid tankegången. Det var så levande att jag hörde rösten och kände vibrationerna, av någon som ville ha svar – här, nu, genast. (Lindqvist 2001: 179)

På ledarsidan finns brevformen representerad bland annat i Lagercrantz sista ledare som publicerades nyårsafton 1975 under rubriken "Brev till Karin" (Lagercrantz 31.12.1975). Det inleds "Kära Karin!" och slutar med avskedsfrasen "Tillgivne Olof Lagercrantz", vilket är ytterligare en genreöverklivning eftersom en ledare traditionellt alltid är osignerad. Även om *Dagens Nyheter* under denna period faktiskt hade infört signerade ledare, fungerar ändå förledet "tillgivne" som en tydlig brevmarkör.

Brevledaren är ett svar till svenskläraren Karin Tarschys som reagerat på julaftonsledaren av Lagercrantz, och vars replik till den publiceras intill ledaren. Ämnet rör det svenska språkets ställning och svenskundervisningen i skolorna. Det utmynnar i att Lagercrantz minns sin egen svensklärare som gjorde intryck på honom genom sin kärleksfulla behandling och kommentar av en bellmansdikt. "Han lärde mig vad det vill säga att vara uppslukad av något utanför sig själv, något helt andligt" skriver han. Ledaren slutar därmed på ett sätt som betecknar Lagercrantz gärning i *DN*. Denna präglas, som jag givit några exempel på, av en högaktsning av litteratur – en uppfattning att dikt och liv inte går att skilja åt: vi behöver dikten för att förstå livet och vice versa.

Jag har här gett några exempel på hur Lagercrantz estetiserar ledarsidan och därigenom politiserar kulturen. Man kan förstås tänka sig flera förklaringar till detta. Att kulturklimatet under sextioalet var sådant att det uppmuntrade till genreöverklivningar och formmässiga sammanblandningar. Att journalistiken under denna tid stod under förändring. Detta i kombination med Lagercrantz egna skrivideal – hybridformer och ett mer essäistiskt uttryckssätt återfinns ju som vi sett redan under femtioalet. Säkert underlättades processen av det som den danske kritikforskaren John Chr. Jørgensen med ett klassiskt retoriskt begrepp velat kalla skribentens 'ethos', med vilket han avser den trovärdighet och

tillit denne åtnjuter hos läsaren. Jørgensen menar att en recensent som har auktoritet också på andra områden kan kosta på sig avvikelser från målgenren. Ofta visar det sig vara kritiker som också är författare som tillåter sig att överkliva genregränser. "En viktig grund til, at Tom Kristensens, Klaus Ribbjergs og Poul Borums frække anmelderi har kunnet accepteres af læserverdenen, er, at disse kritikere har nydt tillid som digtere" skriver han (Jørgensen 1996: 31). För Lagercrantz del handlar det om att gränserna mellan ledar- och kultursida blir mer flytande. Som tidigare forskning har uppmärksammat, etableras de politiska ämnena på kulturen under sextioalet, men, som denna uppsats velat poängtera, sker också en rörelse i motsatt riktning. Inte minst är det viktigt att understryka att Lagercrantz politiska kritik vilar på estetiska och litterära grundvalar. Politik och konst är hos Lagercrantz oavbrutet och oskiljaktigt sammanbundna med varandra.

- ¹ Sammanlagt står Lagercrantz för 35 texter på ledarsidan under femtioalet. Ledarsidestexterna blir betydligt fler från 1960 och framåt. Bara under sitt första år som chefredaktör skriver han 61 ledare, mellanledare och underledare.
- ² Iserien "I början" ingick artiklarna "Ett, två, tre" 14.2.1960, "Blått, grönt, rött" 21.2.1960, "Träåldern" 28.2.1960, "Ett tvillingpar, noll och O" 13.3.1960, "Två utstötta" [Q och Z] 20.3.1960, "Att opponera" 3.4.1960, "Urbilderna" [litterära urbilder, grundmönster] 10.4.1960, "Om dofterna" 17.4.1960, "Dagarna" 24.4.1960. Samtliga texter har illustrerats av Martin Lamm.
- ³ Ulf Brandells anteckningar i *Dagbok med DN* i samband med "Åt vänster i norr" tydliggör meningsskiljaktigheterna mellan de två chefredaktörerna (Lagercrantz delade posten med Sven-Erik Larsson) när det gällde ledarsidans utformning. Dagen före införandet, 8.8.1960, antecknar han: "Olof skriver 'pastisch'-ledare om högertrafiken – jag tveksam (Sven och [Jan Magnus] Fahlström positiva) och finner inte att han lyckats särskilt bra, även om själva greppet elegant och på sitt sätt pedagogiskt, vill visa hur löjligt det är att göra saken till ett problem när vänstertrafiken uppenbarligen är en anakronism. Tillråder att han talar med Larsson (på semester) eftersom det dock gäller att tillämpa ett inte förut praktiserat grepp. Olof gör det – Larsson absolut emot, 'våra läsare skulle inte förstå det'. [...], s. 51f. Den 15.8.1960 skriver Brandell i samma ärende: "Larsson tillbaka... till mig om Olofs 'pastisch'-ledare (som blev hörnartikel), säger att 'den var ju inte så särskilt kvick' och analyserar i det sammanhanget Olofs talanger på ett intelligent sätt: de briljanta metaforerna, förmågan till fantasifull inlevelse etc.", s. 52.

Litteratur

- Brandell, Ulf, *Dagbok med DN*, Uddevalla 1976.
Cuddon, J.A. (ed.), *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Oxford 1977.

- Forselius, Tilda Maria, "When authors say goodbye to readers. Last letters in *The Swedish Argus* and *Letter Exchange*, two Swedish eighteenth-century essay papers". Opublicerat avhandlingsavsnitt, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 2006.
- Forser, Tomas, "I uppbrott: Olof Lagercrantz", *Den svenska litteraturen. Från modernism till massmedial marknad 1920-1995*, Lars Lönnroth, Sven Delblanc & Sverker Göransson (red.), Stockholm 1989/1990/1999, s. 312-313.
- , *Kritik av kritiken*, Gråbo 2002.
- Hadenius, Stig, *Dagens Nyheters historia. Tidningen och makten 1864-2000*, Stockholm 2002.
- Johansson, Alf W, *Herbert Tingsten och det kalla kriget*, Stockholm 1995.
- Jonsson, Sverker, "TV förändrar världen (1958-1975)", *Den svenska pressens historia. Bland andra massmedier (efter 1945)*, Karl-Erik Gustafsson & Per Rydén (red.), Stockholm 2002, s. 134-246.
- Jørgensen, John Chr., "Recensionens retorik", *Kritik* 1996: 120, s. 23-33.
- Kafka, Franz, "Brief an Oskar Pollak" 27 januari 1904, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt 1958, s. 27-28.
- Lagercrantz, Olof, "Hur man undertecknar brev", *Dagens Nyheter*, 22.7.1951.
- , "Tyskland bär på kräftsvulst", *Dagens Nyheter*, 16.2.1953.
- , introduktion till artikelserien "På Måfå", *Dagens Nyheter*, 31.12.1953.
- , "Ett, två, tre", *Dagens Nyheter*, 14.2.1960.
- , "Två utstötta", *Dagens Nyheter*, 20.3.1960.
- , "Åt vänster i norr", *Dagens Nyheter*, 9.8.1960.
- , "En tidnings uppgift", *Dagens Nyheter*, 2.1.1963.
- , "Riddaren, draken, Beckett", *Dagens Nyheter*, 14.4.1963.
- , "Brottslingen som samhällsbyggare", *Dagens Nyheter*, 31.12.1965.
- , "Brev till Karin", *Dagens Nyheter*, 31.12.1975.
- , *Ett år på sextiotalet*, Stockholm 1990.
- Lindqvist, Sven, "Plötsligt var det någon som skrev till mig", *Vårt behov av Olof. En vänbok till Olof Lagercrantz 90-årsdag*, Stockholm 2001, s. 179-181.
- Nilsson, Sven, *Det offentliga samtalet. Storstadspresen som medium för kulturinformation och kulturdebatt*, Lund 1975.
- Oscarsson, Ingemar, "Med tryckfrihet som tidig tradition", *Den svenska pressens historia I. I begynnelsen (tiden före 1830)*, Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (red.), Stockholm 2000, s. 98-215.
- Rydén, Per, *Domedagar. Svensk litteraturkritik efter 1880*, Lund 1987.
- Shipley, Joseph T. (ed.), *Dictionary of World Literary Terms*, London 1955.
- Svanfeldt, Gunnar, *Posten 1768-1769 och dess författare*. Diss., Uppsala, 1937.
- von Wilpert, Gero, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1955.

"GRRRRR BLOP SPFNUPPF!"
 DET NORDISKA 60-TALSAVANTGARDETS
 GRÄNSÖVERSKRIDANDEN

Per Bäckström

Universitetet i Tromsø

Avantgarde och modernism utgör två parallella estetiska strömningar i modernitet och senmodernitet, vars olika mål illustreras genom deras olikartade förhållningssätt till hög- och lågkultur. Modernismen vill generellt sett upprätthålla en gräns mellan högt och lågt, skriver Andreas Huyssen i *The Great Divide* (Huysen 1987), medan avantgarde, neoavantgarde och postmodernism försöker upphäva den. I sin bok *Theorizing the Avant-Garde* utvecklar Richard Murphy detta tänkande i en beskrivning av de båda strömningarnas väsensskilda reaktioner på konsumtionssamhället (Murphy 1999: 269). Han lyfter fram modernismens upphöjande av sina hermetiska verk till "high cultural status" och placerar in strömningen i den genitradition som utgår från romantiken, medan det som karakteriserar avantgardet är en vilja att kortsluta och spränga de konventionella representationssystemen. Det svenska 60-talsavantgardet är ett tydligt exempel på detta, när det på varje tänkbart vis tar i bruk de nya medierna i sin konst, för att på så sätt avslöja den överlappning mellan referent och representation som Murphy påtalar.

Den danska forskaren Tania Ørum betonar att det karakteristiska för avantgardet är dess tvärestetiska praxis (Ørum 2003), och den holländske forskaren Hubert van den Berg påtalar dess *transnationella, rhizomatiska* karaktär (Berg 2000). Därmed karakteriseras avantgardet som i dubbel bemärkelse gränsöverskridande, något som gäller både det "historiska" avantgardet före andra världskriget (Bürger 1974), och det återupptagande av avantgardeaktiviteterna som indikeras med prefixet "neo-". Mitt eget bidrag till en analys av avantgardet är att fokusera på ett tredje gränsöverskridande: betoningen av processen.¹ Genom att betona själva skapandet förverkligar avantgardet sin vilja till integrering av konst och liv, samtidigt som den gräns mellan konstnär och åskådare som står i vägen för en sådan fusion upphävs. 60-talets neoavantgarde är ett utmärkt exempel på denna i alla meningar gränsöverskridande estetik.

Avantgardisterna inkorporerar material från både hög- och lågkultur i sin konst, i ett försök att höja livet till en estetisk nivå, och resultatet antar ofta ett tvärestetiskt uttryck genom sin betoning av artefakternas makt. Det var alltså ingen tillfällighet att 60-talets avantgardister läste Ludwig Wittgenstein och Marshall McLuhan, utan det var snarare ett uttryck för att man redan tidigt hade uppfattat de nya mediernas potential. Språket identifierades som en artefakt i paritet med andra artefakter, både utgörandes världen med Wittgenstein och en förlängning av kroppen med McLuhan (McLuhan 2002).

Det nordiska neoavantgardet

Centrum för det nordiska 60-talsavantgardet utgjordes under några år av Moderna museet i Stockholm. Vidare fanns experimentscenen Pistolteatern och den livaktiga musikföreningen Fylkingen, samt förbluffande nog också möjligheter till uppföranden i svensk radio och TV, faktorer som gjorde att Stockholm präglades av en osedvanligt aktiv kreativitet under 60-talet. De svenska avantgardisternas förbindelse med New York-avantgardet gjorde dessutom staden till en internationell konstscen: här framträdde amerikanska konstnärer och performanceartister som Nam June Paik, John Cage, Ken Dewey, Allen Kaprow, Robert Rauschenberg m.fl. (Granath & Nieckels 1983; Hahr *et alii* 2004). Många av dessa var stående gäster på de olika scenerna i Stockholm, och satte upp sin teater och performance under bevakning från de nordiska huvudstäderna.

De internationella storheternas gästspel påpekas också i så gott som varje beskrivning av epoken, medan det utbyte de nordiska länderna emellan som också ägde rum endast nämns i förbifarten, om alls. En förklaring till detta kan vara att interaktionen var så självklar för avantgardisterna själva att de inte bryr sig om att poängtera det. Leif Nylén har grundligt skildrat 60-talets begivenheter från ett *insider*-perspektiv i sin bok *Den öppna konsten*, och följande citat antyder den självklarhet med vilken man betraktade det *fellesnordiska*:

Dewey fortsatte till Finland och i Helsingfors realiserade han tillsammans med Terry Riley, Otto Donner och skådespelare från Yliopplasteatteri *Street Piece Helsinki*: en balettdansös uppträdde på en soptunna, solbadande män deklamerade ur ett gammalt finländskt versdrama, en kör framträdde men var och en sjöng sin egen sång, en maskinskrivande flicka försåg förbipasserande med handlingsdirektiv. Partituret till *Street Piece Helsinki* kom att publiceras i Rondos teaternummer och Fylkingen inbjöd Ken Dewey att göra en happening i Stockholm våren 1964. (Nylén 1998: 33)

Denna skildring av en happening står som representativ för det gränsöverskridande 60-talet, och ger en antydning om kontakterna mellan länderna: Finland är uppenbarligen en integrerad del av den neoavantgardistiska scenen, eftersom internationella storheter som Dewey sätter upp sitt stycke i Helsingfors, samtidigt som representanter för *Rondo* och Fylkingen intar en självklar plats vid denna happening.

Går man till den tjocka bok om *Fylkingen*, en av de centrala avantgardescenerna för modern musik i Norden, som Teddy Hultberg redigerat, ser man att musiker och kompositörer från Sverige i sin tur uppträdde minst en gång om året i Oslo, Helsingfors och Köpenhamn under 60-talet (Hultberg 1994). Detta måste ha skapat ringverkningar, som borde ha blivit desto mer genomgripande om man betänker hur de svenska avantgardisterna samtidigt som man bjöd in de internationella stjärnorna också inviterade sina nordiska kollegor till Stockholm, ett faktum som Tania Ørum beskriver i efterordet till *Nielsen sort på hvidt*:

Den konkrete poesi var et internationalt fænomen med separate rødder i hhv. Sverige, Brasilien, Østrig og Tyskland, sådan som det også fremgår af Hans-Jørgen Nielsens introduktioner [...] han havde livlig korrespondance med konkretister fra Østrig, Frankrig, Tyskland, Brasilien og et nært forhold til de svenske konkretpoeter og nyenkle som Leif Nylén, Åke Hodell m.fl., ligesom han og Erik Thygesen deltog i Bengt Emil Johnsons eksperimenter med lyd-digtning i Fylkingens og Sveriges Radios regi. (Ørum 2000: 451f)

Den livliga aktiviteten i avantgardeläget framträder här helt tydligt. Nielsen hade kontakter både internationellt och i Norden, och deltog dessutom i de svenska konkreta poeternas ljudexperiment i Stockholm. I Norge introducerade Jan Erik Vold konkretismen i en artikel 1965 (Vold 1976), och Eugen Gomringers *Time-bok* och *andre tekster* blev översatt till norska 1971 (Gomringer 1971). Det är också i rapporterna från detta livliga turnerande som man kan utläsa ytterligare en förklaring till den underbelysta nordiska interaktionen: receptionen hos "vanligt" folk. Lika naturligt som avantgardet var för avantgardisterna, lika onaturligt och obegripligt var det nämligen för gemene man, journalister inkluderat. Bengt af Klintberg uttalar sig t.ex. apropå ett framträdande i Köpenhamn 1964:

När vi kom fram till Köpenhamn med bilfärjan den 14 mars stod Dea Trier-Mörch, då en ung konststuderande, och huttrade vid kajen. Det var hon som hade arrangerat de båda föreställningarna i Konstakademien, där vi träffade danska poeter som Ivan Malinowski, Uffe Harder och Vagn Steen. [...] De danska pressreaktionerna följde ett mönster som nu började kännas välbekant för oss; rubriken i *Information* var "GRRRRRR blöp spfnumpf!". (Klintberg 1996: 61)

Ett mönster går att urskilja: avantgardisterna hade kontakter sinsemellan och sammanstrålade med införstådda som här i Köpenhamn, samtidigt som reaktionen från allmänheten präglades av totalt oförstående och avståndstagande. Detta kan ytterligare belysas med några skildringar av Leif Nylén om vad som hände vid det svenska avantgardets turnéer, som när musikern Lars-Gunnar Bodin kände sig motarbetad i hela Norden:

Lars-Gunnar Bodins *Arioso*: han lät sina musiker blåsa upp ballonger, tuta i papperstrumpeter, rabbla ord, behandla instrumenten som leksaker. I en tidningsintervju hade Bodin beskrivit sin avsikt som "antiestetisk". Stockholms-Tidningens recensent reagerade: "När konsten på detta sätt negerar sig själv, upphäver den också sin rätt till offentlig exposition". I Köpenhamn och Oslo blev de negativa reaktionerna ännu starkare. (Nylén 1998: 62)

Det antiestetiska i Bodins metod består både i inkorporeringen av lågkulturella element och i det tvärestetiska angreppssättet i sig, där olika konstarter tillåts mötas i framförandet. Målet är uppenbarligen att låta det processuella i själva akten framstå starkare än upplevelsen av ett helhetligt och avslutat "verk". Den borgerliga publiken reagerade naturligtvis med ursinne när den inte fick sina förväntningar infriade. Det var alltså den avantgardistiska strategin som sådan som gav upphov till det negativa bemötande av de svenska avantgardisterna i hela Norden. I Oslo tog detta sig t.o.m. fysiska uttryck vid en spontant arrangerad fluxushappening:

Bengt af Klintberg hade vid det här laget blivit förtrogen med ett slags Fluxusrepertoar, enkla stycken som vem som helst kunde framföra, när och var som helst. Några veckor efter konserterna på Alléteatern for han till Norge i ett etnologsammanhang – på tåget mötte han författaren Sten Hansson och de bestämde sig för att göra en Fluxusföreställning i Oslo. Den ägde rum på Studentersamfundet och innehöll mest stycken som hade framförts i Stockholm, men också några nya. Till exempel af Klintbergs *Musik för salladshuvud*:

"(Stycket fordrar två aktörer, ett salladshuvud på ett notställ, en visselpipa samt en mindre sprängladdning.)

Korta signaler på visselpipa.

Salladshuvud exploderar:

ett grönt regn. Lång signal på visselpipa."

Den norska publiken reagerade med ursinne – konstnärerna fick ta till flykten genom en bakdörr. (Nylén 1998: 58)

Liksom i den föregående beskrivningen av Bodins framförande ser man att de avantgardistiska "verken" – liksom salladshuvudet – i själva verket är sprängda

i den betydelsen att de inte bildar ett avslutat helt som traditionella verk. Det som utgör innehållet i Bodins och af Klintbergs stycken är själva processen att skapa och sedan framföra det, i likhet med *concept art* där en skylt vid konstverket oftast utreder idén bakom det, och därför i realiteten utgör ett omistligt led i förståelsen.

De svenska avantgardisterna återkommer gång på gång till Oslo, det förefaller som om det mottagande de fick där satte särskilt djupa spår, i Nyléns skildring:

För att det verkligen skulle bli skandal, insändarstormar etc måste det svenska avantgardet bege sig till Norge, där man fortfarande debatterade den klassiska modernismen och hade en bra bit kvar till neodadaismen. Fylkingens besök i Oslo 1963 med musik som vette mot slumpformer och instrumental teater beskrevs i många tidningar som en skymf mot publiken. Och när Pistolteatern gästspelade i den norska huvudstaden 1966 med bland annat *Hammar skjöld om Gud*, *Skraj* och *Le Corbusiers död* reagerade den norska teaterkritiken med en blandning av äcklad upprördhet och nedlåtande löje.² (Nylén 1998: 78)

Nylén hävdar att det enbart var "den klassiska modernismen" som debatterades i Norge, men då måste man ge akt på att två på varandra följande redaktioner för tidskriften *Profil* hade visat intresse för avantgarde, dels i början av 60-talet då (student-)tidskriften debatterade experimenterande teater, dels under den andra hälften av 60-talet då den nu författardrivna tidskriften gav uttryck för avantgardistiska tankar; och dessutom var speciellt det senare *Profil*-gänget faktiskt styrande i den debatt som Nylén nämner, och har därmed medverkat till att skriva kulturhistorien (Thon 2001). Flera danska forskare hävdar i en pågående debatt att en "modernismekonstruktion" i Danmark har bidragit till att avantgardistiska författare och konstnärer inte har kunnat placeras in i ett större sammanhang, och därmed har underprioriterats i de litteraturhistoriska framställningarna.³ Den senare *Profil*-redaktionens bidrag till den norska modernismhistorien kan på ett liknande sätt ha gjort att de avantgardistiska tendenser som existerade innan eller parallellt med att de själva gjorde sitt inträde på scenen, inte har uppmärksamats tillräckligt.

Att det fanns avantgardekontakter mellan Norge och de övriga nordiska länderna på 60-talet visar t.ex. Helge Rønning i sin artikel "Nielsen og Norge", där det klart framgår att det också i Norge existerade ett intresse för de nya uttrycken, om än inte i samma omfång som i Stockholm och Köpenhamn (Rønning 2001). Kjartan Slettemark är ett annat exempel på en norsk konstnär som ansluter till det internationella avantgardet, även om han symptomatiskt nog

flyttade till Stockholm.⁴ Odd Eidem visar i sin anmälan av *Hammarkjöld om Gud i Världens gang* 1966 att det fanns ett intresse för de nya uttrycken, och att det t.o.m. fanns de – som han själv – som ansåg att Öyvind Fahlström inte var tillräckligt radikal:

Slikt er ikke forargerlig. Slikt er vidd av den art som tyske nazister og norsk hird brølte av.

Heil, Fahlström!

At man lar en ape fremmane en onanist-scene som illustrasjon til et religiøst citat og derpå sprøyter melke-sæd over scenen, røper åpenbart mer om forfatterens ensomme dyneliv enn om Hammarkjöld's eventuelle tåke.

At en naken mann triner inn på scenen og blant annet pirker undertegnede utsendte medarbeider så svært i høyre øye – med en stang (som forestiller hva?) – vanskeliggjør den kunstneriske tilegnelse da man i dette tilfelle bare hadde anledning til å betrakte åndslivet med det venstre øye.

Samleier, apesnøfting, film og trafikkulyder pr. lydbånd gir visserlig larm til ørene. Men forargelse?⁵

Avslutning

Trots nationell kritik och ofta utebliven debatt, var neoavantgardet både gränsöverskridande och transnationellt, genom sina förbindelser såväl inom Norden som internationellt. Utbytet mellan länderna ägde i hög grad rum inom ramen för tvärestetiska och performativa konstarter: det skedde genom poesiuppläsningar, musik, teater och performance. Det är också detta som har avsatt de tydligaste avtrycken i arkiven och de små berättelserna, även om spåren sedan går förlorade i de större litteraturhistorieskrivningarna.⁶

Avantgardet skjuter skott där det har möjlighet att gro, även om miljön inte är förberedd på det eller kan erkänna det för vad det är. Med en dylik *rhizomatisk* förklaringsmodell, går det att urskilja individuella avantgardister även i Norge, Finland och Island, som ansluter till ett internationellt avantgarde, men som på grund av receptionen på hemmaplan ofta inte ens tas med i översiktsverken. Ett nordiskt perspektiv är därmed helt avgörande när man ska kartlägga övergripande strukturer i 60-talets poesi; det som i ett snävt nationellt perspektiv ter sig som avvikelser i den estetiska produktionen, kan i ett större perspektiv fogas in i det mönster av transnationella grupper och individer som avantgardet utgör.

⁴ Med performativ avser jag texter och/eller verk som är avsedda att framföras och får sin fulla mening först vid framförandet. Med "processuell" inkluderar jag bl.a. konstverk där själva skapelseprocessen står i fokus. Avantgardets betoning på processen kan rela-

teras till modernismen, som traditionellt sett hellre fokuserar på verket som sitt mål. I kapitlet "Krama språkmateria – manipulera världen" analyserar jag en den processuella estetiken hos de tre nordiska neoavantgardisterna Öyvind Fahlström, Åke Hodel och Per Højholt (Bäckström 2005).

² Öyvind Fahlström har skrivit *Hammarkjöld om Gud*, Staffan Olzon och Evan Storm *Skraj* och Staffan Olzon och Sören Brunes *Le Corbusiers död*. Se t.ex. Ringby 1995; Wahlgren 2003.

³ Anne-Marie Mai och Anne Borup vid Syddansk universitet har stått i bräschan för uppgörelsen med *modernismekonstruktionen*, se t.ex. Borup 2000. Det är dock viktigt att inse att avantgardisterna själva har bidragit till denna bortdefiniering ur kanon, eftersom de har valt outsiderrollen som ett led i sin övertygelse och profilering.

⁴ Se t.ex. Bäckström 2007.

⁵ Odd Eidem, "När svenskene gjester med skandale, gjør de det grundig", *Världens gang* 661101, citerat efter: Ringby 1995: 302.

⁶ Den svenska litteraturen är ett typexempel på en sådan (naturlig) fixering vid det nationella. Varken Per Højholt, Hans-Jørgen Nielsen eller Jan-Erik Vold finns omnämnda i band VI *Medieålderns litteratur*, trots att Vold sedan länge bor och verkar i Stockholm (Göransson & Lönnroth 1990). Norges litteraturhistorie nämner att Per Højholt översatts, och tar faktiskt på flera ställen upp Hans-Jørgen Nielsen, men inga svenska avantgardister nämns (Rottem 1996). *Danske digtere i det 20. århundrede* är härvidlag betydligt grundligare, men en inplacering av de i *Danske digtere* nämnda nordiska poeterna i ett större sammanhang saknas, som det nu är nämns de enbart i förbigående (Mai 2002). Dessa, och andra, nationallitteraturhistorieskrivningar illustrerar därför det problematiska förhållandet till ett större nordiskt och internationellt sammanhang.

Litteratur

Berg, Hubert van den, "'Übernationalität' der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung", *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Wolfgang Asholt & Walter Fähnders (Hrsg.), Amsterdam 2000, s. 255–288.

Borup, Anne, "Den danske modernisme-konstruktion. Ud af modernismen – ind i litteraturen", *Kritik*, nr. 147 2000, s. 1–18.

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

Bäckström, Per, "Krama språkmateria – manipulera världen. Det nordiska 60-talsavantgardets gränsöverskridanden", *Modernisme i nordisk lyrikk* 1, Hadle Oftedal Andersen & Idar Stegane (red.), Helsingfors 2005.

—, "Norwegen", *Metzler Lexikon Avantgarde*, Hubert van den Berg & Walter Fähnders (red.), Stuttgart, 2008 [under utgivning].

Gomringer, Eugen, *Timebok og andre tekster*, övers. Yngvil Molaug Haugen, Oslo 1971.

Granath, Olle & Monica Nieckels (red.), *Moderna museet 1958–1983*, Stockholm 1983.

Göransson, Sverker & Lars Lönnroth (red.), *Den svenska litteraturen 6. Medieålderns litteratur 1950–1985*, Stockholm 1990.

- Hahr, Teresa et alii (red.), *Moderna museet – Boken*, Stockholm 2004.
- Hultberg, Teddy (red.), *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst*, Stockholm 1994.
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington 1987.
- Klintberg, Bengt af, "General Bussig gör entré. Dagboksanteckningar 1960–64 kring Åke Hodel och hans poesi", *60-talets två ansikten*, Jönköping 1996, s. 49–63.
- Mai, Anne-Marie (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede 3*, Köpenhamn 2002.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London & New York 1964/2002.
- Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge 1999.
- Nylén, Leif, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm 1998.
- Ringby, Per, *Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Gideå 1995.
- Rottem, Øystein (red.), *Norges litteraturhistorie 6. Fra Brekke til Mehren 1945–65*, Oslo 1996.
- Rønning, Helge, "Nielsen og Norge", *Portræt af et forfatterskab. Hans-Jørgen Nielsen*, Tania Ørum (red.), Hellerup 2001, s. 196–206.
- Thon, Jahn, *Refleksjon – kritikk – protest. Forståelsesformer i unglitterære tidsskrifter: Heretica, Ron-do og Profil*, Oslo 2001.
- Vold, Jan Erik, *Entusiastiske essays. Klippbok 1960–75*, Oslo 1976.
- Wahlgren, Anders, *Pistolteatern 1964–67*, Stockholm 2003.
- Ørum, Tania, "De eksperimenterende tressere", *Modernismens historie*, Anker Gemzøe & Peter Stein Larsen (red.), Köpenhamn 2003, s. 197–212.
- , "Efterord", *Hans-Jørgen Nielsen. Nielsen sort på hvidt. Samlede digte*, Morten Thing & Tania Ørum (red.), København 2000, s. 441–468.

THE LIMITS AND POSSIBILITIES OF SYMBOLISM. RHETORICAL AND ECOCRITICAL VIEWS ON FINNISH BIRD POETRY OF THE 1960'S AND 1970'S

Karoliina Lummaa

University of Turku

The vast number of bird motifs is a striking feature of Finnish poetry. Our bird tradition is based on old national and international beliefs. In pre-Christian times, birds were considered symbols of the soul, of divinity and of immortality in Finland, as in many other cultures. In Finnish folklore birds have played an important role as omens of death and as interpreters of human emotions. (Haavio 1992: 80–84; Järvinen 2000: 31–33.) Finnish poets' writings during the classicism, national romanticist and symbolist movements, and later in the era of modernism, have incorporated old meanings and created new ones, as well. In poetry, bird symbols have been attached to national, religious and philosophical thinking. Bird symbols have also been used to convey specific poetic ideas. For example the Finnish symbolist Otto Manninen used swan motifs to express his artistic and philosophical beliefs (Lyytikäinen 2004: passim.).

In the end of the 1950's and especially the first half of the 1960's, new types of birds began to emerge in Finnish poetry. Many bird poems from that era can be seen as borderline cases representing changing views about poetry and nature: realistic endeavours and rising environmental consciousness challenge the more traditional symbolic meanings. Birds are described as dying or dead – birds become mortal animals, not mere symbols.

Some of these mortal birds continue to have metatextual meanings. For example, writing about stuffed birds¹ can be a form of rebellion against the poetics of romanticism or the Symbolist movement. By describing a stuffed bird the poet can also emphasize the artificiality of both the bird-object and the poetic representation of the bird. With stuffed birds and other types of mortal birds the poets comment on the bird tradition – they re-write the tradition (Lummaa 2006, passim.). A Finnish woman writer Maila Pylkkönen (1931–1986) has written the following poem called "The Stuffed Song Thrush"²:

Why isn't a real stuffed song thrush
 better
 than the poem I write about it?
 I have just found it and got it stuffed.
 When it wears out, it's possible to get another!
 It can be understood without me and without
 any poem,
 when it's on its wood stick-branch and directs its beak
 over the tops of the forests.
 Stuffed salvation.
 It is a bird that never dies.
 When a song thrush falls off the tree, I cannot make
 another to replace it,
 I cannot even make a worm, a segmented
 earthworm that has sides
 striped like a comb,
 I cannot make a flea either.
 But this stuffed song thrush that I
 have I could throw
 away.
 And it would not die.
 (Pylkkönen 1972: 20.)

The author of the poem is fascinated by the authenticity, immortality and the self-evident meaning of the stuffed bird. The motif of the stuffed bird is metalyrical in many ways. Firstly, the stuffed bird is a negation of immaterial, untouchable and ideal bird-symbols: the bird has become material and touchable – a concrete object. Secondly, the symbolism of immortality is demolished by a bird-object which is dead and therefore immortal. Thirdly, the speaker claims that the stuffed bird is better than any representation of it. It is important to note that in Pylkkönen's poem the bird competes with its representation only when it is dead and stuffed. The living song thrush is something beyond comparison.

Mortality in bird poetry often implies the significance of the animal as an animal. The bird might be depicted in its natural habitat, or its behaviour or appearance becomes the centre of the speaker's attention. In many cases mortality is connected to environmental issues. There are many poems written in 1960's and especially the 1970's in which the effects of pollution are described as making birds sick or killing them. I am interested in the way symbolic meanings can be understood in the context of these concrete, mortal birds.

In this article, I briefly examine the limits and possibilities of symbolism in Finnish bird-poetry. With the term "symbolism" I refer to the poetic us-

age of symbols, expressions that say more than they literally mean (Beardsley 1958: 288–293, 406)³. I claim that stressing the symbolic aspects of bird motifs may limit the environmentalist view of bird poetry, but interpreting the birds as symbols can also be the key to an environmentally conscious reading. As both the poems themselves and the way I interpret them deal with the limits and borders of symbolism, the IASS 2006 theme of borders is understood here as an interpretational question. The search for borders and ways to get beyond them is a theoretical task.

Reading birds as birds

The birds in Finnish poetry before the 1950's are generally not meant to be literally interpreted as birds, but as signs of specific ideas – they are symbols, which require a "one-way interpretation". First the bird motif means a bird, but within the context of the poem, and within the context of tradition or some particular poetics that the reader understands, the bird signifies something else. Once the symbolic meaning of the bird is understood, there is no point in going "back to the bird" as an animal. Birds act as signs for something else.

The nature-poetry that has been written after the 1950's becomes more and more ambiguous. Especially the bird imagery is often problematic. Traces of the traditional symbolism are often still there: for example, in many poems the bird is still a symbol of freedom or of an interpreter of the speaker's feelings. But it is possible to interpret the bird as a bird as well, and therefore the role of the reader becomes more important. Could the bird be just a bird, and what theoretical and practical consequences would this interpretation have? How can we conceptualize the meaning of the bird in the poem, if it is both an image and a symbol? Does the description of an animal make the poem insignificant and pointless?

Perhaps the most famous example of a difficult bird poem is "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" written by Wallace Stevens (1879–1955). The poem has puzzled literary scholars all over the world: is the blackbird a bird, or is it a symbol of something? Monroe C. Beardsley has spoken of the "multiple-aspectedness" of Stevens's blackbird in his work *Aesthetics* (Beardsley 1958: 405). He applies the term "quasi-symbol" to cases where a symbol can be identified, but the meaning of that particular symbol is not clear (Beardsley 1958: 408). However, in many Finnish bird poems written in or after the modernist era, it is not clear whether the bird is a symbol at all.

I define the different ways of interpreting the bird motif as interpretative aspects. I name these aspects "concrete" and "abstract". The meaning of the

bird motif is concrete when the motif signifies an animal. The meaning of the bird motif is abstract when the motif signifies a certain idea or property. In my view, the concrete and the abstract are to be emphasized as parallel – in fact, almost simultaneous – types of meanings. So the meaning of a bird motif is always twofold. A bird motif interpreted as an animal in the scene of the poem always carries some symbolic or other textually or intertextually determined meanings arising from the textual character of the motif. Concrete and abstract meanings are not to be conceptualized as hierarchically positioned, but rather as interchangeable dimensions. (Lummaa 2005: *passim*.) Consider for example the following poem by Maila Pylkkönen:

A tame bird,
damp, smells of feathers, smells of an animal,
mute eyes, nature's eyes,
a big beak of a crow.
The crow cries out.
(Pylkkönen 1958: 9.)

The crow is definitely an animal in this poem: its appearance is described with many adjectives concerning the feel, smell, look and sound of the bird. However, the cry of the crow gives rise to abstract or symbolic connotations. What does the cry mean, what is the bird trying to say? Or is the point just this: we try to hear a meaning, a message in the cry of a wild animal. I will return to this poem soon.

Referentiality and Ecocriticism

Why is the difference between concrete and abstract meaning so important, if the meaning of the motif is always two-fold anyway? In my opinion, the question can definitely have ideological importance. The concrete meaning of a bird motif obviously emphasizes the significance of the bird as a living creature with its own needs and rights. A bird motif can also be read as symbolizing some ecocritically vital idea or property. In the case of the crying crow the cry might be a protest against taming or even domesticating a wild animal. The cry might be a symbol of wildness, or a symbol of the radical otherness of the animal. Other ecocritically important symbolic implications are also possible in bird poetry, as I will show below.

I relate the concept of concrete meaning to two types of referentiality. Imaginative reference means that the reader imagines the bird as being in the scene of the poem. Linguistic reference means that the word "bird" signifies a particular

type of an animal. Imaginative and linguistic references are ways in which the bird motif can be understood as referential. (Lummaa 2005: 32–36.) However, it is equally important to see that the text as a whole is also referential: it is a representation of reality. Many ecocritically oriented theorists and scholars have made the same point in different ways (Soper 1995: 8, 151; Glotfelty 1996: xviii–xix; Howarth 1996: *passim*; Coupe 2000: 2–3; Garrard 2004/2005: 9–10).

What is generally agreed upon is that texts tell something about the real world, and we as interpreters are responsible for our interpretations – not only to the texts themselves, but to the real world as well. What methodological implications this has is, I think, an open question calling for critical consideration and discussion. Theoretically, the ecocritical claim for referentiality implies that the relevant contexts of a given text have to be questioned and re-evaluated. The borders of the text become problematic. In his general introduction to the *Green Studies Reader* Laurence Coupe sketches a worst-case scenario about the devastation of bird habitats and asks whether poetry about birds will have the same significance when the animals themselves have perished. He continues polemically: "Does the devastation of bird populations not matter because they are, after all, only referents?" (Coupe 2000: 3). As Coupe seems to suggest, the borders of the text have to be expanded to the outside world.

As I mentioned in the beginning, in the Finnish tradition birds have always played a role as omens and as interpreters of human feelings. Many Finnish poets writing in the era of rising environmental consciousness have re-written these meanings by describing the birds as indicators and victims of the pollution of nature and of the destruction of forests. (Lummaa 2006, *passim*.) Birds have become symbols of fear and sadness, and of guilt, as well. The following untitled poem is written by the Finnish female writer Anne Hänninen (1958–):

A red-bellied bird sits on a mottled aspen,
the tree shedding its yellow lemon leaves for the wind to take.
And the bird gapes its beak without getting a sound out,
all the time its throat is taut for singing,
but only silence breathes in the grove and
the last of the lemon leaves trickles down like a tear.
The red-bellied mute bird opens its stiff wings, doesn't fly,
it drops like a rock, among brown mushrooms.
(Hänninen 1978: 78.)

This falling bird can be interpreted as an allusion to Rachel Carson's work *Silent Spring*, which was published in 1962, and translated into Finnish in 1963.

The multi-coloured tree with yellow leaves and the mushrooms tell that it is autumn, which is the symbolic season of old age and dying. The leaves of the aspen are lemon leaves: as a sour fruit the lemon can be read as an allusion to acid rain. The taut throat and stiff wings of the bird describe its illness and approaching death. The taut throat may also describe the sadness and despair the author feels: maybe the author is choking with tears. The comparison of leaves and tears strengthens this interpretation.

Sadness and weeping are common motifs in nature-poetry of the 1970's. For example, one of the most famous and popular Finnish nature poets, Risto Rasa, has many poems in which the expression or the sound of a bird is described anthropomorphically as sad. Sadness and weeping can be interpreted as signs of a new, environmentally conscious symbolism.

Hänninen's mute, dying bird is quite clearly a victim of pollution and as such an obvious symbol of the suffering of nature. However, at the same time the poem seems to insist on the concrete situation: the animal is dying and we as readers are called upon to witness the horror and the suffering. The poem can be read ecocritically as an example of "toxic discourse", as defined by Lawrence Buell. Toxic discourse is "expressed anxiety arising from perceived threat of environmental hazard due to chemical modification by human agency". (Buell 2001: 30-31.) The toxic discourse consists of topoi, like "the world without refuge from toxic penetration". In the poem of Anne Hänninen this can be seen in the silent, yellow, dying grove where only the mushrooms thrive.

Getting closer to the "real thing"

In modern western philosophy the relationship between humans and animals is often conceptualized as a subject-object-relationship, in which the human is the subject and the animal is the object (Soper 1995: 41-43). Although the problem might not be central in current ecocritical approaches, my final example deals with the relations of humans to birds and vice versa (Garrard 2004/2005: 136-140). In the following poem the relationship of the human subject and the animal object is first consolidated, but as the description progresses the positions start to change. The poem is called "The Fingers are Chapped at the Sides (Pyrrhula pyrrhula)" and it is written by the Finnish male writer Timo Haajanen (1946-1984).

In the meadow the grass is short
though there have been no cows for a month.
The stems of rush are black half way up.
A bullfinch in the net

stretched its head and opened its beak.
On the black dull-luster surface
a light-brown split speck.

I pull it through the eye of the net, the threads lift
up the feathers of the top.
I see light pin feathers under the black.

It's moulting.
It's in the ring of the thumb and the forefinger,
body against the palm,
its eyes are big

and round and shiny, as its head moves,
like opaque drops.
It pinches the finger lightly with its beak many times,
the fingers are chapped at the sides

and there are small wounds close together,
the inside is all pale
and the line is clear to the tan on the back of the hand.
(Haajanen 1991: 52.)

The speaker looks at the scene, then at the bird, and finally at his own hand. The connections of the scene, bird and speaker are enhanced by the structure of the poem. The sentences describing different objects seem to slide from stanza to stanza. This sliding description imitates the view of the speaker. The season, autumn, is revealed in the poem by descriptions various details: the speaker is tanned, the grass is growing shorter, the rush is dark and the bullfinch is moulting. The importance of human perception is obvious. The way the bird's eyes are described is particularly interesting and significant. The speaker says: "its eyes are big and round and shiny, as its head moves, like opaque drops". The comparison of the eyes of the bird to opaque drops makes the eyes the only object the speaker cannot clearly see and therefore cannot describe. The opaqueness and shine make the eyes reflective. But the eyes of the bullfinch do not reflect the eyes of the speaker – the description of the eyes is not a matter of self-reflection. The speaker looks at the eyes of the bird and sees them as foreign things.

The relations between the eyes and the beak of the bird, and the eyes and the hands of the speaker are intertwined by the acts of looking and grasping. The speaker looks at the bird and describes it without any symbolic significance, and

at the same time the bird obviously looks at the speaker. The bird is in the grasp of the speaker, but at the same time the bird grasps the speaker with its beak. So the bird is looking and grasping at the speaker, and the speaker becomes the object and the bird becomes the subject. However, the symbolic meaning of the poem is still difficult to interpret. Even though the speaker is in the grasp of the bird, the speaker, the human, holds onto his perspective throughout the poem. The poem could be read as symbolizing the possibility of change in the subject-object-relationship, but on the other hand, the poem also symbolizes human perspective as something we cannot escape from, even if we wanted to.

Haajanen's poem reminds us that we never reach the bird itself. The rhetorical devices of poetry create an illusion of closeness; nothing more. Poetic language is by its nature symbolic. This does not mean that everything in a poem must be understood symbolically. Sometimes the bird in the poem is quite literally a bird, albeit a virtual one. Questioning the limits and possibilities of symbolism seems to offer some interesting approaches to nature-poetry. The limits and possibilities might involve either rhetorical or ecocritical issues, or perhaps preferably, both.

- ¹ Stuffed birds appear for example in Matti Paavilainen's (1932-) anthology *Sukukartta* (1964), in Pertti Nieminen's (1929-) anthology *Yöt lentävä lintu lennä* (1986), and in Maila Pylkkönen's anthologies *Muistista* (1972) and *Marjamiesnaisen muistiinpanoja* (1975).
- ² All English translations of the poems in this article are mine. The translations were written for the presentation and this article only and have not been published elsewhere.
- ³ My usage of the term "symbolism" differs from the definition M. H. Abrams gives the term. He defines symbolism as "a coherent system composed of a number of symbolic elements" (Abrams 1999: 312).
- ⁴ Timo Haajanen's collection *Rigor mortis* was published posthumously in 1991. His bird-poems were written mainly in the 1960's and 1970's.

Works cited

- Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, 7th edition, Fort Worth 1999.
- Beardsley, Monroe C., *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York & Burlingame 1958.
- Buell, Lawrence, *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Mass. 2001.
- Carson, Rachel, *Silent Spring*, reprint, introd. Lord Schackleton, pref. Julian Huxley, Harmondsworth 1966.

- Coupe, Laurence, "General Introduction", *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, Laurence Coupe (ed.), London 2000, p. 1-8.
- Garrard, Greg, *Ecocriticism*. London & New York 2004/2005.
- Glottfelty, Cheryll, "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis", *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Cheryll Glottfelty & Harold Fromm (eds.), Athens & London 1996, p. xv-xxxvii.
- Haajanen, Timo, *Rigor mortis*, Matti Ahola, Martti Pulakka, Keijo Siekkinen & Erkki Vainikkala (eds.), Jyväskylä 1991.
- Haavio, Martti, *Esseitä kansanrunoudesta*, Helsinki 1992.
- Howarth, William, "Some Principles of Ecocriticism", *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Cheryll Glottfelty & Harold Fromm (eds.), Athens & London 1996, p. 69-91.
- Hänninen, Anne, *Yön tina sulaa aamuun*, Helsinki 1978.
- Järvinen, Antero, *Ihmiset ja eläimet. "Humanistin eläinkirja"*, Helsinki 2000.
- Lummaa, Karoliina, "Kirjain kirjaimelta, höyhen höyheneltä – Timo Haajasen runojen lintumotiivien merkityksen konkreettisuudesta", *Avain – The Finnish Review of Literary Studies*. 1/2005, p. 22-39.
- , "'Se on lintu joka ei koskaan kuole' – ekokriittinen katsaus 1970-luvun suomalaisen lyriikan lintumotiiveihin", *Avain – The Finnish Review of Literary Studies*. 3/2006, p. 53-64.
- Lyytikäinen, Pirjo, "Joutsenunelmia – Symbolismin poetiikkaa: Otto Mannisen 'Joutsenet'", *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*, Sakari Katajamäki & Johanna Pentikäinen (eds.), Helsinki 2004, p. 200-219.
- Nieminen, Pertti, *Yöt lentävä lintu lennä*, Helsinki 1986.
- Paavilainen, Matti, *Sukukartta*, Helsinki 1964.
- Pylkkönen, Maila, *Jeesuksen kylä. Runoluonnos*, Helsinki 1958.
- , *Muistista*, Helsinki 1972.
- , *Marjamiesnaisen muistiinpanoja*, Helsinki 1975.
- Soper, Kate, *What is Nature? Culture, Politics and the non-Human*, Oxford 1995.
- Stevens, Wallace, *The Collected Poems*, Vintage Books Edition, New York 1990.

POESI ELLER POPTEXT? GRÄNSDRAGNINGAR OCH GRÄNSÖVERSKRIDANDEN I EVA DAHLGREN'S "ÄNGELN I RUMMET"

Anna Biström
Helsingfors universitet

Var går gränsen mellan pop- eller rocktexter och lyrik – eller kan man alls dra en absolut gräns? Är rocktexter en speciell typ av lyrik, eller något helt väsensskilt? Denna diskussion tar utgångspunkt i texten till "Ängeln i rummet" (1989), en låt av den svenska sångaren och musikern Eva Dahlgren. I sammanhanget fungerar den som ett exempel på sin genre, men är även intressant i sig. Dahlgrens texter har uppfattats som ovanligt bra för att vara rocktexter, eller åtminstone relevanta för förståelsen av hennes musik. Ibland har de även definierats som eller jämförts med lyrik.

I Hillevi Ganetz (1997) avhandling *Hennes röster* görs exempelvis jämförande analyser mellan Dahlgrens texter och dikter av Edith Södergran. Texterna kommenteras i recensioner av Dahlgrens skivor och konserter, och i intervjuer får hon ofta frågor om texterna. Dahlgren har ofta framhållit att skrivandet är viktigt för henne, och hon har varit verksam också som författare till bl.a. harnböcker.

Rocktexten – en filmstjärna

Diktning har ursprungligen förmedlats som recitation eller sång (Strand 2003: 75). Egentligen har ordet lyrik ganska sent kommit att syfta på texter som är avsedda för tyst läsning, inte för att sjungas och lyssnas till. I sin ursprungliga betydelse kunde lyriken alltså ha omfattat även rocktexter.

Det finns också många formella likheter mellan lyrik samt pop- och rocktext. Nedskrivna rocktexter liknar lyrik rent grafiskt (Strand 2003: 74), och båda kännetecknas av det lilla formatet. Hillevi Ganetz (1997: 43) menar att man i både lyrik och rocktexter kan urskilja samma skikt, motivskikt, bild- och symbolskikt samt språkligt skikt, och att texttyperna kan analyseras med hjälp av samma terminologi. Gemensamma är också egenskaper som har med språkets ljudliga sida att göra, ljudlikheter, rytmisering, upprepningar och betoningar.

I tidig forskning inom området lyftes den populära musiktextens släktskap med just lyriken fram i all välvilja (se t.ex. Strand 2003: 74). Begrepp som "rocklyrik" eller "rockpoesi" beskriver i sig rockens texter som en särskild typ av lyrik. Detta kan ses mot bakgrund av ett vanligt behov i tidig populärkulturforskning, att berättiga populärkulturen och höja dess status, samt att motivera forskning i den.

Inom dagens forskning kring musiktexter finns varierande syner på förhållandet till lyriken. Hillevi Ganetz (1997: 42-44) föreslår att rocktexten ses som populärlitteraturens lyriska genre. Men det är inte självklart att lyriken är den litterära form som ligger närmast rocktexten. Särskilt i den genre som Ulf Lindberg (1995: 125, 160-161) väljer att kalla "autenticitetsrock", rock som framställer sig som "ren" och "ursprunglig", utgör texterna i stället herättelser. Lindberg betonar dock, i likhet med Karin Strand (2003: 75-77), de dramatiska eller performativa aspekterna, och det dialogiska i texterna. Strand påpekar att lyrikens röst (det inskrivna, lyriska subjektet) är en textuell effekt och en metafor, medan vi i musiktexten hör en faktisk och akustisk röst, som i framförandet sammanfaller med textjaget.

En gemensam utgångspunkt i forskningen idag är ändå att rocktexten i grunden utgör en egen genre och inte bör sammanblandas med lyrik eller annan skönlitteratur. Rocktexter framförs av en klingande röst och fungerar tillsammans med musiken. Att texten ska anpassas till musiken påverkar dess utformning och innebär begränsningar och kompromisser mellan text och musik. Visserligen finns rocktexter också i skriftlig form, men det är en annan variant av texten. Också varje nytt framförande av den sjungna texten (fonotexten) är egentligen en ny variant (se t.ex. Strand 2003: 71-72).

Rocktexterna har sina egna särdrag som delvis är gemensamma med andra typer av musiktexter och muntlig diktning. Lars Lönnroth (1978: 13-14) betonar att muntligt framförda texter ofta är enkla och följer etablerade mönster för att lyssnaren ska förstå och uppfatta dem vid framförandet. Hillevi Ganetz (1997: 42) påpekar att detta gör att texterna vid läsning kan kännas otäta, till skillnad från lyriken där varje ord är starkt betydelsebärande. Men rocktexter behöver inte heller fungera som självständiga "dikter". Musiken ger texten ytterligare dimensioner och kompenserar för begränsningarna. I sin handbok i att skriva sånglyrik beskriver Heikki Salo (2006: 35) rocktexten med en lite komisk liknelse som en filmstjärna. I skriftlig form är den vanlig och grå, men iklädd musiken slår den ut i blom som en filmatisk skådespelare framför kameran.

Texterna ses som "material för en röst", för att använda Ulf Lindbergs (1995: 61) formulering. Ett uttryck för denna tanke är också begreppet "rocktext". Det

har ersatt beteckningar som "rocklyrik" eller "rockpoesi" som visserligen fortfarande används ibland, men då i en mera specifik betydelse. Karin Strand (2003: 74-75) ser t.ex. rockpoesin som ett särskilt fenomen inom musiktextkategorin, texter som delar den moderna eller modernistiska lyrikens expressiva gest.

Eftersom rocktexter inte anses vara lyrik bör de heller inte analyseras som om de vore lyrik. Ett genreperspektiv behövs för att texten och dess särdrag ska bli begripliga och sedda i sin rätta kontext. Den tidigare rätt sammanhållna rockgenren har dock, som Lars Lilliestam (1998: 198) påpekar, förgrenat sig och det finns en uppsjö av delgenrer med egna konventioner. Inom dagens forskning strävar man framför allt efter att beakta den specifika delgenre inom rock som låtarna representerar.

Texten ska heller inte frikopplas från sitt musikaliska sammanhang utan analyseras mot bakgrund av eller rentav som en del av det musikaliska framförandet. En till stor del obesvarad fråga är ändå hur man konkret greppar musiken och framförandet, samt samspelet mellan dessa och texten.

De analyser av Eva Dahlgrens rocktexter som ingår i min doktorsavhandling under arbete innehåller ett förslag på hur detta kan göras. Jag transkriberar texterna enligt framförandet på skiva och följer ett transkriptionssystem som ursprungligen är utvecklat inom samtalsforskning. Symboler som markerar olika framförandemässiga aspekter och sätt att använda rösten gör t.ex. betoning och förhöjd eller sänkt röststyrka synliga både för mig som analyserar och för läsaren.

De symboler jag använder är följande:

(inom parentes)	sjungs av kören / Eva Dahlgren och kören
[	överlappning (kören och Eva sjunger olika texter samtidigt)
<i>kursiv</i>	betoning
:	förlängt ljud
+	legatouttal (stavelse uppdelas på flera noter)
VERSALER	förhöjd röststyrka
□	sänkt röststyrka (t.ex. viskning)
@	dramatisering / röstförändring
(.)	paus mitt i en textrad
< >	sjungs långsammare än den omgivande texten
> <	sjungs snabbare än den omgivande texten
((dubbelparentes))	egna kommentarer

"Ängeln i rummet" – en typisk rocktext?

I detta avsnitt kommer jag att presentera några av rocktextens särdrag och föra en diskussion kring förhållandet mellan "Ängeln i rummet" (1989) och bilden av den typiska rocktexten.

Ängeln i rummet

intro

01 A::: a+a+a::+a+a::

02 □dje dje dje:

03 dje dje dje:□

04 A::: a+a+a::+a+a::

05 □dje dje dje:

06 dje dje dje:□

vers 1

07 De bor en ä:ngel i mitt ru:+um

08 hon har sitt bo <ovanför> mitt huvu:+u+u+u:d

09 hon gö:r (.) mej: (.) lu+u+u+u+ugn: ((andetag))

10 och hon viskar till mej

11 allt de: ja: (.) säj(.)er dej

((helt instrumental refräng))

vers 2

12 De bo:r en annan i min kro:+o+opp

13 hon har den vackraste av själa+a+a+a:r

14 hon är kã:::rle:k å+å ho+opp ((andetag))

15 och hon berättar fö+ör dej ((andetag))

16 hur mycket ja: äls(.)kar [dej::

refräng

17 [(a::: a+a+a::+a+a::

18 a+a+a+a::+a+a::)

vers 3

19 De bor en a:+ande vid min fo:+o+o:

20 som blåser värme över hu:+ude:+e:+e:+en

21 @A:@ de kittlar å du så:g att ja lo+o+o:g

22 men när hon andas på mej

23 >e de för att du ska komma å <värma de[::: +e+e+e:+e+ej

refräng

24 [(a:: a+a+a:a+a+a::
 25 a+a+a+[a:a:a::)
 26 [dje dje dje: ((andetag))
 27 [□]dje dje dje: [□]((andetag))
 28 A:: [a+a+a:a+a+a::
 29 [(a:: (.) a+a+a+a:a+a::
 30 a+a+a+a:[+a+a::)
 31 [dje dje dje:
 32 dje dje dje:

vers 4

33 Å här e ja: me allt de (.) andra: +a
 34 som gör en <människa> he: +el ((andetag))
 35 och ja hoppas
 36 ja hoppas att du o:rka: +a+ar ((andetag))
 37 och att <ängeln i rumme(.):>
 38 det är HENNE: DU SE[::R:

refräng

39 [(a:: a+a+a:a+a+a::
 40 a+a+a+[a:a:a::)
 41 [dje dje dje:
 42 [□]dje dje dje: [□]
 43 A:: [a+a+a:a+a+a::
 44 [(a:: (.) a+a+a+a:a+a::
 45 a+a+a+a:[+a+a::)
 46 [dje dje dje:
 47 dje dje dje:

outro

48 U:: +U: A: [:: a+a+a:a+a+a::
 49 [(a:: (.) a+a+a+a:a+a::
 50 a+a+a+a:[+a+a::)
 51 [dje dje dje:
 52 dje dje dje:

53 A: [:: a+a+a:a+a+a::

54 [(a:: (.) a+a+a+a:a+a::

55 a+a+a+a:[+a+a::)

56 [dje dje dje:

57 [□]dje dje dje: [□]

Fasta strukturer

Många rocktexter följer en fast struktur som har sin grund i själva rocklåtens form, vilket skiljer dem från speciellt dagens lyrik. I mina analyser tar jag utgångspunkt i den uppdelning av rocktexten som bl.a. Hillevi Ganetz (1997: 42-43) beskriver i sin avhandling. Huvudsakligen består texten av några verser och en refräng som upprepas efter verserna. Textdelarna verkar ofta ha specifika funktioner i rocktexten. Verserna för in nytt innehåll, medan refrängen sammanfattar och betonar textens centrala budskap eller etablerar en stämning. Ofta finns även ett intro (inledande text) och ett outro (en avslutande text). Dessa består ofta (men inte alltid) av samma text som refrängen eller en variant av den. Många texter har också ett så kallat stick, ett avvikande parti.

"Ängeln i rummet" är ett intressant exempel i sammanhanget eftersom den ser ut att enbart bestå av verser, exempelvis i skivkonvolutets texthäfte. I transkriptionen blir det emellertid synligt att den har en typisk rocktextstruktur med en refräng som även fungerar som intro och outro. Refrängtexten finns inte med i skriftliga varianter eftersom den inte innehåller några "riktiga" ord, utan består av sång på vokalen "A" och det ur konventionell synvinkel betydelselösa "dje dje dje." Efter första versen är refrängen helt instrumental. Låten som helhet framförs med en låg, ibland nästan viskande röst. Det skapas en sinnlig, sensuell och intim stämning som förstärks av hörbara andetag. I stället för att inskräpa ett budskap bidrar den "ordlösa", associationsskapande refrängen till denna stämning. De olika textdelarna har alltså typiska funktioner. Även verserna fyller sin genretypiska funktion och för in nytt innehåll.

Tematik – kärlek och skapande

Även på det tematiska planet har det genretypiska diskuterats. Särskilt i tidig forskning försökte man ringa in typiska rocktextteman i ganska omfattande material. Lars Liljestam (1998: 151-152) betonar visserligen vikten av att se texten i förhållande till den specifika undergenren snarare än rockgenren som sådan, men nämner ändå vanliga teman eller standardscenarier i rockens tradition, t.ex. det ämnesområde som oftast nämns i karakteriseringar av rocktextens tematik – kärlek och relationer.

Även "Ängeln i rummet" handlar om kärlek och om en relation. Textens jag beskriver sig som dubbelt. Hon består både av ängeln, en andlig dimension och av "allt de (.) andra:a+a", de mera mänskliga sidorna. Den andliga sidan gör det möjligt för jaget att uttrycka sina känslor för textens du: "hon berättar fö+ör dej ((andetag)) / hur mycket ja: äls(.):kar dej::". I tredje versen möjliggör den

andliga sidan fysisk närhet. Den tar gestalten av en ande som blåser värme över jagets hud "för att du ska komma å värma de::: +e+e+e: +e+ej".

En beskrivning av "Ängeln i rummet" som en typisk rocklåt om kärlek och relationer känns ändå vag och intetsägande. Det intressanta är inte kärlekstemat i sig, utan hur det kommer till uttryck: jagets dubbelhet, det andliga kontra det kroppsliga och jordiska samt idealet att uttrycka sig så att man berör och tränger in i en annan människa. Dessa motiv är genomgående i Dahlgrens textproduktion. Idealet att uttrycka sig berörande kan förknippas med en romantisk syn på skapande som förekommer i en del texter. Förmågan att uttrycka sig och skapa ses som något andligt som ges "från ovan". Sedd mot bakgrund av den övriga produktionen kan "Ängeln i rummet" kanske rentav ses som en bild av låtskrivandets förutsättningar, av idealet att komma nära lyssnaren.

Språk och stil – sjungna och speciella ord

Det vardagliga talspråket uppfattas som grundläggande i populära musiktexter. Karin Strand (2003: 74) framhåller, med en hänvisning till Simon Frith, att vardagsspråket används på ett upphöjt sätt i texterna; att sjunga ord är att göra dem "speciella". Därtill är den ljudliga sidan av språket viktig i rocktexter, förmodligen ännu viktigare än i lyrik.

Upprepning av olika element är ett vanligt stildrag (se t.ex. Salo 2006: 112–115). Upprepningen förekommer på olika nivåer, från upprepningar av särskilda textdelar så som refrängen, till upprepning av ljud (t.ex. allitteration). Med en "hake" eller "hakefras" syftar man ofta på ett element, t.ex. en mening eller fras, som upprepas i låttexten (även om exempelvis Heikki Salo opererar med ett något bredare hakebegrepp). Hakens funktion är att väcka lyssnarens uppmärksamhet och koncentrera det centrala budskapet eller stämningen i texten. Särskilt Ulf Lindberg (1995: 62) betonar de betydelsefulla fragmentens roll. Framförandevillkoren gör det ofta svårt att överblicka eller uppfatta hela rocktexten, men det behöver man inte heller göra för att få en förståelse av den.

Språket i "Ängeln i rummet" består av allt ifrån vardagligt klingande konstateranden som "De bor en ä:ngel i mitt ru:+um" till abstrakta eller stora och i överkant symbolladdade ord som "ä:ngel" och "själa+a+a+a:r". Språkets ljudliga sida är framträdande och en stor del av texten består snarare av ljud än av ord. Exempelvis vokalerna som anses vara viktiga i rocktexter (Salo 44: 2006) utnyttjas och betonas, speciellt i refrängen.

I "Ängeln i rummet" hittar man även exempel på ett fenomen som Heikki Salo (2006: 43–44) beskriver som typiskt för genren, rim som endast fungerar i framförandet. Eftersom låtskrivaren eller sångaren kan välja hur ljud betonas

i ett ord fungerar också "nästan-rim" bra i Dahlgrens låt. Här får exempelvis "rum" rimma på "lugn" och "fot" rimma på "log", genom att u-ljudet och o-ljudet får en betoning då de förlängs och rytmiseras på ett liknande sätt. Detta är ett exempel på att rocktextgenren inte enbart innebär begränsningar utan också möjligheter och friheter.

Heikki Salo (2006: 47) konstaterar att stavelser i rocktexter kan delas upp på flera noter. I Dahlgrens text skapar detta en speciell typ av ordlekar, eller snarare *ljudlekar*. Vokalljuden i många av de ord som står i slutet av raderna spjälks upp, t.ex. "fo:+o+ot", hu:+ude:+e:+e:+en" och "lo+o+o:g" i tredje versen. Observationen att sjungandet gör ord speciella är särskilt träffande i dessa ljudlekar. Dahlgren smakar verkligen på orden, tar dem i sin mun och håller dem där länge. Detta förstärker det sinuliga intrycket i framförandet. Den vibrerande, fladdrande effekten kan även väcka associationer, t.ex. till änglavingar.

Också textens hake finns på det ljudliga planet, sången på vokalen "A" och "dje dje dje:" som upprepas i såväl refrängen som intro och outro. Det konventionellt sett betydelselösa, det ljudliga och sinnliga, blir alltså det mest betydelsefulla. Om man ser på Dahlgrens texter överlag visar de att en hake inte nödvändigtvis behöver vara "enkel" i den bemärkelsen att textens centrala budskap skulle bli självklart eller entydigt. Haken kan också vara gåtfull och snarare väcka en fråga än ge några svar, men ändå ge en ledtråd om vad som är det centrala i låten.

Eva Dahlgren och det poetiska

Rocktexter innehåller många typiska drag, men de typiska dragen är inte hela sanningen om genren. I transkriptionerna blir det ändå synligt att Dahlgrens texter överraskande ofta motsvarar bilden av den typiska rocktexten åtminstone i fråga om stil och struktur. De är typiska också i det att framförandet ger dem nya dimensioner. Intressanta samspel eller kontraster mellan orden och hur de framförs finns särskilt i stora hitlåtar som "Ängeln i rummet" där det sinnliga framförandet blåser liv i textinnehållet. Detta aktualiserar en annan gräns än den mot lyriken – var slutar språket och var börjar musiken?

På det tematiska planet blir diskussionen kring det genretypiska mindre meningsfull. Resultatet i en analys där man, så som i tidigare forskning, ringar in typiska teman blir i värsta fall att man får veta t.ex. att många texter handlar om kärlek, men ingenting om vilken syn på kärlek eller vilka värderingar de förmedlar. Hillevi Ganetz (1997: 52) betonar också att det är intressantare att studera motiv och den specifika utformningen av teman i enskilda texter.

Det ligger naturligtvis en fara i att alltför starkt betona det genretypiska på såväl den tematiska som andra nivåer, oavsett om vi talar om rocktextgenren

som helhet eller om särskilda delgenrer. En sådan tolkning blir blind för de drag som faktiskt är unika och bryter mot genrekonventionerna. Denna typ av tolkning glider lätt över i en normativ syn på rocktexter, alltså beskrivningen av hur rocktexter *är* glider över i en beskrivning av hur de *ska vara*. Detta innebär också att texterna värderas utifrån dessa normer, vilket i förlängningen leder till en utdefiniering av det annorlunda och gränsöverskridande.

Jämförelser mellan lyrik och rocktext är relevanta, inte minst i fallet Dahlgren. Men de innebär inte i sig att gränsen överskridits. En jämförelse med lyriken säger heller inget om texternas litterära kvalitet. Att texter är eller liknar lyrik innebär inte att de är bra, och vice versa.

Trots att jag alltså inte har någon ambition att "upphöja" Eva Dahlgrens texter till lyrik uppfattar jag något "poetiskt" i hennes framföranden. Den här uppfattningen är inte lätt att beskriva vetenskapligt. Texterna och även Dahlgrens sätt att framföra dem tycks iscensätta olika, ibland rent klichémässiga föreställningar om "det poetiska". Texterna liknar "Bilderna Av Poesi" för att citera Malena Rydell (2000) som mycket kritiskt recenserar *För att röra vid ett hjärta* (2000), en bok som innehåller största delen av Dahlgrens rocktexter.

Kanske är Dahlgrens textproduktion exempel på en speciell typ av rocktexter som Hillevi Ganetz (1997: 43) beskriver, texter som med sina "ordval, motiv och 'äkthetsanspråk' vad gäller känslor och erfarenheter" signalerar att "detta är poesi". På det textuella planet skapas detta intryck i Dahlgrens framföranden av språkliga nybildningar som "evighetssekunder" och "månskensblå" samt det ibland t.o.m. tillkrånglat bildrika språket som påtalas i recensioner av Dahlgrens musik. Det poetiska intrycket skapas alltså inte med lyriska stilmedel. Och det skapas inte bara i texterna, utan i hela framförandet och Dahlgrens image, med både musikaliska, språkliga och andra medel som väcker associationer till poesin och det poetiska.

Litteratur

- Dahlgren, Eva, *Fria Världen 1.989*. The Record Station 1989.
 —, *För att röra vid ett hjärta. Sångtexter 1975-1999*, Stockholm 2000.
 Ganetz, Hillevi, *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*, Stockholm & Stehag 1997.
 Lilliestam, Lars, *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*, Göteborg 1998.
 Lindberg, Ulf, *Rockens text – ord, musik och mening*, Stockholm & Stehag 1995.
 Lönnroth, Lars, *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba*, Stockholm 1978.
 Rydell, Malena, "Här är avsikten själva problemet", *Dagens Nyheter* 14.9. 2000.
 Salo, Heikki, *Kahlekuningaslahti. Laululyriikan käsikirja*, Helsingfors 2006.
 Strand, Karin, *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*, Skellefteå 2003.

"UT GENOM ETT SÅ LITET HÅL MELLAN FIKTION OCH VERKLIGHET". GRÄNSÖVERSKRIDNINGAR OCH POSTPOSTMODERNITET I LARS SUNDS ROMAN *ERIKS BOK*

Kristina Malmio

Svenska litteratursällskapet i Finland/Helsingfors universitet

Jag kommer i denna artikel att beskriva gränsöverskridningarna på de tre första sidorna i den finlandssvenska författaren Lars Sunds roman *Eriks bok*. Där utkristalliseras enligt min mening de för romanen centrala gränsöverskridningarna som berättelsen i sin helhet bygger på. Jag visar hurdana gränsöverskridningarna är och vad de har för funktioner i texten och påstår att gränsöverskridningar av olika slags är det centrala elementet för Sunds berättargrepp.

Eriks bok (2003) är den sista delen i en trilogi vars två första delar består av romanerna *Colorado Avenue* (1991) och *Lanthandlerskans son* (1997). I alla tre romaner möts läsaren av en synlig och högljudd berättare som blandar sig i berättelsen han berättar, kommenterar händelserna, rör sig obehindrat i fiktionen och gör anspråk på att överskrida gränsen mellan "verklighet" och fiktion. Läsaren görs i fiktionen medveten om att hon läser en fiktion. "Det breda episka greppet är gemensamt för trilogins alla delar, likaså den metalitterära aspekten", skrev kritiker Mary-Ann Bäcksbäck i sin recension av *Eriks bok* (Bäckshacka 2003; Ekman 1992: 5-9; Malmio 2005: 280; Hietasaari 2007: 45).

Gränsöverskridningar av olika slag och metaiktiva drag har uppfattats som ett kännetecknande drag för den postmoderna litteraturen (se tex. Strinati 2004: 207-208; Hutcheon 1980; Waugh 1984). Likaså har den postmoderna historiskrivningen präglats av en genomgående medvetenhet och självreflexivitet (se Saranpa 1998: 269; Strinati 2004: 209). Den i *Eriks bok* regelbundet förekommande gränsöverskridningen mellan fiktion och "verklighet" är av intresse för att det är frågan om en central litterär strategi både för Sund och för den postmoderna litteraturen överhuvudtaget. Jag kommer emellertid att visa att Sund i *Eriks bok* går ett steg längre än den postmoderna litteraturen vanligtvis gör. Romanens självreflexiva gränsöverskridningar mellan fiktion och "verklighet" kan inte bara läsas som tecken på dess postmodernitet utan även som tematisering av den för den

postmoderna litteraturen typiska självreflexiviteten och som parodi på litteraturforskningens teorier om postmodern litteratur.¹ Postpostmodernitet, kanske...

Tre gånger Siklax

Lars Sunds Siklax-trilogi omspanner en tid på omkring hundra år och miljön utgörs delvis av Österbotten, delvis av USA. Romanerna skildrar en familjs öden och belyser med hjälp av deras liv Finlands och Österbottens historia. Första romanen, *Colorado Avenue*, är berättelsen om Rödskärs-Hanna som i slutet av 1800-talet emigrerar till Amerika men som så småningom återvänder. Den andra romanen, *Lanthandlerskans son*, berättar om Hannas son Otto och tiden kring förbudslagen och Lapporörelsen, två företeelser som präglade livet i Finland i slutet på 1920-talet. Den sista delen, *Eriks bok* fokuserar Finland under vinterkriget, fortsättningskriget och det kalla kriget. Lars Sund har själv kallat trilogin för en historisk undersökning och ett forskningsprojekt (Nygård 2004, se även Saranpa 1998; Malmio 2005: 281; Hietasaari 2007: 54, 57). *Eriks bok* skildrar tre gestalter, Eriks Smeds, Charles Holms och Margareta Smeds liv från slutet av 1930-talet till 2000-talet. Den berättas av Charles och Margaretas son Carl-Johan Holm. Han berättar och kommenterar samtidigt sin berättelse som enligt fiktionen baserar på Erik Smeds anteckningar, Carl-Johans efterforskningar samt på de dödas vittnesmål.

Eriks bok mottogs allmänt sett positivt. De flesta kritiker kommenterade berättargreppet i romanen. Den framträngande, högljudda berättaren gjorde enstaka kritiker irriterade (se tex. Groth 2003), men de flesta ansåg att romanens ständiga lek och spel med gränsen mellan fiktion och "verklighet" utgjorde ett element som på ett väsentligt sätt bidrog till romanens höga kvalitet. Metafiktiviteten tilldelades upphöjande uppgifter. Enligt Tuva Korsström i *Hufvudstadsbladet* garanterade berättaren att "[...] Sunds romaner inte kan klassificeras som populärlitteratur" (Korsström 2003). För kritiker Bror Rönnholm var metanivån i romanen viktig bland annat därför att den begränsade "[...] dragningen till det alltför sentimentala" (Rönnholm 2003). Även Eva Adolfsson i *Dagens Nyheter* som i övrigt menade att livet lyser med sin frånvaro i romanen, skrev: "Det enda som egentligen fångar mig är de invecklade manövrar Lars Sund utför med sin berättare" (Adolfsson 2004).

Spökhistorien som genre åberopas – att överskrida gränsen mellan liv och död

"Välkommen. Vi har väntat på dig. Vi är de döda från Siklax" (Sund 2003: 5), lyder de tre första meningarna i *Eriks bok*. Det är de döda, en grupp röster inom

fiktionen, som riktar sina ord direkt till läsaren av romanen. Läsaren erbjuds redan i den första repliken möjligheten att träda in i de dödas rike och symboliskt överskrida en betydelsefull gräns, den mellan liv och död. Gränsen mellan det normala och icke-normala upphävs, vilket signalerar om litterära förebilder av ett särskilt slag. De döda uppvisar dessutom genremedvetenhet. De konstaterar att läsaren inte behöver vara rädd för "iskalla, osynliga händer" eller "huvudlösa vålnader och rasslande benrangel" (Sund 2003: 5). Vidare lovar de att läsaren kommer att slippa "poltergeistar" liksom "knackningar i väggarna, stön och skrik, ihåliga skratt och böljande ektoplasma" (Sund 2003: 5). Romanen utnyttjar en central konvention från spökhistorier och gotiska romaner, närvaron av de döda, men låter de döda på ett parodiskt sätt (se Hutcheon 1985: 6) ta avstånd från "sin genre" och dess konventioner. Samtidigt tar de även avstånd från den roman i vilken de förekommer som berättare och gestalter. De döda utlovar mer än de kan hålla. Längre fram släcks nämligen lampor, berättarens dator kraschar och håller på att falla av bordet, gardiner fladdrar och föremål flyttar på sig utan att någon ses röra vid dem, med mera (Sund 2003: 71). De döda snuddar med andra ord även vid gränsen mellan sanning och lögn.

Gränserna mellan tre världar överskrids

Romanens första betydelsefulla och centrala gränsöverskridning är alltså den mellan liv och död. Den andra gränsen som överskrids i samma första mening är den mellan olika narrativa världar. Gérard Genette talar om "narrative metalepsis" och menar med begreppet alla de olika sätt på vilka berättare, "narratee" (på olika nivåer i berättelsen förekommande åhörare, läsare och publik), och narrativa gestalter överskrider narrativa nivåer i en berättelse (Genette 1980: 234).² De dödas välkomstord signalerar att en narrativ nivå överskrids: de i fiktionen förekommande gestalterna riktar sina ord till en (i princip) utanför fiktionen existerande läsare. För att komma underfund med alla de narrativa gränsöverskridningar som sker på de första tre sidorna i *Eriks bok* måste läsaren kunna hålla isär tre olika världar: 1. den värld i vilken läsaren befinner sig, 2. världen i vilken berättelsen berättas – här den värld de döda befinner sig i och där de berättar, 3. och den värld om vilken det berättas (jmf. Hietasaari 2007: 46). Och det är just gränserna mellan dessa tre världar som *Eriks bok* regelbundet överskrider. Hela historien börjar med att de döda uppmanar läsaren att inträda, överskrida gränsen mellan ute och inne, mellan "verkligheten" – läsarens värld – och fiktionens värld, den värld i vilken de döda berättar. "Stå inte där på tröskeln och trampa som en häst i dörren till ett främmande stall!", uppmanar de döda läsaren/åhöraren (Sund 2003: 5). Redan här blir läsaren en del av fiktionen och

längre fram tilldelas hon en ännu synligare plats. Berättaren Carl-Johan konstaterar nämligen i en replik som ljuder av en något förljugen anspråkslöshet att "[b]egränsningarna i de språkliga verktyg som står till mitt förfogande gör det tyvärr omöjligt för mig att skriva in en läsare i min text, hur gärna jag än hade velat göra det. Hon (enligt statistiken läses detta sannolikt av en kvinna) måste förbli osynlig i berättelsen." (Sund 2003: 61.) De språkliga begränsningar Carl-Johan åberopar är emellertid, paradoxalt nog, möjliga att överskrida: precis som gestalterna, utför även berättaren handlingar som är i en ironisk motsättning till det han påstår sig göra. Genom att påpeka att han inte kan skriva in en läsare i sin text, skriver han de facto in "henne". Den här sortens gränsöverskridande handlingar förekommer regelbundet i boken, gränser åberopas för att sedan genast raseras. Med andra ord tematiserar boken gränser.

De döda står i *Eriks bok* för det förflutna, kollektiva, folkliga, muntliga, lokala och agrara. De berättar om sådant de själva har varit med om. De utgör därmed en aspekt av historieskrivning, ett kollektivt om också motstridigt och opålitligt minne (se även Malmio 2005). Trots att Carl-Johan Holm är romanens huvudsakliga berättare, har de döda en central uppgift med tanke på berättandet: de öppnar berättelsen, de återger – eller borde jag hellre skriva: skapar – situationen i vilken berättelsen berättas, de introducerar flera av fiktionens centrala element: huvudpersonerna, miljön och berättaren. De döda överskrider inte bara narrativa utan också stilistiska gränser. De kombinerar diskurser från olika repertoarer, "höga" och "låga". Medan de samlar sina krafter för att i månljuset börja sin "sång", ber de läsaren stänga av sin mobiltelefon. Det en smula kusliga, ålderdomliga, övernaturliga och parodiska berättandet – "spökberättelsediskursen" – avbryts av en helt annan diskurs som anknyter till nutid, vardag och "verklighet": de döda vill inte bli störda av mobiltelefonversionen av "Säkkijärven polkka".

I berättelsens början visar de döda läsaren runt i salen på Smedsas där det på väggarna hänger fotografier av "Smedsas husbönder". Efter denna introduktion kommer de döda in på saken: "Vi – Siklax döda, en gång levande som du, nu bara skuggor, redan nästan bortglömda – har samlats här i salen för att ur vår krets sjunga fram en berättelse" (Sund 2003: 7). Berättelsen läsaren kommer att läsa är deras sång, de producerar och ansvarar för den. De sjunger och resultatet blir, berättar de döda, att "[r]unt din gungstol samlas de än en gång, människor i denna berättelse" (Sund 2003: 8). Här uppvisar romanen en metaaktiv medvetenhet om sig själv. Enligt Linda Hutcheon är metafictioner fiktioner som innefattar en första kommentar till sina narrativa och/eller lingvistiska identiteter (Hutcheon 1984: 1, 6; Waugh 1984: 2, se även Hallila 2006:10; Hietasaari

2007). De döda, gestalter i en berättelse, nämner här för första gången att det är i en berättelse som de förekommer. Det är intressant att notera att gränsen mellan fiktion och verklighet löper parallellt med en existentiell, slutgiltig gräns, den mellan liv och död.

De döda har en central uppgift med tanke på romanens överskridande av narrativa nivåer, för de är samtidigt både berättare på en narrativ nivå och gestalter på en annan. De överskrider med andra ord regelbundet gränsen mellan den värld i vilken det berättas och den värld om vilken det berättas. Utöver det överskrider de gränsen mellan fiktion och "verklighet" i och med att de riktar sina inom-fiktiva ord direkt till en utom-fiktiv läsare. Genette anser att narrativa metalepsis vittnar om betydelsen av gränsen mellan den värld i vilket det berättas och den värld om vilken det berättas. Han skriver:

All these games [han har exemplifierat med bland annat Sterne och Robbe-Grillet], by the intensity of their effects, demonstrate the importance of the boundary they tax their ingenuity to overstep, in defiance of verisimilitude – a boundary that is *precisely the narrating (or the performance) itself*: a shifting but sacred frontier between two worlds, the world in which one tells, the world of which one tells. (Genette 1980: 236, kursiv Genette.)

Genette beskriver gränsen mellan de olika narrativa nivåerna som "viktig", "varierande" och "helig". Viktig och helig är gränsen därför att överskridanden av den lägger fram en "oacceptabel och enträgen hypotes" om att det som ligger utanför diegesen kanske är dieges vilken leder till tanken att även läsarna eller åskådarna utanför fiktionen eventuellt är fiktiva gestalter i en berättelse (Genette 1980: 236, se även Waugh 1984: 2). Den "oacceptabla och enträgna hypotesen" överskrider gränsen för det vi uppfattar som "naturligt", "sannolikt" och "verkligt". De narrativa gränsöverskridningarna är egentligen en lek eller en fantasi som ifrågasätter vissa väldigt grundläggande existentiella antaganden om verkligheten och hur den är beskaffad. *Eriks bok* strävar till att bekräfta den hypotes Genette kallar för "oacceptabel och enträgen" i och med att den läsare som i princip existerar i en värld utanför fiktionen i romanen inträder i fiktionen. Gränserna mellan olika världar sätts i ständig rörelse. Även de andra gränsöverskridningarna, liv – död, ute – inne, fiktion – verklighet, har samma uppgift, att på ett lekfullt sätt luckra upp det "naturliga", "normala", "sannolika".

Mise-en-abyme, en parodi på postmodernitet

De döda "sjunger fram gestalter ur skuggorna" (Sund 2003: 8). De utövar en form av skapande som leder till att gestalterna i berättelsen inträder och samlas

runt läsaren. I romanens början återges flera former av återgivning eller skapande av "verkligheten": berättelsen som förbereds, fotografierna som hänger på väggarna i salen, gestalten Charles som så snart han inträtt i salen/i berättelsen börjar "[...] rita av dig där du sitter i gungstolen, belyst av månskenet" (Sund 2003: 8). Åter möter läsaren en gestalt som i romanen producerar porträtt av läsaren. Romanen ger sig ut för att ge en omfattande bild av historien på 1900-talet, den kan sägas sträva att återge "verklighet", men i en postmodern mening. Den skildrar skapelseprocessen, visar hur man i form av bilder, teckningar och berättelser skapar "verklighet". Vidare lägger den fram ramarna för hur "verklighet" återges, hur berättelser konstrueras. Den skapar och visar därefter på vilka element skapelsen består av. Flera kritiker tog fasta på det här; de påpekade att *Eriks bok* är förutom en episk roman även en berättelse om skapande (se tex. Rönholm 2003).

De skapade fiktiva gestalterna inte bara skapar, utan också skildrar andras skapelser. Margaretas foto presenteras först av de döda på följande, respektingivande sätt: "Kvinnan är mycket rakryggad, hennes hållning utstrålar viljestyrka och auktoritet" (Sund 2003: 7). Men så börjar det hända saker i fiktionen:

Då blir du varse en rörelse på väggen ovanför Karl Johanssoffan. Margareta är i färd med att klättra ned från sitt fotografi. Det är ingen enkel manöver; likt en kalv som håller på att födas klämmer hon sig mödosamt med benen och stjärten först genom den trånga ramen, som knakar ljudligt när den spänns ut, trevar efter fotfäste på soffans ryggstöd, drar ut överkroppen och glider ned på sitsen. Med en serie skarpa smällar krymper ramen till sin ursprungliga form. Margareta blir sittande i soffan några ögonblick medan hon hämtar andan och ser på tavlan, häpen över att hon lyckats tränga sig ut genom ett så litet hål mellan fiktion och verklighet, eller om det nu var tvärtom. (Sund 2003: 8.)

Gestaltningen av Margaretas "födelse" står i komisk motsättning till den tidigare autoritära och officiella bilden. Medan gestalten är förvånad över att hon lyckats ta sig genom ett så litet hål, är läsaren häpen över att hon tagit sig ur en bild i fiktionen in i berättelsen. Ramen, en form av gräns, ett i normala fall fast föremål, är elastisk och i rörelse. Gränsen mellan olika former av "verklighetsåtergivning" överskrids (se Genette 1980: 235; Hietasaari 2007: 58), liksom även gränserna för återgiven materia. Det fantastiska inträder, det icke-levande föremålet, en bild förvandlas till en (i fiktionen) levande människa, ett dött föremål till blir en levande organism. Läsaren vinkar åter adjö till realismen, ett av metafiktiva romaners ständiga motiv (se tex. Hallila 2006: 205-206). Överskridningar av narrativa nivåer producerar enligt Genette "[...] an effect of strangeness that is

either comical (when, as in Sterne or Diderot, it is presented in a joking tone), or fantastic" (Genette 1980: 235). I *Eriks bok* sammanfaller det fantastiska och det komiska (se även Hietasaari 2007: 55). Det fantastiska utgörs av berättelsens "onaturliga" inslag, av trafiken mellan de döda och de levande, mellan föremål och "liv". Även de komiska överskridningarna och förvandlingarna följer i rad: ett dött föremål blir en levande människa, en auktoritär pose förvandlas till en klumpig handling, en högt respektingivande samhällsmedlem begår en icke-väntad, onaturlig handling, en tavelram förvandlas till en öppning från fotografiets värld till skriftens. Här förekommer både inkongruens och degradering, drag som uppfattats som kännetecknande för humor och komik (se Kinnunen 1994: 17-18). För att komisk inkongruens skall uppstå måste det emellertid finnas regler och gränser för vad som inte får eller bör kombineras. Komisk inkongruens anknyter till gränsöverskridning, den handlar om att gå över gränsen för det tillåtna och förena det som inte får eller bör kombineras.

Det tycks i metafiktioner alltid finnas närvarande en aspekt av både upprepning och inkongruens, två former som ofta ligger till grund för sådant som kan upplevas som komiskt eller humoristiskt (se Kinnunen 1994: 17-18). Upprepningen uppstår av att metafiktioner är fiktioner i vilka det fiktiva dubbleras, läsaren möter i texten både berättelsen och dess metanivå. Inkongruens uppstår av att de gränsöverskridningar som metafiktioner bygger på kombinerar sådant som inte vanligtvis brukar kombineras, nämligen olika narrativa nivåer, text-innanför och text-utanför, fiktion och "verklighet".

Margaretas födelse är emellertid inte bara en komisk och fantastisk skildring av hur en gestalt tar plats i fiktionen utan också en mise en abyme vars mål är att parodiera postmodern litteratur. Mise en abyme-strukturer är regelbundna ingredienser i metafiktioner (se tex. Hallila 2006: 205-206; Hutcheon 1980: 8-13; Waugh 1984: 22). Lucien Dällenbach definierar mise en abyme på följande sätt: "[...] any aspect enclosed within a work that shows a similarity with the work that contains it" (Dällenbach 1989: 8, 36, se även Genette 1980: 233; Rojola 1995: 32-36). Inom fiktionen förekommer en annan fiktion som samtidigt påminner om sin ram, är en miniatyr av den. Fotografierna på väggen i salen kan tolkas som mise en abyme-gestaltningar av det hela trilogin skildrar – bilderna är gestaltningar av människoliv som stannats upp, berättelser ur det förflutna. Vidare är bilderna "miniaturer", hänvisningar till de tidigare delarna av trilogin. Utöver det att Margaretas porträtt utgör en mise en abyme av hela hennes berättelse har beskrivningen av porträttet och dess förvandling enligt min mening även en annan uppgift: den tematiserar inte så mycket själva berättelsen som textens ständiga gränsöverskridningar över gränsen litteratur – "verklighet". Lä-

sarens uppmärksamhet dras till ramen, det vill säga till framställningen av en gräns, som "förvandlas". De döda återger hur Margareta är häpen över att ha "[...] lyckats tränga ut genom ett så litet håll mellan fiktion och verklighet" – meningen är en explicit hänvisning till både postmodern litteratur och forskningen i postmodern litteratur. Patricia Waugh skriver: "*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" (Waugh 1984: 2). Den kommentar som följer, "[...] fiktion och verklighet, eller om det nu var tvärtom" är en parodisk upprepning av litteraturforskningens insikter. Fiktion eller verklighet, verklighet eller fiktion? De döda är inte säkra på vad som kommer först och det är inte läsaren heller. Margaretas "födelse" återges som en rörelse från en fiktion (framställning, bild) till "verkligheten", men även "verkligheten" är en fiktion (framställning, ord). Men i och med att texten inte bara demonstrerar en gränsöverskridning mellan text och verklighet, utan uttryckligen talar om "fiktion och verklighet", drar den även in den postmoderna litteraturvetenskapen inom vilken man ivrigt diskuterat och undersökt relationen. Meningen både parodierar forskningen i den postmoderna litteraturen och utgör samtidigt ett exempel på litteraturteoretisk och litteraturfilosofisk reflexivitet som kommenterar litteraturens språklighet och konstgjordhet (Hallila 2006: 206), ett typiskt kännetecken på en metafiktiv text. Fiktionen går över gränsen mellan fiktion och teori om fiktion (Hutcheon 1980: 15). Och samtidigt gycklar den med de postmoderna tankegångarna om alltings fiktivitet...

Gränsöverskridaren introduceras

Efter att Margareta överskridit gränsen mellan olika former av "verklighetsåtergivning", anser de döda att det är dags att be in berättaren. De döda varnar dock läsaren för hans opålitlighet: "Innan vi överlämnar ordet åt Carl-Johan måste vi emellertid påpeka en sak. Vi känner Carl-Johan sedan gammalt och vet att han är en pratmakare och inpiskad lögnare." (Sund 2003: 9.) Om Carl-Johan som berättare kan nämnas att han i sin tur överskrider så väl berättelsens tids- som rumsmässiga gränser, pendlar mellan dess mikrokosmos och makrokosmos, då och nu, här och där. Han är narrativ gränsöverskridning förkroppsligad, ett exempel på en trickster-figur vars centrala egenskap är gränsöverskridande (se Jameson 1972: 165-166). Han säger sig sträva efter "sanning", men det är ytterst tveksamt vilket resultatet är (se även Hietasaari 2007: 54). För de döda är hans främsta karaktärsdrag det att han överskrider gränserna för vad de anser som sant eller och moraliskt klanderfritt.

De döda förhåller sig ytterst kritiskt till berättarens berättande för trots att de döda överskrider narrativa nivåer, bevakar de en "moralisk/estetisk" gräns. De ingriper så snart de anser att Carl-Johans berättelse inte motsvarar "verkligheten", det vill säga den uppfattning de har om saken eller då de uppfattar att berättelsen blir moraliskt suspekt eller estetiskt undermålig. De deklarerar: "Vi kommer att mycket noga följa allt han säger och kontrollerar att det överensstämmer med sanning och god berättarsed." Sedan följer en lång och parodisk uppräkningslista av alla de moraliska och/eller estetiska undermåligheter de döda inte kommer att acceptera. Där ingår pornografi, sexualitetsskildringar, brännvin, svordomar, rökning, vänsterpolitik, icke-patriotiska uttalanden, "[...] händelse eller andra dylika stilgrepp, vilka tyvärr är alltför vanligt förekommande i den moderna litteraturen. Vi önskar att denna berättelse skall framstå som uppbygglig och etiskt oantastlig!" (Sund 2003: 9). De dödas smak representerar en litteratursyn med rötterna i en ideologi som kan beskrivas med tre ord – hem, fosterland, religion – och som hör hemma någonstans på 1930-talet. De döda strävar efter en berättelse som skall stärka moralisk övertygelse och motsätter sig den "moderna litteraturen". De dödas litterärt-moraliskt-etiska gränsbevakande leder emellertid till ständiga gränsöverskridningar mellan narrativa nivåer, då de tycker sig vara tvungna att ingripa i berättarens berättelse. Gränsen mellan då och nu, mellan det "autentiska" eller självupplevda och det konstruerade överskrider på moraliska och estetiska grunder. En motsättning mellan kriterierna då och kriterierna nu uppstår också, en motsättning som i sin tur avslöjar att kriterierna för god litteratur är historiska, föränderliga, icke fasta.

Efter deklarationen konstaterar de döda om berättelsen: "Låt den därmed börja!" (Sund 2003: 9). Här uppstår en paradoxal situation, en logisk "kortslutning": de döda manar fram berättaren men i fortsättningen är de döda även gestalter i berättarens berättelse. Gränsen mellan skapare och skapad överskrider, åter en gång. I postmoderna sammanhang hör det till saken att ingen slutgiltig auktoritet kan åberopas (se t.ex. Strinati 2004: 208). Berättelsen har inget egentligt ursprung, den faller inte tillbaka på en sista kontrollerande berättarinstans som skulle befinna sig på en högre narrativ nivå än de han berättar om. Tvärtom: romanen iscensätter en kamp om den historiska "sanningen" och om konstruerandet av berättelsen. Dialogen eller grälet mellan de döda och berättaren Carl-Johan gör läsaren ständigt medveten om att både berättandet och det berättade, är postmodernt osäkert, relativt, kontextbundet och beroende av berättarens position (se även Saranpa 1998: 278). Summa summarum: gränsöverskridning är egentligen det enda fasta elementet i romanen – och kanske även i den postmoderna "verkligheten"?

- ¹ Jussi Ojajärvi iaktar samma fenomen i Sunds *Lanthandlerskans son*. Han anser att romanen ställvis överskrider vissa, för postmoderniteten typiska tillspetsningar. Dessa överskrifter kan enligt Ojajärvi iaktas hos berättaren. Se Ojajärvi 2005: 19, 27, 36.
- ² Marita Hietasaari klassificerar i en nyutkommen artikel, "Metalepsis kerrontastrategiana Lars Sundin historiallissa romaaneissa", olika former av metalepsis-konstruktioner i Siklax-trilogin som helhet. Hon anser att man kan finna såväl berättarens och läsarens metalepsis som retorisk och ontologisk metalepsis i trilogin. (Hietasaari 2007: 45-62.) För mig utgör metalepsis-konstruktioner endast en, om också viktig, form av gränsöverskridningar i *Eriks bok*.

Litteratur

- Adolfsson, Eva, "Försvunnen i en resumé", *Dagens Nyheter* 23.6.2004.
- Bäcksbäck, Mary-Ann, "Livet är en tillställning", *Västra Nyland* 1.11.2003.
- Dällenbach, Lucien, *The Mirror in the Text*, Cambridge 1989.
- Ekman, Michel, "Berättelserna och livets övermakt. Om Ulla-Lena Lundbergs och Lars Sunds nya romaner", *Nya Argus* nr 1/1992, s. 5-9.
- Genette, Gerard, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca, New York 1980.
- Groth, Joakim, "Siklax, mitt i världen", *Folketidningen Ny Tid* 2.12.2003.
- Hallila, Mika, *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu yliopiston humanistisia julkaisuja 44, Joensuu 2006.
- Hietasaari, Marita, "Metalepsis kerrontastrategiana Lars Sundin historiallissa romaaneissa", *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2/2007, s. 45-62.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo 1980.
- , *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Methuen, London 1985.
- Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton N.J. 1972.
- Kinnunen, Aarne, *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*, Helsinki 1994.
- Korsström, Tuva, "Spöken, skrönor och kalla kriget", *Hufvudstadsbladet*, 24.10.2003.
- Malmio, Kristina, "Talet med de döda. Metafiktivitet och social energi i Lars Sunds roman *Eriks bok*", *Det öppna rummet. Festskrift till Merete Mazzarella den 4 februari 2005*, Anna Biström, Pia Forssell, Holger Lillqvist, Ami Londen, Kristina Malmio & Rita Paqvalen (red.), Helsingfors 2005, s. 277-287.
- Nygård, Bertel, "Eriks bok tillhör de stora romanerna i vår litteratur", *Vasabladet*, 14.5.2004.
- Ojajärvi, Jussi, "Leikki, historia ja kuolema – Lars Sundin Lanthandlerskans sonin postmodernismi", *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*, Anna Helle & Katriina Kajannes (red.), Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan julkaisusarja numero 74, Jyväskylä 2005, 17-72.
- Rojola, Lea, *Värmeuden vuoksi. Modernin representaatio Völder Kilven Saaristolaisarjassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 627, Helsinki 1995.
- Rönholm, Bror, "Siklax mitt i världen", *Åbo Underrättelser*, 25.10.2003.
- Saranpa, Kathy, "'Att leka med historien'. Lars Sunds Colorado Avenue", *Historiska och litteraturhistoriska studier* 73, John Strömberg (red.), Helsingfors 1998, s. 269-279.

- Strinati, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London 1995/2004.
- Sund, Lars, *Colorado Avenue*, Helsingfors 1991.
- , *Eriks bok. Roman*, Helsingfors 2003.
- , *Lanthandlerskans son*, Helsingfors 1997.
- Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York 1984.

GRÄNSEN MELLAN KANON OCH APOKRYF. EN NY SYN PÅ DEN SVENSKA NITTITOTALISMEN

Torsten Pettersson

Uppsala universitet

Den nordiska litteraturen är åtminstone sedan det moderna genombrottet oöverskådligt omfattande. Varje litterärt decennium består av tusentals titlar som vi har varken tid eller hjärnkapacitet att greppa som en helhet. En av litteraturhistoriens viktigaste – och mest problematiska – uppgifter blir därför att avgöra vilka verk som skall räknas som väsentliga och karakteristiska för en viss period. Denna begränsade korpus på kanske några dussin titlar per decennium kanoniserar som särskilt minnesvärda; ett antal verk placeras i den mera obestämda halva hågkomstens gränzon; och cirka 95 % av litteraturen apokryfiserar och glöms bort. Utan djupare reflektion blir sedan "litteraturhistoria" såsom sentida institutionaliserat minne ofta liktydig med "litteraturhistoria" som historiskt faktum. Som en motvikt till denna automatisering är det en väsentlig litteraturvetenskaplig uppgift att ständigt granska gränsdragningen mellan kanon och apokryf liksom dess eventuellt missvisande resultat för periodkarakteristiker.

I detta avseende tycks åtminstone den svenska litteraturvetenskapen alltför lättvindigt ha slagit sig till ro och glömt det björtingord som Bengt Holmqvist en gång citerade i sin finlandssvenska litteraturhistoria: "Historia – att skrivas på nytt. Alltid." (1951: 3) Snarare tycks läget nu vara det att den svenska litteraturhistoriens rådande indelningar och beskrivningar av perioder i stort sett accepteras och sedan kompletteras genom att mera sällan behandlade författarskap placeras in i de givna ramarna. Ett välkommet undantag utgör stundom en genusinspirerad forskning som utgående från försummade kvinnliga författarskap kan föreslå en omdefinition av periodkarakteristiker (se t.ex. problematiseringen av begreppet "fyrtingalism" hos Björklund 2004).

Ett intressant testfall för en ifrågasättande hållning är Ola Hansson. I underavdelningar av litteraturhistorien ges han en föregångarroll av ett slag som ofta utgör en möjlig grund för kanonisering. Han anses allmänt vara den som på allvar inför prosadikten i svensk litteratur (jfr Nylander 1990 passim) och han behandlas av Kjell Espmark i *Själen i bild* som "själslandskapets förste bety-

dande målare i svensk lyrik" (1977: 22). Ändå har den typ av nittitotalism som Hansson praktiserade och pläderade för hamnat i skymundan för en annorlunda, heidenstamskt orienterad definition av "nittitotalism", baserad på en mycket liten verkkorpus. Jag vill först undersöka orsakerna till detta och sedan kort skissera en alternativ, mindre ensidig historieskrivning.

Historien skrivs av segrarna, heter det, men lika mycket skrivs den av vårt ordningssinne. Vi betraktar i efterhand ett oöverskådligt virrvarr av tusentals människors miljoner tankar och handlingar från dag till dag, från år till år – och vi ser ett mönster. Orsak länkas till verkan, handlingar följs av reaktioner, tendenser och bakgrundsfaktorer pekar i en tydlig riktning. Den historiska processen ser ut att ha en inre logik. Så tydligt framträder mönstret för den sentida betraktaren att skeendet kan verka ofrånkomligt. Men som jag har antytt ligger det alltid alternativa krafter på lur. Från den stora solbelysta vägen löper det ständigt ut i den skuggiga skogen stigar som kunde ha blivit den stora vägen. Emellertid blir de lätt osynliggjorda, dels för att de i sin samtid undertrycks av den dominerande färdplanen, dels för att vägen för denna senare ritas upp av ett alltför starkt utsorterande ordningssinne.

Ingenstans är detta mer uppenbart än i det fenomen som jag nu har tagit upp, den svenska litteraturens övergång från "åttitotalism" till "nittitotalism" kring år 1890. Komplexiteten i skeendet har skildrats av Lundevall 1953, men de etablerade sanningarna har ändå förblivit galant överskådliga. Årtioatalet präglades enligt dem av en realistisk prosa som orienterade sig mot och ofta kritiskt kalfatrade sin samtid. Sedan kom reaktionen med Heidenstam som banerförare: poesin och fantasin förstärktes, grävadersrealismen fick ge plats åt brokig exotism, frodig allmogeskildring och livande minnen från fornstora dar. Här är den inre logiken bestickande: det gråa bryts av det granna, realismens monotoni sprängs av nyväckt fantasikraft. I efterhand verkar det nästan som om det inte kunde ha gått annorlunda.

I själva verket stod den svenska litteraturen och vägde kring 1890. Något var i görningen – men vad? Avvikelser från gällande praxis stack upp huvudet, manifest ställdes mot manifest, självutnämnda ledare pekade i två helt olika färdriktningar.

Den ene ledaren var alltså Verner von Heidenstam. Han hade debuterat 1888 med diktsamlingen *Vallfart och vandringsår*, som dominerades av dikter från den exotiska Orienten, och året därpå gav han ut sin programförklaring betitlad *Renässans*. I den vände han sig mot "naturalismen", med vilket han avsåg den "objektiva osmyckade verklighetsskildring" (1889: 33) som vi idag närmast skulle kalla vardagsrealism: den har nog givit viktiga litterära bidrag men nu

måste den av tre skäl avpolletteras. För det första, menar Heidenstam, är naturalismen kanske bra i prosa men den passar inte alls för poesin, som kräver utsmyckning, inte minst i språkligt avseende. För det andra har naturalismen också annars förlorat sin fräschör och riskerar att urarta i ett medelmåttornas eftersägeri som kan kallas "skomakarerealism" (1889: 26-27). Den närmar sig ofrånkomligt slutet av sin livscykel. För det tredje: naturalismen går kanske an i Norge och Frankrike men den lämpar sig inte för svenska förhållanden. Ett äktenskap mellan naturalismen och det "svenska lynnet" är naturstridigt och i längden ohållbart (1889: 32)! Detta lynne kännetecknas nämligen av "sinlighet (sic)", "frivolitet" och en "smak för det lysande" (1889: 33-34). Det typifieras av Gustaf af Geijerstams skildring av hur Mefistofeles och tomten konverserar i tornet på Uppsala domkyrka (1889: 36).

Mot den olämpliga och försvagade naturalismen ställer Heidenstam en subjektivism och en idealism som i sig också kan uppta andra element. Den nya litteraturen skall gärna efterlikna renässansen som konsthistorisk period genom "sitt gynnande af subjektivitet, af personlig sjelfständighet, sin förening af inbillningskraft, skönhetssinne och käck, drastisk realism" (1889: 41). Mer specifika än så är formuleringarna inte i *Renässans*. Det blir de knappast heller året därpå då Heidenstam i *Pepitas bröllop* tillsammans med Oscar Levertin fortsätter att ställa individualitet och skönhetssinne mot naturalismens "färglösa verklighetsreferat" (1890: 30).

För det motsatta manifestet, den andra utpekade färdriktningen, stod Ola Hansson. Han hade en gång sammanstrålat med de två jämnåriga kollegerna Heidenstam och Levertin för att smida gemensamma förnyarplaner. Av det samarbetet blev intet och sprickor uppstod mellan de tre omstörtarna. Av Heidenstam utpekades Hansson i *Renässans* som en av företrädarna för "gråvädersdikten" (1889: 17-18), och med Levertin kom han i offentligt gräl om vilkendera av dem som hade varit först med att introducera den nya franska litteraturen i Sverige (se Ahlström 1958: 54-55). Följaktligen skrev Hansson sitt manifest för sig. 1892 kom det ut i den tyska serien "Gegen den Materialismus" och även som *Materialismen i skönlitteraturen* hos Bonniers (som intressant nog också hade givit ut det Heidenstammanifest som Hansson delvis polemiserade mot).

Liksom Heidenstam vänder sig Hansson mot naturalismen. Enligt honom bygger den på en materialistisk livsfilosofi som restlöst vill definiera individen genom materiella faktorer såsom arv och social miljö. Den förstår inte den levande individuella personlighet som är mer än deras summa eftersom den "förklarar fenomenen mekaniskt och objektivt i stället för subjektivt och organiskt" (1892b: 17). Av detta följer enligt Hansson dels en förvrängning av människoli-

vet, dels en litteratur som skildrar sina gestalter som styrda av yttre faktorer, ofta något kritiserat samhälleligt missförhållande. Sålunda producerar de naturalistiska författarna en estetiskt otillfredsställande "staffagekonst" (1892b: 18, 40), vars ytligt skildrade personer illustrerar en mekanisk livssyn eller en social tes.

I kontrast mot detta bör den nya litteraturen enligt Hansson bli psykologiskt djuplodande. Författarna måste använda sin intuitiva sensibilitet för att tränga längre ner i personernas själsrörelser än naturalismen – eller för den delen vetenskapen – tidigare har förmått. I den mänskliga "inverlden" får fenomenen nämligen en ny karaktär:

den objektiva världen har uppgått och försvunnit i en rent subjektiv, som lyder under jagets själfstiftade lagar. Och hvad diktningen äger att utnyttja, det är fenomenen ifrån det ögonblick af dessas tillvaro, då de nådde fram till individualiteten, afpassades efter och assimilerades med dennas öfriga värld; allt som ligger på andra sidan, är skaldiskt obrukbart och likgiltigt. (1892b: 48)

Denna inre värld är alltså den verkligen fungerande och estetiskt högtstående litteraturens enda giltiga fokus. I andra sammanhang talar Ola Hansson till och med om att gå intill eller in i "det omedvetna" – ett ord som han enligt *Svenska Akademiens Ordbok* karakteristiskt nog introducerar i svenskan i dess tydligt förfreudianska betydelse (SAOB:s belägg är hämtat ur Hanssons *Käserier i mystik* från 1897).

Av de två manifesten är Hanssons mindre känt men mer slagkraftigt. Det är djupare och rakare i sin kritik av naturalismen, klarare i sin rekommendation för framtiden och oanfrätt av befängda spekulationer om det fantasifulla svenska lynnet. Det har också stöd i allmän europeiska rörelser i riktning mot mer finstilt psykologi, till exempel hos den senare Ibsen och hos Paul Bourget, som var en av Hanssons inspirationskällor. I förlängningen förbereder Ola Hansson rentav modernismen i sitt program. Genom sin inriktning på en inre snarare än en yttre persongestaltning föregriper *Materialismen i skönlitteraturen* ett klassiskt modernistiskt manifest som Virginia Woolfs "Modern Fiction" (1919). I anslutning till det kan de subtila själsrörelser som han gärna skildrar i noveller och romaner jämföras också med de psykiska "tropismer" som Nathalie Sarraute ett halvsekel senare orienterade sig mot. I kontrast mot det utgjorde Heidenstams nittitalism ett slags kulturell backlash: den nya litteraturen skulle i några estetiskt attraktiva riktningar ta ett steg bort från trist samtidsrealism och slitsamt konfliktylld modernisering.

Man kan alltså tycka att mycket talade för Ola Hansson, men som vi vet har Heidenstam i litteraturhistorien avgått med segern när det gäller att definiera

den svenska litteraturens nya inriktning på 1890-talet. Det berodde på minst tre samverkande faktorer. För det första hade hans linje en starkare position på det litterära fältet, bl.a. genom Levertins verksamhet som tongivande kritiker i *Svenska Dagbladet*. Ola Hansson hade å andra sidan på grund av alltför stark radikalitet avskedats från sin kritikerpost vid *Aftonbladet*, och som utskälld skandalförfattare till *Sensitiva amorosa* (1887) hade han bragts i vanrykte och gått i exil. Trots växande berömmelse utomlands var han i Sverige tidvis en kulturell ickeperson, som på förbittrad distans hade svårt att göra sig gällande.

Som ett utslag av detta fick Ola Hansson för det andra en del av sina starkaste prestationer utdefinierade i den litterära kampen i början av 1890-talet. De kulturkritiska brottsskildringarna i *Paras* och den komplexa sexualitetsanalysen i *Tidens kvinnor* blev helt enkelt totalrefuserade av svenska förlag. Trots samtida tyska och danska versioner i början av 1890-talet (Hansson 1890a, 1890b, 1891) kom de inte ut i hemlandet förrän år 1919 respektive år 1914. Då hjälpte det inte att Hansson fick ett nyckfullt indirekt flankstöd av den Strindberg som från och med *Fadren* (1887) övergick från öppen samhällskritik till djuplodande psykologi, eller att Hjalmar Söderberg och flänörförfattarna senare slog in på hanssonska spår.

I Gustaf Fröding och Selma Lagerlöf gjorde nämligen motståndsläget formidabla nyförvärv. Det blev en tredje väsentlig faktor i Hanssons nederlag. Då han arbetade på sitt manifest kunde han – överdrivet men inte helt orättvist – skriva att Heidenstams och Levertins betoning av "lifsglädjen (den orientalska) och svenskheten" inte hade avsatt särskilt livskraftiga resultat i praktiken (1892b: 23). Men då manifestet kom ut stämde det definitivt inte längre: 1891 hade Fröding debuterat med *Gitar och dragharmonika* och Selma Lagerlöf med *Gösta Berlings saga* medan Karlfeldt gav ut dikter i tidskrifter inför bokdebuten 1895. Ingen av dem var någon direkt lärjunge till eller kopia av Heidenstam, men de kunde ändå hänföras till den riktning som han hade utstakat. Det blev en anstormning av nyskapande litterär kraft som inte fick någon jämbördig motsvarighet i Ola Hanssons läger.

Samtidigt framgick något som jag tror betydde en del i samtiden och än mer för eftervärlden. De fem betydande "nittiotalisterna" – Heidenstam, Levertin, Fröding, Selma Lagerlöf och Karlfeldt – stod i bjärt kontrast mot åttiotalismen, medan Hanssons inriktning snarare innebar en tyngdpunktsförskjutning inom den allvarligt syftande samtidsrealismen. Han försökte visserligen energiskt mejsla ut skillnaden i manifestet och praktiserade skickligt en fördjupad psykologisk analys i sin berättande prosa. Men i förhållande till åttiotalismen var det som han erbjöd ändå inte lika uppenbart annorlunda som till exempel *Gösta*

Berlings saga. Detta gäller också senare litteraturhistorieskrivning. Den heidenstamska nittiotalismen erbjuder genom sin klarare kontrast ett mer profilerat skeende: den utgör den tydligare och därför mer attraktiva berättelsen.

Så har den väg som Ola Hansson stakade ut och beträdde kommit att löpa i skuggan. Den är dock fortfarande fullt synlig, som både projekt och praktik, och borde vara mer känd som en parallell färdväg. Bland specialister är den i bästa fall noterad men i litteraturpedagogiken och en vidare kulturmedvetenhet har den sjunkit undan. Alltför länge har en heidenstamskt definierad "nittiotalism" fått lägga beslag på hela det mångfasetterade litterära 1890-talet. Annorlunda uttryckt: gränsen mellan kanon och apokryf har dragits på ett ensidigt och missvisande sätt och samtidigt har den litterära kvalitetsskillnaden mellan det kanoniserade och det relegerade överdrivits.

Låt mig föreslå en revision av denna historieförvanskning, men med bibehållande av den klara decennieprofilering som är ett slags genrekrav i översiktlig litteraturhistorieskrivning. Mitt förslag utgår från det som trots allt är ett gemensamt drag i Heidenstams och Hanssons programförklaringar. Heidenstam vill, som vi har sett, främja en individuellt präglad framställning, med färggrant bildspråk och en inriktning på miljöer och skeenden som snarare är tillgängliga genom subjektiv fantasi än genom objektiv iakttagelse av en förhandenvarande vardagsmiljö. Hansson vill å sin sida rikta blicken mot de fina själsrörelser som utgör individens unika subjektivitet och undandrar sig enkla bestämningar med utgångspunkt i en objektiv yttervärld. I det ena fallet riktas fokus framför allt mot författarens medvetande, i det andra mot de fiktiva personernas medvetanden. Men de båda programmen har alltså den gemensamma nämnaren att de ställer det subjektiva mot naturalismens objektivitet.

Orienteringen i svensk litteratur kring 1890 skall alltså inte beskrivas som en övergång från grävadersrealism till exotism och nationalism. En mera inkluderande, mindre godtyckligt selektiv beskrivning kan stå under paroller som "mot det inre" och "den subjektiva transformationen". Det sker en övergång från åttiotalismens förment objektiva verklighetsåtergivning – gärna med stora samhälleliga strukturer i bakgrunden – till nittiotalismens uttryckliga fokus på den verklighetstransformation som äger i det individuella medvetandet, författarens eller den fiktiva personens.

Denna omgestaltade beskrivning av det nya som nittiotalismen inför i svensk litteratur har två fördelar. För det första är den, som det har framgått, mer inkluderande då den innefattar också det lättvindigt utsorterade såsom Ola Hanssons produktion och stora delar av Strindbergs. För det andra får den nittiotalismen att framstå som en mer organisk beståndsdel i den svenska litteraturhistorien.

Den traditionella uppfattningen framställer rörelsen som en regression, ett tillfälligt återtåg från slitsam modernitet till ett färggrant nationellt förflutet eller ett exotiskt fjärran. Beskriven som en ny subjektivism framstår rörelsen i stället som förmodernistisk.

Låt oss alltså pröva denna framåttekande beskrivning: från Heidenstams och Ola Hanssons manifest omkring år 1890 slår historien en båge till året 1916 då den yttre verkligheten markant transformeras i titeldikten i Pär Lagerkvists *Ångest* och även Edith Södergran inleder sin produktion präglad av personligt bildspråk och hämningslöst subjektiva associationer. Det var något nytt, det var modernism. Men det hade förberetts av nittitalisterna då Heidenstam betonade författarens fantasi och Ola Hansson framhävde att författarens uppgift är att gå på djupet i karaktärernas subjektivitet.

Litteratur

- Ahlström, Stellan, *Ola Hansson*, Stockholm 1958.
 Björklund, Jenny, *Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtitalismen. Ella Hillbäck, Rut Hillarp, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg*, Stockholm/Stehag 2004.
 Espmark, Kjell, *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm 1977.
 Hansson, Ola, *Parias. Fatalistische Geschichten*, Berlin 1890 (1890a).
 —, *Skaebnenoveller. Autoriseret Oversættelse ved P. Nansen*, Köpenhamn 1890 (1890b).
 —, *Alltagsfrauen. Ein Stück moderner Liebespsychologie*, Berlin 1891.
 —, *Der Materialismus in der Litteratur* [sic]. *Gegen den Materialismus*, 3, Stuttgart 1892 (1892a).
 —, *Materialismen i skönlitteraturen*, Stockholm 1892 (1892b).
 —, *Käserier i mystik*, Stockholm 1897.
 —, *Tidens kvinnor*, Malmö 1914.
 —, *Parias. Samlade skrifter* 3, Stockholm 1919.
 von Heidenstam, Verner, *Renässans. Några ord om en annalkande ny brytningstid inom litteraturen*, Stockholm 1889.
 von Heidenstam, Verner & Oscar Levertin, *Pepitas bröllop. En literaturanmälan* (sic), Stockholm 1890.
 Holmqvist, Bengt, *Modern finlandssvensk litteratur*, Helsingfors 1951.
 Lundevall, Karl-Erik, *Från åttital till nittital. Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program*, Stockholm 1953.
 Nylander, Lars, *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910*, Stockholm/Stehag 1990.
 Sarraute, Nathalie, *Tropismes*, Paris 1986/1938.
 Woolf, Virginia, "Modern Fiction" (1919), *20th Century Literary Criticism. A Reader*, David Lodge (red.), London 1972, s. 86-91.

TRANSCENDING BORDERS IN MERETE MORKEN ANDERSEN'S POSTMODERN BOOK OF POEMS: *FIENDENS MUSIKK*

Gurli Woods
 Carleton University

Norwegian writer Merete Morken Andersen published a cycle of poems entitled *Fiendens musikk* in 1997. She gave it the unusual subtitle "fuge",¹ a designation that is most often seen in connection with baroque music. Merete Morken Andersen later told me that she had been listening intensely to fugues by J.S. Bach while she was writing these poems², and it would seem that elements from the musical structure of a fugue have indeed found their way into this cycle of poems. According to Percy Scholes, "[a] fugue is more or less strictly ... a fixed number of melodic strands – called Voices.... These voices, at the outset, enter in turn with a scrap of melody called Subject ... until at last all are singing" (Scholes 1950: 337). Some critics find this kind of a structure too "constructed." Indeed, one of Norway's foremost literary critics, the late Øystein Rottem, writes in a review of *Fiendens musikk* (*Dagbladet*) that it "virker litt vel 'litterært' (i dårlig forstand), litt vel utstudert, litt vel flinkt". He concludes that some readers might find pleasure examining the fugue pattern. But "so what?" he exclaims. He, at any rate, does not really feel touched by Morken Andersen's book.

Rottem concentrates entirely, and negatively, on the fugue aspect. He is right that Morken Andersen calls the entire volume "a fugue" and that it is a very structured work consisting of eight cycles of poems with eight poems in each cycle³ that contain fugue-like subjects and counter-subjects, but I would argue that this structure adds suitable tension to this book of poems.

Curiously, Rottem makes no reference to Ibsen in his review, but an Ibsen scholar will recognize the cycle headings as stemming from Ibsen's drama: *Når vi døde vågner*. Morken Andersen also indicates the Ibsen connection by printing the Ibsen quotation up front as an epigraph (Andersen 1997). The 8 cycle headings in the book are as follows:

DET FØRSTE (den natten vi reiste oppover med jernbanen)
 DET ANDRE (det ble så lydløst)
 DET TREDJE (dempet og klangløst og intetsigende ut i natten)
 DET FJERDE (en lang, endeløs stund)
 DET FEMTE (der går alltid et par menn)
 DET SJETTE (liksom du)
 DET SJUENDE (og taler sammen om ingenting)
 DET ÅTTENDE (nu var vi kommet over grensen. Nu var vi riktig hjemme)

In the exposition to the first act of Ibsen's *Når vi døde vågner*, the sculptor, Professor Rubek, and his much younger wife, Maja, are sitting outside a resort hotel. They are on vacation in Norway after having spent four years in wealthy comfort and fame abroad. Rubek is reminded of their return to Norway. He remembers crossing the border on the night they travelled north on the train. Rubek remarks that "det blev så lydløst" (Ibsen 1941: 361). The train had stopped for what seemed to be "en lang, endeløs stund" (Ibid.). At every station, he heard two railway workmen on the platform, talking to each other quietly, in a low voice, saying nothing into the night. Maja agrees: "Ja . . . der går altid et par mænd og taler sammen" (Ibid.), and Rubek adds, "— om ingenting" (Ibid.). The significance of the Ibsen scene is that Morken Andersen takes snippets of the Ibsen quotation, in a different order from the play, and uses these snippets as headings for the eight cycles of poems. The sentiment from the Ibsen scene thus hovers over the entire book, evoking melancholy, resigned dissatisfaction, lack of true communication, the crossing of borders and, essentially, unhappiness.⁴

The connection between the cycle headings and the contents of the poems in the cycles is rather loose. In cycle 1 ("the night we travelled north on the train"), a train is introduced that carries a mother and a daughter. The daughter is the lyrical I, and she is an interpreter of widows. We hear for the first time that the train is moving ahead in a "glideflukt". There is also a man onboard who is addressed rhetorically by the lyrical I with the second person pronoun "du" (Andersen 1997: 10) although there is never any real conversation:

Hvis jeg sier det er du en mann
 jeg har kjent
 fra før jeg kan huske (Andersen 1997: 11)

Towards the end of cycle 1, the lyrical I seems to merge with Maria Barbara and Anna Magdalena, Johann Sebastian Bach's two wives. The train passes by a church in which a present day woman is playing Bach's music on a violin.

The train moving in the opposite direction "har vært inne på fiendens område" (Andersen 1997: 14), but the woman on the first train does not know who the enemy might be:

Hvis fienden er den magre enken ... inne i
 campingvognen de kjører forbi på venstre side,
 vet hun det ikke
 hvis det er Maria Barbara, vet hun det ikke
 vet ikke den magre enken det ...
 Hvis det er fienden som snakker i reiseradioen hun har på
 klaffebordet
 foran seg i kupeen, kjenner hun ikke stemmene (Andersen 1997: 17)

In the second cycle ("there was such silence"), the pregnant woman who is playing Bach's music in a church moves her bow away from the violin, i.e. there is silence. The mother now merges with Bach's wives and Goethe's wife Christiane Vulpius and his son's widow Ottilie (Andersen 1997: 38). A man is mentioned who is with his daughter on a beach. He later on turns out to be the present-day architect.

The train seems to go backwards through the eras of Johann Sebastian Bach and Johann Wolfgang von Goethe, although there were no trains at the time when they lived and worked. Bach is, of course, the master of baroque music, including the fugue, and Goethe is to German what Shakespeare is to English culture. Morken Andersen uses Bach and Goethe as examples of two major cultural figures whose language was German and who were part of a culture that eventually produced the nazis (and the holocaust). Under Hitler, the Germans invaded and occupied Norway during WWII, a fact that Norwegians have not forgotten to this day. Reaching back to the cultural giants Bach and Goethe, Morken Andersen wants to acknowledge elements in German culture, such as Bach's music and Goethe's life and work that transcend that which, in Norway, is still commonly associated with the term "enemy".

In cycle 3 ("quietly, in a low voice, saying nothing into the night") there are references to the many pregnancies of Bach's wives. Bach had a total of twenty children, but many died early. There is a strong critique of these many pregnancies that were very hard on the women in the following lines where the male is seen as a monstrous insect that wants to penetrate the female flower. The result of the unwanted intercourse is yet another shrivelled up, dead foetus at the bottom of the pail:

Se hva jeg viser deg; en nesten tom bøtte
 Det er noe du skal lære av dette, noe om deg
 når du er en blomst
 som har lukket seg og det er noen som er utenfor
 Et uhyrlig insekt som kravler og vil inn til det søte
 Du må lære deg å bruke blikket, hvis du ser etter
 vil du se at bøtten ikke er tom, du har sett den før
 Og nederst er en rest av noe som ikke lever lenger, det er
 heslig
 det har tørket inn (Andersen 1997: 48)

Cycle 4 ("for a long, endless period of time") refers to Goethe's falling in love with Friederike Brion, and in cycle 5 ("a couple of men always walk there") the unnamed architect comes up again. He is both French and German speaking, as he lives in Strasbourg in the Alsace, i.e. in a city that has gone back and forth between France and Germany over the centuries.⁵ Morken Andersen has this architect work out a city plan to eradicate the marks left by the enemy. He wants to bring back "byen [Strasbourg] slik den var før krigen, før fienden hadde bombet alt" (Andersen 1997: 73). The reader is also told that the architect's wife died shortly after the birth of their daughter, so he is raising his daughter alone (Andersen 1997: 74), and in cycle 6 ("like you"), we hear about his carrying her asleep to his car and giving her a graduation present that one would normally give to one's fiancée (Andersen 1997: 91).⁶ He is also the present-day man on a beach with his small daughter on pages 35-6.

In cycle 7 ("and talk together about nothing"), the widows need an interpreter as they have been with the enemy: "Og hvis du vil vite det har enkene vært hos fienden. Som Maria Barbara, som Anna Magdalena, som Otilie [wife/widow of Goethe's son] (Andersen 1997: 103).

In the last cycle ("we had now crossed the border. Now we were really at home"), the train goes by the church, forming a "ribbon through time and space", as the train tracks form "to parallelle bånd, toget står stille, men bevegelsen går bakover, båndet glir gjennom tiden, bakover, gjennom timene og dagene og årene" (Andersen 1997: 117). In this way, borderlines of time and space are transcended. At the very end of the poem, a "du" is addressed again, as at the beginning of the first cycle of poems. This "you" has now merged with Bach and Goethe: "Du heter for eksempel Johann Wolfgang, Johann Sebastian" (Andersen 1997: 119). The poetic strands (voices) come together again in a big finale: the pregnant woman playing Bach's music in the church, Bach's wives' many pregnancies, Goethe's falling in love with, and fainting at the sight of Friederike, the architect and his daughter, and the lyrical I saying she is pregnant

again (Andersen 1997: 123). Juxtaposed to a verse from the Book of Psalms about the in/significance of human beings in the universe: "Det er det som er himmelen" (Andersen 1997: 126)⁷ is a quote from Goethe to Frau von Stein about his feelings of nausea (from happiness) when contemplating his scientific discoveries about the interconnectedness of everything in nature: "Jeg har sånn glede av det at alle innvoller i meg beveges" (Andersen 1997: 126).

At the very end of the poetic fugue, we find the pianissimo: "Du. / Du. / Du. / Du." (Andersen 1997: 127) which presumably again refers, for the last time, to the male acquaintance of the lyrical I at the beginning of the poems, with the important difference that he has now merged with Bach, Goethe, and the architect, and the lyrical I has merged with the widows and the pregnant woman in the church. Morken Andersen's repetition of "du" also echoes Irene's despairing words to Rubek in the play: "Men du, du, -- du -- ! ... Ja, *du!* ... aldrig en eneste gang rørte du mig" (Ibsen 1941: 375).

In his review in *Dagbladet*, Rottem says about Morken Andersen's "fugue" that "[d]et hele dreier seg om musikk, graviditet, kønnsroller, fiendebilder og krig, og det synes å være et poeng at tida på en måte har stått stille, at ting gjentar seg". Rottem is right that these are major themes, but his statement does not do justice to this cycle of poems as will be discussed below.

Even though the poems speak of Bach and Goethe frequently, the main focus is on the much younger women in their lives (similar to Professor Rubek's young wife Maja). J.S. Bach was married twice, first to Maria Barbara who bore him four children. After she died (rather young), Bach married Anna Magdalena who bore him another thirteen children, seven of whom died young.⁸ The lyrical narrator often refers to Bach's twenty children. They are also mentioned on the back cover of the book: "Og tett i bakgrunnen høres jubel, / det er barnestemmer, et tyvetalls, de stiger og synker / de er musikk" (reprinted from Andersen 1997: 89).

It is especially the pregnancies of Bach's and Goethe's wives that come up in Morken Andersen's poems, over and over again, like the main subject in a fugue where the big cultural figures Bach and Goethe become the counter-subjects. There are constant references in the poems to morning sickness, and to vomiting into a pail. In her book on Anna Magdalena Bach from 2001, Eleonore Dehnerdt gives a fictionalized picture of Anna Magdalena's childhood education as a singer at the court in Weissenfels (Dehnerdt 2001: 33). Before her marriage to Bach, Anna Magdalena Wilke had actually been hired as a soprano teacher at the court of Prince Leopold of Anhalt-Köthen in Köthen, a town between Leipzig and Halle (Dehnerdt 2001: 39). According to Dehnerdt, Anna Magdalena was

frustrated that she could not really use her education as a singer in Leipzig. Only Bach's sons were educated, not his daughters, and yet, Bach had encouraged and married Anna Magdalena, an educated soprano. Anna Magdalena died a very poor widow ten years after Bach, no provisions having been made for her as a widow, and her surviving children not looking after her. Dehnerdt's book was published after *Fiendens musikk*, but there are many similarities, in terms of historical details, between the two texts. Morken Andersen must have read some of the same sources about Anna Magdalena on which Dehnerdt based her book. The references to the constant pregnancies that made Anna Magdalena morning sick; the stubbornness and rigidity of Bach as a husband; the care of his wig; and the misery and poverty of Anna Magdalena's life after the death of Bach, all of this is both in Dehnerdt's and in Morken Andersen's texts.

Goethe describes in *Dichtung und Wahrheit* how, in his youth, he met Friederike Brion, the daughter of a protestant pastor in the small village of Sesenheim near Strasbourg where he was studying law (Goethe 1957: 1077). The two were clearly very fond of each other, but when Goethe had graduated, he never visited her again, and she never married.⁹ She only wanted Goethe. Goethe shows some remorse that he abandoned Friederike like that. But he did not seduce her and make her pregnant like his famous character Faust did to Gretchen in *Faust I*. Morken Andersen uses a song "Meine Mutter, die Hur" [my mother, the whore] (Andersen 1997: 76) from the prison scene towards the end of *Faust I* (Goethe 1957: 825) to illustrate how bad it could have been for Friederike if she had become pregnant. In Goethe's play Gretchen tragically goes mad after Faust has left her pregnant. She is thrown into prison to be executed because she killed their child out of wedlock as soon as it was born. Society regards her as a fallen woman and an outcast.

It is interesting to note that instead of Friederike's becoming pregnant, Morken Andersen refers to "pregnancy-like symptoms" in Goethe himself. He nearly faints at the sight of Friederike Brion in church, the narrator of the poems points out rather frequently (Andersen 1997: 65, 74, 78, 123), and Morken Andersen might have included a passage from a letter that Goethe wrote to Charlotte von Stein (with whom he apparently had an entirely intellectual, platonic relationship) that he had made a discovery that made him so excited that "[j]eg har sånn glede av det at alle innvoller i meg beveges" (Andersen 1997: 79) in order to show that this is very much like pregnancy nausea.¹⁰ Incidentally, Christiana Vulpius' hard labour is mentioned, but not her morning sickness (if she had any) in contrast to Anna Magdalena's case. Christiane Vulpius had four more births, after Julius August had been born, but all four babies died early

(Andersen 1997: 85). Morken Andersen thus foregrounds the fact that Goethe and Bach had very physical relationships with the women who inspired them, unlike Ibsen's Professor Rubek in *Når vi døde vågner* who had no physical relationship and no children with the woman who really inspired him: the model for his most successful sculpture, Irene.¹¹

There seems to be a connection between Bach's music inspired by his wives and children and the unnamed woman who is playing Bach on a violin in the church. They are connected by a car passing by the church with a mother and her daughter (probably the same ones who were on the train in Cycle 1) on a road that is "a ribbon through time". A train also goes by with a conductor wearing a wig (like Bach's) and featuring a collapsible table invented by an architect. This train is also referred to as "a ribbon through time." Time thus connects all physical objects in Morken Andersen's text, so that everything seems to be connected and happening simultaneously.

This interconnectedness is important. Morken Andersen refers to Goethe's theorem of the connectivity of all things: "For man vil sikkert innrømme meg at alle naturlige ting står i nøye sammenheng" (Andersen 1997: 85). The idea of the interconnectedness of all things appeals to Morken Andersen. It is also expressed through the term "glideflukt" that Morken Andersen refers to often in the poems. This term may be inspired by the meaning of the word 'fugue.' In Latin, 'fuga', means 'flight.' Flight, in turn, connotes 'fleeing' and 'flying', referring to the voices of the fugue chasing the theme that is fleeing in front of it.¹² I would argue that Morken Andersen is using the term 'fugue' in *Fiendens musikk* as a metaphor for postmodern fluidity and blurring of borders. It pertains to time and space. We see this, for example, when the train's conductor is wearing a wig like Bach's when, obviously, there were no trains at the time of Bach. And all of a sudden the train is a present day train going through the suburbs and passing by the church where the present day pregnant woman is playing Bach on a violin (Andersen 1997: 25).

We also see this blurring of borders in the way in which the figures seem to merge. Bach somehow becomes Goethe who then becomes the architect who is mentioned in the old Straßburg and again in the present day Strasbourg, now having a daughter whom he carries from a bonfire on the beach to his car. And the lyrical I of the poems is a woman with her mother who is a widow. This "I" has the important function of being the interpreter of widows. Therefore, she merges with Maria Barbara and Anna Magdalena, Bach's two wives who went through so many pregnancies. And somehow the borderline between Bach's wives and Goethe's wife Christiana Vulpius is blurred (Andersen 1997: 14).

Also, symptoms of the nausea/morning sickness in the women and similar statements on Goethe's part are juxtaposed. As mentioned above, Morken Andersen goes out of her way to insert into her text how Goethe fainted and felt nauseated on various occasions. In the end, there are no borders in time nor space in this poem. Everything relates to everything else. Bach and his two consecutive wives echo in Goethe and his relationship to women. And the woman playing the violin in the church almost through the ages is a powerful symbol of a professional, pregnant woman who has transcended the borders in the historically patriarchal universe of church and music.

The term "enemy" that is referred to in the title and on almost every page of the book is as blurred and diffuse as the other terms in this book because the "enemy" is everywhere. We are ourselves the enemy as well as not the enemy. Everyone can be an enemy. If there are enemies, then they are like hostile elements everywhere, and in everyone.

As Rottem states in *Dagbladet*, Morken Andersen uses the strict compositional principles of a baroque fugue. However, she uses only enough of the tight structure to symbolize a rigid patriarchal culture that she then transcends in a gliding flight, "glideflukt", through time, space, and conventional binaries, something to which Rottem does not allude in his review.

- ¹ In more recent lists of Morken Andersen's oeuvre, the subtitle has been changed to the more conventional term "dikt" [poem].
- ² Morken Andersen told me that *Fiendens musikk* was written in honour of her friend, Dagny Bakken, who is a musician in the Oslo Philharmonic Orchestra. Her friend was pregnant at the time, and she appears in the poems as the pregnant woman playing Bach's music on a violin in a church.
- ³ This is an elaborate structure, not unlike the structure of eights used by Danish writer Inger Christensen (whom Morken Andersen knows well) in her cycle of poems entitled *Det* [It], published over thirty years earlier.
- ⁴ See also Morken Andersen's analysis of this particular scene in her handbook, *Ibsen Håndboken* (Andersen 1995: 271).
- ⁵ Today Strasbourg is in France, and it has been the seat of the European Parliament since 1979.
- ⁶ An uneasy feeling lingers in this reader's mind when reading the statement that the architect gives his daughter presents that one would ordinarily give to one's fiancé. Is the architect maybe using his daughter as a substitute wife?
- ⁷ Book of Psalms 8, 3-4: "When I look at the heavens, the work of thy fingers, the moon and the stars which thou hast established; what is man, that thou art mindful of him....?" (*The Holy Bible*). Morken Andersen indicates in the notes at the end of the book that she used verses 3-5 from Psalm 8.

- ⁸ According to Dehnerdt, Maria Barbara had seven children. Four survived. Anna Magdalena had thirteen children of whom only six survived. This means that only one half out of a total of Bach's twenty children actually survived into adulthood.
- ⁹ It would seem that Goethe, as the narrator of *Dichtung und Wahrheit*, liked Friedrike (sic in Goethe's text) Brion very much, even fell in love with her, because he was fascinated with how closely this minister family resembled the English novel, *The Vicar of Wakefield*, by Oliver Goldsmith (1078f). He did not seem to have loved her enough to keep up the relationship, however. This is why Morken Andersen also needs to incorporate Christiane Vulpius whom Goethe married and with whom he had a son.
- ¹⁰ Morken Andersen informed me in 1999 that she was also influenced by Jean Paul Sartre's novel "Nausea" (1938) at the time she was writing *Fiendens musikk*.
- ¹¹ See also Adrienne Rich's interpretation of Irene's role in Ihsen's play in her important article "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision."
- ¹² Scholes expresses it in this way: "The idea seems to be that the opening of a composition of this sort [a fugue] gives the idea of each 'voice' as it enters chasing the preceding one, which flies before it" (1950: 337).

Works cited

- Andersen, Merete Morken, *Fiendens musikk: fuge*, Oslo 1997.
- , *Ibsen Håndboken*, Oslo 1995.
- Bible, *The Holy*, Revised Standard Version. Ecumenical Edition, New York 1973.
- Christensen, Inger, *Det*, Copenhagen 1985.
- Dehnerdt, Eleonore, *Anna Magdalena Bach*, Ausaat 2001.
- Goethe, Johann Wolfgang von, "Aus *Dichtung und Wahrheit*." *Goethes Werke in zwei Bänden*, Volume 1, München 1811-1814/1957, 1008-1132.
- , "Faust I", *Goethes Werke in zwei Bänden*. Vol 1, München 1808/1957, 721-829.
- Ibsen, Henrik, "Når vi døde vågner," *Samlede verker*. Vol 5, Oslo 1899/1941, 357-410.
- Rich, Adrienne, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *College English* 34 (1972) 18-30.
- Rottem, Øystein, "Med form som mål", *Dagbladet*, 21 August, 1999. <<http://www.dagbladet.no/kultur/1999/08/21/174895.html>>. Accessed 14.07.2006.
- Sartre, Jean-Paul, *Nausea*, New York 1964.
- Scholes, Percy A, *The Oxford Companion to Music*, 8th Edition, London 1950.

GRÆNSEOVERSKRIDELSER PÅ DANSK OG SVENSK – OM TV-FØLJETONEN *KRONPRINSESSAN*

Gunhild Agger

Aalborg Universitet

En dobbelt referenceramme

Tv-føljetonen *Kronprinsessan* var grænseoverskridende på to måder. For det første var det en svensk produktion på baggrund af et dansk roman-forlæg og med dansk instruktør. For det andet afsøgte produktionen bevidst grænseområdet mellem fakta og fiktion ved at lægge spor ud til en genkendelig dansk og svensk politisk virkelighed. *Kronprinsessan*¹ (1-4) blev sendt samtidig i Sverige og Danmark. I Sverige på SVT over 4 mandage 27.2.–20.3. 2006 og på DR 1 over fire søndage 5.3.–28.3. 2006.

Kronprinsessan begyndte i Danmark med et seertal på 1.098.000 og sluttede med 860.000 (Gallups TV-meter). De svenske seertal er parallelle og foretog samme bevægelse. 1. afsnit havde 1.475.000 seere og sidste 1.200.000 (Kilde SVT-drama).² De kvindelige seere tog tv-føljetonen til sig i højere grad end de mandlige. Når seertallene i begge tilfælde faldt markant efter 1. del, kan det have sammenhæng med, at dramaturgien i de to midterdele, der havde de laveste seertal, truede med at blive forudsigelig. Trods nedgangen i seertal gav den i høj grad stof til debat om ligestilling og politik i anmeldelser, interviews, omtale i pressen og på internettet, både i Danmark og i Sverige. *Kronprinsessan* modtog SVTs jämställdhetspris Prix Egalia i august 2006.

Jeg vil argumentere for, at en væsentlig grund til *Kronprinsessans* debatprovokerende effekt er, at den både i Sverige og Danmark trækker på en dobbelt referenceramme, der – i lighed med romanen – ubesværet blander mediefremstillinger og virkelighedsreferencer ind i fiktionen. Personer, begivenheder og forhold, der er kendte fra virkeligheden, bl.a. gennem medierne, er monteret sammen i forskellige brudstykker, iscenesættelser og forklædninger. Den valgte realisme-æstetik understøtter nærheden til den faktiske politiske virkelighed.

Jeg tager udgangspunkt i den medicoffentlighed, der udspillede sig i forbindelse med modtagelsen af *Kronprinsessan*. Jeg har gennemgået anmeldelser

og omtale fra perioden 25.2.–29.3. i *Information*, *Politiken*, *Weekendavisen*, *BT* og *Nordjyske Stiftstidende* samt *Svenska Dagbladet*, *Aftonbladet* og *Ekspressen*. Jeg har desuden fulgt debatten på Kommunikationsforum.dk. Jeg inddrager nogle eksempler, der kan vise, hvordan sammenkoblingen mellem fakta og fiktion typisk sker. Trods oplagte ligheder i modtagelsen er der en markant forskel i svensk og dansk forståelse og håndtering af ligeberettigelse, som jeg vil karakterisere. Det er min antagelse, at denne forskel danner baggrund for, at romanen blev adapteret i Sverige og ikke i Danmark. Dramaturgien og den realistiske æstetik indeholder både forudsigelige momenter og overraskelser. Jeg slutter med at relatere dramaturgi og æstetik til de overordnede problemstillinger om fiktion, fakta og ligestilling.³

Fiktion og fakta

Medieoffentligheden i forbindelse med *Kronprinsessan* opviste et eksempel på flydende grænser i den forstand, at mediefremstilling fiktion og fakta konstant blev blandet i den offentlige debat. Det skete på en helt selvfølgelig måde, der satte de traditionelle fiktions- og faktakontrakter ud af kraft.

Der var foromtale i *Politiken* under overskriften "Politiske kronprinsesser fryser på toppen – i virkeligheden og i ny tv-serie" (4.3.2006). I foromtalen forbandt journalisterne ubesværet fiktionens politiske misere med virkelighedens danske, kvindelige politikere ved at indhente kommentarer fra den radikale minister for udvikling i den sidste Nyrup-rokade, Anita Bay Bundegeard, social- og ligestillingsminister Eva Kjer Hansen (V) og formanden for Socialdemokraterne Helle Thorning-Schmidt. Og de tværpoltiske kommentarer bekræftede, at medierne er med til at fastholde bindingen mellem kvinder og privatliv frem for politik – også, når kvinderne rent faktisk er toppolitikere: "Der bliver fokuseret meget mere på, hvordan man håndterer ting på hjemmefronten. For eksempel bliver jeg ofte inviteret til at tale om, hvordan det er at være mor og minister. Mandlige kollegaer kommer ikke ud for at tale om, hvordan det er at være far og minister", citeres Eva Kjer Hansen for at sige (*Politiken* 4.3.2006).

Anita Bay Bundegeard-sporet blev fulgt op i en række interviews og ormtaler. Under overskriften "Jeg måtte kæmpe for magten hver dag" fremhævede Anita Bay Bundegeard i et interview med Sarah Skarum i *B.T.* 19.3.2006 en række træk i *Kronprinsessan*, der er som taget ud af hendes ministertid, fx udtrykket "Nyrups julepynt".

Der var anmeldelser i stort set samtlige danske aviser, især efter første og sidste del. Også anmelderne trak forbindelser til virkeligheden. Max Melgaard fokuserede således på den genkendelige kombination af politik og privatliv – og

på den gennemført negative fremstilling af pressen: "Det var et billede på pressen, når den er allerværst" (*Nordjyske Stiftstidende* 27.3.2006). Gennemgående blev føljetonen positivt modtaget, men med markering af et vist forbehold, der tog form af ambivalens.

På den ene side blev modstillingen mellem den oprigtige miljøminister og regeringens "gamle, trætte mænd" (del 1) ifølge Morten Piil fremstillet på en måde, der var "svært underholdende" (*Information* 6.3.2006). På den anden side var der tale om en problemstilling, der i al sin genkendelighed forekom rigeligt stereotyp: "den sandhedssøgende kvinde-idealistes svære politiske vilkår i et nordisk demokrati, der styres af pragmatiske han-ræve med større sans for kompromis og karriere end for konfrontation og karsken bælg" (Piil, *Information* 29.3.2006).

Var Charlotte Ekeblad i Alexandra Rapaports udgave for smuk, ædel og rigtig til at kunne illudere realpolitikere? I *Weekendavisen* udfoldede Bo Bjørnvig en hel klumme under titlen "Udseendet imod sig" (10.-16.3.2006). Heri harcelerede han over, at kvinder, der – med Hanne-Vibeke Holsts egne ord – ikke vil bedømmes på deres "udseende", men på deres "karakter", repræsenteres af netop den smukke, karismatiske Alexandra Rapaport. Morten Piil fremhævede dog også, at der skete en nuancering i portrættet af Charlotte Ekeblad, og at den afsluttende del bød på flere positive overraskelser.

Dette dilemma fik en særlig drejning på *Kommunikationsforum.dk*, hvor redaktionen tydeligvis følte sig provokeret af *Kronprinsessans* feministiske holdning: "Lige så politisk korrekt billedet af Charlotte er, lige så fordomsfuldt og dumsmart feministisk er det karikerede billede af hendes snotvalp af en mand. Rollerne er byttet om, men fordommene består" (21.3.2006). På nettstedet udspandt der sig herefter en debat, der med udgangspunkt i *Kronprinsessan* og/eller Hanne-Vibeke Holst som feministisk debattør forholdt sig til kvinders og mænds situation i dag, hvad angår karriere, kærlighed og ligestilling. Charlottes mand kaldes "Tudefjæs" og hun selv "en pisse irriterende lillesøster". Alligevel mener redaktionen, at emnet er "politisk sprængfarligt" og bebrejder DR for ikke at have grebet chancen til at producere føljetonen.

Dansk presse fremhævede Bundegaard som en oplagt model for Holsts miljøminister. For svensk presse var det ikke svært at finde svenske penderter. Den nuværende partiformand for Socialdemokraterne og forhenværende minister for bæredygtig udvikling Mona Sahlin, er lige så oplagt som model. Mona Sahlin havde allerede en lang karriere bag sig, bl.a. som minister, da hun i 1995 kandiderede til posten som partileder, efter at Ingvar Carlsson havde meldt sin afgang. Efter den såkaldte Tobleroneaffære, der handlede om brug af et offi-

cielt kreditkort til private formål, trak hun sit kandidatur. Selv om der ikke var tvivl om, at hun havde handlet ukorrekt, kom affæren meget belejligt for Göran Persson, der blev valgt som formand.⁴

Jan-Olov Andersson fremhævede således i *Aftonbladet* Mona Sahlin som "inspirationskälla" for Charlotte Ekeblad (*Aftonbladet* 27.2.2006). Årsagen til, at det politiske drama generelt fungerer godt, er ifølge Andersson en høj genkendesfaktor ("igenkänningsfaktor"). Jeannette Gentile har samme indfaldsvinkel i sin sammenfattende anmeldelse: "Det känns att det handlar om äkta problematik, bekräftad av den politiska verkligheten, där så många unge kvinnor hoppar av efter att ha slagit sig blodiga mot den manliga hegemonin" (*Svenska Dagbladet* 26.2.2006). I sammenligning med amerikanske forlæg som *West Wing* adskiller *Kronprinsessan* sig ved en langt større grad af realisme.⁵ *Ekspressens* Britta Svensson mener derimod, at problematikken i *Kronprinsessan* er forældet og mere hører hjemme i 1990'erne end i aktuelle svenske regeringskredse (*Ekspressen* 6.2.2006).⁶

Betoningen af identificerbare forlæg i virkeligheden, nærhedsfaktoren og genkendeligheden er således fællesstof hos danske og svenske anmeldere – ligesom en klart markeret uenighed om kønsproblematikken. I det følgende vil jeg derfor fokusere på den kontekst for *Kronprinsessan*, som ligestillingens status i Danmark og Sverige udgør. Jeg vil på den baggrund give et kort signalement af de væsentligste ændringer, der er sket i den svenske tv-udgave i forhold til det danske romanforlæg. De er nemlig med til at belyse det spørgsmål om basisdemokrati og topstyring, som ligestillingsspørgsmålet sætter i relief.

Ligestilling på dansk og svensk

Der er forskel på ligestillingens status i Sverige og i Danmark. Samfundsforsker Anette Borchorst har analyseret skandinavisk ligestillingspolitik. Hun opstiller to yderpositioner: "Som det ene yderpunkt var det svenske ligestillingsprojekt det mest partiorienterede, og det blev præget af stærk institutionalisering og udbredt styringsoptimisme" (Borchorst 2004: 267). Det gjaldt vel at mærke alle politiske partier. "Det andet yderpunkt var det danske ligestillingsprojekt, der var drevet frem af en græsrodsorienteret proces, katalyseret af en stærk udenomsparlamentarisk kvindebevægelse, der mobiliserede mange kvinder og havde stor betydning for forandringer i kvindesyn og familiestrukturer. Den distancerede sig fra statsmagten, og berøringsangsten var gensidig" (ibid.). Det norske ligestillingsprojekt placerede sig mellem disse positioner.

Det er min antagelse, at den stærkere officielle svenske profilering af ligestillingsprojektet var baggrund for, at man i Sverige var mere interesseret i at erhverve rettighederne til filmatisering af *Kronprinsessan* end i Danmark. Ifølge

Hanne-Vibeke Holst var *Kronprinsessen* oprindeligt tænkt og udformet som synopsis til tv-drama.⁷ Det har haft betydning for "de skiftende synsvinkler (povs), tempoet og montageteknikken" i romanen. Dansk TV-Drama fik i 2002 romanen til gennemlæsning med henblik på tv-adaption, men afslog i brev af 17.6.2002. Afslaget var ikke begrundet i romanens feminisme, men i, at "romanens rigt facetterede skildring af konkrete handlinger og udsagn – gennem et imponerende væv af perspektivskift og sidehistorier – [...] ikke lader sig reducere så meget, som en adaption vil kræve". Den svenske producent Anna Cronemann havde ikke tilsvarende betænkeligheder, og realiseringen var ifølge Hanne-Vibeke Holst klart afhængig af hendes initiativ og vilje til at føre projektet ud i livet. Det skete i samarbejde med Produktionsselskabet Svensk Filmindustri og hendes eget produktionsselskab Bobfilm (se Elle 2006).

Anna Cronemann havde ambitioner om at sammensætte et hold med et feministisk engagement.⁸ I den sammenhæng kom Katrine Windfeld ind i billedet. Efter en række år primært som instruktørassistent for bl.a. Ole Christian Madsen og Niels Arden Oplev fik hun her en stor, selvstændig opgave sammen med en række andre kvinder i samme situation som hun selv.⁹ I forlængelse heraf har Katrine Windfeld defineret *Kronprinsessen* som sin generations historie: "Vi er alle kvinder med forholdsvis store job og forholdsvis små børn. [...] Det var eksistentielt vigtigt for os at fortælle den her historie, som i virkeligheden er vores generations historie" (*Information* 3.3.2006).

Selv om realiseringen var personafhængig, var en større svensk åbenhed over for et feministisk projekt ifølge Katrine Windfeld en klar forudsætning for, at generationshistorien kunne finde den nødvendige opbakning: "I forhold til feminisme, så har ordet fået en mærkelig klang i Danmark, mens man i Sverige har været dygtige til at definere det. Hvad vil det sige at være feminist? Det betyder, at man går ind for lige rettigheder for mænd og kvinder." (ibid.).

Forskellen mellem dansk og svensk ligestillingspolitik udmønter sig ikke i tv-føljetonens fokus. Hanne-Vibeke Holsts romanforlæg følges tæt i tv-udgaven, og omdrejningspunktet er klart feministisk i den forstand, at opmærksomheden hele tiden er rettet mod kønnets betydning i politik. Hanne-Vibeke Holst udgør da også i Danmark en af de undtagelser, der bekræfter reglen om konsensus på ligestillingens område. Derimod kan man se problemstillingen om basisdemokrati og topstyring forskudt til den måde, miljøpolitikken er repræsenteret på i *Kronprinsessen*.

I den danske roman er der en gennemført modstilling mellem på den ene side græsrods-, borger- og aktivistniveau og på den anden side det politiske system-niveau. Såvel miljøministerens mand som hendes modfigur og skygge

Cat bevæger sig på basisniveau, mens ministeren i sagens natur yder sin indsats på systemniveau. Både miljøaktivisten Cat og miljøministeren Charlotte Damgaard har oplevet nærtstående familiemedlemmers død som en art forkastelse af sig selv og har derfor pådraget sig et skyldproblem. For Charlotte er medhjælperen på faderens gård, Kesse, der er bekymret for miljøet, forbundet med dette traumatiske barndomskompleks, og hun er derfor i særlig grad modtagelig over for hans private undersøgelse af miljøet i det lokale vandhul. Både Cat og Charlotte vil redde miljøet, men midlerne er forskellige.

Modsætningen mellem basis- og systemniveau harmoniseres ved, at miljøministeren i slutningen træder i karakter som individuelt ansvarligt medmenneske, der tager sig af og redder den vildfarne miljøaktivist. Derigennem pointerer Holst, at det ikke nytter noget at ville redde verden, hvis man ikke har blik for den enkelte. De to niveauer er afhængige af hinanden. Hvis de ikke har forbindelse, risikerer de hver især at kænre. Denne pointe forhindrer derfor ikke Damgaard i fortsat at ville satse på det politiske system. Hendes sympati ligger i det politiske fællesskabs perspektiv, også selv om det konkret fortoner sig, og derfor slutter romanen ikke i desillusion eller tragedie.

I den svenske udgave er der ikke samme fokus på græsrodsniveau, ligesom ministeren heller ikke træder i karakter som person over for dette niveau. Det er A-kraften, der problematiseres, og det sker på det personlige plan gennem søsterens placering på en A-kraft-arbejdsplads og på det principielle plan gennem A/S Pandora – og en enkelt miljøaktivists vedholdende aktivitet.

De stadige dilemmaer mellem græsrodsniveau, individuelt niveau og politisk system-niveau fremhæves således i den danske udgave, mens den svenske adaption i højere grad betoner, at den politiske og lovgivningsmæssige indsats er vejen frem. Derimod er der i begge tilfælde en markeret tro på, at den personlige, folkelige opbakning under et valg er afgørende for en politikers skæbne og muligheder for at gennemføre ændringer.

Dramaturgi og æstetik

Føljetonen er udspændt i tid mellem første afsnits udnævnelse til og sidste afsnits fald som minister.

Dramaturgien pointeres af ministerchaufføren: "Der er to ture, en minister aldrig glemmer. Den første og den sidste." Ministerchaufførens synsvinkel har en speciel betydning. Ministre forgår, mens ministerchauffører består. Altså ser han udviklingen i bakspejlet, der giver ham mulighed for at fremhæve tidens rytme fra begyndelse til slutning. Det er den slags detaljer, der er med til at forankre føljetonen i realismens traditioner.

Det kan give en vis forudsigelighed og dermed afmontere den realistiske fornemmelse, at så mange træk peger hen mod faldet. Enhver kan regne ud, at de gode historier, som medierne bringer i begyndelsen, vil udvikle sig til dårlige hen imod slutningen efter devisen 'What comes up must fall down'. Medierne er upålidelige som forbundsfæller for politikerne.

Også andre træk forekommer mindre overbevisende som dramaturgiske standardelementer. Den grad af ligeegyldighed, som Charlotte indtager i forhold til sin mand, er livstruende for forholdet, selv om hun blev minister efter fælles aftale, hvad hun ikke forsømmer at erindre om ved enhver lejlighed. At den ene forsømte ægtefælle henter trøst hos den anden, mens partnerne m/k dyrker karrieren, er også forventeligt – og dermed ikke spændingsskabende. De i bund og grund triste magtmennesker som finansministeren Gert Jacobsen og Jakob Steen fremstilles rigeligt endimensionalt i al deres magtbrynde.

Men forløbet gemmer også på overraskende momenter og mindre konventionel dramaturgi, især i sidste del. Alliancerne på kryds og tværs mellem embedsværket, de forskellige politiske partier og deres fraktioner og medierne er ikke altid forudsigelige. Det ser vi tydeligst i sidste afsnit, hvor den fyrede Jakob Steen fra miljøministeriet venligt takker den frokostbladjournalist, der har fremdraget Charlottes private fejlgreb. Journalisten indser her, at det ikke er ham, der har fældet ministeren, men at han faktisk bare har været det villige redskab for ministerkollegernes ønsker om at eliminere hende.

Det kvindelige ministernetværk smuldrer på det professionelle plan, hvor statsministerens del-og-hersk-politik lykkes. Men ikke alle kvinder svigter solidariteten. Den erfarne Elizabeth Meyer går fortsat ind for ideen om politisk fornyelse og behersker samtidig det taktiske spil. Charlotte som fornyelse i partiet har fra begyndelsen været hendes – og ikke mediernes – idé. Hun er måske det egentlige politiske forbillede. Hun har en varm forbindelse til partiformanden i Halland, der kan sikre Charlotte opstilling i en sikker kreds og dermed et politisk come-back. Og søsteren Lisbeth, der tidligere har forsvaret sin A-kraft-arbejdsplads, vender i nødens stund og udviser reel søstersolidaritet.

Slutningen betegner en happy ending, der demonstrerer Charlottes udviklingsproces. Hun er selv klar over, at hendes jordforbindelse ikke har været i orden. Hun er nok blevet maltrakteret af regeringens hårde drenge og pressen, men hun har også begået mange fejl – og hun vil gerne lære af dem. Så hendes ægteskab får en ny chance og ligeledes hendes politiske karriere – denne gang som folkevalgt. For en gangs skyld betegner en happy ending et løft, fordi den dementierer den forudsigelighed, vi mente at have styr på.

Stilistisk er der mange godt sete træk, som instruktør og fotograf (Jonas Alarik) får forankret i realismetraditionens detaljer. Ofte siger karaktererne én ting

og mener noget andet, og den type afsløringer sætter sig igennem i nærbilledernes ansigter. Men især er miljøet overbevisende indfanget. Udtrykket 'magtens korridorer' får visuel kraft gennem fotograferingen, der gang på gang serverer lige den detalje, der udleverer en situation, gennem vinklingen. Således fungerer de gentagne, flygtige, tilsyneladende tilfældige møder i korridorerne som klare forvarsler om, hvordan stillingen står på det politiske barometer. Hilser man på hinanden varmt, flygtigt eller slet ikke? På ministerkontorerne dominerer mændene, og som kvindelig minister er det en særlig udfordring at indgå på en selvfølgelig måde, så besøgende ikke tager fejl af ministeren og sekretæren. Men hvordan stiller man sig i positur? Hvem stilles der skarpt på og hvorfor?

En anden vellykket detalje er panoreringerne ud over Stockholm, der fungerer som pusterum og overledning, ofte akkompagneret af en diskret underlægningsmusik. Vi ser byen i morgen- og aftenbelysning, og vi følger den med årstidernes skiften, hvilket er med til at markere dagligdagens fortløbende tid. Vi ser trafikmølde omkringing stationerne i øjenhøjde, og vi ser Stockholms gader og pladser fra ministerkontorerne omkring Riksdagshuset i fugleperspektiv. De giver et visuelt bud på, hvorfor politikerne handler, som de gør, og hvorfor de klynger sig til magten. Byen er jo blændende smuk, og det er en udfordring at skulle bestemme over den. Stockholm er vel en messe værd.

Fælles genkendelse

Analysen viser, at det var nemt for både den danske og den svenske medieoffentlighed at knytte an til virkelighedens politikere og deres dilemmaer. Ganske vist er nøgleromanens fremtrædende træk til stede for en dansk læser. Og ganske vist er der forskel på håndteringen af ligestilling i Danmark og Sverige. Alligevel er Hanne-Vibeke Holsts diagnose af den politiske m/k-problematik blevet omset til svensk på en måde, så det generelle perspektiv fremstår klart: "I Danmark ser vi den som en dansk historie, i Sverige genkender de svenske politikere. Den har en universel gyldighed, når det handler om kvindelige toppolitikere, og det er derfor, den er interessant" (Anita Bay Bundegaard i interview med Sarah Skarum, *B.T.* 19.3.2006). Den detaljbårne æstetik hjælper denne genkendelse på vej – og inviterer medieoffentligheden i begge lande til at læse fakta ind i fiktionerne.

¹ I det følgende betegner jeg for præcisionens skyld tv-føljetonen med titlen *Kronprinsessan* og Hanne-Vibeke Holsts danske forlæg med titlen *Kronprinsessen*.

² Annica Sjögren i drama@svt.se 24.8.2006.

- ³ I Agger 2007 findes en udvidet analyse af *Kronprinsessen*. Heri uddybes, hvordan det danske forlæg fungerede som nøgleroman, og hvilke realismestrategier roman og føljeton forfulgte. Genremæssigt relateres tv-udgaven til det politiske drama.
- ⁴ Denne affære kan naturligvis også have inspireret Hanne-Vibeke Holst.
- ⁵ For en analyse af *West Wing* se Riegert 2005.
- ⁶ Ved vurderingen af dette udsagn må man tage i betragtning, at *Ekspressen* repræsenterer den avistype, som *Kronprinsessen* utvetydigt angriber.
- ⁷ Oplyst af forfatteren under Vendsyssel Litterære Selskabs temadag i Tolne 19.8.2006, bekræftet i mailkorrespondance med mig 25.8.2006. Citatet i det følgende er fra denne korrespondance. Desuden har Hanne-Vibeke Holst stillet afslagsbrevet fra TV-Drama af 17.6.2002 til rådighed for mig.
- ⁸ Kilde: Eva Novrup Redvall: Interview med Katrine Windfeld i *Information* 3.3.2006.
- ⁹ Manuskriptforfatterne er Sara Heldt og Pia Gradvall, begge veteraner som episodeforfattere på svenske populære serier (f.eks. *Rederiet* 1992).

Litteratur

- Agger, Gunhild, *Dansk tv-drama. Arveselv og underholdning*, Frederiksberg 2005a.
- , *Køn i Matador og Krøniken*. Aalborg, 2005b <<http://www2.ihiis.aau.dk/freia/skriftserie/56.pdf>>.
- , "Den dobbelte referenceramme – *Kronprinsessen* på dansk og svensk", *MedieKultur* nr.42-43, Århus 2007, s. 15-24.
- Andersson, Jan-Olov, "Bästa SVT-dramat på år och dar", *Aftonbladet* 27.2.2006.
- Bjørnvig, Bo, "Udseendet imod sig", *Weekendavisen* 10.-6.3.2006.
- Borchorst, Anette, "Skandinavisk ligestillingspolitik tur-retur – på dansk billet", *Nytt Norsk Tidsskrift* nr. 3-4, 2004, s. 264-274.
- Elle, Cathrine, "Filminstruktør bryder gennem glasloftet med kronprinsessen", <<http://www.kvinfo.dk/side/558/article/82/>>. Hentet 31.7.2006.
- Gentele, Jeannette, "Gärna mer av rävspelet", *Svenska Dagbladet* 26.2.2006.
- Holst, Hanne-Vibeke, *Kronprinsessen*, København 2003.
- , *Kongemordet*, København 2006.
- "Kronprinsessen +/-" <<http://www.kommunikationsforum.dk/default.asp?articleid=12324>>. Publiceret 21.3.2006. Hentet 30.3.2006.
- Melgaard, Max, "Det store karaktermord", *Nordfyske Stiftstidende* 27.3.2006.
- Piil, Morten, "To ture, hun aldrig glemmer", *Information* 6.3.2006.
- , "Kronprinsessen kom godt i havn", *Information* 29.3.2006.
- Redvall, Novrup Eva, "Feminisme lyder godt på svensk", *Information* 3.3.2006.
- Riegert, Kristina, "The Ideology of the West Wing: The TV Show that Wants to Be Real", Paper til Den 17. Nordiske Medieforskerkonference, Aalborg 11.-14.8.2005.
- Skarum, Sarah, "Jeg måtte kæmpe for magten hver dag", *B.T.* 19.3.2006.
- Svensson, Britta, "Jag tror inte på Kronprinsessen", *Ekspressen* 6.2.2006.
- Winther, Lene & Nielsen, Hanne Fall, "Politiske kronprinsesser fryser på toppen – i virkeligheden og i ny tv-serie", *Politiken* 4.3.2006.

ADAPTATIONER AV ESAIAS TEGNÉRS FRITHIOFS SAGA

Ola Nordenfors
Århus Universitet

Konferensens tema är gränser, och det kan då förefalla bakvänt att jag tar upp ett verk som har setts som ett svenskt nationalepos. Det är ett stort ord – nationalepos – men så var det med all sannolikhet avsett och så uppfattades det av t.ex. Atterbom. Romanscykeln är skriven i den stora traditionen i 24 sånger i anslutning till de klassiska eposen, versifikationen är ett mästarprov med en enastående variation av versmått (både antika och germanska), och verket har också haft en genomgripande betydelse för den läsande och lyssnande svenska befolkningen långt in på 1900-talet. Exemplet *Frithjofs saga* visar emellertid att inte ens ett nationalepos förblir nationellt – åtminstone inte svensknationellt. *Frithjofs saga* har trängt långt utanför Sveriges gränser, och där har verket använts i syften som kan sägas ligga rätt långt från Tegnér.

Det föreligger tre tyska översättningar redan 1826 – av Ludolph Schley, Amalia von Helvig och Gottlieb Christian Friedrich Mohnike, och det var bara ett år efter att verket förelåg i tryck i Sverige (Lundquist 1996: 43 ff.). Dessutom översattes delar av verket även av andra, såsom Wilhelm von Souhr (Brennecke 1975: 21). Mot slutet av 1800-talet lär det ha funnits minst 18 skilda översättningar till tyska. Men det var framför allt von Helvigs och Mohnikes översättningar som blev tongivande. Enbart Mohnikes översättning gavs under 1800-talet ut i 28 upplagor. (Mies 1970: 47) De gränsöverskridningar som jag tänker ta upp är dock i första hand inte nationella, utan interartiella.

Jag ska här försöka ge två vinklingar på *Frithjofs saga*:

1. Bernhard Crusells tonsättningar. (Crusell var finlandssvensk, även om han levde större delen av sitt liv i Sverige).

2. Max Bruchs tonsättning. (Bruch växte upp i Köln, och var nordtysk i såväl geografisk som ideologisk-politisk hemvist.)

Det finns gott om andra tonsättningar av Tegnér's Frithiof-dikter (bl.a. några intressanta tonsättningar av kvinnliga tonsättare), men här måste jag begränsa mig till Crusells svenska och Bruchs tyska versioner.¹

Strängt taget är det här en fråga om adaptation i flera steg, där man kan följa hur sagan transformeras och uppträder i nya gestalter. Redan Tegnér's romanscykel är en tolkning av sagan om den fornnordiske hjälten Frithiof (en saga som finns i flera varianter och som ursprungligen är en berättelse som utspelar sig huvudsakligen i Norge – det är m.a.o. ingalunda en särskilt svensk tilldragelse), och redan här kan man notera hur Tegnér både förändrar och tilldiktar i berättelsen om Frithiof. I tonsättningarna av Tegnér's text tillkommer det musikaliska elementet, som kan bidra till att fixera en särskild karaktär eller upplevelseshorisont. I Bruch's fall kompliceras processen ytterligare både genom översättningen till tyska och den omfattande omDispositionering och uteslutning som Bruch företagit i Tegnér's text. Tegnér's problem att förena sin tids uttryck med ett fornnordiskt ämne har en hel del släktskap med tonsättarens provosten – att kombinera textens och musikens regelsystem. Tegnér har på flera ställen diskuterat svårigheterna med att överföra det urnordiska stoffet till en form som kan fånga samtidens läsare, och han blev egentligen aldrig övertygad om att han hade lyckats med *Frithiofs saga*:

Frågan är här om behandlingen: och var denna faller in i det antikvariska, där har hon förfelat sitt ändamål, där framställer hon, liksom Fritjof, endast nybyggda ruiner. Dylika konststycken få också aldrig någon popularitet. Poesien är likväl till sitt innersta väsende en populär konst. Ett poem som den bildade allmänheten ej fattar, är just därigenom ett misslyckat: all poesi måste, i denna högre mening, vara folkpoesi. (Hedin 1931: 143)

Tegnér's *Frithiofs saga* hade slagit igenom i Europa (och faktiskt också i USA!) utan någon musikalisk hjälp. Det är bekant hur Goethe beundrande recenserade några av de nyutkomna översättningarna av Amalia von Helvig och talade om den "geniale" Tegnér. I England gjorde Longfellow sina egna översättningar av texten. Däremot hade verket med största sannolikhet inte blivit en såpass allmän egendom i Sverige förutom tonsättningarna – i synnerhet Crusell's. Ty allmän egendom var Tegnér's diktcykel!

Tegnér var uppenbarligen också klar över Crusell's insats. I ett brev till Bernhard von Beskow 1825 skriver han: "Hälsa Crusell allt detta, och mycket annat hjärtligt. Hans Ingeborgs klagan sjunges nu över hela Göta rike; och skall ett sådant misslyckat stycke som Frithiof kunna få en blott tillfällig popularitet, så fordras därtill att en man som han tar den på sina vingar." (Tegnér 1982: 235) Hans tacksamhet förefaller inte spelad när han 1826 riktar sig direkt till Crusell. Crusell hade då skickat de tio sångerna ur *Frithiofs saga* (något senare tillkom ytterligare två) med några vördnadsfulla ord till den store skalden:

Vikingabalk.

7. Maestoso.

Piano.

Nu han svärfva - dekring på det öds-li - ga haf, han för vi - da som ja - gande

falk; men för häm - par om bord skref han la - gar och rätt. Vill du

hö - ra hans vi - kin - ga - balk?

E. & S. 897

Tegnér's "Vikingabalk" i Bernhard Crusell's manhaftiga version.

SCENE VI. Frithjof auf der See.

Andante maestoso. $\text{♩} = 76$. Bass Ia. II.

CHOR.
(Gefährten.)

Viol. Pos.

Pianoforte.

So nun schwebt er einher auf der ein-sa-men

Sec. fuhr weit wie der Ja-gen-de Falk! Für die Kämpen an Bord

Blech. Bass. Viol. Pos.

schrieb er Satzung und Recht! Hört den Wi-kin-ger-balk!

Allegro energico. $\text{♩} = 92$. Frithjof.

Blech.

Auf dem Schiffe nicht zelt und lau

Ban-se nicht schlaf. es sind drinnen nur Feinde ge-stellt! Auf dem

Max Bruchs heroiskt dikterade bild av Fritjof i inledningen till finalsatsen ur Scenen aus der Frithjof-Sage.

Det är en så naturlig och kanske äfven förlätlig fåfänga hos den inskränkare talangen att haka sig fast vid ett stort namn, att jag ej heller kunnat emotstå frestelsen. För mitt arbete är jag rikligen betald genom det nöje det förskaffat mig. Tonsättaren har endast behöft studera sig in i Poemets anda för att själf upplyftas, och det största beröm han kan vänta sig, vore om man med skäl kunde säga att han ej neddragit Skalden i sin höga flygt. (Crusell 1918: 24 f.)

I sitt svar returnerar Tegnér artigheterna. Efter en inledande reverens till "Herr Direktören" kommer han in på mer principiella synpunkter på diktens förhållande till musiken:

Poesien blir i vårt land, och i allmänhet i vår tid, med varje dag mer och mer en blott boklig konst, och förfelar därigenom sitt ursprungliga, och rent populära ändamål. För att uppnå detta finnes intet annat medel än sång; skall poesien ha, som den bör hava, som den hade fordomdags, icke blott ett skenliv på bokhyllan, utan ett verkligt liv på folkets läppar, i folkets hjärtan, så kan det endast ske genom musik, kompositören måste vara poetens tolk inför nationen. Bellman är och blir vår största, vår mest nationella poet, bland annat även därför att han själf satte tonen till sina dikter: men vår industriösa tid går i allmänhet ut på arbetets fördelning mellan flere, och därför blir även var och ens arbete, i synnerhet poetens, halvt och fragmentariskt. Men av detta skäl erkänner jag för min del med tacksamhet deras bemödande som åtaga sig den mödan att göra det halva till helt. Största delen av den popularitet som en och annan av mina dikter vunnit bör onekligen tillskrivas tonsättaren; men jag avstår gärna min halvpärt av äran för det större, det fullständiga intryckets skuld. Själva ånglarna flyga med två vingar: Varför icke även skaldekonsten, sedan hon är vingskjuten, sedan lyran olyckligtvis föll ur hennes hand? Jag förlorar icke, utan vinner vad Frithjof vinner, även genom en annans åtgärd; och icke blott å egna utan även å den heliga konstens vägnar, är jag förbunden en var som ger en röst åt de stumma bilderna, vilka annars, liksom Zacharias i bibeln, måste teckna sin mening – på en stentavla. (Tegnér 1982: 279 f.)

Allt talar för att adaptationsproblemet – komplikationerna som uppstår när texten blir musik eller mer specifikt vokalmusik – av skalden såsom Tegnér, Geijer, Atterbom (eller varför inte Almqvist) inte uppfattades som något egentligt problem. Åtminstone inte som ett problem av den art som dagens diskussion i interartiella frågor ofta upptas av. Det finns minst två uppenbara skäl till att Tegnér o.a. så pass entydigt uppskattade tonsättarnas tillvaratagande av dikterna. Dels ett rent praktiskt – detta var ju, som han framhäver, ett sätt att få sin dikt framförd och spridd i stora kretsar. Med en metafor som både Crusell och Tegnér från skilda utgångspunkter använder sig av tar musiken texten på sina vingar och

för den ut till folket, till den svenska nationen. Han betonar karakteristiskt nog vid flera tillfällen just folkligheten, populariteten, vikten av att dikten blir en angelägenhet för hela nationen. Dels framskymtar också en vilja att låta skaldkonsten åter bli förenad med musiken, att den nerfallna lyran på nytt ska tas upp. På så sätt fungerar musiken i dubbel bemärkelse som en befordrare av texten.

Man bör emellertid också hålla i minnet att det vokalmusikaliska ideal som Crusell och hans samtida kollegor företrädde var starkt präglad av ett klassicistiskt ideal med rötter i Glucks idéer om textens överhöghet över musiken. Musiken skulle vara ordets tjänare. Gluck propagerade för enkelhetens primat, och därvidlag låg han nära Tegnér's eget sångideal. Vid skildringar av dåtidens sång- och lyrikaftnar förefaller det som om framförandet närmast skulle motsvara en sorts förhöjd recitation. Det framkommer exempelvis av några ord av Atterbom i *Svenska siare och skalder* (som skrevs några tiotal år senare):

Denna tid har längesedan i sällskapslivet upphört. Måhända har den musikaliska bildningen vunnit därpå – men den poetiska har omätligt förlorat. I dessa sångstycken var nämligen, både för sjungande och hörande, poesien alltid huvudsaken; musiken gjorde därvid ej större anspråk än att erbjuda henne sin tjänst såsom en beledsagerska, som hos den större allmänheten underlättade hennes presentation. (Norlind 1946: 154)

Det mer romantiska romansideal där musiken (särskilt ackompanjemanget) tilläts få större spelrum (det ideal som t.ex. Schubert hade företrätt) stod fortfarande i portgängen, och den strofiska formen hade ännu inte i någon större utsträckning ersatts av strofiskt varierade eller genomkomponerade former. Typiskt för inställningen till tonsättningen som blott och bart en befordrare av texten är att man under denna tid sjöng alla strofer – hela berättelsen skulle visas upp! Så t.ex. i Crusells tonsättning av "Frithiof och Ingeborg" där samtliga 39 strofer sjöngs. Idag – med jäktade och otåliga moderna lyssnare – skulle det givetvis vara en omöjlighet. Så Tegnér behövde inte frukta att musiken skulle stjäla alltför stor del av uppmärksamheten – något som senare diktare ibland har gett uttryck för. Tvärtom, som han skriver i ett brev från 1825 till Crusell: "En större välgärning kan ej ske Frithiof än om Herr Directeuren tar den ohyfsade Vikingen i schola och lär honom Noterna." (Tegnér 1953-70: 300)

Men Tegnér's eget förhållande till musik präglas ofta av djup respekt, för att inte säga underdånighet. Han kallar sig själv vid flera tillfällen omusikalisk: "Olyckligtvis förstår jag ej musik annorlunda än i översättning, det vill säga i sång", men det syftar nog närmast på att han tydligen inte var särskilt kunnig i notläsning. (Norlind 1946: 126) Han tycks ha föredragit ett enklare, konstlösare,

melodiskt eller kanske t.om. folkvisartat sångideal framför de tonsättningar av hans dikter som hämtat inspiration från det italienska belcanto-idealet med rätt omfattande ornament och koloraturer.²

Bernhard Crusell har tonsatt *Tolv sånger ur Frithiofs Saga* (alltså hälften av Tegnér's Frithiof-sånger). De kom ut i tryck 1826-27. Hans texturval var i den första utgåvan nr I, VI, VII, IX, XIV, XV, XVI, XVII, XX, XXII. Något år senare trycktes också nr XI (Frithiof hos Angantyr) och XXI (Rings drapa). Han tonsatte sammanlagt 20 sånger till Tegnér's texter – Tegnér blev odiskutabelt Crusells viktigaste textleverantör. Idag är det framför allt Crusells instrumentalmusik som framförs, men situationen var helt annorlunda under hans egen livstid. Då var det sångerna – och i synnerhet de tolv sångerna ur *Frithiofs saga* som den stora publiken kom i kontakt med. Crusell kom från operans värld. Han var en av sin tids största klarinettvirtuoser, var anställd i Hovkapellet på Kungl. operan i Stockholm och var där den överlägset högst avlönade musikern (han tjänade 15 gånger mer än en tutti violinist!).³ Sångsamlingen är (liksom Tegnér's romanscykel) starkt varierad till formen. Ett par av sångerna är tonsatta som manskör, den mest genomkomponerade är en duett mellan Frithiof och Björn och en är delvis utformad som ett slags melodram med talade avsnitt som interfolieras med dramatiska pianokommentarer. De flesta har dock ett relativt enkelt, visarat idiom, ibland med en dragning åt det rustika eller robusta som väl är avsett att frammana de fornnordiska hjältarnas stoiska och likväl tappra sinnelag.

Max Bruchs kantat är i ett större besättningsformat: Orkester, manskör och baryton- och sopransolist. Han har också tagit sig större friheter med texten. Enligt bibliografin upprättad av Åke Eliæson i *Tegnér i musiken* utgörs texten av en fri bearbetning av Mohnikes och von Helvigs översättningar (texten sammanställd av prof. Ludwig Bischoff i Köln). Kantaten heter egentligen *Scenen aus der Frithiof-Sage*, och består endast av utdrag ur sju av romanserna ur eposet. Texterna följer inte ordningsföljden i Tegnér's text. Senare tonsatte Bruch ytterligare en scen ur *Frithiofs saga*, Frithiof auf seines Vaters Grabhügel, då för barytonsolist, damkör och orkester.⁴

Förebilden för Bruchs kantat var enligt Norlind Robert Schumanns *Paradies und Peri* (Norlind 1946:186). Bruch arbetade med kantaten under en längre tid. Uruppförandet skedde 1864, men redan 1857 (då Bruch endast var 19 år) visar läraren Ferdinand Hillers dagbok att Bruch är sysselsatt med urval av texter. Han diskuterade ämnet dels med sin lärare, dels med Johannes Brahms och Clara Schumann. (Mies 1970: 47) När kantaten stod klar var det också till Clara Schumann som han dedicerade verket. Inledningsvis hade Bruch planen att göra ett stort anlagt oratorium som slutar med försoningen och den slut-

liga föreningen med Ingeborg (som det ju också gör i Tegnér's original), men denna första version kom under ständiga omarbetningar att kraftigt förändras. I den slutliga versionen utnyttjas bara romanserna i mellandelen av *Frithjofs saga*, närmare bestämt romanserna 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16. På samma sätt förskjuts också bilden av den nordiske hjälten. Där det hos Tegnér finns försoning slutar det hos Bruch krigiskt eller – om man så vill – tragiskt. Den Frithjof man möter hos Bruch är mer stridslysten än Tegnér's. Ett exempel är tempelbranden som hos Tegnér mer framstår som en olycka eller ett missöde, men hos Bruch blir till ett avsiktligt missdåd från Frithjofs sida. Likaså är Helges död inte en gärning av Frithjof hos Tegnér (däremot i den ursprungliga sagan). Paul Mies, som har undersökt bakgrunden till Bruchs kantat, konstaterar att arbetet med verket kännetecknas av en färd från Tegnér's ursprungstext – hur Bruch mer och mer gör texten till sin. Den brutalitet som Tegnér delvis hade hyvlat bort tillsätter Bruch nu på nytt.

Max Bruchs kantat är således uppdelad i sex delar med en speltid på c:a 50 min:

- I Frithjof's Heimfahrt.
- II Ingeborg's Brautzug zu König Ring.
- III Frithjof's Rache – Tempelbrand – Fluch.
- IV Frithjof's Abschied von Nordland.
- V Ingeborg's Klage.
- VI Frithjof auf der See.

Man kan skönja en storform på så sätt att del I och VI bägge är relativt kraftfulla stycken och har det gemensamt att de utspelar sig på havet. Delarna II och V är mer lyriska partier medan delarna III och IV är de dramatiska höjdpunkterna i stycket. Bruchs kantat blev hans genombrottsverk och framfördes mycket ofta under andra hälften av 1800-talet (också vid ett par tillfällen i Sverige). Frithjof är dock bara ett av vad man skulle kunna kalla hans episka verk, och där han ofta har lyft fram hjältar av det mer storslagna snittet. Han har tonsatt *Akilles*, *Odysseus*, *Arminius*, *Rinaldo*, *Moses* och dessutom ytterligare två verk med nordisk prägel: *Normannenzug* och oratoriet *Gustav Adolf* från 1898.⁵

Bruch blev tidigt enrollerad av den mer konservativa linjen i den då intensiva fejden mellan en radikal riktning (dvs. Wagner och hans efterföljare som fått beteckningen den nytyska skolan) och en mer traditionell riktning som vördade arvet från Schumann och Mendelssohn och samlades runt Johannes Brahms och musikkritikern Eduard Hanslick, och ganska snart växte han självmant in i rollen som försvarare av det bestående – i flera avseenden. En av Bruchs främsta

pådrivare, Ludwig Bischoff (alltså han som sammanställde texten till Frithjof) skrev i en recension 1857: "Vid en tid som denna måste man välkomna en ung konstnär som inte söker efter ett alltför anspråksfullt stoff, utan följer naturlighetens och enkelhetens väg. Det är tid att se bakåt, och den här gladlynta musiken banar väg att göra just detta."⁶ Bischoff lyfte också fram hans "tyskhet" – detta med anledning av hans opera *Lorelei* som han kallade för ett "patriotiskt konstverk". (Fifield 1988: 44) Bruchs kantat om Frithjof är i själva verket en del i ett eget nationalistiskt strävande som här i början på 1860-talet ännu befinner sig i sin linda, men som blir alltmer accentuerat under andra hälften av 1800-talet. Där *Scenen aus der Frithjof-Sage* 1864 blir ett opreciserat närmande till germanism eller nordlig dådkraft fullföljs attackerna mot Södern (och katolicismen!) med oratoriet *Gustav Adolf* 1898. Detta görs parallellt med ett ökat intresse för folkvisan, som han utnyttjar i allt högre grad – ofta då just svenska folkvisor. Det nationella hämtar näring ur det folkliga, men det behöver tydligen inte nödvändigtvis vara inhämtat från den egna nationen.

Folkvisan blev för Bruch ett vapen mot den moderna musiken, mot wagnerianerna och deras dissonanta illdåd. I folkvisan fanns den enkelhet och melodi som för Bruch representerade det högsta inom konsten. "Som regel är en god folkvisa mer värdefull än 200 skapade konstverk. Jag skulle aldrig ha kommit någonstans i världen om jag inte hade, sedan 24 års ålder, studerat alla länders folkmusik med allvar, uthållighet och oändligt intresse."⁷ Så man kan konstatera att Tegnér, Crusell och Bruch förenades i sin strävan efter en enkel melodik och sin vilja till en folkligt-nationell appell. Men resultaten är knappast ensartade.

Jag tänker illustrera med en jämförelse av hur Tegnér's sång nr XV Vikingabalk har uppfattats – det är ett rätt intressant exempel på hur långt texten förflyttats. Det är den som börjar med orden "Nu, han sväfvade kring på det ödsliga hav, han for vida som jagande falk,/ men för kämpar om bord skref han lagar och rätt. Vill du höra hans Vikingabalk?"

Diktens livliga anapester i samarbete med rörelseverbet sväva och liknelsen med falk lockar ju till en rörlig läsning och en föreställning om flykt, lätthet. Nils Svanberg talar i sin undersökning av stildrag i Tegnér's lyrik om att rytmen ("den taktfast galopperande rytmen") tolkar "det festliga sjöfärlarlnet" (Svanberg 1939: 99) – men i tonsättningarna (i synnerhet Bruchs) får texten ett betydligt mer bestämt och manhaftigt uttryck. Flykten hos anapesterna har ersatts av kraftfullt markerade punkteringar. Crusells tonsättning inleds visserligen med upptakt, men de konsekventa punkteringarna och den signalliknande uppåttstigande melodirörelsen (föredragsbeteckningen är *maestoso*) frammanar självmedveten stolthet och dådkraft. Tonsättningen (som är strofiskt genom-

förd, dvs. samma melodi och ackompanjemang understödjer alla 24 stroforna) är uppenbarligen avsedd att ge en helhetsbild av den vikingabalk som uppställer förhållningsregler för vikingars uppträdande. Och i de övriga stroforna är den första stavelsen ofta tyngre än den är i den första strofen.⁸

Max Bruchs tonsättning av "Vikingabalk" grundar sig på ett utdrag av originaldikten och avslutar hela kantaten. I den tyska översättningen (som i stort sett motsvarar de fyra första stroforna i Tegnér's text) är anapesterna bevarade, låt vara att de är en smula tungfotade i jämförelse med den svenska originaltexten.⁹ Men här har Bruch på ett än tydligare sätt framhävt kampviljan genom att inleda frasen med tunga, markerade halvnoter i fortissimo, dessutom i lågt läge (manskörens basstämmor) och långsamt tempo. Också här är föredragsbeteckningen *maestoso*. Bruch väljer alltså att konfrontera ursprungstextens versfötter med en rakt motsatt rytmisering. Dessutom slutar finalsatsen med en uppmaning att höja lansarna till strid och veckla ut fanorna till seger på ett lite illavarslande sätt (och dessa uttryck återfinns inte hos Tegnér). Det sabelskramlande som hörs i allt högre grad lite varstans i Europa mot slutet av 1800-talet får här en tidig representation – Bruch utnyttjar Tegnér's vikingadröm till egna tysk-nationella syften.

Den "goda folkvisa" som Bruch nämnde möter man närmast i en inspelning från 1957 med traditionsbäraren Lena Larsson (1882-1967).¹⁰ I Lena Larssons version av "Vikingabalk" hör vi hur Crusells tonsättning har vidareförts och delvis förändrats i muntlig tradition under hundralet år, och där är rytmiseringen friare, lättare, sången blir mer folkviseliknande – texten har återvänt till folket. Möjligen var det just detta Esaias Tegnér drömde om när han ville att *Frithjofs saga* skulle bli hela den svenska nationens angelägenhet.

¹ Så har t.ex. Mathilda Montgomery, f. d'Orozco tonsatt "Frithjofs lycka" (och Tegnér returnerade med hyllningsdiken "Mathilda" riktad till tonsättarinnan). Även Hedda Wrangel har tonsatt tre sånger. Övriga mer bemärkta tonsättare som utnyttjat *Frithjofs saga* är t.ex. J.A. Josephson, Adolf Fredrik Lindblad, Otto Lindblad, Joseph Gabriel Rheinberger, Alice Tegnér. Som symfoniska dikter: Natanael Broman, Andreas Hallén. Som opera: Elfrida Andrée, Ruben Liljefors, Karl Valentin – dessutom har ett flertal tyska tonsättare givit sina versioner av *Frithjofs saga* (idag rätt bortglömda). En annan tonsättning (möjligen mer ur kuriosakabinettet) är Charles F. Hansons opera från 1898. Hanson var född i Uddevalla och utvandrade 1865 (i den stora utvandringstågen) till USA. Han har byggt operan på svenska folkmelodier. Se förteckningen i *Tegnér i musiken. Bibliografi och musikhistoria* (Eliæson & Norlind 1946).

² Norlind för en diskussion om detta i sin initierade genomgång av Tegnér's förhållningssätt till musiken. "Han förmådde ej höja sig till det konstnärliga planet i musiken och tog därför avstånd från denna 'söderns tonkonst' ju längre han måste vistas iso-

lerad från all konstnjutning i sitt litet efterblivna Småland. Flera av hans dikter med musikmotiv visa prov på denna hans enkla inställning i musiken." Se Norlind, s. 128.

³ Se Edenstrand, Åke, "Civila och militära musiker", i *Musiken i Sverige. Del III Den nationella identiteten 1810-1920*, s. 166 f.

⁴ Uppgifterna hämtade ur *Tegnér i musiken. Bibliografi och musikhistoria* (Eliæson & Norlind 1946: 14f.).

⁵ Andra kantater med liknande heroisk karaktär i slutet av 1800-talet var exempelvis Reineckes *Hakon Jarl*, Brahms *Rinaldo* och Bruckners *Helgoland*.

⁶ Fifield 1988: 23: "At such time as this, one must make doubly welcome a young artist, who does not look for overpowering material, but who is on the road of naturalness and simplicity. It is time to look back, and this cheerful music paves the way to do just that."

⁷ Fifield 1988: 48: "As a rule a good folk tune is more valuable than 200 created works of art. I would never have come to anything in this world, if I had not, since my twenty-fourth year, studied the folk music of all nations with seriousness, perseverance, and unending interest."

⁸ Axel Helmer 1977: 212 betecknar Crusells vokalmusik som "måttfull och balanserad" och "försiktigt romantisk". Han hävdar också att "Vikingabalk" är influerad både av fransk instrumentalmusik och dåtida manskörsrepertoar.

⁹ Bruch, Scen VI (texten återgiven efter musikutgåvan)

Vikingabalk

So nun schwebt er einher auf der einsamen See,
fuhr weit, wie der jagende Falk!
Für die Kämpfer an Bord schrieb er Satzung und Recht!
Hört den Wikingerbalk!

Auf dem Schiffe nicht zelt'
und im Hause nicht schlaf'
es sind drinnen nur Feinde gestellt!
Auf dem Schild schlaf', Wiking
das Schwert in der Hand und den Himmel,
den blauen zum Zelt!

Erhebet die Lanze, die Lanze des Krieg's,
entfaltet die Fahne, die Fahne des Sieg's,
wir ziehen nach südlichen Zonen!
Wenn es stürmet mit Macht,
hiss die Segel empor!
Lass es geh'n wie es geht,
wer da refset ist feig!
Es ist lustig auf stürmender See!

¹⁰ Inspelningen gjordes av folklivsforskaren och radiomannen Matts Arnberg och finns utgiven på Caprice Records CAP 22043.

Litteratur

- Brennecke, Detlef, *Tegnér in Deutschland. Eine Studie zu den Übersetzungen Amalie von Helvigs und Gottlieb Mohnikes*. Skandinavistische Arbeiten Band 1, Heidelberg 1975.
- [Crusell, Bernhard], *Brev från Bernhard Crusell*, Daniel Fryklund (red.), Sundsvall 1918.
- Eliäson, Åke & Norlind, Tobias, *Tegnér i musiken. Bibliografi och musikhistoria*, Lund 1946.
- Fifield, Christopher, *Max Bruch. His Life and Works*, London 1988.
- Hedin, Greta, "Tegnér's Fritjofs saga", *Tegnér's Fritjofs saga, Fyra studier*, av Greta Hedin & al., Sthlm 1931.
- Helmer, Axel, "Crusells sånger mera måleri än känsla", *Bernhard Crusell. Tönsättare Klarinet-tvirtuos. Hans dagböcker – Studier i hans konst – Verkförteckning*, Sven Wilson (red.), Sthlm 1977.
- Lundquist, Åke G., "Frithjofs saga på väg", *Möten med Tegnér*, Ulla Törnquist (red.), Lund 1996.
- Mies, Paul, "Zur entstehung des 'Frithjof, Szenen aus der Frithjofsage von Esaias Tegnér' op. 23 von Max Bruch", *Max Bruch-Studien. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, Heft 87, Dietrich Kämper (Hrsg.), Köln 1970.
- Musiken i Sverige. Del III Den nationella identiteten 1810-1920*, Leif Jonsson & Martin Tegen (red.), Sthlm 1992.
- Svanberg, Nils, *Tegnérstudier. Stildrag i lyriken till 1826*, Uppsala 1939.
- Tegnér, Esaias, *Brev i urval*. Del I, Nils Palmborg (red.), Sthlm 1982.
- , *Esaias Tegnér's brev*. Del III 1824-25, Nils Palmborg (red.), Malmö 1953-70.
- , *Samlade dikter*. Del IV, Åke K.G. Lundquist (red.), Lund 1986.

DIKT – MUSIK – PARTITUR. GRÄNSÖVERSKRIDANDE TENDENSER I SVENSK POESI MELLAN HÖGMODERNISM OCH KONKRETISM

Magdalena Wasilewska-Chmura

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Diskursen om musik och poesi, högst aktuell i romantiken och symbolismen, fortsatte under 1900-talet på andra villkor: musikens metafysik, som diskuterades med metaforiska termer, gav vika för avantgardets intresse för musiken som *sinnligt* fenomen (Kursell 2003: 9-31). Romantikens topos, musik som språk, upphörde att gälla i och med det tonala systemets upplösning och musikens sökande efter nya utvecklingsvägar. I stället upptäcktes språket som musik, oberoende av språkssystemets lagar och inspirerande genom sin materialitet. Det tidiga 1900-talets avantgarde (futurism, dada, lettrism) siktade mot gränsöverskridande genom att dels framhäva språkets klangliga potential, dels öppna sig mot samtida bildkultur.

Ett liknande paradigmskifte ägde rum i svensk 1900-talspoesi: musik som *metafor* bildade grunden för den modernistiska diktens poetik på 1930- och 1940-talet (Wasilewska-Chmura 2000: 11), konkretismen lyfte däremot fram musikens *klanglighet* och dess kompositoriska arbetsmetoder. Parallellt dikt – musik kom till uttryck i termen *partitur*, som användes i båda diskurserna; jag vill hävda att det även inbegriper ett bildelement som med tiden kom att spela allt viktigare roll. För att belysa grunderna för den sortens intermedialitet återoppar jag Walter Ongs teori om muntlig och skriftlig kultur samt det nya musikbegrepp som gjorde sig gällande omkring 1950 med dithörande form- och partiturdéer. Jag fokuserar på typografiska grepp som blev fruktbara för konkretismen och för senare poesi, och detta i linje med tesen att konkretismen utgör en förbindelse-länk mellan det tidiga 1900-talets modernism och sekelslutets avantgardistiska lyrik (Höglund 1996: 84; Olsson 2006: 274).

I den svenska modernismdebatten myntades termen *partiturlyrik* för Erik Lindegrens poetiska metod i *mannen utan väg* (Nirje 1947). Den avsåg formens inre komplexitet med anknytning till musiken: stämmor som "löper parallellt", temata som "bearbetas i genomföringar eller variationsformer" (Nirje 1947),

"symfoniska principer" för diktsamlingen som helhet (Bengtsson 1945: 29) samt mångstämmighet "som i en fuga" (Wall 1946: 483). I denna formuppfattning fokuseras visserligen tiden, men underförstådd är även rumsligheten som dels är tidens linjära projektion, dels innefattar en sorts "djupdimension", dvs. det poetiska språkets förtätning, som i läsakten uppenbarar ett spektrum av nyanser (som harmoni eller polyfoni i musiken). Denna förmenta flerstämighet suggererades ibland genom typografin, men förblev likväl en metaforisk kategori (Wasilewska-Chmura 2000: 160ff.).

Gösta Oswald, som förespråkare för "metodisk musikalisk lyrik", framhävde "hyperexakt" och "förlöst" typografi hos Ekelöf och Lindegren och ansåg "Absentia Animi" stå närmast idealet (Oswald 1948: 6). Jag ska här lyfta fram de fragment där en sorts rumslig syntax kan konstateras och tolkas med anslutning till musikpartituret. Det berömda hösttemat utvecklas musikaliskt ur ett motiv:

Om hösten
Om hösten när man tar avsked
Om hösten när alla grindar står öppna mot meningslösa hagar (Ekelöf 1984: 194)

Tomrummet inom enskilda versrader framhäver något oavslutat i enlighet med fragmentets estetik (A. Olsson 1995: 64f.) och uppfattas som tystnad¹ – en motsvarighet till pauser i musiken, som fyller ut taktens icke-klingande enheter. Ännu klarare framstår det när hösttemat återkommer fragmentariserat:

Om hösten när
Om hösten när alla grindar (195)

Den uppbrutna syntaxen gör tomrummet till ett ikoniskt tecken för ellips; i läsakten transformeras det dock till tid, som möjliggör medvetandets meningskapande aktivitet – ett minnesarbete som är en förutsättning för formens uppfattning i tiden. Därför kan motivet "[o]m hösten" i fortsättningen representera hela temats föreställningskomplex.

Konstitutivt för diktens musikaliska form är även meningslöshetsmotivet – symmetriskt, tredelat och ambivalent i grammatiskt avseende. När det återkommer senare i dikten, underkastas det en sorts typografisk variation:

Meningslöst.
Overkligt. Meningslöst.
(...)
Meningslöst. Overkligt.
Meningslöst. (194f.)

Det första "meningslöst" får genom sin isolerade position efter pausen (indraget) uppfattas som sammanfattning av höstlandskapets upplevelse; i andra versen kan man läsa in en inbördes relation: det meningslösa får liksom överklighetens attribut ('det överkligt meningslösa'). Ordens grafiska omplacering suggererar en betydelseskiftning som liknar en kiasm: det överkliga som övergripande beteckning karakteriseras som meningslöst ('det meningslöst överkliga').² I och med motivets ursprungliga gestalt i diktens slut etableras meningslöshet igen som stämningsdominant. Jag tolkar den typografiska variationen som en subtil förskjutning av semantiska tyngdpunkter i enlighet med musikalitetsstrategin, som resulterar i s.k. "semantisk musikalitet" (Tenngart 2002: 152). Den respekterar ännu så länge lineariteten, liksom traditionella partiturer.

Lindegren arbetar även han målmevetet med tystnader som frammanas genom tre punkter – "poesins paustecken" (Johnson 1990: 163), blanka rader och versradernas förskjutningar som används partiturmässigt. I dikten "De fem sinnen dans" ur *Sviter* (1947) gestaltas det erotiska ruset genom andlös upp- och nedradning av variationer på ett tema, som bildar ett textblock utan avbrott. Efter klimaxen markeras avmättningen genom blanka rader som medför att läsningens tempo avtar och inbegriper pauser som mot slutet blir allt längre, då enstaka fraser separeras i raderna och förskjuts allt längre från vänstermarginalen – en sorts stasis-effekt (A. Olsson 1995: 209).

minns du

och vagga oss

och blanda oss

och drick oss

O drick oss med våra vingar! (Lindegren 1989: 89)

Denna tolkning förutsätter traditionellt läsesätt – radvis från vänster till höger. Men den trappliknande förskjutningen representerar *som bild* ett fallande och associeras begreppsmetaforiskt med avtagande energi, trötthet, vila m.m.; läsningen pågår då *diagonalt*, och versindelningens linearitet ger vika för rumslig syntax.

I konkretismen kom partiturtänkandet att ta en mer utpräglad rumslig form, eftersom språket då betraktades som något materiellt, lämpat för bearbetning och ingrepp, s.k. *artefaktion* (J. Olsson 2005: 134); Fahlströms retorik i *Hätila*

(knåda, krama, konstruera, konkret materia, språkmateria) framhäver ju den fysiska kontakten med materialet (Fahlström 1966: 57ff.). Målet var att frigöra språkets extralexikala potential genom fokusering på dess fonetiska kvaliteter och/eller dess visuella form. Den fonetisk-klangliga orienteringen går tillbaka på den tidiga avantgardismens intresse för språkets oralitet och poesialstrande kraft. Bildorienteringen i konkretismen fokuserade däremot på skrift och moderna medieteknologier, som skrivmaskin, elektroniska ljudbärare m.fl. (Hultberg 1993: 10), och betraktade språket som externaliserat – materia, inte någon inre röst.

Förutsättningarna för paradigmskiftet i förhållande till språket, som blev manifest i och med konkretismen, belyses av Walter Ongs teori om muntlighet och skriftlighet. I den ursprungliga, orala kulturen var ordet förknippat med existens, kropp, och hade en situationell betydelse; det fungerade inte som abstraktion utan som *händelse* (Ong 1990: 45). Skriften, och vidare boktryckarkonsten, införde en ny, konstgjord dimension – *linearitet*, som med tiden förankrade ordet i rummet. Ordet som klang (dvs. handling) reducerades där till en symbolisk visuell form och uppfattades som *ting*, vilket medförde en förskjutning från hörseln till synsinnet, från det interioriserade språket till den exterioriserade skriften, som var avskild från subjektet (141). I och med boktryckarkonsten blev det litterära verket något avgränsat och synligt i det typografiska rummet som Ong kallar "den betydelsebärande ytan" (146), nykritikens "verbala ikon". Det observeras i äldre bilddikter som ville "undvika narrativitet" genom att göra *en hel sida* till diktens enhet. Uppläsningen var visserligen inte möjlig, men klangerna aktualiserades mentalt och integrerades med rummet som uppfattades visuellt (150). På så sätt befriades dikten från linearitet och blev en fusion av det klangliga och det visuella mönstret.

Musikpartitur problematiserar på liknande sätt relationen mellan klang och skrift resp. tid och rum. Det klassiska partituret återger melodi, harmoni och rytm med stor precision genom notskriften; andra musikelement anges approximativt med grafiska symboler och verbala anvisningar. 1900-talsmusiken fokuserade allt mer på musikens "sekundära" element, som klangfärg, dynamik, rörelse, på bekostnad av de melodisk-harmoniska relationerna, så att det traditionella notationssystemet snart visade sig otillräckligt. Fahlström inspirerades i hög grad av Pierre Schaeffers konkreta musik som innebar en radikal omdefiniering av musikbegreppet dels vad gäller material, som gick utöver tonsystemet mot alla ljudfenomen, dels form, som i likhet med den moderna kulturen i övrigt utvecklades mot det öppna konstverket.³ Grundidén var ett spel mellan determinerade element och en viss slumpmässighet.

De avantgardistiska kompositörerna försökte definiera musiken på nytt. Enligt György Ligeti har formen i postseriell musik följande drag, som skiljer den från den tidigare musiktraditionen: (1) inga formscheman – varje form är unik (2) rytmen fri från metrisk puls, (3) ingen enhetlig musikalisk syntax som uppvisar systemdrag (som tonaliteten, tolvtonssystemet), (4) formens funktion oberoende av formelementens följd och relationer, men rörlig och relativ; formelementen saknar angiven riktning – de *artikulerar* m.a.o. formen utan att gestalta den (Thomas 1966: 29 f.). Formbygget i traditionell bemärkelse existerar inte, däremot ett flertal formmöjligheter. Roman Haubenstock-Ramati definierar musikformen som "zeitlich-räumliche Konzeption des musikalischen Geschehens" (Thomas 1966: 38), och Earl Brown talar om formbefrielsen i termer av "synergy": "to have elements exist in space... space as infinitude of directions from an infinitude of points in space... to work (compositionally and in performance) to right, left, back, forward, up, down and all points between... the score (being) a picture of this space at one instant, which must always be considered as unreal and/or transitory..." (Thomas 1966: 59). Slående är att tyngdpunkten i dessa definitioner förflyttas från formens tidsutveckling till rumsliga kategorier.

Om man överför Ligetis kriterier på modernistisk dikt, ser man klara paralleller: (1) inga formscheman i och med den fria versen, (2) rytmen fri från metern, (3) upplösningen av språksystemet – grammatik, syntax och språkets referentialitet (jfr obegriplighetsdebatten på 1940-talet). Det fjärde kännetecknet, formens rörlighet och öppenhet, blev däremot inte förverkligat i och med högmodernismen, för då söktes förebilder i klassiska musikformer, som representerade inre harmoni (Wasilewska-Chmura 2000: 18). Formens öppenhet kom att fullföljas i konkretismen med många mediala impulser som bakgrund.

Det moderna partituret arbetar med modifierad notskrift, en mängd nyuppfunna grafiska medel och/eller verbal text i olika proportioner, beroende på formkonception. Materialet arrangeras konstellationsmässigt, som en viss gestalt i det musikaliska rummet (se fig. 1); tonerna kan noteras som punkter inom avgränsade fält och tolkas ungefärligt i fråga om höjd och längd, och statiska "klangytor" återges grafiskt, t.ex. som en linje i st.f. not (se fig. 2), eller genom verbal instruktion ("kontinuerlich streichen", "wiederholen").

Formelementens följd och riktning tillåter friheter, t.ex. Stockhausens *Nr. 9 Zyklus* för slagverk kan spelas efter uppochnedvänt partitur (se fig. 3 – violinklaver på båda sidorna av notsystemen).

Verbala kommentarer utgör en integrerad del av partituret och tränger i extrema fall undan notskriften som otillräcklig för musikverkets nya parametrar, i första hand rumslighet, t.ex. i Stockhausens *Fresco* spelar fyra ensembler med

Fig. 1. K. Stockhausen, ur *Mixtur*, Nr. 16 1/2 © 1968 Universal Edition A.G., Wien/UE 13847.

Fig. 2. K. Stockhausen, ur *Mixtur*, Nr. 16 1/2 © 1968 Universal Edition A.G., Wien/UE 13847.

varsin dirigent, och det musikaliska skeendet förflyttas fysiskt mellan ensemblerna. Partituret saknar dessutom helt notskrift, utan arbetar i stället med grafiska scheman och verbala anvisningar (se fig. 4).

Det anger alltså inte exakt *vad* som ska spelas, utan främst *hur* ljuden ska frambringas – inklusive musikernas kroppsställning, gester samt ensemblernas

Fig. 3. K. Stockhausen, ur *Zyklus*, Nr. 9 © 1960 Universal Edition (London) Ltd., London/UE 13186.

UNREGELM. langsame REPET.	schnelle REPET. (je Tonhöhe 5-8 Sek.)	TRILLER kontin. und kurze gemischt	TRILLER und Flzg. gleichzeitig	Flzg.	KONTIN. Tone
verschieden kurze Tone	Geschwindigkeit variieren, auch <i>acc.</i> <i>rit.</i>		Triller: gleichzeitig variieren auch <i>rit.</i> <i>acc.</i>		
Dämpfer variieren	Klangf. wawa	variieren	nur wawa	nur Spitzd.	offen

INDIVIDUELLE PAUSEN ad libitum

ca. 25 GENERALPAUSEN zwischen 3 und 30 Sek.

DIRIGENT *synchrone periodische* [wie in A] und *unperiodische* AKZENTGRUPPEN

AKZENTGRUPPEN: 2-1-3-1-2-4-2-1-3-5-2-4-3-1-7-4-5-1-2-3-4-5-7-9

Fig. 4. K. Stockhausen, ur *Fresco für 4 Orchestergruppen* © 1969 Universal Edition A.G., Wien/UE 15147.

placering enligt kompositörens skisser. Formens tidsmässiga utveckling undermineras av en rumslig-akustisk organisation.

Konkret poesi arbetar för det mesta med visuell artefaktion, men koncipieras även då som "verbivocovisual" (Clüver 2002: 165, kurs. här). Boksidan blir diktens autonoma universum (A. Olsson 1981: 67f.), en scen där det rumsliga och det akustiska integreras. Att flera konkreta dikter blev framförda på ett musikaliskt-teatraliskt manér bekräftar en inbegripen sonorisering och konstformens intermedialitet (Clüver 2002: 165f.). Ett exempel på den sortens praxis utgör *Släpkoppel med vida världen* (1966) av Bengt Emil Johnson (Nylén 1998: 88). Samlingens undertitel "Texter författade eller sammanställda [...]" relativiserar författarinstansen och den lyriska rösten genom att påpeka materiallån. I dikterna framhävs de grafematiskt (J. Olsson 2005: 150) genom citationstecken, versaler (som har något affisch- eller serieaktigt över sig), kursivering, uttalsenlig stavning med trivialiserande syfte samt något som jag vill kalla *vokalisering*: ordsegmentering och ljudeffekter som markerar betoning, röstintonation och dynamik, t.ex.:

"oooo", än en gång.

hit, hit; Liiiiiind – gren

Liiiiiind – greeeen

(glissandi!)

befrielsen allt riktigare mellan soffben; rop (genom springan) under väsklock,

"furrrr ..." (Johnson 1966: 5).

Sammanställandet går ut på klipp-och-klistra-metoden och permutationer (J. Olsson 2005: 137f.), som resulterar i spänningen mellan det visuella ordknådandet (ord som bilder) och en avläsbar vilja till sonorisering. Relevansen av *vad* som sägs undermineras av *hur* språket behandlas och artikuleras, något som ovan har konstaterats om moderna partiturer. Partiturmässig disposition bekräftas också genom parentetiska inskott som anger "utförandeanvisningar", t.ex. "(gälla rop, interfoljerade av do-/va, hotfulla 'furrrr...furrrr...') (Johnson 1966: 12); de kan även gälla hela dikter, t.ex. "(Obs. läses *mycket långsamt* med högsta möjliga koncentration)" (46).

Det kanske mest påfallande musikaliska inslaget utgörs av onomatopoetiska ord och asemantiska ljudsekvenser som påminner om preverbala ljudmanifestationer (se ex. ovan). Det är där man ser "ingrepp i själva stoftet" enligt Fahlströms program; hans lekfulla, "konkretistiska" felsägning lyfter därvidlag fram den språkliga materians småpartiklar som arbetsfält (Fahlström 1966: 60); resultatet blir "textens mikrosemantiska flimmer" (Höglund 1996: 135). Därvid

får man dock observera att sådana liksom försemantiska effekter även de är resultatet av ingrepp på orden som visuella tecken, och enligt Ong representerar "sekundär muntlighet". I nuvarande posttypografiska period är muntlighet åter i centrum tack vare elektroniska ljudbärare, men ordet där är märkt av skrift- och tryckkulturen (Ong 1990: 156); akustiska valörer framställs i skrift som "transkription" av talet *innan* det artikulerats muntligt. Så är fallet i Johnsons samling, där ljudsekvenser arrangeras spatialt, t.ex. i parallella spalter, vilket antyder indelning i homogena klangytor som ställs mot varandra: den ena av brus- eller sorlkaraktär, t.ex. "imm-imm-imm (...) ci-ci-ci-ci-ci", den andra – distinkt i verbalt avseende (Johnson 1966: 17). Den rumsliga syntaxen kräver en kombination av horisontell och vertikal läsning och/eller ögats fria vandring på sidan för att syntetisera helheten.⁴

Parallelliteten mellan dikt och modern partitur gäller också redundans; språkmaterians organisation styrs av mekaniska upprepningar, permutationsingrepp, en viss dadainspirerad pratighet (jfr ovan), mummel – dvs. ett spel med tecken utan något kommunikationssyfte. Uppprepningar antecknas, liksom i avantgardistisk musik, genom repetitionstecken,⁵ tre punkter och/eller förkortningar samt verbala instruktioner, t.ex.:

"Se upp! Under de ruttna bräderna finns en gammal cistern!"

Upprepa: "Se upp..." o.s.v. (Johnson 1966: 15)

Ett viktig inslag i såväl moderna partiturer som i Johnsons ljudpoesi utgör meta-kommentarer som belyser citatlånen, arbetsmetoden och uppläsningens detaljer, t.ex. inledningen till diktsviten "Törstspegeln" i *Hyllningarna* (Johnson 1963: 27-38) som inför olika typsnitt för olika tempi och suggererar fri kombination av texterna. Allt detta ger vid handen att orden av Johnson betraktas som materiella ting, ur vilka kan utvinnas nya musikaliska kvaliteter genom just spacial-visuell artefaktion.

Jag har inte berört den konkreta poesins affinitet med bildkonsten, eftersom denna aspekt har varit föremål för talrika undersökningar. Men en förbindelse-länk med bildkonsten går via musiken; moderna musikpartiturer har en oneklig bildlig attraktion – de presenterades och såldes som grafik på en utställning i New York, ordnad av John Cage (Dorfles 1972: 216); många kopieras inte annat är som faximiler av kompositörens handskisser. Partiturbegreppet ifrågasattes av Cage, vars *Concerto for Piano* endast består av instrumentpartier som får sammanställas fritt. Samtidigt skrev han sina teoretiska texter i form av texpartiturer med uppläsninginstruktioner, som visuellt påminner om konkret poesi (Cage

1961). Dessa fenomen bekräftar tesen att den avantgardistiska konsten förverkligade idén om ett gränsöverskridande mellan konstarterna och introducerade en fri användning av deras media.

- ¹ A. Olsson (1995: 207ff.) observerar hos Björling "det talande tomrummet", "det rumsligt-temporala" och konstaterar att "tomrum och tystnad samverkar".
- ² Mortensen (2000: 190 ff.) framhäver det typografiska arrangemangets triangelform, stående resp. uppochnedvänd.
- ³ I musiken var det en reaktion mot den seriella teknikens totala determinism.
- ⁴ Musikpartitur läses även de samtidigt horisontellt och vertikalt, vilket är svårt för den otränade.
- ⁵ Tidigare har greppet använts i illustrativt syfte i "Dagens dikt? eller den trasiga gramfonplattan" av Lindegren (1989: 61).

Litteratur

- Bengtsson, Ragnar, "Seminaristen och klanglådan", *40-tal* 1945: 8, s. 25-29.
- Cage, John, *Silence*, Middletown 1961.
- Clüver, Claus, "Concrete Sound Poetry: Between Poetry and Music", *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Erik Hedling & Ulla-Britta Lagerroth (eds.), Amsterdam & New York, 2002, s. 163-78.
- Dorfles, Gillo, "Interferencje muzyki i poezji a współczesna notacja muzyczna", övers. Maria Wodzyńska, *Res facta* 6, Michał Bristiger (red.), Kraków 1972, s. 211-220.
- Ekelöf, Gunnar, *Dikter*, Stockholm 1965/1984.
- Fahlström, Öyvind, "Hätila ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi (1953)", *Bord – dikter 1952-55*, Stockholm 1966, s. 57-61.
- Hultberg, Teddy, "A few points of departure", *Literally Speaking*, Motala 1993, s.7-15.
- Höglund, Bengt, "Konkret poesi - historisk definition och värdering", *60-talets två ansikten. Poesifestivalen i Nässjö (1995)*, Jönköping 1996, s. 77-136.
- Johnson, Bengt Emil, *Hyllningarna*, Stockholm 1963.
- , *Släpkoppel med vida världen*, Stockholm 1966.
- , "Eols harpa och kosmiskt brus. Anteckningar om det musikaliska i Erik Lindegrens poesi", *Bonniers Litterära Magasin* 1990: 3, s. 158-164.
- Kursell, Julia, *Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*. Wiener Slawistischer Almanach, Literarische Reihe, Sonderband 61, Unterreihe Intermedialität, Band 2, Aage A. Hansen-Löve (Hrsg.), München 2003.
- Lindegren, Erik, *Dikter 1940-1954. Ett urval*, Stockholm 1962/1989.
- Mortensen, Anders, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, Stockholm & Stehag 2000.
- Nirje, Bengt, "Mannen utan väg på väg mot syntesen", *Expressen* 19.5.1947.
- Nylén, Leif, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Borås 1998.
- Olsson, Anders, *Mälden mellan stenarna. Litterära essäer*, Stockholm 1981.
- , *Att skriva dagen. Gunnar Björlings poetiska värld*, Borås 1995.

- , *Skilnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm 2006.
- Olsson, Jesper, *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, Munkedal 2005.
- Ong, Walter, *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, övers. Lars Fyhr, Göteborg 1990.
- Oswald, Gösta, "Förskola till en mänskligare estetik", *Utsikt* 1948: 2, s. 2-6.
- Tenngart, Paul, "Poetry as music. The Significance of Musicalized Poetry in the Aftermath of Swedish Modernism", *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Erik Hedling & Ulla-Britta Lagerroth (eds.), Amsterdam & New York, 2002, s. 149-161.
- Thomas, Ernst (utg.), *Form in der Neuen Musik*. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band X, Mainz 1966.
- Wall, Karl-Gustav, "Mannen utan väg. Kommentarer av en oinvigd", *Bonniers Litterära Magasin* 1946: 6, s.475-484.
- Wasilewska-Chmura, Magdalena, *Musik – metafor – modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion*. Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Literature, 41, Stockholm 2000.

HUMANISMENS GRÆNSER:
OM JUSTITSMORDETS DISKURSIVE LOGIK
I STEEN STEENSEN Blichers
"PRÆSTEN I VEJLBYE"

Karen-Margrethe Simonsen
Aarhus Universitet

Litteraturen er altid betinget af en grænsedragning. Det er ikke en biomstændighed ved litteraturen; det er et konstituerende grundelement, der som udgangspunkt altid fungerer på en dynamisk måde. Grænser er kun interessante, hvis de ikke anskues som en passiv konstruktion, der blot indrammer det, der i forvejen hænger sammen med sig selv, men derimod som en dynamisk forhandling af hvad der kan placeres inden for og uden for. Grænser er betydningsproducerende, men de er det på to vidt forskellige måder.

På den ene side markerer de stedet for en forhandling mellem to tilstødende områder og de er derfor grundlæggende styret af en eksklusionsmekanisme. På den anden side, udvikles der på grænsen mellem to områder ofte en epistemologisk tvetydighed, der vedrører usikkerhedsmomenter i den forhandlingssituation, der er henover grænsen. Man kan sige, at grænsedragningen på dette sidste niveau er styret af en inklusions- eller blandingsmekanisme. Tvetydigheden skyldes, at grænsedragningen kan være belagt med tabuer og at den følger en paradoksal logik, der forbinder det rationelle med det irrationelle på en effektiv, men uigennemsigtig måde. Spørgsmålet er nemlig, hvilke agenter og principper, der styrer denne forhandling, og ikke mindst hvordan agenterne og vi andre får viden om den.

Dette generelle grænsetema accentueres, når der er tale om kriminallitteratur, der også handler om grænser. Lovløshed er en grænseoverskridelse, og de lovløse udgrænses ofte til særlige steder eller anstalter, for at samfundet kan opretholde en orden. Kriminalgenren er en privilegeret genre, fordi den giver indsigt i selve forhandlingen og i de bedste af kriminalhistorierne også i de gevinster og tab, en forhandling kan give anledning til. Kriminalhistorien er sjældent subversiv, men for så vidt som den tilbyder en indsigt i selve udgrænsningens mekanismer, kan den alligevel være mere radikal end tilsyneladende

ordensnedbrydende litteratur. Dette sker ikke mindst, når der rejses spørgsmål om udgrænsningens legitimitet.

Steen Steensen Blichers novelle "Præsten i Vejlbys" fra 1829 er et sådant værk. Den tematiserer henrettelsen, den mest radikale og effektive eksklusionsmekanisme, der findes. Som grænsedragning betragtet er der ingen tvivl om dens renhed, den udtrykkes helt bogstaveligt i det endegyldige snit, der i eksekutionen skiller hovedet fra kroppen: "rettet ved hug i henhold til dom", som det hedder i retsprotokollen for den historiske sag, som novellen baserer sig på (Langballe 2004: 275). I novellen er det imidlertid langt fra klart, hvad der konkret fører til henrettelsen. Det er netop ved at påpege den interne uoverensstemmelse mellem eksklusion og inklusion, at novellen bliver til det humanistiske indlæg mod dødsstraf, som den historisk har været.

Historien

"Præsten i Vejlbys" er skrevet i 1828 eller 1829, men den foregår engang i det 17. århundrede. Den handler om præsten Søren Quist, der dømmes uskyldigt til døden, efter selv at have tilstået at have dræbt manden Niels Bruus. Mange år senere, efter at præsten er blevet henrettet for forbrydelsen, viser det sig, at manden slet ikke er død, men blot flygtet til udlandet. Præsten er blevet offer for et frygteligt bedrageri, iværksat af Niels' bror, Morten Bruus, som i lighed med herredsfogeden også har bejlet til præstens datter, men fået nej og derfor har ønsket hævn, primært over præsten. Morten Bruus har udnyttet, at præsten er almindeligt kendt som en hidsig mand og har fået det til at se ud, som om han i et af sine anfald har slået hans bror, Niels Bruus, så hårdt i hovedet med en spade, at han er død. For at tilvejebringe et lig, har han gravet en mand på cirka samme alder, der netop var død i sognet, op, iklædt ham Niels Bruus' tøj og endda givet ham en lille ørenring på, som alle vidste Niels Bruus gik med og har gravet dette lig ned i præstens have. Han har endvidere under denne handling iført sig præstens slåbrok, for hvis nogen så det, at de skulle tro, at det var præsten selv, der gravede.

Herredsfogeden vil i starten slet ikke høre tale om præstens skyld, men da liget kommer for en dag og vidner kan berette, at præsten har slået Niels Bruus og at præsten er blevet set i haven ved dagry i færd med at grave, tyder alt på præstens skyld. Endnu er Herredsfogeden dog ikke helt overbevist, og det er først, da præsten går til bekendelse, og i en tilståelse erkender, at det må have været ham, der har dræbt manden, at herredsfogeden lader sig overbevise. Det er dermed tilståelsen, som fælder præsten.

Falske tilståelser

En af gåderne i novellen er spørgsmålet om, hvorfor præsten tilstår et mord, han ikke har begået. En tilståelse er, som bla. Michel Foucault (1975: 48) og Peter Brooks (2000: 9) har påpeget, retshistorisk set *the queen of proofs*. I den tidlige retshistorie gjorde man, selv efter at have 'bevist' skylden ved hjælp af vidner og objektive skyldsforhold, alt for at aftvinge den sigtede en tilståelse. Tilståelsen bærer, som det hedder hos Blicher, "sandhedens præg". I nyere tid er man blevet opmærksom på, hvor forholdsvis nemt, det kan være, at få folk til at tilstå ting, de ikke har gjort og i hvert fald ytre sig på en måde, der ikke er til gavn for deres sag. Man har derfor i de fleste lande indført noget, der minder om de såkaldte Miranda-regler, som pålægger politiet altid at gøre en anholdt person opmærksom på, at vedkommende har ret til ikke at udtale sig, at alt, hvad han siger, kan blive brugt imod ham, og at han har ret til tilstedeværelsen af en advokat.

I *Troubling Confessions* (2000) forklarer Peter Brooks årsagen til falske tilståelser ved at hævde, at de ikke kun er bestemt af deres objektiverbare indhold, men i lige så høj grad er at forstå som en form for *selfexpression* (Brooks 2000: 9). Peter Brooks sammenligner tilståelsen med skriftemålet, patientens beretning på psykoanalytikerens bæk og den bekendelse, der kan være i den selvbiografiske fortælling. I alle tilfælde har subjektet et grundlæggende begær efter at fortælle sin livshistorie over for en autoritet, – at lægge alt åbent, at tilstå sin skyld – for at man kan få tilgivelse og/eller straf. I den kirkelige tradition var det ikke at ville skrive i sig selv mistænkeligt og et tegn på skyld, hvilket man kan forstå, har øget driften mod at fortælle.

Uanset om man er skyldig eller ej, så ligger der en narrativ drift mod at være det for derigennem at få adgang til den psykologiske forløsning, som en sådan sammenhængende narration med efterfølgende dom giver. (Brooks 2000: 21)

Men som han siger ironisk, – der er ikke altid skyld nok i verden til at matche det behov, en person kan have for tilståelse, og af og til, må man opfinde en forbrydelse og her citerer Brooks Freud: "unconscious guilt may produce the crime in order to assure punishment" (ibid).

I "Præsten i Vejlbys" springer præsten ikke lige ud i en tilståelse, men langsomt og efterhånden som han hører vidnerne berette, overbevises han efterhånden om sin skyld, og samtidig med, at han erkender den overordnede skyld, erkender han også en række mindre forbrydelser, som han også er skyld i, og som han gerne frivilligt vil tage sin straf for, for derigennem at blive forsonet med Herren. Straffen, dvs. henrettelsen, er ikke kun en juridisk eller en straffe-

retlig begivenhed. Det er også en slags gudstjeneste, hvor jeg'et ved at tilstå kan sikre sig en bedre chance for et himmelsk liv, således som det her formuleres af præsten: "Jeg er en stor synder!" tog han til orde: "hvor stor – det veed Gud; jeg veed det ikke selv. Han vil straffe mig her, at jeg hisset kan faa Naade og Salighed: ham være derfor Pris og Ære!" Tilståelsen tager form af et skriftemål og henrettelsen indgår som led i en skyldsmæssig, religiøs afregning over for den højeste Dommer.

Den sammenkædning, Peter Brooks laver mellem tilståelse, skriftemål og bekendelse bliver på bedste vis illustreret gennem Blichers novelle. Sammenkædningen har en forførende forklaringskraft i forhold til at forstå eksempelvis falske tilståelser. Omvendt kan man sige, at Blichers novelle også viser, hvor kritisk man egentlig bør være over for sådanne ubevidste diskursblandinger. Dette kritiske perspektiv bliver imidlertid først synligt i læsningen af præstens historie over for herredsfogedens historie.

Qui s'accuse s'excuse og qui s'excuse s'accuse

Blichers novelle er som nævnt at forstå som et indlæg mod dødsstraf. I den forstand er der ingen tvivl om, at vi som læsere skal føle sympati med præsten og beklage hans død. Ikke desto mindre, kan man også mene, at den mest beklagelsesværdige er Herredsfogeden, der aldrig kommer sig over sin rolle som dommer over sin svigerfar, mens præsten faktisk får en agtværdig skæbne i den forstand, at han står til ansvar for sine misgerninger og selv er i stand til at fortælle sin livshistorie igennem fortællingen om dem. I de sidste optegnelser i novellen, som er gjort af nabosognets præst, beskrives præsten således:

Han beholdt sin Frimodighed lige til det Yderste og holdt paa Retterstedet til det omstaaende Folk en Tale fuld af Kraft og Salvelse, hvilken han i sine sidste Dage havde udarbejdet i Fængslet og lært udenad. Den handlede om Vrede og dens skrækkelige Følger, med bevægelig Anvendelse paa ham selv og den grumme Misgerning, hvortil Vrede havde forladet og henrevet ham. (Blicher 1953: 55)

Derefter afklæder han sig selv, binder sig for øjnene og knæler ned med foldede hænder, rede til at dø. Præsten er i fuld kontrol over afstraffelsen af sig selv og formår endda at uddrage essensen af den og foredrage en moral til ære for folket. Hans livsfortælling er fuldbragt og han fremstår i højere grad som forfatteren af den end som et offer for den. Ved at fortælle sin historie, undskylder han også sine handlinger, og selv om tilgivelsen først kan gives i det hinsides, så er allerede henrettelsen i sig selv en soning.

I *Troubling Confessions* trækker Peter Brooks en reference til Jean-Jacques Rousseaus berømte bekendelser og ikke mindst Paul de Mans læsning af dem. I disse *Confessions*, tilstår Rousseau en meget skamfuld handling, som han har begået i sin ungdom. I hele sit liv har han båret på denne frygtelige hemmelighed, og han nævner den i sine bekendelser som selve årsagen til, at han skriver dem. At tilstå er at tage ansvaret på sig, men ved at anklage sig selv i fuld offentlighed, undskylder Rousseau sig også. Som det hedder på fransk: "Qui s'accuse s'excuse". Skriften er på subtil vis sammenvævet med skylden. Tilsvarende med præsten i Vejlbys. Det er først, da han anklages for et mord, at det bliver ham muligt at fortælle sit livs historie, herunder også at bekende sine andre mindre forseelser, som fx at sparke en hund til døde. Forbrydelsen og den offentlige bekendelse af skylden giver præstens liv en mening, dvs. en betydningsfuld afgrænsning.

Helt anderledes ser det ud for Herredsfogeden, om hvem det hedder til sidst, at han bestandig "skranter" og han "troes ikke at leve". Herredsfogeden er ikke i stand til at fortælle en meningsfuld historie om sin rolle som dommer af sin svigerfar. Allerede da præsten anklages skriver herredsfogeden: "Jeg er saa betagen af Skræk og Bedrøvelse, at jeg neppe er i stand til at føre Pennen. Vel hundrede Gange er den falden mig af Haanden" (Blicher 1953: 24). Frem mod henrettelsen bliver hans dagbog bestandigt mere usammenhængende og stakåndet og den ender i ren dødsangst og slutter brat dagen før henrettelsen. Da herredsfogeden 21 år senere finder ud af, at Niels Bruus stadig lever og at han selv dermed unødvendigt har dømt sin svigerfar til døden og sig selv fra livslykke, får herredsfogeden, som det hedder "rørelse" og dør inden ugens ende, uden et ord på læben. Herredsfogeden kan skrive så længe hans egen uerkendte skyld ikke fylder for meget.

Hans dagbog bygger ikke på en erkendelse af skyld. Tværtimod, kunne man sige. Hans dagbog frem til henrettelsen virker som et langt forsøg på retfærdiggørelse. I dagbogen beskriver herredsfogeden det vanskelige erhverv, det er at være dommer i sognet. Han må stå imod gentagne forsøg på bestikelse og må, når han følger retfærdighedens veje, for hver kendelse regne med en fjende mere. Han må bestandig overveje rimeligheden af sine domme i et klassedelt samfund og må også respektere kirken som en magtfaktor i sognet. Som han selv siger: "[...] jeg er kun en læg Mand og tør ikke fordriste mig til at irettesætte en Guds Tjener". Hvis man om præsten kan sige: "qui s'accuse s'excuse", kan man om herredsfogeden omvendt sige: "qui s'excuse, s'accuse", den der undskylder sig selv, kriminaliserer sig selv, eller kaster mistanken på sig selv.

Herredsfogeden forsøger at fremstille sig selv som fuldstændig uskyldig, en person, som via erhvervet eller Vor Herre er tvunget til at gøre, som han gør. Han siger selv til sin trolovede pige Mette, at dersom han ikke troede, at enhver anden ville være hårdere end ham selv, da ville han vige fra sit sæde. Da hun spørger, hvilken dom, han vil fælde, svarer han: "den mildeste Dom som baade Gud og Kongen har afsagt, er dog *Liv for Liv*". Han lægger dermed ansvaret for dommen helt i de højere magters hånd og frikender derigennem sig selv for skyld.

Problemet for herredsfogeden, set i relation til læseren, er imidlertid, at jo mere han undskylder sig, jo mere skyldig ser han ud. Læseren fokuserer uvægerligt på de steder, hvor herredsfogeden kunne have udført sit embede anderledes. Eksempelvis foranstaltet der slet ikke en ordentlig undersøgelse af liget, som hurtigt ville have afsløret, at der ikke var tale om Niels Bruus. Herredsfogeden fremstår som et retfærdigt menneske, men også som en svag mand, der ikke evner at se tingene i øjnene, og som dækker sig ind bag bibelcitater og salvelsesfuld tale fyldt med gode intentioner.

Herredsfogeden og præsten er hinandens modbilleder. Præsten ekskluderes dramatisk, men bliver gennem denne eksklusion synlig som helt. Det er udgrænsningen, der muliggør narrationen. Herredsfogeden er inkluderet, men hans manglende evne til at forstå eksklusionens relation til den orden, han lever i, gør, at han kun lever halvt, og hans manglende evne til at afgrænse diskursernes indbyrdes rækkevidde har som direkte konsekvens en manglende evne til at fortælle sit liv.

Det, der adskiller de to mænd, er ikke, at de bærer forskellige typer af skyld, ej heller at den ene er retfærdig og den anden ikke. Det, der adskiller dem, er den fortællelemæssige situation, de hver især er sat i i relation til selve eksklusionsmekanismen. I spillet mellem præstens vellykkede historie og performativitet og herredsfogedens tilsvarende mislykkede ditto viser Blicher, hvordan døden og skylden, dvs. forbrydelsens element, er en forudsætning for skriften. Det er imidlertid interessant, at vi kun hører om den vellykkede performativitet, der knytter sig til erkendelsen af skylden, gennem en person der ikke magter en sådan. Hele novellens fascinationskraft ville falde til jorden, hvis Søren Quist selv havde berettet historien. Blicher antyder dermed, at der ikke er nogen nemme veje til den vellykkede historie, og at der bag enhver vellykket talehandling ligger en ikke vellykket, og at det måske er disse, der er den egentlige drivkraft mod fortællingen. Det er jo herredsfogeden og ikke Søren Quist, der fortæller, og dette dobbeltlag af fortællere, afslører, at der altid er mere skyld at berette om, også skyld, der, som i herredsfogedens tilfælde er næsten ufortællelig. Det

ufortællelige danner dermed grundlag for det fortællelige. Eller sagt på en anden måde: de små forbrydelser, som vi alle er skyld i, danner baggrund for og spejles i den store forbrydelses iscenesættelse.

I *Troubling Confessions* skriver Peter Brooks:

To do its job – to pass judgment – the law needs to insist upon traditional notions of responsibility, including responsibility for acts of confession. Yet what we learn about confession from literature, from the religious tradition, and from the psychotherapeutic culture, suggests that where confession is concerned, the law needs to recognize that its conception of human motivation and volition are particularly flawed, even perhaps something of a fiction. Hence its heavy reliance on confessions in criminal justice creates a certain unease. (Brooks 2000: 4)

Litteraturen viser, at man ikke kun kan opholde sig ved ordenes indhold: hvad bliver der sagt om hvilke emner hvornår. Bekendelsen er gennemsyret af tvetydige motiver og strategier og af og til er den helt falsk. Spørgsmålet er, hvilken konklusion, dette kan medføre. Peter Brooks går så langt som til at antyde, at retssystemet måske slet ikke skulle tilstede tilståelser nogen plads i proceduren, men dette ville ikke være nogen løsning, for, som Peter Brooks selv har vist andetsteds, så er det ikke kun tilståelsen, der er underlagt en narrativ drift, det er hele retssystemet (se Brooks, 1996: 14ff).

Det handler måske mere om, at retssystemet skulle kunne håndtere de tvetydigheder, der altid vil være indbygget i en hvilken som helst diskurs, og her er det ikke sikkert, at Peter Brooks er til så megen hjælp. Peter Brooks viser overbevisende de farer, der er indbygget i den narrative fortællings magt, men hans syntetiserende fremstilling synliggør ikke de brudflader, der kan være mellem forskellige diskurser.

Diskursive tvetydigheder og brud

"Præsten i Vejlbys" er en kriminalhistorie fra før krimien er udviklet som genre. Lidt populært sagt, kan man sige, at den er præget af den diskursive sammensathed, som Foucault beskriver i forbindelse med en diskurs' fødsel (Foucault 1971). I "Præsten i Vejlbys" er eksempelvis politi og dommer forenet i én og samme instans, nemlig herredsfogeden, der selv foranstalter undersøgelser, afhører vidner og dømmer. Novellen er således en kombineret kriminalhistorie og retssalsdrama.

Der er også elementer af den oprindelige betydning af ordet, nemlig en halvt overnaturlig skræknovelle.

Novellen er ikke fortalt af en alvidende fortæller, men af detektiven/dommeren, dvs. herredsfogeden selv i form af en dagbog, og de allersidste optegnelser er gjort af nabosognets præst. Dagbogen er altid en tvetydig genre, hvor fakta og fiktion blandes på ofte subtil vis. I Erik Sørensens dagbog blandes gennem hastigt alternerende afsnit, hans kærlighedshistorie til Mette, Søren Quist's datter, uvægerligt med historien om retssagen. Udover at pege på, at dommeren er inhabil, rejser dette også et spørgsmål om, hvilken diskurstype, vi er inde i, og hvilke rationaler, der styrer den.

Mest synlig i novellen er imidlertid den måde, hvorpå den juridiske diskurs blandes med religiøs sprogbrug, hvilket i høj grad sår tvivl om rettens status og ikke mindst bevæggrundene i de enkelte retsprocessuelle handlinger. Novellen er ikke blot kritisk, på samme måde som mange i samtiden var det, over for sammenblanding af jura og religion, den viser også på nuanceret vis, hvilke lokale gevinster, der kan være i en sådan, dvs. den skildrer fordele og ulemper i den forhandling af diskurser, der sker i enhver historisk overgangsfase.

Fortællingen indledes med, at Erik Sørensen, netop udnævnt som dommer, påberåber sig Herren: "Den store Verdens Dommer give mig Visdom, Retfærdighed og Velsignelse til at bestyre saadant mit svare Embede" og han citerer fra Ordsprogenes Bog i Biblen: "Hver Mands Dom kommer af Herren".¹ I novellen er det respekten for Guds tjener på jorden, nemlig præsten Søren Quist og tilliden til, at Gud vil åbenbare retfærdigheden, der er de væsentligste årsager til, at Herredsfogeden ikke er i stand til at foranstalte en ordentlig undersøgelse i forbindelse med det påståede mord.

Herredsfogeden håber til det sidste, at beskyldningerne mod præsten skal vise sig at være falske og indimellem har han faktisk sine tvivl, om vidnernes forklaring hænger logisk sammen, men han følger ikke sine skeptiske anelser, men lader al for hurtigt frygten forblinde sig, så han ikke kan skelne objektive sandheder fra subjektive sandheder eller direkte løgn. Sidste del af fortællingen, hvor det afsløres, at Niels Bruus er i live er fortalt af nabosognets præst. Det er ham, der konkluderer på fortællingen ved at sige: "Ak! Hvad er dog et Menneske, at det tør opkaste sig til Bloddommer over sin Lige? Hvo tør dog sige til sin Broder: Du est skyldig at dø?" (63) Ifølge Søren Baggesen, der har lavet en fyldig analyse af novellen, så er det denne præst, der formulerer hovedbudskabet i novellen, som er "at Guds lov og menneskenes lov ikke går op i en højere enbed" (Baggesen 1967: 253). Når man i udøvelsen af den jordiske lov, påkalder sig den himmelske lov, og ikke kan skelne disse to fra hinanden, giver det katastrofale udslag, viser novellen. Den uretfærdige henrettelse¹ er som eksklusionsmekanisme betinget af en uerkendt diskursiv sammensathed. Dette

rejser naturligvis et spørgsmål om, på hvilket grundlag en eventuel humanisme kan udfoldes.

Humanismens grænser

"Præsten i Vejlbys" er som sagt skrevet i 1828 eller 1829. Den foregår imidlertid i det 17. århundrede, og bør som sådan reflekteres i forhold til denne samtid. Ikke desto mindre er det alment accepteret, at den i sin forståelse af loven og retspraksis i højere grad reflekterer Blichers egen samtid end 1600-tallet. Således skriver A. P. Larsen: "Herredsfogeden hos St. St. Blicher er ikke en Herredsfoged fra Christian den Fjerdes Tid, men hører hjemme i Slutningen af det attende Aarhundrede." (Larsen 1951: 21). I denne periode var herredsfogederne statens forlængede arm ude i de lokale samfund og i begyndelsen af 1800-tallet fik de større og større magtbeføjelser. Selv om der fra statens side, fx via generalprokurator Henrik Stampe, blev gjort en stor retorisk indsats for at skille den udøvende og den dømmende magt, så var disse ikke altid adskilt i praksis, (jf. Tamm 2002: 239). Måske har Blicher villet opponere mod den faktiske retstilstand ved at vise en 'egenrådige' herredsfogeds katastrofale fejltagelse i en enkelt sag.

I et parentetisk indskud i novellen, som ligner et indskud fra Blicher selv, står der følgende:

Sagnet, som endnu stedse i hele Omegnen levende vedligeholder sig, lægger ydermere til, at just denne tragiske Begivenhed gave Anledning til, at Delinkventsager for Eftertiden blive foretagne ved alle Instantserne; (54)

Hvilken motivation har Blicher haft for at indskyde dette, som historisk set er forkert? I den faktiske historiske sag, som Blicher baserer sin fiktive historie på, var det ikke herredsfogeden selv, der afgjorde sagen, idet den blev prøvet ved ikke mindre end fire instanser.¹ Men dette betød ikke nødvendigvis, at retssager altid var retfærdige og åbenbart var Blicher pessimistisk med hensyn til at føre oplysningstidens idealer ud i livet.

Blichers generelle pessimisme er udførligt beskrevet i biografier og litteraturhistorier. Pessimismen dokumenteres tilsyneladende af novellernes fortættede opbygning med tragiske nedslag og en generel nedadgående udviklingslinje, men forklaringen henføres oftest til Blichers personlige temperament. Han var en ilter figur. Kigger man nærmere på "Præsten i Vejlbys" kan man imidlertid sige, at pessimismen, for så vidt, man kan tale om en sådan, kommer af et skarpt blik for de diskursive betingelser, selv et oplyst menneskes gode vilje er under-

lagt. Det mest frustrerende i fortællingen er jo, at herredsfogeden er en god mand, der ønsker at udfolde loven efter de bedste principper.

Ifølge Jesper Langballes læsning fra 2004, så er "Præsten i Vejlbys" en "grim historie uden forsonende træk. Den har ikke nogen brugbar morale. Forsøg på at uddrage en sådan tager sig i hvert fald blegsottige ud i lyset af den blodige beretning selv." Dette forhindrer imidlertid ikke Langballe i at uddrage en *forkyndelse* af novellen, der handler om, at kun "Guds dom alene [kan] bryde staven over mennesket selv." Novellen lader "menneskets ufuldkommenhed være, hvad der er" (Langballe 2004: 286, 287). Der er ingen tvivl om, at Blichers novelle handler om menneskenes ufuldkommenhed, og at den er langt fra en naiv idealisme. Men den er også langt fra en defaitistisk forkyndelse om, at mennesket, som Søren Quist, ydmygt skal lægge sin skæbne i Guds hænder. Den viser tværtimod, hvilke konsekvenser det har at gøre dette. Gennem den negative dialektik viser Blicher sin bekymring for, hvilket grundlag, oplysnings-tænkningen kan føres ud i livet på, og han viser det i en sammenstilling af logisk uforenelige, men historisk sammenbragte diskursformer. Man kan sige det på en anden måde: han oplyser oplysningen selv, dvs. også de immanente risici ved denne.

I novellen er dette vist ved at Blicher lader herredsfogeden være spejlet i den djævelske Morten Bruus. Da Morten Bruus har tabt en mindre retssag, har herredsfogeden på fornemmelsen, at han vil hævne sig, men som han siger "vi har jo Lov og Ret i Landet" (Blicher 1953: 21). Fire sider længere henne, anklager Morten Bruus præsten i Vejlbys for drabet på hans bror. Da herredsfogeden tøver med at tro på anklagen, siger Morten Bruus: "Vi har jo Lov og Ret i Landet" (Blicher 1953: 25). Hermed udstilles herredsfogedens magtesløshed og i anden instans lovens utilstrækkelighed. Loven yder ikke i sig selv retfærdighed, og novellen viser med al tydelighed, hvor nemt lovens vogter forføres til at yde uretfærdighed. Netop denne indsigt kan siges at være oplysende. Der er grænser for humanismen, men dette forhindrer ikke, at humanismen er idealet.

¹ Ditlev Tamm skriver: "Danske Lovs 6. bog, (Bd. I, nr. 42), "Om Misgerninger", der var grundlaget for danske strafferet indtil 1866, følger i sin systematik rækkefølgen af det ti bud (dekalogen)" Og han skriver videre: "At mosaik ret lå til grund for strafferetten gav sig udslag derved, at kancelliet (centraladministrationen) til hen imod midten af det 18. århundrede forelagde det teologiske fakultet tvivlsomme spørgsmål til udtalelse, særlig benådningsspørgsmål [...]", jf. Ditlev Tamm, *Dansk retshistorie i hovedpunkter* (1978: 43-44).

² Se Henrik G. Poulsen, *En Kriminalhistorie. Blicher og Præsten i Vejlbys* (1970: 29). H. G. Poulsen laver en minutøs gennemgang af alle retssagerne og konkluderer derefter, at præsten, ud fra det foreliggende materiale, fik en retfærdig sagsbehandling. Grunden

til, at der senere rejstes tvivl om dommen, var ikke, at offeret dukkede op i levende live, men at hovedvidnerne tilstod, at de havde vidnet falsk. Jf. Poulsen s. 68ff. Motivet for denne begrænsning i novellen, kan også være et dramatisk hensyn. Herredsfogedens krise og skyld er selvfølgelig større, når han selv bærer det fulde ansvar. I en kommende bog med titlen "Dommerens litteraturhistorie" giver dommer Peter Garde en opdateret og grundig diskussion af dette forhold.

Litteratur

- Baggesen, Søren, *Den blicherske novelle*, København 1965/1967.
 —, *Fire veje til Blichers novellekunst*, Odense 2004.
 Blicher, Steen Steensen, "Præsten i Vejlbj" (1829), *Præsten i Vejlbj og andre Noveller*, Cai M. Woel (red.), København 1953. [Oprindeligt trykt i *Samlede Noveller og Skizzer*, 1893.]
 Brooks, Peter & Gewirtz, Paul, *Law's Stories. Narrative and Rhetoric in the Law*, New Haven & London 1996.
 Brooks, Peter, *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago & London 2000.
 Foucault, Michel, *Surveillir et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975.
 —, "L'ordre du discours", Paris 1971.
 Garde, Peter, *Dommerens litteraturhistorie*, Kbh 2007 [in print].
 Langballe, Jesper, *Anlangendes et menneske. Blichers forfatterskab – selvopgør og tidsopgør*, Odense 2004.
 Larsen, A. P., *Sagen mod Præsten i Vejlbj og de sager, der fulgte: fremstillet efter akterne*, København 1951.
 Poulsen, Henrik G., *En Criminalhistorie. Blicher og Præsten i Vejlbj*, København 1970.
 Tamm, Ditlev, *Dansk retshistorie i hovedpunkter*, København 1978.
 —, *Retshistorie*, København 2002.

"GRÄNSSNITT MOT DET OTÄNKBARA". FANTASTISK FRÄMMANDEGÖRING SOM ETISK KATALYSATOR

Martin Ånestrand
Göteborgs universitet

Inledande positionering

Problemet i denna undersökning gäller hur kan man tala om fantastiska berättelser som etiskt eller ideologiskt betydelsefulla. Kan idén om främmandegöring vara till hjälp? Niklas Rådströms novell "Gränssnitt" ur samlingen *Berättat om natten* (1988) används som exempel på fantastik. Datorprogrammeraren Georg jobbar på ett stort kontor. En dag hittar han en mystisk fil som han försöker öppna. Efter ett tag kan han på sin skärm se ord och bilder som tycks komma direkt från medeltiden. Till slut lyckas han öppna filen:

På skärmen dök en ny fråga upp:

"Använd gränssnitt genom tiden?"

Innan han hunnit tänka på vad det kunde innebära svarade han ja och allt svartnade för honom.

Han rusade genom ett mörker genomförsat av intensiva ljusblixtar. Plötsligt passerade ett vettskrämt ansikte som kunde vara hans eget förbi honom. Efter det blev mörkret djupare och han började känna stanken. Det luktade gytja, avföring och ruttet kött. Ett försiktigt ljus sökte sig till en början fram i mörkret och sedan slog landskapet ut som i en explosion under honom.

Han befann sig i slagfältets mitt. Turkar, saracener och korstågsriddare låg stympade och dräpta kring honom. [— — —] Samtidigt reste sig korstågsriddaren Jean-Baptiste de Lusignan från Poitier förvirrad vid en datorterminal någonstans i Nordeuropa och såg sig om. Han undrade vad detta var för ett glänsande ljusslott som han förflyttats till. (153f)

Det här momentet i novellens slut går att beskriva formellt. Fantastiken betraktas alltså först och främst som en formell kategori som jag vill kalla textnära strategi. Vad kan då sägas om denna strategi eller form? Mycket, men här är några enkla iakttagelser: Två parallella verkligheter existerar i novellen. Person

A hör uppenbarligen till verklighet A och person B till verklighet B. Det faktum att personerna byter verklighet med varandra kan rimligen sägas vara en väsentlig del av novellens fantastiska moment. Ett kiasiskt mönster uppstår mellan personerna och deras verkligheter. Kiasmen, den handgripliga förväxlingen av verkligheter, tycks vara en springande punkt i denna novells fantastiska strategi. Därmed är fantastiken på ett påtagligt vis verklighetsförmedlande och/eller verklighetsproblematiserande.

Andras Sandor har klassificerat fantastiska berättelser som: 1) *osanna* – i jämförelse med de sanna berättelser som vi dagligen omger oss med och som vi antar referera till verkliga händelser och personer (Sandor 1991: 340-349). 2) De är *fantasier*, till skillnad från falska berättelser som gör anspråk på att vara sanna men bevisas osanna. 3) I fantastiska berättelser verkar handlingen *omöjlig*, i jämförelse med den värld läsarna räknar som verklig. 4) Till sist menar Sandor att fantastiska berättelser samtidigt relaterar till *två världar som korsar varandra: den här världen som är välbekant och rimlig för läsaren, och den där världen som är okänd och orimlig*. Men de två världarna integreras inte som t ex i myten: "Fantastic fantasies [...] suggest another world in juxtaposition to 'this world.' Even if a person integrates the two during reading [...] the two worlds are kept apart. If they are not, the story cannot have the effect of being fantastic" (Sandor 1991: 349).

"Gränssnitt" är fantastisk enligt Sandors generella klassifikation. Den handgripliga förväxlingen av verkligheter kan dock betraktas som en specifik fantastisk strategi som gäller just i "Gränssnitt". Novellens två parallella verkligheter – Georgs och korsriddarens – motsvarar inte *den här världen* och *den där världen* i Sandors system. Det är själva bytet av verkligheter som kan tyckas omöjligt eller orimligt och som därmed motsvarar *den där världen*.

Frågor om form är viktiga för en diskussion om främmandegöring. Om litterära former, generellt sett, antas medföra ett visst mått av främmandegöring så kan novellen "Gränssnitt" förväntas vara fantastiskt främmandegörande, bl a utifrån ovan redovisade formella aspekter. Enligt Viktor Sklovskij utmärks konst av främmandegöring av föremålet genom att formen försvåras. Därigenom desautomatiseras varseblivningen och det alltför välbekanta framträder i nytt ljus. Så långt låter främmandegöringsbegreppet ganska objektivt och lätthanterligt. Det finns en rörelse mellan främmandegöring och igenkännande där det välbekanta åter träder fram i ett aktivt seende. Tillämpningen av detta begrepp syns mig emellertid problematisk inte minst i ett receptions-perspektiv. Visst borde väl en text i en viss tid och situation harmoniera väl med automatiserade varseblivningar, medan *samma* text i en annan kulturell

situation får starkt främmandegörande drag. Fantastik är naturligtvis också, analogt med främmandegöring, kulturellt betingad. Den berättelse som har fantastiska drag i en viss tolkningsgemenskap kan ju läsas åt det realistiska hållet i en annan. Fantastiken är därför inte nödvändigtvis knuten till en viss text. Såväl främmandegöring som fantastik – också betraktade formellt, som textnära strategier – tycks vara beroende av var de äger rum, vilken kulturkontext som läsningarna är nedsänkt i. Den fantastiska främmandegöringen i "Gränssnitt" (153f) kan således antas vara beroende av läsningarnas kulturkontext. (Fortsättningsvis ersätts 'läsning' med 'användning', eftersom det sista begreppet bättre beskriver vad läsning handlar om.)

Om nu detta är fallet blir det problematiskt att inte ta hänsyn till kulturkontext. Alla användningar styrs av sina kontextuella förutsättningar och den primära kontexten är alltid situerad i användningens nu. Därför är den nutida kulturkontexten betydelsefull för *fantastikens* formella aspekter och fantastikens funktioner. De funktioner jag vill åt existerar som förhållanden inom spänningsfältet form-kulturkontext, t.ex. motstånd eller bekräftelse (vilket motsvarar ovan nämnda rörelse mellan främmandegöring och igenkänning), eller andra förhållanden.

Kontextualisering – människans rörlighet

För att pröva kulturkontextens betydelse i undersökningen av fantastikens funktioner och fantastisk främmandegöring måste jag tentativt förutsätta något kulturellt tillstånd med vissa drag – ett hypotetiskt tillstånd som skulle kunna omfattas av en större eller mindre tolkningsgemenskap. Jag ska pröva en användning situerad i ett kulturtillstånd som präglas av idén om en fundamentalt rörlig människa. Vissa mönster i de fantastiska textnära strategierna svarar särskilt mot en användning som är betingad av denna idé.

Novellens personer rör sig över gränserna för tid och rum. När de två verkligheterna ställs upp skapas också en gräns mellan dem. Gränsen blir s a s förutsättningen för att två verkligheter ska bli synliga. Men själva gränsen är också synlig och konkretiserad i och med att den materialiseras i informationstekniken. Gränsen och gränssnittet lokaliseras till datorminnet, skärmen och modemmet, och eftersom detta visar sig vara en högst konkret förmedlande gräns mellan verkligheterna framstår konkretionen av gränsen som fantastisk. Den konkreta förmedlande gränsen motsvarar *den där världen* i Sandors modell, den värld som förväntas vara orimlig jämfört med *den här världen* i en viss användning. Genom den fantastiska konkretionen blir det extra tydligt att personerna verkligen är rörliga, att de rör sig över givna gränser, som när korsriddaren förvirrad reser

sig vid datorterminalen. Fantastiken får därför en tänjande, eller hyperbolisk, funktion i förhållande till *den här världen*.

Rörligheten förbereds redan tidigare i novellen. Georg kan via sin skärm se och till och med lyssna (152) på en verklighet bortom tidens och rummets gränser. Efter att ha lyckats utvinna information ur en mystisk fil kan han delvis träda över gränserna och bli *deltagande*:

Det var som om ett ögonblick ur historien bildat en slinga och sedan blivit svävande i tidlösheten. Ett stillastående ögonblick som stod och höll andan innan det fortsatte i tidsströmmen. Han kunde träda in i historien och se detta ögonblick av handling som deltagande och inte bara som betraktare på avstånd eller som rekonstruktör av troliga skeenden. (149f)

Det fantastiska mönstret består här i att personen A blir deltagare i verklighet B trots att han fortfarande befinner sig i verklighet A. Människan blir rörlig på det viset att hon flyter vätskeliknande ut i en annan verklighet. Denna situation föregrips i sin tur av ett tidigare resonemang som utgår från att en dators fria kreativa tanke måste bli annorlunda än en människas. På grund av datorns enorma minnesförråd av "både ovidkommande och livsviktiga uppgifter" utgår dess tankar "från kunskap som överskr[ider] det mänskligas förmåga". Därmed upprättas ännu en gräns för människan som senare ska brytas och ytterligare inskräpa personernas rörlighet. Det sägs vidare att "Det var möjligt att hans modem var ett gränssnitt mot det otänkbara" (146), dvs. att en människa skulle kunna tänka och uppleva ting som överstiger hennes tidigare kända förmåga. Ordet "gränssnitt" implicerar således möjligheten att gränsen är en förmedlande gräns och att människan kan röra sig över denna gräns med hjälp av IT. Det handlar inte om gränsupplösning utan att gränsen, liksom hinnan, förenar och åtskiljer på samma gång.

Fantastik, cybernetik och posthumanism

Jag har försökt peka ut vissa mönster av mänsklig rörlighet i novellens fantastiska textnära strategier. För att nu ge kontur åt idén om rörlighet vill jag för en stund luta mig mot posthumanistisk och cybernetisk teori. I denna teoribildning innebär att vara människa "*per definition* att alltid redan ha överskridit sig själv; proteser hör till människans väsen" (Hård af Segerstad, m.fl. 2005: 7). Vidare betraktas "ur ett posthumanistiskt perspektiv [...] omvärlden som en serie mer eller mindre flytande mönster snarare än som en samling isolerade föremål – att ta gestalt i en biologisk kropp ses snarare som en historisk slump än som

något oundvikligt för livet" (ibid.: 7). Medvetandet är inte nödvändigtvis den huvudsakliga platsen för mänsklig identitet, enligt detta synsätt.

Idén om mänsklig rörlighet görs som vi sett extra tydlig och påtaglig just genom det fantastiska. I termer av posthumanistisk teori kan sägas att novellens fantastik påtagliggör mänskliga livsmönsters flytande karaktär. Det blir tydligt att personerna inte avgränsas genom sina biologiska kroppar. Delar av korstågsridarens livsmönster tar redan tidigt i novellen form på Georgs terminal, vilken alltmer framstår som en protes. Sett från andra hållet är datorminnet, modemet och skärmen också Georgs proteser genom vilka han både expanderar och slutligen blir dekanterad på sitt liv i verklighet A. Datorterminalen är således ingen "terminal" i den mer egentliga betydelsen ändstation eller slutpunkt (som i latinets *terminus*). Snarare flyter olika livsmönster och intelligenser genom denna gräns. Proteserna är därmed gemensamma för flera livssystem som förbinds i ett större system. Gränsen är, som sagt var, inte bara avgränsande utan har en förmedlande och förbindande funktion.

Novellens titel fångar just detta då ordet gränssnitt brukar definieras som en kontaktyta mellan två system. Men kontaktytan är inte bara en tom yta, den äger substans i det att den tillhandahåller beskrivningar av hur systemen kan kommunicera och därmed flyta in i varandra till ett större system. Kommunikation är i det här fallet en fråga om *communio*, gemenskap. På engelska är termen för gränssnitt *interface* och i den systemteoretiska och IT-inriktade läsningen blir skärningspunkten i det korsvisa mönstret – det fantastiska utbytet av personer – till en symbolisk gestaltning av detta ord: "Plötsligt passerade ett vettskrämt ansikte som kunde vara hans eget förbi honom" (153). Mötet mellan ansikten är ett slags *interface* där parterna, livsmönstren, ingalunda håller sig inom avgränsningar utan är fundamentalt rörliga.

En sådan här posthumanistisk läsart kan sammanfalla med en mera utbredd och vagare formulerad föreställning om mänsklig rörlighet. I en tolkningsstrategi styrd av denna föreställning aktualiseras alltså novellens flytande och mobila livsmönster. Detta blir som vi sett än mer tydligt och påtagligt genom fantastikens grepp. Fantastiken får en *hyperbolisk* funktion som kan sättas samman med främmandegöring. Just genom att den fantastiska berättelsen är relaterad till *den där världen*, det andra, det okända, så uppstår en osäkerhet om den kända världen. Sandor beskriver fantastiken som ett sår eller ärr som aldrig läks (se Sandor 1991: 349). Det orimliga eller omöjliga kan inte integreras med den kända världen men själva spänningen kan få användningarna att rikta sig mot ett begär efter integration. Fantastiken provocerar på så vis fram en osäkerhet om den invanda världen och kan peka mot att den kända världen i själva verket

inte är riktigt känd. Det kan uppstå en strävan efter att överskrida det kända så att läsarens världsbild öppnas upp. Sandor beskriver två läsaratityder: "Whoever feels no inquietude and trusts [...] the actual world as known to him, will consider fantastic stories silly or pure amusement" (ibid.: 349). Men för den som oroas är det annorlunda: "Fantastic stories establish a beyond against which the actual world can be noticed, and they project a mental field in which incomprehensible and/or only subliminally noticed aspects of the actual world can be suggested to experience" (ibid.: 350).

Den fantastiska perspektiviseringen kan således utmana och desautomatisera men också, och som en följd, uppenbara och förtydliga, vilket är hopkopplat med den hyperboliska funktionen.

De fantastiska momenten i slutet av novellen är oroande och mardrömslika, också på innehållslig nivå. Personernas överflytande i varandras verkligheter är förbundet med oro, förvirring, skräck, ofrihet och vanmakt. De fantastiska textnära strategier som realiserar i en användning av ovan nämnt slag kommer att på flera nivåer påtagliggöra en oro som har med mänsklig rörlighet att göra. Föreställningen om rörlighet konkretiseras och nyanseras så att också skräcken för rörlighet framträder. Oron att glida iväg okontrollerat tydliggörs, som när Georg tappar kontrollen över sin interaktion med datorn och förflyttas till ett medeltida slagfält. Likaså oron över att någon av människans protesartade lösa ändar ska ta över och göra om intet andra – och kanske centralare – delar av systemet, som när Georg till synes sugts bort från sin välbekanta verklighet genom IT-systemet.

Kontextualisering – individualism

Idén om mänsklig rörlighet är intressant också eftersom den är en slags dold premiss i ett kulturtillstånd som premierar, eller snarare estimerar, individens autonomi och valfrihet. Hur ter sig en användning som präglas av denna individualistiska ideologi, där självständighet och valfrihet inte bara betraktas som ett medel för att uppnå det goda livet utan också har blivit ett mål i sig – ett kriterium på det goda livet?

I citatet ovan föregås det fantastiska utbytet av personer av en valsituation – möjligheten att svara ja eller nej – som har vittgående konsekvenser. Möjligen kan man säga att valfriheten är skenbar, eftersom den väljande personen inte förstår valets innebörd. Fritt val eller ej – personen står dock inför valet att svara ja eller nej. Den eventuella valfrihet som finns i detta ögonblick övergår dock, i och med utbytet, i vanmakt. Situationen på slagfältet karakteriseras i högsta grad av ofrihet. I en användning inom ramen för ovan skisserade kulturtillstånd

kommer denna fluktuering mellan individens frihet och ofrihet sticka ut extra mycket. Frågan om individuell autonomi accentueras. Om kulturtillståndet också präglas av en tilltro till teknisk utveckling, och speciellt till informations-tekniska landvinningar, så formeras en sammansatt ideologi. Kan vi, med dessa förutsättningar, säga att novellens fantastiska moment gör motstånd mot, eller kanske bekräftar, ideologin? Eller om ideologin uttrycks i Sklovskijs termer: främmandegörs på något sätt det system av automatiserade varseblivningar som har nämnda ideologi som strukturerande raster? Förmodligen. Om idén att IT ökar individens autonomi och valfrihet är en vanemässig föreställning så kan det fantastiska momentet gott sägas vara en störande motbild, och därigenom desautomatiserande. Georgs interaktion med datorn krymper i slutänden hans frihet. Främmandegöringen tvingar fram reflexion över frihetsbegreppet så att det problematiseras.

Nu kan man visserligen invända att ideologi inte utan vidare kan översättas till automatiserade varseblivningar. Ideologin har att göra med värdering, dvs. snarast en normativ idé om det önskvärda med individens frihet, vilket eventuellt skulle kunna vara någonting annat än det mer psykologiskt och objektivt klingande 'varseblivning'. De intersubjektiva komplexa system av automatiserade varseblivningar som i denna framställning åsyftas visar sig emellertid svåra att skilja från ideologi. Ideologin inverkar på varseblivningen. Även Åstradur Eysteinnsson noterar sambandet mellan främmandegöringsfenomenet och ideologiskt motstånd:

Behind the theories [Blochs, Brechts och de ryska formalisternas] lies the assumption that ideology, in Althusser's words "represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence," and that it takes on the form of a bounded, holistic world view. In order to get closer to these real conditions, the world as we see it must not simply be reproduced in another holistic mold. Rather, it has to be estranged, our imaginary relationship with it has to be interrupted. (Eysteinnsson 1990: 203f)

Men även om det stämmer finns det problem med det här sättet att ställa ideologin mot dess störande motbilder. Ofriheten och teknologins mörka sida kan ju vara motbilder som s a s är en konstitutiv del av ideologin. För att skapa dynamik i estimerandet av den individuella friheten krävs kanske mobiliserandet av motriktade symboler. Möjligen är detta ett skenproblem, bara en fråga om hur ideologi ska definieras. Hursomhelst är det rimligt att anta att *ideologin* – med eller utan inberäknade motbilder och enligt de förutsättningar som tidigare angetts – tydliggörs på ett eller annat sätt genom det fantastiska momentet

Slutdiskussion

För att summera: Vi har en användning som innehåller en automatiserad föreställning om människans rörlighet – närmare bestämt en föreställning om människans fundamentala rörlighet *som ett gott och eftersträfvansvärt tillstånd*, vilket snarast är något normativt, ett ideologiskt eller etiskt postulat. Vi har också en användning med en individualistisk ideologi. Vi har dessutom vissa fantastiska textnära strategier – understundom mardrömslika – som stör eller åtminstone problematiserar dessa föreställningar. Därmed blir den fantastiska främmandegöringen ideologiskt och etiskt signifikant. Den tydliggör hyperboliskt ovan nämnda föreställningar och inbjuder till att ta ställning. Vilket ställningstagande som sker beror på hur den aktuella användningen i övrigt är disponerad, dvs. vilka övriga kontextbundna tolkningsstrategier som är i svang. Det här kan därför leda till vidare ideologiska och etiska resonemang. Och lärdomen är att man inte på någon nivå bör utelämnat frågan om kulturkontext i sådana resonemang.

Denna undersökning av fantastisk främmandegöring är för mig samtidigt en prövning av hur en litteraturvetare kan diskutera ideologi och etik. Undersökningen antyder också att litteraturvetenskapliga användningar, vilka är en delmängd av alla slags användningar, redan har ideologiska och etiska relationer. Att synliggöra sådana relationer är både möjligt och önskvärt.

Litteratur

- Eysteinson, Ástradur, *The Concept of Modernism*, New York 1990.
 Hård af Segerstad, Ylva m.fl., *ForHum* [Personaltidning vid Humanistiska fakulteten, Göteborgs universitet], 1/2005.
 Rådström, Niklas, "Gränssnitt", *Berättat om natten*, Stockholm 1988.
 Sandor, Andras, "Myths and the fantastic", *New Literary History*, 2/1991.
 Sklovskij, Viktor, "Konsten som grepp", *Form och struktur*, Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg (red.), Stockholm 1971.

OM GRÄNSERNA MELLAN DE LITTERÄRA HUVUDGENRERNA OCH DERAS ÖVERSKRIDANDE

Ilona Hanke

Uppsala universitet

En inledning

"Genregränser är som elstängsel: man rör inte vid dem eftersom man vet var de går, men plötsligt kan de ha flyttats" – så står det i den tematiska beskrivningen till IASS-konferensen 2006. Gränserna mellan de litterära huvudgenrerna hör nog till de mest hårdbevakade i detta avseende. Å ena sidan nödvändiga och till stor nytta som verktyg för att klassificera och hantera litteraturens stora och svåröverskådliga område, tenderar de å andra sidan att ta över och styra tänkandet på ett sätt som begränsar och i sämsta fall förhindrar nytänkande.

De litteraturskapande är sedan länge vana vid att tämligen fritt leka med och överskrida genregränserna. Ett välkänt exempel bland många är James Joyces *Ulysses* från 1922 som allmänt brukar betecknas som roman, men som även leker med inslag av och delvis parodierar andra genrer. Det elfte avsnittet, "Sirens", uppvisar till exempel lyriktypiska drag som onomatopoesi, rytm, alliterationer och assonanser (Joyce 1986: 210), det femtonde, "Circe", är å andra sidan utformat som en dramatisk text med scenanvisningar och replikskiften (Joyce 1986: 350).

Medan genregränserna har luckrats upp inom litteraturen, bidrar de olika litterära institutionerna i många fall snarare till att befästa dem. Bokförlagen och bokhandeln använder sig av genreindelning vid utformning, marknadsföring och försäljning av sina böcker. Och ibland är det lätt att bli förförd av en texts etikettering, dess paratextuella omgivning. Detta är en dikt, en roman, en berättelse ... påstår författaren, förlaget, bokens omslag ... Om paratextens betydelse för hur en text tas emot och tolkas har Gérard Genette skrivit i *Seuils* (Genette 1987).

Även inom den akademiska miljön kan det finnas problem med det gränsöverskridande. Å ena sidan kan forskning öppna för nya infallsvinklar och nytänkande. Som forskare är vi medvetna om genrebegreppens relativitet. Å andra sidan konfronteras man med problemet att behöva arbeta med dessa begrepp.

Som lärare lär vi ut genregränserna till våra studenter; litteraturen som används på introduktionskurser listar kännetecken på genrerna och även om studenterna uppmärksammas på det osäkra i gränsdragningen förblir genrebegreppen ett viktigt eller nödvändigt arbetsredskap. Det behövs generaliseringar för att inte fastna i en djungel av enskilda fenomen utan samband där vi är hänvisade till att enbart kunna uttala oss om enskildheter. Att ordna och klassificera tingen i vår omgivning är ett allmänt mänskligt behov, ett sätt att skaffa oss en överblick över tillvaron. Problematiskt blir det när dessa begrepp tenderar att styra eller begränsa oss alltför mycket i vår möjlighet att kunna se på objekten för vårt intresse med nya ögon, att pröva nya sätt att närma oss det till synes redan bekanta.

En möjlighet att öppna för nya insikter och perspektiv på genrerna och deras förhållande till varandra är ett genreöverskridande arbetssätt. Här ska i det följande ett analysverktyg för prosatexter, den narratologiska metoden enligt Gérard Genettes *Discours du récit* (1972) och *Nouveau discours du récit* (1983), tillämpas på exempel ur den nordiska lyriken. Genom att anlägga ett berättartechniskt perspektiv på dikter kan aspekter i den lyriska texten synliggöras som inte uppmärksammas vid ett traditionellt betraktelsesätt.

Narratologi och lyrik

Narratologin tar sin utgångspunkt i berättandets dubbla struktur – å ena sidan den producerande narrativa akten, själva berättandet, å andra sidan berättelsens narrativa innehåll. En narratologisk analys undersöker till exempel relationen mellan tidsförhållanden "inne" i berättelsen – man skulle kunna säga den framställda fiktiva verklighetens tidsförlopp – och hur dessa organiseras i berättandet. Ett väsentligt intresse riktas mot berättarinstansens hållning gentemot det som berättas, avskiljandet av berättaren ur det berättade.

Inom den lyriska genren har det från tid till annan funnits en strävan att gå den omvända vägen, att mer eller mindre smälta samman förmedlare och innehåll. Det direkta autentiska (känslö-)uttrycket har framhållits som genrespecifikt. Dikter med en uttalat berättande struktur som till exempel balladen har tilldelats en position i utkanten av lyriken. Den narratologiska undersökningsmetoden kan enligt min mening med fördel appliceras på dikter för att undersöka sådana och liknande föreställningar om genrerna. En genreöverskridande ansats kan öppna för en ny syn på skillnader och likheter mellan den lyriska och den berättande genren.

Ett sådant tillvägagångssätt anknyter till andra försök inom forskarvärlden att utvidga narratologin. De senaste åren har berättarforskningen mer och mer

börjat intressera sig för narrationens gräns- och ytterområden. Narratologin utvidgas genom att den appliceras på nya områden – till exempel på genrer som drama och lyrik, icke-fiktiva texter eller icke-textuella medier som film. En inblick i denna utveckling ges i två handböcker från 2002 utgivna av det tyska forskarparet Ansgar och Vera Nünning – *Neue Ansätze in der Erzähltheorie* (Nünning 2002a) och *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Nünning 2002b) – som omfattar artiklar av olika författare samt en urvalsbibliografi med nyare ansatser.

Forskningsarbeten som befattar sig specifikt med frågor kring appliceringen av den narratologiska metoden på lyrik har också på senare tid förekommit i Tyskland. Som exempel kan nämnas Eva Müller-Zettelmanns *Lyrik und Metalyrik* (Müller-Zettelmann 2000) och *Lyrik und Narratologie* (Müller-Zettelmann 2002) samt ett flerårigt forskningsprojekt vid Hamburgs universitet under ledning av Peter Hühn och Jörg Schönert *Zur Theorie und Methodologie narratologischer Analyse von Lyrik: Untersuchungen aus anglistischer und germanistischer Perspektive*. Erfarenheterna från projektet beskrivs blanda annat i en publicerad artikel (Hühn, Schönert 2002). I min egen forskning har jag genomfört narratologiska analyser av Ernst Jandls poetiska verk (Hanke 2001, 2005).

Efter denna överblick över bakgrunden till mitt arbete presenteras nu några konkreta exempel på transgeneriska, det vill säga genreöverskridande narratologiska diktanalyser. Som första exempel används Gunnar Ekelöfs "blommorna sover i fönstret" (Ekelöf 1932).

blommorna sover i fönstret och lampan stirrar ljus
och fönstret stirrar tanklöst ut i mörkret utanför
tavlorna visar själlöst sitt anförtrödda innehåll
och flugorna står stilla på väggarna och tänker

blommorna lutar sig mot natten och lampan spinner ljus
i hörnet spinner katten yllegarn att sova med
på spisen snarkar kaffe pannan då och då med välbehag
och barnena leker tyst med ord på golvet

det vita dukade bordet väntar på någon
vars steg aldrig kommer uppför trappan

ett tåg som genomborrar tystnaden i fjärran
avslöjar inte tingen hemlighet
men ödet räknar klockans slag med decimaler.

I dikten skildras en huslig miljö där ett flertal ting och djur personifieras. Dessa utför olika handlingar. Blommorna sover, flugorna tänker, kaffepannan snarkar och bordet väntar på någon. Därutöver förekommer två direkt mänskliga figurer: barnen och någon.

Betraktar man dikten med narratologiska glasögon så finner man en röst i texten som skildrar förhållandena i den husliga omgivningen. Den röst som beskriver sceneriet förblir däremot själv utan kropp, den ingår inte som en figur i det som skildras. Enligt narratologisk terminologi har vi följaktligen att göra med en heterodiegetisk berättare. Narrationens tid är presens, vilket betyder att berättandet upplevs äga rum samtidigt med det som skildras. Det förekommer inte heller några anakronier. Effekten av dessa temporala narrativa förhållanden är en ögonblicksbild, men samtidigt verkar situationen allmängiltig och tidlös. Det intrycket förstärks av att "någon" "aldrig" kommer uppför trappan. Väntan blir därmed evig.

Berättarens perspektiv på det berättade kan betecknas som nollfokalisering, det vill säga berättaren är allvetande, vilket visar sig i och med att denne har kunskap om olika figurers inre. Berättaren vet att flugorna "tänker", att fönstret "stirrar tanklöst" ut i mörkret och att bordet väntar på någon som aldrig kommer.

Trots att handlingen inte är spektakulär eller att dess agenter mestadels är personifierade ting finns det både figuration och handling. Att ting kan bli levande och tala och agera som figurer i berättelsen känns dessutom igen från sagornas och barnlitteraturens berättande som till exempel i bröderna Grimms "Frau Holle" (*Kinder- und Hausmärchen* (KHM): 24) eller "Sneewittchen" (KHM: 53). Däremot saknas det i Ekelöfs dikt något som en "plot", det vill säga en i sammanhanget betydelsefull händelse eller förändring, vilket leder till att berättelsen får en deskriptiv prägel. Somliga skulle kanske därför vilja invända att texten följaktligen inte kan betraktas som en berättelse. Jag menar däremot att en beskrivande text delar vissa egenskaper med en berättande. I en fotnot i sin *Nouveau discours du récit* betecknar Genette deskriptionen (i en berättelse) som en aspekt eller en variation av det narrativa. Han anser även att skillnaden mellan den kommenterande och den narrativa diskursen är större än skillnaden mellan den narrativa och den deskriptiva (Genette 1998: 215, not 6). Detta ger enligt min mening visst stöd åt uppfattningen att dikten kan betraktas som narrativ, även om Genette åsyftar beskrivning i en traditionell berättelse. Dessutom antar jag att de flesta inte heller skulle vilja utesluta en roman ur den berättande genren bara för att den är starkt beskrivande eller för att den saknar en betydelsefull intrig. Snarare skulle jag vilja beskriva sådana förhållanden – som kan belysas med hjälp av en berättarteknisk analys – i termer av olika grader av narrativitet. När man undersöker gränso-

dena mellan berättande och dikt dyker spännande och viktiga frågeställningar upp. Hur stora eller betydelsefulla måste händelserna i en berättelse vara för att en text skall kunna kallas för narrativ? Och hur ska detta mätas?

En dikt som i motsats till Ekelöfs text inte kan beskyllas för att sakna en avgörande och betydelsefull förändring eller händelse är nästa exempel: Pär Lagerkvists "Livsbåten" (1940).

Livsbåten

Snart är du död och vet ej att du glider
på livets båt bort mot de andra landen
där morgon väntar dig på dolda stränder.

Oroas ej. Räds ej i uppbrottstimman.
En vänlig hand lugnt ordnar båtens segel
som för dig bort från kvällens land till dagens.
Gå utan ängslan ner i strandens tystnad,
den mjuka stigen genom skymningsgräset.

Dikten handlar om en av de mest avgörande händelserna i en människas liv – döden. Den som ska dö är ett tilltalat men ej namngivet "du", som också utgör berättelsens protagonist. Figurationen omfattar dessutom ytterligare en figur – antagligen ett högre väsen – som omtalas metonymiskt – "en vänlig hand" som ordnar båtens segel och för bort du-et. Berättaren själv är inte en figur i berättelsen och därmed heterodiegetisk. I form av ett slags berättarkommentar tilltalas du-et av berättaren och uppmanas att inte vara rädd. Berättaren skildrar att du-et inte kommer att veta att det "glider på livets båt bort mot de andra landen". Perspektivet är nollfokaliserat och narrationens tid futurum, det vill säga händelserna berättas innan de utspelas, vilket ger intrycket av ett slags profetia. En allvetande berättare siar om en för du-et okänd nära framtid – en snar död och övergången till livet efter detta, "från kvällens land till dagens".

Skildringen av dödstimmen och resan till dödsriket är klassiska narrativa motiv. I tredje exemplet, Björn Håkansons "Målaren och hans färg" (1992), vidgas narrationen till en hel levnadsberättelse.

Målaren och hans färg

Målaren var ung, målaren
sökte framgång i färgen
men färgen svarade: älska!
Målaren målade, tiden gick.

Då kom sorgen till målaren
och målaren sökte tröst hos färgen.
Färgen svarade: lev!
Målaren målade, tiden gick.

Sedan blev målaren gammal, målaren
sökte livet i färgen.
Då svarade färgen: måla!
Målaren målade, tiden gick.

Till sist kände målaren döden komma.
Färgen tog hans hand
och frågade om hans sista önskan.
Då svarade målaren: att måla döden!

I din hand, sa färgen: det är jag.

I motsats till Lagerkvists text – som bara behandlade själva dödsögonblicket och alltså en ganska kort tidsrymd – sträcker sig Håkansons dikt nästan över protagonistens hela livstid. Berättelsens persongalleri består av två agenter: målaren och färgen. Berättaren själv är inte en figur i berättelsen och följaktligen heterodiegetisk. Däremot har berättaren insyn i målarens inre – "till sist kände målaren döden komma". Perspektivet är en intern fokalisering på målaren. Det narrativa innehållet består inte bara i berättande av händelser, det finns även vad Genette kallar för berättande av ord, det vill säga återgivande av figurernas tal, i det här fallet i form av dialoger mellan målaren och färgen i delvis direkt tal.

Diktens berättelse är strukturerad kring en återkommande växling mellan händelseskildring och återgivning av figurernas tal. Det är värt att anmärka att det inte förekommer några berättarkommentarer. Berättaren skildrar händelserna som en neutral observatör utan att värdera eller kommentera dessa.

Narrationens tid är det förflutna, det betyder att händelserna återges i efterhand – den berättartid som den berättande genren traditionellt gärna använder sig av. Den berättande tiden är däremot anpassad till diktens speciella krav på begränsat utrymme. Händelserna återges kronologiskt men med hjälp av stora ellipser och summariskt berättande, det vill säga den stora tidsrymden "ett helt liv" förkortas berättartekniskt till sjutton rader. Varje strof berättar om en ny fas i livet – målaren som ung, målaren i sorg, målaren som gammal, målarens död. Händelserna däremellan hoppar berättelsen över, de förblir elliptiska. En annan möjlig tolkning är att de inte skildras explicit men omfattas av den temporala sammanfattningen, det summariska "tiden gick".

En kort resumé

Ett genreöverskridande tillvägagångssätt kan enligt min åsikt vara fruktbart. Den transgenerisk-narratologiska diktanalysen kan bidra till att belysa genrernas relationer till varandra och närmare undersöka genrespecifika skillnader. Mitt intryck så här långt är att lyriska och berättande texter har fler gemensamma egenskaper än vi är vana vid att se.

I de behandlade dikterna förekommer berättartekniska strukturer som vanligtvis påträffas i den berättande genren. I alla tre dikter kan handling, figuration och en mestadels allvetande berättarröst konstateras. Att denna berättarröst i de föreliggande fallen är heterodiegetisk måste betraktas som en slump – naturligtvis finns det även gott om autodiegetiska berättare, det vill säga jag-berättare, inom lyriken. Som i de flesta berättelser förekommer i dikterna både händelser och figurer som talar. Narrationens tid varierar mellan de tre valda dikterna. Alla vanliga former av temporal relation mellan det berättade och berättandet finns i exemplen – en samtidig narration, en profetia och den "klassiska" berättartiden, en berättelse i efterhand.

En skillnad mellan majoriteten av berättande texter och de flesta dikter syns i Håkansons "Målaren och hans färg". I en genomsnittlig berättelse finns det relativt mycket mer utrymme för att utveckla en historia än i merparten av lyriska texter. Ändå får i den här dikten en hel levnadsberättelse plats på några få versrader. För att det ska vara möjligt måste dikten operera särskilt med de berättartekniska grepp som finns att tillgå för att förkorta en tidsmässigt lång historia till den lyriska formens mer begränsade utrymme. Här används stora ellipser och starkt summariskt berättande.

Den till synes minst narrativa dikten, Ekelöfs "blommorna sover i fönstret", påminner genom sin figuration hestående av personifierade ting om en beprövad berättargenre – sagan. Framförallt ger den dock upphov till en rad intressanta frågeställningar angående narrativitetens grader och genrernas gränsområden – frågor som jag tror är värda att undersökas vidare.

Litteratur

- Ekelöf, Gunnar, "blommorna sover i fönstret", *sent på jorden. dikter 1927-31*, Stockholm 1932, opag.
Genette, Gérard, "Discours du récit", *Figures III*, Paris 1972.
—, *Nouveau discours du récit*, Paris 1983.
—, *Seuils*, Paris 1987.
—, *Die Erzählung*, Übers. von Andreas Knop, München 1994/1998.
Hanke, Ilona, *Narratologische Versuche an ausgewählten Gedichten von Ernst Jandl*. Magisterarbeit, Hamburg 2001.

- , *Narrativität in Gedichten von Ernst Jandl. Ein Beitrag zur transgenerischen Erzähltheorie*. Licentiatavhandling, Uppsala 2005.
- Hühn, Peter, Schönert, Jörg, "Zur narratologischen Analyse von Lyrik", *Poetica*. Band 34, Heft 3-4, 2002, s. 287-305.
- Håkanson, Björn, "Målaren och hans färg", *Utanför familjeboken. Dikter*, [Stockholm] 1992, s. 60.
- Joyce, James, *Ulysses*, the corrected text, Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe & Claus Melchior (eds.), Harmondsworth 1986.
- Kinder- und Hausmärchen* (KHM, numren i hänvisningarna avser sagans placering i samlingen), gesammelt durch die Brüder Grimm, München 1977.
- Lagerkvist, Pär, "Livsbåten", *Sång och strid*, Stockholm 1940, s. 111.
- Müller-Zetzelmann, Eva, *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*, Heidelberg 2000.
- , "Lyrik und Narratologie", *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Ansgar Nünning & Vera Nünning (Hrsg.), Trier 2002, s. 129-153.
- Nünning, Ansgar & Vera Nünning (Hrsg.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier 2002a.
- (Hrsg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002b.

ATT GÖRA ALLT TILL KONST: TAGE AURELL OCH GENRERNA

Pär-Yngve Andersson
Örebro universitet

Tage Aurell skrev prosatexter, men hans verk har ofta jämförts med både dramatisk och lyrisk framställning. Han lärde och tog intryck av alla litterära grundformer. Den här uppsatsen avser att genom nedslag i tre texter av olika slag visa hur han i sin kortprosa förhåller sig relativt fritt till vissa gränser som genrekonventioner ställer upp. Mina exempel är novellen "Tolv år på det trettonde" från *Samtal önskas med sovavgnskonduktören* (1969), "Möte med Vilhelm Ekelund" som återfinns i *Vägar och möten* (1960), samt "Begravningen", publicerad i *Bilderbok* (1950). Den sistnämnda texten skildrar intryck från D. H. Lawrences begravning i franska Vence våren 1930. Makarna Aurell bodde vid den tidpunkten tillfälligt i närbelägna Cagnes, och stycket kan närmast beskrivas som en redovisning av intryck från en resa som övergått i temporär bofasthet.¹

"– Innan jag blev Aurell, då skrev jag om allt. [...] Men sen fick jag ju för mig att det jag skrev skulle bli konst", lär han en gång ha sagt i samspråk med Göran Tunström (Tunström 1976: 7). Det praktiska resultatet kunde bli en konstans i gestaltningssättet, medan gränserna mellan de genrer han provade kunde luckras upp på olika sätt. I det mesta Aurell skrivit finns en dragning mot det episodiska och en förlitan på det utsagda. Detta märks tydligt i samtliga tre exempeltexter.

"Tolv år på det trettonde" är en novell som påminner om Aurells starkaste berättelser från fyrtioalet. Här finns samma oförsonliga villkor och samma vardagliga oförlösta längtan. Gestaltningen präglas av ordkarg indirekthet och skarp reducering av uttrycksmedlen. Vi kastas rätt in i handlingen via inledningsraderna: "Nerpå vägen kommer Malin. Henne klädde han i går för hon tog en fågel. Men sen syns ingen mer." (Aurell 1969: 9) "Han" är en tolvårig pojke som aldrig ges ett namn, och han lever med ett tomrum som introduceras redan här – "sen syns ingen mer". Pojkens förtvivlan ges ett flertal indirekta uttryck. Lite av smärtan tar han nog ut på katten Malin, som inte förstår att fåglarna bör lämnas i fred. Annat verkar vändas inåt. Han räknar tvångsmässigt de vitsippor han

plockat; deras antal ska vara jämnt delbart med åtta. Det samma gäller stickorna i tändsticksasken. Till sist bryter allt ut i vanmäktig ilska och tårar: "– Nu är du så god och kommer hem! Hör du! Du är så god och kommer hem nu –" (12). Det här är enda gången smärtan tillåts visa sig så naket.

Komna så här långt vet vi som läsare dock fortfarande inte vem pojken talar om. Först så småningom framkommer att den som fattas honom är modern. Hon är sjuk och intagen på sanatorium. En av Aurells konstnärliga strategier är detta undanhållande av information. Vi möter en situation med stor intensitet, men först efter ett tag portioneras successivt det vetande ut som vi behöver för att få ett grepp om helheten. I det andra stycket får vi reda på att den fåordige fadern har besökt sin fru på sanatoriet, och ovanligt nog säger han några berömande ord till sonen efter hemkomsten.

Det gör han sällan och aldrig en söndag han varit och hälsat på hos mamma.

Om han är glad –

Om hon är bättre –

Om hon kommer hem –

– Det var bra att du burit in ved, hade han sagt. – Det är kallt ute skall jag säga dig –

Sen blev han naturligtvis tyst, efter så många ord. Men nu behövs det just inga fler. Och jämnt delbart med åtta –

– Hon är allt skral mamma, du –

I stillheten ekar det från väckarklockan, från elden i spisen, från vedlärn när fadern lutar sig ner efter ett vedträ. Alltihop vaknar och tar emot nyheten, och blir rastlöst och bestört – det knäpper till i chiffonjén, den har hört, det rinner lite grand sågspån uppe på vind, dit har det hörts.

Men sen tiger det runtom, väckarklockan är långt borta, långt bortom suset och bruset i hans öron. (14–15)

"[A]llt registreras, också bruset i pojkens öron men allt *skrivs inte ner*", konstaterar Beata Agrell något kryptiskt i en uppsats (Agrell 2004: 439). Man kan i stället beskriva det som att Aurells noggranna utväljande av till synes ovidkommande detaljer, vilka ges en stark emotionell laddning, bidrar till läsarens känsla av att så mycket förblir outtalat.² Perspektivet är pojkens, och texten förefaller bara inlevelsefullt registrera dennes subjektiva upplevelser av det skedda. Det som verkar vara en direkt replik om veden avslutas med sättesatsen "hade han sagt". Därmed får vi känslan av att repliken bevaras i sonens minne – nyss hade fadern sagt detta. Det är även möjligt att uppfatta de kommenterande raderna från och med "[i] stillheten" enbart som attribut till karaktärsuppgbyggnaden i ett stycke där pojken så självklart är i centrum.³ Att föreställa sig

en utomstående berättare som så här inkännande återger vad pojken känner verkar inte alls naturligt. I stället är pojkens medvetande det centrum varifrån allt övrigt färgas och registreras i stycket. Hoppet, som markeras genom de tre anaforiska raderna och som stiger efter de berömande orden, blir snabbt grusat. Det chockartade i faderns triviala ord om att mamma är skral leder ut i en tystnad som är full av betydelser. Den får sin slutliga markering bara som brus i öronen.

I novellens sista avsnitt är återigen pojken i centrum. Han besöker modern på sanatoriet under en timme; hon verkar orkeslös. På väg till stationen efteråt kommer han på att han vill se sjukhusbyggnaden en gång till.

Han löper inte ända fram till grindarna, blir stående en bit därifrån och ser.

Det är kanske hundra fönster och han vet inte säkert var hennes sal är.

Han tänker efter hur han gick och väljer tre ibland dem.

Väljer ett.

Dessemellan har han öga med uret i tornet.

Han står där så länge det är tid.

Sen rusar han tillbaka till station. (24–25)

Så slutar novellen med denna typiskt aurellska nedtoning. Ingenting har lösts, ingenting finns egentligen att hoppas på, och ingenting återstår heller att säga. Berättelsens egen måttnad inträder. Just så bör det sluta, med dessa indirekta åtbörder, dessa korrelat för livssmärtan som han gång på gång visar oss i sina texter.

Stiliseringen och det noggranna utväljandet av repliker, gester och refererande kommentarer är påfallande i Ekelundtexten. Innehållet bygger på fyra olika besök som Aurell gjorde i författarkollegans hem i Saltsjöbaden i början av mars 1949, men detta framgår endast av den datering som förekommer efter textens slut.⁴ Man får en bestämd känsla av att mycket material från de fyra träffarna valts bort i en konstnärlig redigeringsprocess.

Av en text som har drag av intervju förväntar man sig traditionellt en orienterande inledning som en läsar-service. Texten utger sig förvisso inte för att vara en vanlig författarintervju, titeln är ju "Möte med Vilhelm Ekelund", men det är ändå en bild av författaren den vill ge, inte minst genom att återge vad denne säger och gör.⁵ En modell för inledningar, välkänd från en mängd skönlitterära verk av Aurell, appliceras här på det föreliggande faktiska materialet. Mot slutet får samtalet plana ut på ett liknande sätt som i många noveller.

Det lodräta skrivsätt som det finns många exempel på i de skönlitterära texterna kan också påträffas. Ett exempel finns i det första delstycket:

- Svinpälisar!
- En tystnad.
- Bröd -
- Åter en tystnad.
- Bagare - (9)

Det är en passage som återger några repliker i ett samtal om bagares hygien och som rent typografiskt för tankarna till lyriken. I sitt sammanhang bidrar det till känslan av gleshet och rymd mellan orden. Tystnaden perforerar talet. Avbrottet är ingen ovanlig figur i denna märkliga text. I den ordens glesa väv som Aurells prosastycken utgör blir tonfall och gester desto viktigare för att karakterisera skeenden och personer. Det är en strategi som känns igen från impressionistisk prosa av exempelvis Herman Bang och som förts vidare in i modernismen.⁶

Det är vardagens Vilhelm Ekelund vi får göra bekantskap med. Visst pratas det om en del litteratur, men annars kan det handla om katter, sparkturer på fjärden eller minnen från vandringar i ungdomen. Förhållandet mellan Aurell som på platsen närvarande textförfattare och återgivningen av repliker, kan delvis påminna om hur den berättande rösten i novellerna förhåller sig till karaktärerna. En middag där Ekelunds dotter Anne-Marie närvarar, och där brännvin serveras, kan skildras så här:

- Vill du också ha, Anne-Marie?

Hon svarar ja till det och säger samtidigt att "det skulle far aldrig ha frågat om förr i världen". Hon berättar plötsligt litet flickaktigt brydd att hennes jämnåriga flickskolekamrater en gång - ja om de inte precis drack så -

Mm, mm, ler han i skägget till det och välter sekunden efter halva glaset inom samma skägg - med ett slags bugning men utan att säga "skål". En del av middagen är han "frånvarande", han liksom vaknar ibland och säger:

- Vad får det lov att vara? Ja, kanske tycker ni inte om -

(Inte tycker om! - detta utsökt läckra renkött och allt det andra goda. [...])

(23)

Ett genomgående internt perspektiv, som i novellcitaten ovan, finns inte här. En otvungen växling mellan direkt och indirekt anföring kan noteras, och Aurell framstår gärna som avlyssnare, precis som i sin novellkonst. Han låter några direkta repliker nå fram till läsaren, annars är han en mer indirekt förmedlare. Det är en form av scenbild han bygger upp, där såväl de direkt återgivna replikerna som de sammanfattande refererande partierna infogas som viktiga element i en större helhet.

Det förekommer även smärre passager med försök till inlevelsefull återgivning av Ekelunds inre bilder under redovisningen av andra samtal. Ett exempel gäller hågkomster från den snörika vintern 1888 i Skåne; det var som att gå i långa snötunnlar, menar Ekelund:

Vid tanken på dessa tunnlar tystnar han igen och *ser* dem för sig, *ser* vägen fram och åter genom dem.

- vägen bort och vägen hem. Med matbud till smedjan. Min far var smedmästare. (10)

Här sker en smidig övergång från Aurells inlevelsefulla kommentar till Ekelunds direkta replik. Denne tystnar sen, men "smedjan vid slutet av snötunneln är kvar i hans blick en god stund än" (10). Att återge oförmedlade tankar och inre bilder hos en annan person är en diskursform som naturligt hör hemma inom fiktionsberättandet. Här lånar Aurell in en sådan teknik och låter den bli en del av den konstnärliga gestaltningen. Det finns dock en väsentlig formell skillnad gentemot den ovan behandlade novellen. Som läsare tillåts vi aldrig identifiera oss med Ekelund på samma sätt som med en karaktär i en fiktionshistoria. Hela tiden är författaren Aurells position märkbar som den plats varifrån textens sammanhang genereras och utsägs. Hans rent fysiska närvaro vid mötena förstärker naturligtvis detta, även om hans egen roll är starkt nedtonad. Han vill säga något faktiskt om kollegan Ekelund och hans familjekrets, och som läsare är en extern position den vi naturligt intar i mötet med en faktatext; vi ska inte "möta världen" genom karaktären Ekelunds perceptioner och känslor.⁷

Den tystnad som så uppenbart genomtränger även de här texterna, görs det aldrig några egentliga försök att fylla med innehåll. Den pekar mot de inre världar som i Aurells konst ofta gestaltas just som tysta områden i texten. De kan manifesteras genom gester, åtbörder, objektiva korrelat, eller till och med - som i exemplet från middagen ovan - genom att frånvaron av språk faktiskt kommenteras lite i förbigående. Triviala artighetsfraser kan ställas mot Ekelunds tystnad, och därigenom ges denna ett kontrasterande djup som vi läsare aldrig kan värdera. Konversationen blir en markör av social välvilja, men pejar aldrig själsdjupen. Den kommenterande texten visar sin egen oförmåga att nå in, men just därigenom tycks det tysta på ett paradoxalt sätt bli bärare av en förborgad mening. Tystnaden blir medskapande på samma sätt som i många lyriska dikter.

Aurell är inte ute efter att så korrekt som möjligt återge hur orden fallit vid ett antal besök hemma hos Ekelund. Det rent dokumentära intresset kombinerar med något annat, något som Aurells estetiserande tendens bidrar till att

synliggöra. Med hjälp av små brottstycken vill han ge en helhetsbild av stämningssläge och åtbörder.

Även skildringen av Lawrences begravning verkar syfta till att ge en bild av allmängiltig art, snarare än att exakt redogöra för ett faktiskt förlopp. De scenbilder som läsaren får ta del av förefaller inriktade på detaljer och till synes triviala saker. Vi känner väl igen estetiken. Inledningen följer det vanliga mönstret. Läsaren får ge sig till tåls en stund innan situationen klarnar: "L'Eclaireur de Nice har tre rader om dödsfallet, om datum och klockslag för jordfästningen. Le petit Niçois fem – de bägge sista kursiv lyrik: *Ici naissent les violettes, et se meurt une vie dans la crépuscule mauve...*" (Aurell 1950: 43). Ganska snart framgår dock att det är Lawrences död det gäller. Efter att makarna Aurell köpt violer av en pojke vid stadsporten kommer de till den öde kyrkogården. Så följer ett antal episoder. Först kommer en kyrkogårdsvakterska – ett "omfångsrikt fruntimmer" (44) – trippande. Hon försvinner snart ur handlingen för att följas av en ung änka, som planterar en rosbuske på sin makes grav, medan sonen går runt på grusgångarna och trampar på snäckor. Så småningom kommer likvagnen med sitt följe. Mot slutet får änkan, pojken och begravningsföljet figurera i samma scenbild.

Aurell fungerar mer som sparsmakad ordkonstnär än som kändisreporter. Visserligen försöker han identifiera några av deltagarna. Är det Frieda Lawrence, "i svart med den vita slöjan?" frågar han sig. "Är detta Middleton Murry?", han "som rör armarna liksom sammanmotande, Frieda gick så långt bort – ni andra får hålla er närmre..." (46). Och är det inte Aldous Huxley i öppen skjortkrage? Hans adamsäpple "bubblar upp och ner med underlig tydlighet, underlig fart – i kamp med tillbakaträngd gråt?" (46). Reportagekänslan infinner sig då och då, men i det okonventionella skissandet ligger ett medvetet riktande av uppmärksamhet bort från själva begravningsakten. Änkan och pojken som trampar på snäckorna får rätt stort utrymme, som här i en liten dialog med de franska replikerna bevarade:

– *Laisse les donc tranquilles les escargots!*
Det gör han inte, kras för fjärde gången.
– *Entends-tu?!*
Hör inte alls, femte snigeln är en ljusgrå fläck.
– *Véux-tu que je te fouette?*
Löjligt! På en körrgård!
Sjätte snigeln! (46)

Här finns tendenser till det lodräta skrivsättet. Meningarna är korta, ibland ofullständiga. Tematiskt är scenen viktig. Den rad som kommer efter citatet

ovan inleds nämligen med orden "[d]å kommer likvagnen" (46). Döden som krossar har förvisso skilda dimensioner här, men hela stycket bärs av en känsla av armod och torftighet, som väl korresponderar med att snigeln bara får bli "en ljusgrå fläck". Sammankopplingen kan också noteras i en passage där det först berättas att Kathrine Aurell kastar ner violbuketten i graven. "Sen händer ingenting, det blir bara alldeles tyst ett slag. En minut, kanske två – utav evigheten. Men inte fler, ty så går sjunde snigeln över gränsen, i en liten gröt av snäckskal och grus och slem" (48)

Den elegiska känslan av hjälplöshet och futtighet förstärks av duggregnet, "grått Medelhav i fjärran" (44), den snabba förrättningen utan präst, med få deltagare och med rätt få blommor – "inte mer än vad en frukt- och grönsakshandlare mitt i veckan och mitt i en envis regnperiod förfogat över" (48). Ett övergripande stämningssläge frammanas och förstärks genom det medvetna arbetet med de textuella elementens komposition, och ett typiskt Aurell-slut accentuerar det hela:

Rosbusken är på sin plats, änkan är nöjd med sitt verk.

Är kontemplativ, svarar ingenting.

Från andra graven går de sörjande mot utgången och bilarna. (49)

I scenerna på kyrkogården är Aurell själv mycket anonym. Visserligen finns ett "vi" som syftar på paret Aurell, men precis som i novellerna förefaller författaren vara en registrator, en som lyssnar, ser och för vidare.

Det ovan sagda aktualiserar i någon mening den svåra frågan om förhållandet mellan fakta och fiktion i Aurells författarskap. Sant är ju att han ofta hade verkliga förebilder.⁸ I *Vägar och möten* finns "Vesper i Bretagne", ett stycke om en hummerfiskande man som tror att hans hustru är otrogen med byprästen. Enligt Ragnar Matsson fanns ett tidigt manus till en novell kallad "Religion" med bland de papper som togs hem från Frankrike 1930. Novellen handlar om ett fiskarpar från Douélan i Bretagne. Aurell vistades i trakten 1924. Denna novell skrevs långt senare om och fick titeln "Vesper i Bretagne" (Matsson 1970: 89 ff.). Även här anar vi en faktisk kärna. Omarbetningen innebar en omfattande reducering och en seger för den konstnärliga knappheten. Hur den verkliga situationen egentligen sett ut kan vi inte veta. Matsson berättar att det i den tidiga versionen inte var svartsjuka som låg bakom aversionen mot prästen, utan "förlägenhet över prästernas onyttiga liv" (Matsson 1970: 92). I det här fallet innebar bearbetningen en trolig fikionalisering.

När det gäller de två exempeltexter jag analyserat något noggrannare ovan, och som gör anspråk på att läsas som faktiska, har jag försökt visa att deras konst-

fulla gestaltning har uppenbara likheter med novellernas. Innebär då detta att deras fakticitet i någon grundläggande mening måste ifrågasättas? Nej, så behöver det inte vara. I "Möte med Vilhelm Ekelund" är det viktigt att veta att texten bygger på reella möten. Intresset för författarbiografien finns i bakgrunden, och att det är den verkliga författarens vardagsliv som skildras och inte en fiktiv karaktär är naturligtvis centralt. Sett i det sammanhanget blir det estetiska utväljande och formande vars resultat är den föreliggande texten av underordnad betydelse. Att omvandla faktiska intryck till skriven text innebär ju alltid att göra ett urval av stoff och att ta ställning till olika formaspekter. Det finns heller inga avgörande signaler som får oss som läsare att ifrågasätta vår grundläggande förväntan – som vi bland annat fått via titeln – om att möta en faktabaserad text.

I "Begravningen" betonas också det låga perspektivet och det nästan stötande ointresset för Lawrences begravning. Kontrasten mellan författarens berömmelse och den futtighet som omger hans sista färd lär oss att se livets små omständigheter. Aurell har en förkärlek för lite udda motiv, vilka låter oss se det djupast mänskliga. I ett ironiskt parentesstycke spekulerar han kring huruvida de lokala myndigheterna i framtiden kommer att lägga ner kransar vid Lawrences grav, kanske "som ett bidrag till reklamen för Azurkustens andliga resurser", (45).⁹

Det konstfulla arrangerandet av samtliga texter är påfallande. Det är fråga om en gestaltning som vi företrädesvis känner igen från fiktionsberättande och inte från resereportage eller författarporträtt. Man kan, som redan antytts, se det som att Aurell använder de modeller för textuell gestaltning som gjort honom känd och uppskattad som skönlitterär författare, även när han skriver i andra genrer. Det leder till att traditionella genremönster inte blir styrande. Att göra allt till konst innebär dock inte med automatik att allt förvandlas till fiktion.¹⁰ Som redan nämnts innebär dock den estetisering texterna utsätts för, att de ges en betydelse som på något sätt går utöver deras konkreta nivå. De kan rentav närma sig exemplrets allmängiltighet. På ett sådant övergripande plan får pojken i "Tolv år på det trettonde", Ekelund, Lawrence, änkan och den lille pojken på kyrkogården exemplifiera grundläggande mänskliga betingelser. På det planet förefaller det också bli allt mer likgiltigt om exemplet är en människa eller en karaktär i en fiktionsberättelse. Fiktionalisering hotar aldrig den existentiella sanning som är oberoende av den annars så viktiga gränsen mellan fakta och fiktion. Att ge utsnitt av liv är ju också vad skönlitteraturen ytterst syftar till.

¹ Ragnar Matsson (1970: 89) tar upp händelsen i sin avhandling *Berättaren i Mangskog: Tage Aurells författarskap till genombrottet 1943*.

- ² Jämför med vad Hans E. Kinck, en författare som Aurell översatt från norska, skriver i "Litt om stil", *Mange slags kunst* (1921): "Så er det den anden sort: *perspektivets* stil. Forfatteren selv sier likesom ingenting. Det er tingene som sier noget. Han bare valgte tingene". (Kinck 1982: 273) Denna stil kontrasteras mot "den flate stil – planets stil, den fortællende, den retoriske, den til bruk i avislederen og ved al direkte præken" (272).
- ³ Begreppet "attribut" hämtas från Skalin (2005: 103).
- ⁴ Aurell 1960c. Sidhänvisningar i löpande text avser denna utgåva. I ett brev till vännen Gunnar Björling, daterat 12 april 1949, berättar Aurell om de fyra besöken hos Ekelund. "Vi överbjöd varandra med sparsamhet med ord", skriver han bland annat. Se *Björlingsamlingen, volym I*, Handskriftsavdelningen, Åbo Akademis bibliotek.
- ⁵ Lars Andersson (1995: 159) karakteriserar stycket som "intervju".
- ⁶ Herman Bang skriver så här i "Lidt om dansk realisme", *Realisme og Realister: Portrætsudier og Aforismer*, Kjøbenhavn 1879, s. 12: "Kommentarer vilde kun fylde op, og Pladsen er saa lille, Stoffet saa overvældende rigt." I samma essäsamling skriver han om dramat i "Nogle Bemærkninger om Teknik", s. 208: "Den fuldendte Tekniker forstaar fremfor Alt at begrænse sig, han sparer paa Motiverne og giver os ingen overflødige Ord."
- ⁷ Här kan man påminna sig Käte Hamburgers (1993: 113) försök att definiera narrativ fiktion: "For the system of fiction is defined by the figure's not being presented as object, but as subject, portrayed in his I-originaryity (or, as is also possible, as an object in the experience-field of other persons in the novel)." Ett sådant subjektivt "följande" av en karaktär är det alls inte fråga om i den här aktuella texten.
- ⁸ Ett exempel som Aurell (1960d) själv skriver om kan man ta del av i "Möte med Martina".
- ⁹ I en not frågar författaren "Vår där någon 1940? Och kommer någon 1950?" (45).
- ¹⁰ Jämför med vad Lars-Åke Skalin (2005: 75) skriver: "what a reader has to decide is whether all those patterns that form associations with novelistic technique still should be taken as somewhat eccentric stylistic devices getting their proper function from a speaker's intention to play a factual language game after all."

Litteratur

- Brev från Tage Aurell till Gunnar Björling 12 april 1949, *Björlingsamlingen, volym I*, Handskriftsavdelningen, Åbo Akademis bibliotek.
- Agrell, Beata, "Kortprosastudier i det svenska 1960-talet", *Fortællingen i Norden efter 1960*. Den 24. IASS-studiekonferens 2002, Anker Gemzøe, Søren Gornitzka, Peter Kirkegaard & Louise Mønster (red.), Aalborg 2004, s. 434-443.
- Andersson, Lars, *Platsens anda: En bok om Tage Aurell*, Stockholm 1995.
- Aurell, Tage, "Begravningen", *Bilderbok*, Stockholm 1950, s. 43-49.
- , "Möte med Vilhelm Ekelund", *Vägar och möten (och blad för vinden)*, Stockholm 1960a, s. 9-28.
- , "Vesper i Bretagne", *Vägar och möten (och blad för vinden)*, Stockholm 1960b, s. 93-96.
- , "Samtal med Vilhelm Ekelund", *Vägar och möten (och blad för vinden)*, Stockholm 1960c, s. 9-28.
- , "Möte med Martina", *Vägar och möten (och blad för vinden)*, Stockholm 1960d, s. 69-72.

- , "Tolv år på det trettonde", *Samtal önskas med sovvagnskonduktören*, Stockholm 1969, s. 9-25.
- Bang, Herman, "Lidt om dansk Realisme", *Realisme og Realister: Portræstudier og Aforismer*, København 1879, s. 1-14.
- , "Nogle Bemærkninger om Teknik", *Realisme og Realister: Portræstudier og Aforismer*, København 1879, s. 203-211.
- Hamburger, Käthe, *The Logic of Literature*, övers. Marilyn J. Rose, Bloomington & Indianapolis 1957/1993.
- Kinck, Hans E., "Litt om stil", *Mange slags kunst. Samlede essays I*, Oslo 1921/1982, s. 268-278.
- Matsson, Ragnar, *Berättaren i Mangskog: Tage Aurells författarskap till genombrottet 1943*. Diss., Stockholm 1970.
- Skalin, Lars-Åke, "Berättande fiktion och internt perspektiv", *Att anlägga perspektiv*, Staffan Hellberg & Göran Rossholm (red.), Stockholm & Stehag 2005, s. 76-108.
- , "Fact and Fiction in the Novel: A Narratological Approach", *Fact and Fiction in Narrative: An Interdisciplinary Approach*. Örebro Studies in Literary History and Criticism 5, Lars-Åke Skalin (red.), Örebro 2005, s. 57-83.
- Tunström, Göran, "Förord", Tage Aurell, *Berättelser*, Stockholm 1976, s. 7-8.

BJØRNSTJERNE BJØRNSENS "ABSALONS HÅR". OMKRING FIKSJONALISERING AV EN SOSIETETSSKANDALE

Petter Aaslestad
NTNU, Trondheim

I de siste par årene har vi som lesere blitt vant at samtidslitteraturen stadig hyppigere utforsker grensefeltet mellom fakta og fiksjon. (I skrivende stund debatteres for eksempel prinsessegemalen Ari Behns tidligere privatliv, på bakgrunn av de føringer som ligger i hans nettopp utkomne nye roman, *Entusiasme og raseri*.) Det virker som om pressen og kritikken ikke helt har et apparat til å møte disse tekstene med. Resultatet blir et sterkere fokus enn vanlig på selve forfatteren. Problemstillingen er selvsagt langt fra ny. I dette innlegget vil jeg belyse konferansens deltema, "Grensene mellom fakta og fiksjon" ut fra ett konkret tilfelle fra det nittende århundre: Bjørnstjerne Bjørnsons fortelling "Absalons hår", fra *Nye Fortællinger* (1894). Denne fiksjonsfortellingen tok datiden sjokkert avstand fra, fordi man ikke et øyeblikk var i tvil om at man gjensant i den høyst privat stoff fra Bjørnsonfamilien; først og fremst knyttet til sønnen, Bjørn Bjørnsons skilsmisse. Særlig var man indignert over at den fraskilte konen, Jenny ble fremstilt så utilslørt. I analysen av teksten vil jeg også berøre enkelte fortellesteoretiske utfordringer som grensefeltet fakta-fiksjon bringer med seg.

Forutsetningene for et spennende tekstanalytisk møte med fortellingen syntes i utgangspunktet å være de aller beste. I Francis Bulls litteraturhistorie heter det at "Absalons' hår er blendende godt fortalt, i et sterkt, billedrikt språk, med sikker stilkunst og inntrengende psykologi" (Bull 1963: 676). Bjørnson selv slo stort på og hevdet at dette var "det sterkeste" han noen gang hadde skrevet. Tekstanalytikere ble lovet noe å bryne seg på:

Jeg ved, at disse fortællinger er så tætte i vævningen, at den, der ikke læser dem omhyggeligt sine to à tre ganger og derved også vægrer sig mot sin egen tilfældige stæmmninger, han kan ikke skrive om dem. (Bjørnstjerne Bjørnson til Jacob Hegel, 28/6 1894, sitert etter Øyvind Anker).

Til tross for denne sofistikerte invitt til fordypet lesning og forsikringer om høy litterær kvalitet har ytterst få latt seg friste til å finne ut om de *kan* skrive om "Absalons hår". Ja, ingen har så langt faktisk skrevet om den, så vidt jeg vet.

Her ligger det i utgangspunktet godt an til å kunne trekke den moralske standardkonklusjonen om at "dette verket ikke har fått den oppmerksomhet det fortjener". Og jeg vil stoppe opp et øyeblikk her: Det intuitive ønsket vi har om at de glemte tekstene vi drar frem skal være *gode*, kan relateres til det *tekstsyn* vi er dominert av. Roland Barthes' tekstteoretiske refleksjoner, slik de blant annet kommer til syne i *S/Z* (1970), kan forstås som eksemplariske. Barthes vektlegger selve tekstproduksjonen og spør hvilken tekst kunne jeg ha lyst til å skrive, det vil si: skrive om igjen, "å fremme som en kraft i denne min verden". Barthesforskeren Karin Gundersen trekker pedagogisk opp hans kjente skille mellom det *lesbare* og det *skrivbare*:

Det er [...] den tekst som kan skrives om igjen i dag, som er av verdi. Denne verdien kaller Barthes "det skrivbare" (*le scriptible, id*). Det skrivbare gjør leseren til tekstprodusent. Som motstykke til det skrivbare settes den negative verdien: "det lesbare" (*le lisible*), som gjør leseren til tekstkonsument. Grunntypologien for en evaluering blir altså: skrivbare versus lesbare tekster; de siste er produkter (til forskjell fra produksjon). (Gundersen: 53 f.)

Prosateksten "Absalons hår" er ikke slik – det kan jeg innrømme med en gang – at jeg intuitivt har lyst til å skrive den om igjen. Den reduseres derved til bare å bli lesbar. Min påstand er at vi ikke har en tydelig metodikk for de tekstene som bare er lesbare. Umiddelbart merket jeg hos meg selv – i de første møtene med "Absalons hår" – en forflytning av interessefeltet i retning av tekstens genesis og mottakelse, på bekostning av det direkte analysearbeidet. Jeg oppgav det skrivbare til fordel for en søken etter forståelse av *hvorfor* teksten forelå. Jeg balsamerte så å si teksten i dens kontekst.

Fortellingen "Absalons hårs" forbindelse til virkelige personer er så tett at disse personenes liv ikke ble uberørt av den. Man må som tekstanalytiker kunne si noe om denne interferensen mellom fiksjon og fakta som her oppstår. Flere – også undertegnede – har tidligere tatt til orde for narratologiske modeller som bedre ivaretar lesningens dynamikk. Inspirert av Wolf Schmid, kom jeg frem til noe jeg – fra 1990 – har kalt et *kontekstnivå* – i tillegg til de tre genetiske *fortelling*, *narrasjon* og *historie* – hvor fortellingen ansees som det eneste gitte objektet og historien bare som en ufullstendig rekonstruksjon ut fra fortellingen. Kontekstnivået kan enkelt defineres som det i en fortellende tekst som er logisk implisitt men ikke direkte uttrykt.¹ Avveieningen mellom hva som skal regnes som del av

det manifeste historienivået og hva som er logiske slutninger ut fra fortellingen, er ikke enkel. Men problemstillingen aktiverer leserrollen på en måte som kan være produktiv i grensetrekkingen mellom fakta og fiksjon.

Min påstand – som jeg skal forsøke å belyse i det følgende – er: I datiden ble "Absalons hår", på grunn av bruken av gjenkjennelige levende modeller, lest med et så sterkt fokus på kontekstnivået at grensene mot fiksjonen falt. Man opphørte med å interessere seg både for det estetiske ved verket og for det tydelige budskapet forfatteren tilla det.

Handlingen i "Absalons hår" kan i meget korte trekk gjengis som følger: Den unge, begavede Rafael Kaas reiser rundt i Europa og gjør oppfinnelser og blir fetert, i selskap med sin mor. I hjembygden går prestens datter og venter på ham, men Rafael lar seg forføre i Kristiania av en 13 år eldre pensjonatvertinne, Angelika Nagel; enke med tallrike barn. Hun sier hun er gravid og tvinger ham til ekteskap. Samlivet domineres av slåssing og skandaler. Moren avslører, i brev, flere av svigerdatterens dårlige (delvis kriminelle) sider. Rafael – etter et indre selvpoppgjør – reiser hjem til gården og faller i armene på den tilgivende moren. Sammen begråter de det ødelagte liv.

Tittelen "Absalons hår" henspiller på den bibelske fortellingen om Davids sønn, Absalon som, ridende på et muldyr, blir hengende fast i et tre med sitt lange hår og deretter stukket i hjel, mens han var på vei for å gjøre statskupp mot sin far. På skolen lærer Rafael at det går Absalon ille fordi han gjør opprør mot faren. Senere i teksten blir det tydelig at det å la seg lede på avveier av egne lidenskaper er den egentlige feilen.

Den fiksjonelle pensjonatvertinnen, Angelika Nagel ble altså i samtiden tillagt en pendant i virkeligheten; nemlig Bjørns hustru, Jenny Bjørnson, tidligere Dahl, født Sandberg. Det finnes lite direkte stoff etter Jenny Bjørnson, men i et brev til fru Karoline, Bjørnstjernes hustru, noen måneder etter samlivsbruddet mellom Bjørn og Jenny i februar 1891, gir Jenny et levende innblikk i konfliktens intensitet:

Vil du tro at igaar var jeg i Theatret og saa Hedda Gabler, det gik 1te Gang. Du kan vide hvilken Opsigt jeg vakte. Bjørn følte sig øiensynlig generet, han blev saa liden i Sædet [Vi må her huske at Bjørn var teatersjefen – og satt godt synlig i sjefslojen. PAa.] – det var første Gang jeg var ude bland[t] Folk, men jeg klarede mig bra, trods det knep kort imellem. Der er kun en Ting jeg væsentlig bebreider Bjørn og hans far. Det er hvorfor de ikke ligesaagodt tog livet af mig ordentlig, som at gjøre det saa grundig aandelig. [...] Bjørn har ære af sin Spark i mit Bryst. Knuten er vokset saa det nu er dobbelt saa stor som da jeg opdagede den. Den skal ogsaa faa gaa sin Gang i Fred skjønt den ofte smerter mig stygt.

Han har sørget for et varigt Minde" (J. Bjørnson til K. Bjørnson, 27.2 1891, Bjørnson-arkivet, Nasjonalbiblioteket).

De sarkastiske formuleringene, det gruoppvekkende innholdet, og ikke minst den skandaløse settingen hvor det til svigermor beklages at hennes mann og sønn ikke har drept henne, står qua atmosfære ikke tilbake for fiksjonens. Også i "Absalons hår" finner vi voldelige lyster og handlinger i den ekteskapelige konflikten, ofte i sammenhenger med tredjemann til stede, og med et høyt støynivå av skrik, eder og forbannelser – ikke ulikt skandalescenene i de store Dostojevski-romanene.

Ekteparet Bjørn og Jenny gikk fra hverandre i november 1890, etter tre års ekteskap. Et par uker etter bruddet tegner Bjørnstjerne et kjapt bilde av Jenny, i brev til Karoline og datteren Bergljot:

[Jenny er] et nokså råt fruentimmer med en mengde liaisons bak sig og 5 – fem – barn, 13 år eldre æn Bjørn, indbilder han, at hun er frugtommelig med ham og på det får ham i ægteskab [det var ikke blitt barn i Bjørn og Jennys ekteskap. P.Aa] og lever med ham som hund og kat i et uværdigt, oprivende samliv. (Bjørnstjerne Bjørnson til K. Bjørnson, 30.11 1890, Bjørnson-arkivet.)

Kvinneportrettet i brevet stemmer godt med det bildet man danner seg av fiksjonens Angelika Nagel. Ja, helt ned på detaljnivå i Bjørnsonfamiliens korrespondanse kan man finne beskrivelser som nesten ordrett er tatt opp i fiksjonen. For eksempel er både Jenny og Angelika på nippet til å oppgi det giftemål de er i ferd med å påtvinge henholdsvis Bjørn og Rafael. Begge henviser de til sin kvinnelige erfaring når venner av parene stiller kontrollspørsmål om graviditeten virkelig er et faktum (hvilket den i begge tilfeller altså ikke er). Peripetiene er så godt som identiske; under sterkt påtrykk av familievenner er virkelighetens Jenny og fiksjonens Angelika i ferd med å formulere et brev hvor de fraskriver seg ekteskapskravet, men i det brevet skal puttes i konvolutten kommer inn av døren henholdsvis virkelighetens Bjørn og et brev fra den fiksjonelle Rafael om at ekteskap godtas. Den melodramatiske *timing* er minst like stor i den bjørnsonske korrespondansen som i fiksjonsfortellingen.

Den atmosfære av offentlig skandale rundt samlivsbruddet, som man kan fornemme i Jennys brev, ble erfart på ny av de involverte personene, nærmere tre år etter da boken forelå. Bjørnsons datter, Bergljot rapporterer med begejstret skadefryd til foreldrene i utlandet, rett etter utgivelsen:

Fars nye fortælling "Absalons hår" er aldeles storartet. Det finder alle, alle mennesker, men dette med Jenny som er skildret er alle, alle aldeles rasende over, dere begriper ikke hvor sindte de er. Høreaviserne roser den frygtelig

meget, men når de kommer til denne skildring av Jenny er de meget vrede. Jeg finder det er aldeles storartet. Nu har hun fået en frygtelig straf. Men hele fortællingen er deilig, det er slig en poesi, glød og varme. Hurra! (B. Ibsen til Bjørnstjerne og K. Bjørnson, 18. juni 1894, Bjørnson-arkivet)

Boken forelå midt i juni 1894, men først tre og en halv måned senere skriver Bjørn til faren om sine reaksjoner på at hans ekteskapskonflikt er forelagt offentligheten i fiksjons form: "[...] "Absalons haar" [...] tar mig forfærdelig. Jeg led opigjen hele mit rædselsliv. [...] [Jenny] er overalt i venstre, som højre, blevet martyr, alle synes synd paa hende! [...]" (Brev fra Bjørn Bjørnson til Bjørnstjerne Bjørnson, 27.9 1894, Bjørnson-arkivet). Den tidligere sosietetsskandalen som nå utspilles på ny gjennom den skriftlige versjonen tillegger Bjørn også en politisert betydning; høyre og venstre er samstemte i sympatien for Jenny. Bjørnson junior – og senere også senior – tviler ikke på at familedynastiets privatanliggender hører hjemme i nasjonens politiske diskurs.

At "alle" beundret fortellingen var en sterk overdrivelse. *Morgenbladet* fant at Bjørnson her stod for et snikmord. *Aftenpostens* anmelder vemmet seg over den "megen sanselige råskap" som lå i teksten. Den ellers så lojale Bjørnsonvennen, Chr. Collin i *Nyt Tidsskrift*, var svært kritisk, fordi Bjørnson i "Absalons hår" lå under for et negativt menneskesyn. Romanestetisk mest interessant var Erik Skrams anmeldelse i *Verdens Gang*. Skram latterliggjorde Bjørnson fordi han selv overalt var til stede i fiksjonen, og aldri skjulte seg bak sitt emne. Sannsynligvis har på dette tidspunkt den impresjonistiske romanformens estetikk slik Herman Bang og Jonas Lie praktiserte den, slått såpass igjennom at Bjørnsons form allerede av den grunn virket passé. (Og det er lett å slutte seg til Skrams kritikk i dag.)

Først og sist kretser anmeldelsene om den for tette virkelighetsnærhet. Minst moralsk er *Dagbladet*:

Saasnat man har læst ud over Midten af den tidligere utrykte Fortælling, mærker man med ett, at her blir det umuligt at holde Forfatterens Fremstilling af det tragiske Moment i Heltens Liv ud fra visse Sladderberetninger, man i sin Tid ikke kunde undgaa at høre om, en dengang celeber Sensationsnyhed i vor Hovedstadsverden. Fornemmelsen af dette forstyrrer i den Grad, at det ikke blir alle givet at læse videre med den rette nydelse af Kunstværket. (Dagbladet nr. 171, 1894)

Her er det altså ikke det moralske ubehaget ved snikmordet eller den sanselige råskap som hemmer lesningen, men en konsentrasjonssvikt grunnet leserens forkunnskaper. Oversatt til et narratologisk *statement*: Når kontekstnivået blir

for påtrengende under realiseringen av teksten, avsvettes historienivået slik at kunnskapen om det virkelige livet ikke kan underlegges fortellingen.

Bjørnson utdyper sitt intenderte budskap i brev til datteren Bergljot:

Det er mit livs dyreste erfaring, som ligger i [Absalons hår]. Den, der [...] oplever noget så forfærdeligt, og så ikke gjør sit til at varsku og hindre gjentagelsen i stort og småt, han sviger sin opgave.[...] der finnes ikke ét hævnens ord, ikke ét ondskabens i hele den skildring, som det her gjelder. (Bjørnstjerne Bjørnson til B. Ibsen, 22. juni 1894, Bjørnson-arkivet)

Teksten skal altså advare andre mot å la seg forføre på avveie bort fra sin bestemmelse. Både far og sønn Bjørnson er for øvrig skjønt enige om at forfatteren har trukket fra *minst* en tredjedel av den faenskap som utgikk fra modellen. Forfatteren eier ingen skygge av tvil om sin egen oppriktighet og gode intensjon.

Min skepsis mot forfatterens selvforståelse ligger i to forhold; Bjørnsonfamilien er i 1893, mens det skrives på "Absalons hår" enda ikke ferdige med Jenny (noe jeg straks skal komme tilbake til). På samme tid er dessuten Bjørnstjerne, Karoline og barna inne i en opprivende konflikt rundt Bjørnstjernes erotiske forhold til pianistinnen Erika Nissen, noe som også har blitt tillagt direkte tekstuell innflytelse på "Absalons hår".

Jenny først: Når Bjørnsonfamilien (og *Norsk biografisk leksikon*) regner skilsmissen mellom Bjørn og Jenny til 1890, så er dette ukorrekt. Skilsmisseansøkingen ble behandlet av regjeringen i Statsråd – som det ble den gangen – først i november 1892, og da med *negativt* resultat. Nøyaktig ett år senere tas skilsmissen på ny opp i statsråd i Stockholm. Nå bevilges ekteskapet "*aldels ophævet*", én uke før Bjørn trer inn i nytt ekteskap. I det kongelige justisdepartementets journalbøker for disse årene finner man innført mottatte dokumenter fra Jenny som protesterte på Bjørns fremstilling av deres forhold. Disse må ha vært viktige da første søknad ble avslått. Men dokumentene lar seg ikke oppspore lenger. Jeg har brukt flere dager av mitt liv – forgjeves – på Riksarkivet i Oslo – på jakt etter disse. Alle departementets journalmapper som omhandler denne skilsmissen er i dag tomme. Den nederlandske forfatter Willem Frederik Hermans sa i sin tid: "Den dagen man åpner arkivene, er det alltid noen som i forkant har fjernet de viktige dokumentene".

Uroen rundt løsningen på skilsmissen – så sent som høsten 1893 – må ha gitt sars dårlige kår til å rendyrke den klarhet forfatteren hevdet han var i besittelse av under utformingen av "Absalons hår".

Om arbeidet med skrivningen av "Absalons hår" rapporterte fru Karoline til datteren Bergljot 11. november 1893 hvor hun kunne fortelle at Bjørnstjerne

her har fått "*arbejdet sig ut af det med 'dyret'*". "Dyret" Karoline henviser til, er pianistinnen Erika Nissen. "Absalons hår" er i følge Karoline altså et verk hvor den bjørnsonske skrift kommer ut av "det" med Erika. Leser man brevmaterialet rundt Bjørnstjerne-Erika-relasjonen dras man inn i et kaos av de elskendes heftige erklæringer, den forsmådde hustrus selvmordstanker, barnas indignasjon og irettesettelser; det hele i et sterkt melodramatisk skjær. Her er anonyme brev med trusler og bakvaskelser; hemmelige møter; den berettigede frykten for avsløringer; skilsmisserykter i full offentlighet og ikke minst: erotiske brev på avveier, til tross for forsikringer om at alle postkasser og skuffer har vært behørig låst og nøklene båret rundt halsen.

Hele familien gjetter på at det er Jenny som har fått tak i de bortkomne kjærlighetsbrevne, og som man frykter hun fallbyr avisredaksjonene. I tyske aviser spekulerer man på om "Absalons hår" er fortellingen ikke bare om Bjørn men også om Bjørnstjernes ekteskap. Bjørnson rykket ut i tyske og norske aviser og dementerte dette. Aldo Keel – i sin Bjørnsonbiografi – er imidlertid overbevist om at det finnes spor i "Absalons hår" av Bjørnsons egen, ennå ikke overvunne kjærlighetshistorie. Det samme er Karoline. Keel i sin argumentasjon griper fatt i fremstillingen av Rafaels refleksjoner i selvpoppjøret mot slutten av "Absalons hår". Rafael spør seg:

Hvorfor faen blev ikke David hængende efter sine Haar? De var vist mindst lige saa lange som Absalons. Aa, det var paa Nippet med David ogsaa. Mange Ganger. Lige op i hans Alderdom. Men den centrale Magt i David var for stærk. Energien i ham var og blev for vældig; den underlagde sig de oprørske Kræfter; de fik ikke drage ham for langt bort i lidenskabelige Ærind. De blev bare Ferieudflugter i hans Liv og gav det Digt. Bestemmelsen rokked de ikke. (Bjørnson 1894: 139)

Faren, David bedrev ferieførtøring som gav ham ny inspirasjon til sin krevende gjerning. Ja, slik kan man også se det. Bjørnson selv var indignert over at man ikke lot ham få lov til å ha to koner da det gledet og inspirerte ham slik – og det er han jo ikke alene om å ha erfart. Forholdet til Erika var privat og berører kontekstnivået for noen ytterst få lesere – og da på et abstrakt plan. Fortellingen "Absalons hår" kan utmerket realiseres uten kunnskap om Erika. Jenny derimot var det ikke mulig for noen i Kristiania ikke å gjenkjenne. Ja, i den grad gjenkjente man virkelighetens tildragelser at det ikke ble mulig å realisere fortellingen som en sammenhengende fiktiv historie med en iboende tematikk. Bjørnsondynastiet demoniserte den tidligere så høyt elskede Jenny. Demonbildet ble satt inn i en fiksjon, mens forfatteren forsikret at han både hadde fortiet

og latt forståelsens lys skinne. Heldigvis: Verken publikum eller kritikere lot seg dupere. Men Bjørnsons forfatterhandling opprører meg fremdeles, på det etiske planet, og jeg har enda ikke gitt opp å finne Jennys versjon av begivenhetene. Dermed har jeg også antydning at randsonens faktafortellinger kan fremstå som like intenst *skrivbare* som de publiserte fiksjonsfortellinger.

¹ Wolf Schmid utvikler dette videre i boken *Elemente der Narratologie* (2005). Jf også Aaslestad, Petter, *Narratologi* (1999: 30ff).

Litteratur

- Bjørnson-arkivet, Nasjonalbiblioteket, Oslo.
 -8- [Vogt, Nils], "Bjørnsons nye Bog", *Morgenbladet* 12. juni 1894.
 A. [ikke-identifisert pseudonym], "Literatur", *Aftenposten* 17. juni, nr 351, 1894.
 Aaslestad, Petter, *Narratologi*, Oslo 1999.
 Anker, Øyvind (m. fl., red.), *Bjørnstjerne Bjørnsons brevveksling med danske 1875-1910*. Bind 3, Oslo 1961.
 Barthes, Roland, *S/Z*, Paris 1970.
 Behn, Ari, *Entusiasme og raseri*, Oslo 2006.
 Bjørnson, Bjørnstjerne, "Absalons Haar", *Nye Fortællinger*, København 1894, s. 1-153.
 Bull, Francis, "Norges litteratur. Fra februarrevolusjonen til første verdenskrig", *Norsk litteraturhistorie*. Bind 4, Francis Bull (red. m. fl.), Oslo 1963, s. 467-706.
 C. B. [Brinkmann, Chr.], "Literatur-Tidende", *Dagbladet* 17. juni nr. 171, 1894.
 Collin, Chr., "Bognyt", *Nyt Tidsskrift* 1894, s. 692-713.
 Gundersen, Karin, *Roland Barthes. Etapper i fransk avantgardeteori 1950-1980*, Oslo 1989.
 Keel, Aldo (red.), *Bjørnstjerne Bjørnsons Briefwechsel mit Deutschen*. Bind 2, Basel 1987.
 Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*, Berlin 2005.
 Skram, Erik, "Litteratur", *Værdens Gang* 22. juni, nr. 143, 1894.

SKÖNLITTERATUREN I SPRÅKHISTORIEN

Lars-Erik Johansson

Högskolan i Skövde

Standardspråk och språklig standardisering

Termen *standardspråk* betecknar en enhetlig språkstandard, till vilken individuella språkliga skillnader förhåller sig. Standardspråk är en språkform, som – i motsats till regionala och sociala varianter – är allmänt accepterad och stilistiskt neutral. Haugen (1966: 931) har karakteriserat standardspråk som språk med ett minimum av (regional) variation i form och ett maximum av funktion (dvs. användbarhet inom olika funktionsdomäner). Ett svenskt skriftligt standardspråk, baserat på ett överregionalt elitspråk inom högre samhällsskikt och ett religiöst språk med grund i Vadstena kloster, anses föreligga i slutet av medeltiden; under följande sekel kommer denna norm att i detalj kodifieras, spridas och utvecklas.

Den process som successivt leder fram till en språklig standard styrs av faktorer av olika slag, å ena sidan allmänna politiska, ekonomiska och kulturella faktorer, där det i efterhand inte är lätt att urskilja de enskilda faktorernas betydelse, å andra sidan i hög grad specifika strävanden att reglera språket; exempel på det senare är exempelvis akademier, utbildningsinstanser och språkvårdande organ. Vanligtvis urskiljs fyra stadier i framväxten av en standardspråksnorm (Haugen 1987: 59-64): urvalsprocess, kodifiering, spridning (implementering) och utveckling. Skönlitteraturen kan antas spela en betydande roll i spridningsfasen men kanske framför allt vid utvecklingen av en standardspråksnorm.

Skönlitteraturens betydelse i standardiseringsprocessen

Skönlitteratur är en av de litteraturformer som konstituerar ett standardspråk. Flera forskare inom den s.k. Cercle Linguistique de Prague (såsom Havránek, Mathesius och Mukařovský) har intresserat sig för standardspråkets framväxt. Mukařovský, som i detta sammanhang särskilt har studerat relationen mellan standardspråket och det litterära språket, menar, att forskningen vid studiet av standardspråksutvecklingen i sitt material bör inkludera data från skönlittera-

turen och även från poesin (Mukařovský 1932/1955: 19). Emellertid finns det egenskaper hos det poetiska språket som skiljer detta från standardspråket; hit hör främst ett drag som Mukařovský beskriver som ett "framhävande" (tjeck. *aktualisace*) av det språkliga uttrycket för dess egen skull "to the extent of pushing communication into the background as the objective of expression"; själva det poetiska språkliga uttrycket är således viktigare än kommunikationsaspekten. Motsatsen till det poetiska språkets framhävandefunktion är den på en kommunikativ funktion helt inriktade vetenskapliga prosan, som enligt Mukařovský kan betraktas som standardspråk "in its purest form". Typisk för framhävandefunktionen inom skönlitteraturen är att den leder till (medvetna) brott mot standardspråkets norm (genom avvikelse från denna i exempelvis syntax och ordböjning, radikala nyskapelser och bruk av arkaiserande stildrag).

Skönlitteraturens betydelse för utveckling av standardspråk har även belysts av Kloss (1978), som har studerat utvecklingen av nya germanska kulturspråk efter 1800. Enligt Kloss spelar skilda litteraturformer olika stor roll vid olika faser i standardiseringsprocessen. I en första fas är skönlitteraturen (dikter, dramatik, epik) en viktig normkälla, i nästa fas tar sakprosan över denna funktion; slutligen sker en utveckling av språket för att möjliggöra publicering av avancerad forskning (1978: 52). Kloss' begränsning till tiden efter 1800 gör givetvis att hans resultat måste användas med försiktighet vid analys av standardiseringsprocesser i äldre tid. Exempelvis är i äldre språkstadier i de europeiska kulturländerna andelen folkspråkliga fackprosatekster, inte minst vetenskapliga, mycket liten i relation till framför allt andelen skönlitterära och religiösa texter; detta är ytterst en konsekvens av latinets dominerande ställning som vetenskapsspråk.

Metod och material

I ett pågående forskningsprojekt analyserar jag struktur och källanvändning i översiktliga språkhistoriska framställningar, där syftet är att beskriva framväxten av i första hand en svensk skriftspråksstandard. Ett delresultat av denna analys åskådliggör den roll som skönlitteraturen har i denna utveckling. Det begränsade utrymmet möjliggör här inte en fullständig redovisning av materialet, men en presentation av några centrala resultat torde ändå ge en fullgod bild av hur den språkhistoriska forskningen har använt sig av skönlitteraturen.

Inom de svenska språkhistorierna används skönlitteraturen på tre olika sätt: som viktig källtyp, som utgångspunkt för (generella) uttalanden om språk- och stilutveckling och som exemplifiering vid analys av enskilda språkliga förändringar (ljudförändringar m.m.). Således förtecknar Noreen (1903: 135-150) käl-

lorna för 1500- och 1600-talens svenska; av dessa tillhör drygt 50 procent den skönlitterära och 17 procent den religiösa källtypen.

Jag begränsar mig i det följande emellertid till en analys av hur skönlitterära exempel används för att belysa språkliga förändringar. En rimlig hypotes är att – eftersom skönlitteraturen är den källtyp som, jämte juridisk och religiös litteratur, har dominerat den äldre svenskans textproduktion – den språkhistoriska forskningen vid beskrivningen av standardspråkets framväxt har tillmätt skönlitteraturen stor roll. Av särskilt intresse bör den skönlitteratur vara som dels har haft betydelse för den stil- och genrehistoriska utvecklingen, dels genom sin popularitet har kunnat påverka stora grupper av språkbrukare. I takt med att det växer fram en mera omfattande svenskspråkig sakprosa bör emellertid intresset alltmer fokuseras på denna.

Jag har i min analys valt att begränsa mig till två svenska språkhistorier, dels Adolf Norcens epokbildande, brett upplagda men ofullbordade vetenskapliga handbok om svenskan från och med 1500-talet, *Vårt språk* (1903-), dels Elias Wesséns *Svensk språkhistoria* 1-3 (1941-1956), skriven för den akademiska grundutbildningen i nordiska språk. Noreen kom endast att behandla den historiska ljudläran under nysvensk tid, Wessén emellertid har i sitt trebandsverk beskrivit den svenska språkhistorien från äldsta tid med hänsyn till ljud- och ordböjningslära, ordbildningslära och syntax. En möjlighet till en formell jämförelse mellan Noreen och Wessén, med innebörd att samma del av språkssystemet behandlas under samma tid, finns således endast för de avsnitt som behandlar ljudförändringarna under nysvensk tid (Noreen 1905; Wessén 1965a: 151-182); dessa två texter utgör det huvudsakliga analysmaterialet för den kommande redovisningen. I viss mån har jag dock kompletterat med analyser från andra verk av Wessén.

Skönlitteraturens andel av exemplifieringen i språkhistorier

I Noreen (1905) är källtypen äldre lingvistisk litteratur (ordböcker, grammatikor, etc.) helt dominerande med cirka två tredjedelar av exemplen. Därefter kommer den skönlitterära källtypen med knappt 20 procent av exemplen; den religiösa källtypen står för 10 procent.

En analys av källtyperna i Wessén (1965a) visar att skönlitteraturen utgör den viktigaste typen med nästan hälften av exemplen; näst största källtyp är den religiösa med en fjärdedel av exemplen. Inom ordbildningsläran (1971) står de skönlitterära exemplen för ungefär en tredjedel; den största gruppen är religiösa texter med cirka 40 procent. Inom den historiska syntaxen (1965b) dominerar den juridiska källtypen med nästan 40 procent av exemplen, tätt följd av den re-

ligiösa med drygt en fjärdedel och den skönlitterära med en femtedel av exemplen. Orsaken till den mindre andelen skönlitterära exempel inom syntaxdelen är givetvis verkets tonvikt på äldre språkskeden, där medeltidslagar och religiösa texter utgör centrala texter. (Källtypen äldre lingvistisk litteratur omfattar hos Wessén relativt få exempel med en andel mellan 3–8 procent i de olika verken.) Sammantaget kan dock konstateras att den skönlitterära källtypen (omfattande mellan 20 och 50 procent av exemplifieringen) tillmäts stor – eller rentav mycket stor – betydelse i beskrivningen av den svenska språkhistorien.

Skönlitteraturens roll i språkhistorierna

En analys av den skönlitterära källtypen har gjorts utifrån författare, deras verksamhetstid och de litterära grundformer som de företräder.

Författare

Noreen redovisar nästan 600 exempel från 77 författare. Därvid står två författare, Dahlstierna och Lucidor, för 20 procent av exemplen; Dahlstierna ensam står för drygt 10 procent. Ökas exempelandelen till 30 procent tillkommer Stiernhielm, till 40 procent tillkommer Messenius och Columbus och till 50 procent tillkommer Bellman. Resultatet blir att hälften av Noreens anförda exempel kommer från endast 6 författare. Samtliga frekvent citerade författare utom en tillhör 1600-talet; Bellman är verksam under 1700-talet. Knappt en handfull exempel kommer från kvinnliga författare (Brenner och Nordenflycht).

Wessén redovisar knappt 130 exempel från 37 författare. En författare, Bellman, står för en femtedel av exemplen. Vid ökade exempelandelar tillkommer ytterligare författare, vid 30 procent Brasck och Columbus, vid 40 procent Runeberg och vid 50 procent Kellgren och Hiärne. Även hos Wessén står sex författare för hälften av exemplen. Wesséns exemplifiering är dock "modernare" än Noreens; hos Wessén möter tre 1600-talsförfattare, två 1700-talsförfattare och en 1800-talsförfattare. Endast tre exempel kommer från en kvinnlig författare (Lenngren).

Gemensamt för de båda språkhistorikerna är att några få skönlitterära författare tillåts dominera exemplifieringen. Dock skiljer sig deras urval något åt: endast Columbus och Bellman möter hos båda. Språkhistorikernas författarurval är heller inte grundat på samma typ av värderingar som litteraturhistoriker gör. Litteraturhistoriskt väsentliga författarskap, som exempelvis Stiernhielm, romantikerna och framför allt Strindberg, har normalt relativt få exempel (ett undantag utgör Stiernhielm hos Noreen). Strindberg har givetvis få exempel hos den samtida Noreen, men Wessén använder honom inom ljud- och ordböj-

ningsläran som exempelgivare endast vid 13 tillfällen och inom den historiska syntaxen (1965b) vid 15 tillfällen (som jämförelse kan nämnas att i syntaxdelen hämtas sammanlagt 65 exempel från poesiskrivarna Tegnér och Fröding). Inte ens Dalin, den ende svenske författare som av språkhistorikerna tillmäts periodisättande kvaliteter (främst hans moderna prosa), får särskilt många exempel i de jämförbara partierna (6 hos Noreen och 4 hos Wessén); i Wesséns historiska syntax (1965b) får Dalin endast bidra med ett tiotal exempel.

Det är uppenbart inte vare sig litterära kvaliteter eller en iakttagen stilhistorisk betydelse som ger skönlitteraturen en rikhaltig exemplifiering i språkhistorien. Tvärtom verkar flera skönlitterära författare, som knappt ens nämns i nyare litteraturhistorier, vara verkliga exempelgruvor, särskilt för Noreen men i viss mån även för Wessén. Hos Noreen är huvudsakligen äldre författare omhuldade i exemplifieringen: utöver de tidigare nämnda märks Asterophorus, Börk, Chronander, Hiärne, Lindschiöld, Rondeletius och Runius (flera av dem har dessutom synnerligen begränsade författarskap). Det gemensamma för dessa författare är att de i sina verk kan uppvisa relativt många talspråkiga och dialektala former. Av mindre intresse för Noreen är litterärt sett mera betydande författare som Almqvist, Atterbom, Geijer, Kellgren, Rydberg, Stagnelius och Tegnér.

De skönlitterära exemplen förses hos Noreen ibland med "territoriella tillägg" som vittnar om det dialektala intresset bakom exemplifieringen: upplänningen Bureus, dalkarlarna Stiernhielm och Columbus, stockholmaren Lucidor, dalslänningen Dahlstierna. Även den arkaiserande tendens som inte sällan möter i äldre poetiskt språk noteras; relativt ofta möter formuleringar som "ännu hos NN".

Förhållandet är likartat hos Wessén, som dock har en större känsla för en traditionell svensk litterär kanon, eftersom författare som Fröding, Geijer, Runeberg, Rydberg och Tegnér relativt ofta får bidra med exempel. Även i Wesséns framställning finns dock exempel på att – från litteraturhistorisk synpunkt – "udda" författarskap favoriseras. Således får 1600-talsdramatikerna Chronander och Beronius bidra med betydligt fler exempel än kända författare som Almqvist, Atterbom, Fröding, Geijer och Stagnelius.

Det förefaller med andra ord vara skönlitteraturens roll som fatatur för dialektala, ålderdomliga och talspråkliga former som är dess främsta värde för det språkhistoriska studiet. Noreens medvetenhet om att exempelvis Wallin och Tegnér har "varit i språkligt afseende ytterst inflytelserika på grund af den ofantliga spridning vissa af deras skrifter, t. e. Wallins psalmbok och Tegnér's Fritiofs saga, erhöllo" (Noreen 1903: 154), leder inte till en rik exemplifiering (Wallin får bidra med 1 och Tegnér 7 exempel hos Noreen).

Illustrativt är hur Wessén använder exempel från Strindberg, den svenske författare om vilken följande yttras i en litterär antologi, utgiven av två kända språkvetare (Lundell och Noreen): "Hans form är ursprunglig och egendomlig, han har riktat vårt litteraturspråk kanske i högre grad än någon annan svensk författare" (*Svensk vitterhet* 2 1900: 27). Det är emellertid inte Strindbergs betydelse för språkutvecklingen, som kännetecknar det bruk som språkhistorikerna gör av hans verk. I Wessén (1965a) får Strindberg i stället illustrera ålderdomliga företeelser som äldre maskulinformer på *-er* hos substantiv (*kvällen, tider*), stavning med *sk-* i ord som *skäl* (i stället för *säl*), en form som *dronning* i stället för *drottning*, enkliks som *vid'na* (i *Hemsöborna*), äldre verbformer som *knöck, klöpp*, (det) *röker* och *lämnom*; dessutom konstaterar Wessén att Strindberg normalt använder verbets pluralböjning men att "singularformer förekommer icke sällan, ehuru helt nyckfullt, särskilt i hans senare verk" (Wessén 1965a: 248).

Tidsperioder

Jag har fördelat de skönlitterära exemplen på olika århundraden. Utgångspunkten är den traditionella gruppering av författarskap som förekommer i litteraturhistoriska handböcker.

Hos Noreen kommer knappt 0,5 procent av de skönlitterära textexemplen från 1500-talet (*Historia trojana* och *Holofernes och Judit* med ett exempel vardera), 71 procent från 1600-talet (med Dahlstierna och Lucidor som mest citerade författare), 14 procent från 1700-talet (med Bellman som mest exemplifierad skribent), 10 procent från 1800-talet (med Tegnér som dominerande författare) och ett enda exempel från 1900-talet (Ossiannilsson).

Hos Wessén kommer 45 procent av de skönlitterära textexemplen från 1600-talet (med Brask och Columbus som dominerande författare), 32 procent från 1700-talet (med Bellman som mest citerad författare), 18 procent från 1800-talet (med Runeberg som mest exemplifierad skribent) och 2 procent från 1900-talet.

Det är uppenbart att den äldre skönlitteraturen anses spela en större roll för det svenska standardspråkets utveckling än modernare litteratur. Hos Noreen kommer 85 procent av exemplen från 1600- och 1700-talen, hos Wessén knappt 80 procent. Detta förhållande överensstämmer knappast med den fördelning på olika tidsperioder som finns i svenska litteraturhistorier från 1900-talet. En bidragande orsak till detta är givetvis att de strukturella förändringarna av svensk fonologi och morfologi är mycket små efter 1500-talet. Språkhistoriernas mål är ju – något som framgår av hur skönlitteraturen behandlas – att belysa språkstrukturens förändringar, inte stilhistoriska förändringar eller utveckling av texttyper och genrer.

Skönlitterära grundformer

Vid en analys av de skönlitterära exemplens fördelning på olika grundformer, dvs. dramatik, poesi (dvs. dikt i bunden form) och prosa, har jag valt att ge varje författare en "huvudklassificering"; för några författarskap, relativt få, har valts en "blandad" klassificering (exempelvis behandlas Columbus, Dalin och Nicander som både prosaister och poeter).

Fördelningen på grundtyper är likartad hos Noreen och Wessén. Hos båda utgör exempel från dramatiken ungefär en fjärdedel och från poesin drygt 60 procent; rena prosaister är inte populära hos vare sig Noreen eller Wessén (melan 2 och 5 procent av exemplen). Författarskap av "blandad karaktär" utgör cirka 10 procent.

Från språkhistorisk synpunkt är det betydande inslaget av dramatik begripeligt. Man skulle kunna tänka sig att den dramatiska formen, som ju vanligtvis innefattar muntligt framförande, gynnar en naturlig och muntlig stil som skulle kunna bli mönsterbildande i standardspråket. Mindre förstälighet är den starka fokuseringen på 1600-talsdramatiken, ofta representerad av dramer med stark lokal anknytning och med en undanskymd tillvaro i handskrifter. Större intresse borde då 1700-talsdramatiker som Gyllenberg, Modée, Stagnell, Kexél, Envallsson och Enbom ha.

Förvånande är slutligen den stora betydelse som poesin tillmätts (och omvänt den ringa betydelse som tillkommer prosan). Visserligen dominerar poesin som litteraturform långt in på 1800-talet, men det äldre poetiska språket har ju i hög grad speciella språk- och stildrag som starkt avviker från sakprosan. Särskilt förvånande är det flitiga bruk som Wessén gör av framför allt 1800-talspoeter i sin syntaxhistoria (1965b); man kunde tycka att 1800-talspoesins syntax knappast vore typisk för detta århundrades standardnorm. Medan fyra flitigt citerade 1800-talspoeter (Fröding, Runeberg, Rydberg och Tegnér) står för hela 87 exempel, har den ende prosaisten från detta århundrade med rik exemplifiering, nämligen Strindberg, endast 15 exempel.

Sammanfattning

Skönlitteraturen tillmätts stor betydelse i svenska språkhistorier, både som källtyp och som grund för exemplifiering av olika språkliga fenomen, något som harmonierar väl med dess stora andel i framför allt en äldre textkorpus. Men den som tror att språkhistorierna därmed ger en god bild av hur skönlitteraturen, genom en betydande genreutveckling, karakteristiska epokstilar och enskilda författare, har bidragit till en utveckling och ett berikande av det svenska standardspråket blir besviken.

Målet for framställningen i språkhistorierna är nämligen *inte* att visa hur skönlitteraturen och andra litteraturformer har samverkat till att skapa den moderna svenskans standard utan fastmer att utnyttja textexempel från olika källtyper som illustration till förändringar av den lingvistiska abstraktion som kan benämnas den svenska språkstrukturen. Dessutom verkar det ibland som om språkhistorikernas intresse är större att visa på olika typer av variation i standarden än att åskådliggöra själva kärnan i den standard som växer fram. Således blir skönlitteraturens roll i realiteten inte sällan att bidra med konkreta exempel på stilistisk, regional och arkaiserande variation inom det framväxande svenska standardspråket. Den språkhistoria som belyser hur skönlitteraturen har påverkat språkutvecklingen och riktat det svenska standardspråket är med andra ord ännu oskriven.

Litteratur

- Haugen, Einar, "Dialect, Language, Nation", *American Anthropologist*, 68, 1966, s. 922-935.
 —, *Blessings of Babel*, Berlin 1987.
 Kloss, Heinz, *Die Entwicklung neuer germanischer Kultursprachen seit 1800*. 2. erw. Aufl., Düsseldorf 1978.
 Mukařovský, Jan, "Standard Language and Poetic Language", *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, selected & trans. Paul L. Garvin, Washington, D.C., 1932/1955, s. 17-30.
 Noreen, Adolf, *Vårt språk. Nusvensk grammatik i utförlig framställning 1*, Lund 1903.
 —, *Vårt språk. Nusvensk grammatik i utförlig framställning 3*, Lund 1905.
 Svensk vitterhet 1850-1900, J. A. Lundell & Ad. Noreen (utg.) 2, Stockholm 1900.
 Wessén, Elias, *Svensk språkhistoria. 1, Ljudlära och ordböjningslära*. 7. uppl., Stockholm 1965a.
 —, *Svensk språkhistoria 2. Ordbildningslära*. 5. uppl., Stockholm 1971.
 —, *Svensk språkhistoria 3. Grundlinjer till en historisk syntax*. 2. uppl., Stockholm 1965b.

KJARTAN FLØGSTADS *HOTEL TROPICAL* – EN KRYSNING AV FELT OG SJANGRER

Bente Aamotsbakken

Høgskolen i Vestfold

Minnenes hotell

Da jeg leste Kjartan Fløgstad's *Hotel Tropical* første gang, ble assosiasjonene til et dikt av Stein Mehren påtrengende. Diktet er fra Mehrens samling *Hotel Memory* fra 1996:

På Fredriksberg i København ligger det
 Hotel Memory, stedet jeg aldri var
 fordi jeg visste jeg skulle bruke det som navn
 Og fordi jeg visste at jeg ikke skulle lage
 et bilde av et hotell men bruke det
 som et bilde på noe annet enn seg selv

Mehrens anliggende er å anvende hotellmetaforen for å si noe om mulighetene for eksil, eksistensielle valg og fremmedgjøring. Fløgstad's ærend er noe av det samme. Fløgstad's bok anvender hotell nettopp "som et bilde på noe annet enn seg selv". Boken *Hotel Tropical* foregir å handle om tropehoteller, og forfatteren har til sammen besøkt 80 hoteller i tropisk og subtropisk sone med noen avstikkere. Boken består derfor av 80 fragmenter av ulik lengde samt noen sammenbindende tekster som er plassert mellom sekvensene relatert til kontinenter. Med denne boken krysser forfatteren mange grenser både når det handler om sjangrer og skrivemåter. Også geografiske grenser krysses gjennom hele boken, og i tillegg kommer historiske og kulturelle grensekryssninger. Følgelig er *Hotel Tropical* er en bok som låner fra mange sjangrer. Den er en reisebok, om enn av litt usedvanlig slag; den er en poetisk fragmentsamling; den er en historisk og kulturell studie. Rent formmessig er det fragmentet som er fremste strukturelle preg.

Hva slags tekst er *Hotel Tropical*?

Hotel Tropical framstår for leseren i første hånd som en samling minnefragmenter. Det er minnene og erindringene som har ført forfatteren Kjartan Fløgstad til mange av de bortgjemte stedene som beskrives. Minnene blir fastholdt i fragmentets form og senere føyd inn i en diskurs som beveger seg rykkvis fra sted til sted. Den postmodernistiske identiteten som preges av splittelse og oppløsthet, avspeiles i disse fragmentene. Minner er fragmenter som hjernen forsøker å skape sammenheng i. For poeten Stein Mehren er det tale om minnenes hotell, *Hotel Memory*, slik den innledende diktteksten viser. Det er samme type erkjennelse som også ser ut til å gitt Kjartan Fløgstad en egnet form for hans "hotell-tekst". I *Hotel Tropical* gjøres det mange forsøk på å skape linjer gjennom manuset. Det gis et inntrykk av at koherens søkes midt i det inkoherente, men likevel blir det det avbrutte og det punktuelle som blir leserens hovedinntrykk i møte med teksten.¹ Erindringer fra tidligere reiser og research er det som ser ut til å gi impulser til å reise ut på nytt og forsøke å sette sammen en bok. I selve komposisjonshandlingen ses dessuten en form for litterær nostalgi fordi mange av fragmentene tematiserer andres skrift og tanker. Inspirasjonen til å skrive en sammensatt tekst som *Hotel Tropical* er utvilsomt kommet fra lesning av andres tekster.²

Tematisk er det tilsynelatende hotellet som institusjon som står i sentrum. Imidlertid viser det seg raskt at det er den bakenforliggende historiske og sosiale virkeligheten som har fanget forfatterens interesse. Grunnleggere av mange av hotellene gis en presentasjon og i noen tilfeller en grundigere omtale. Slike omtaler konstituerer små portretter eller skisser, og disse tekstene er satt inn i en samfunnshistorisk ramme og tjener som bakgrunn for å belyse forhold som går ut over den snevre hotellsfæren. Leserens gis ved dette en fornemmelse av å at det bare overflatisk sett handler om et hotell, men at tematikken har et nedslagsfelt fjernt fra livet på hotellet.

Geografisk er *Hotel Tropical* relatert til den tropiske sonen slik tittelen indikerer. Imidlertid inngår også subtropisk sone, og det som innledningsvis ble omtalt som 'avstikkere', innbefatter blant andre byer som Aleppo i Syria, Marseille i Frankrike og Barcelona i Spania. På denne måten oppløses tropebegrepet, eller omvendt: vi kan si det ekspanderer. På flere vis slås et belte omkring jordkloden, og forfatteren reiser på alle kontinenter.

Hotel Tropical er som antydnet, en metatekst på ett plan på grunn av de mange kommentarene til andres tekster, tanker og funn. Dypest sett handler likevel teksten om å skrive, om å få ideer til skriving, og om å få inspirasjon fra andre forfattere. Slik framstår teksten også som sterkt intertekstuell (jf note 2). Ett av

tekstens fremste særpreg består i relasjonen forfatteren har til sitt stoff, og denne relasjonen avstedkommer en rekke spørsmål på lezersiden. Hva i all verden kan få en moderne eller postmoderne forfatter til å ville investere tid og krefter i en verdensomspennende reise til delvis forfalne, etterlatte og vindskjeve etablissementer? Reisene danner på mange måter en lang, oppstykket anti-reise. En moderne reisende søker rett nok ofte det eksotiske og fremdeles uoppdagede om noe slikt skulle finnes. Fløgstad derimot oppsøker det demonterte, oppbrukte og etterlatte. Derfor blir det betimelig å etterspørre motivene bak beskrivelsene og omtalene. Etter flere gjennomlesninger av bokens mange fragmenter forblir svaret uklart, og akkurat her gjenkjenner vi Fløgstads skrivemodus. Teksten skal ikke gi bestemte innganger og definitive svar. Den skal leses og reflekteres over uten å avstedkomme klarhet og entydighet. Med andre ord skal den gi grobunn for undring og stadig oppdukkende spørsmål. Slik sett manifesterer teksten *Hotel Tropical* seg som en typisk Fløgstad-tekst selv om den strukturelt og tematisk plasserer seg i en annen kategori enn mange av hans romaner.

Politisk sett er boken nærmest å betrakte som naiv eller en slags déjà-vú-tekst. Ingen kan være uenige i at hvit kapitalisme og imperialism har mishandlet, undertrykt og utbyttet tropisk sone og dens innbyggere gjennom flere tidsaldre. Om dette råder stor konsensus, og dermed blir grunnlaget for polemiske meningsutvekslinger like dødt og utvisket som de forfalne hotelletablisementene boken skildrer. Der det ikke finnes uenighet eller diskusjonsgrunnlag, må alle tilløp til debatt falle sammen, eller det vil herske en døsig taushet. Derfor blir det politiske motivet i *Hotel Tropical* å betrakte som "å slå inn åpne dører", slik Stian Bromark har pekt på i en anmeldelse av boken (Bromark 2003).

Selv om *Hotel Tropical* ikke først og fremst fungerer som politisk manifest eller kommentar, kan boken på flere måter betraktes som en postkolonial tekst. Spenninger og etterdønninger etter konflikter mellom Vesten og tredje verden, her representert ved en rekke byer i tropene og deres hoteller, står sentralt i denne teksten. Det er likevel ikke helt enkelt å benytte termen 'postkolonial' om Fløgstads tekst, siden det oftest er relasjonene etter andre verdenskrig som har oppmerksomhet i slike studier. I *Contemporary Postcolonial Theory* understrekes det at termen ikke er særlig presis siden både innhold og form defineres ulikt for tekster som er regnet til postkolonialismen (Mongia 1996). Jeg bruker likevel uten særlige motforestillinger termen 'postkolonial' om *Hotel Tropical* siden boken kretser omkring relasjonen kolonimakter – kolonier og overherredømme – undertrykkelse. Under tekstoverflaten rommes dessuten spenningen mellom de valgte temaene og forfatterens ambivalens til de samme temaer. En kritiker som Stuart Hall har befattet seg med uttrykket 'postkolonial' og sett den

i relasjon til uttrykket 'postmodernistisk' (Hall 1996: 244). Hall avviser modernismens streben etter å ordne tilværelsen i dikotomier og kronologier. I stedet vil han anse postkolonialismen både som et temporalt og som et epistemisk anliggende. Det er prosessene mellom det temporale og det epistemiske som er interessant, mener Hall, og dette spenningsfeltet rommer muligheter for å se brudd og skiftninger.³

I *Hotel Tropical* ses både det koherente og det inkoherente. Fløgstad's egen skrift binder teksten sammen, mens de ulike fragmentene inntar autonome posisjoner og konstituerer brudd og rupturer i teksten. Fløgstad reiser i vår egen tid, men beskjefter seg med hendelser og tanker tilhørende det forgangne.

En forfatter og hans tekst

Kjartan Fløgstad har skrevet flere tekster som i tematikk og struktur kan minne om *Hotel Tropical*. *Shanghai Express* (2001) er ett eksempel, men reisen som gjennomgående tema finnes også i bøker som *Eld og vatn* (1999) og *Kron og mynt* (1998). Også i biografien om poeten Claes Gill, *Portrett av eit magisk liv* (1988), spiller reisen en sentral rolle. Der står både poetens og biografens reiser i forgrunnen. Reisene nødvendiggjør seg i biografien fordi Fløgstad reiser i Gills fotspor med det for øye å konstruere en biografisk tekst tuftet på erfaringer mer enn etterlatte dokumenter. Tangeringspunktene med teksten *Hotel Tropical* finnes nettopp i viljen til konstruksjon gjennom erfaring og rekonstruksjon av ett eller flere mulige levnedsløp. Scenesettelse er et fenomen som blir påtakelig i møte med Gill-biografien, og i noen grad har også *Hotel Tropical* samme preg. Det ses blant annet i fotografier av forfatteren Kjartan Fløgstad på flere av de beskrevne stedene eller hotellene. Gjennom dette grepet penetrerer tekstens forteller selve teksten og skaper en illusorisk dobbelhet. Tekstene om hotellene konstrueres av forfatteren, men i tillegg blir personen Fløgstad en agerende rolle i selve teksten. Han blir stående i en dobbelposisjon: han finnes på papiret i noen av bokens sider samtidig som han distanserer seg fra det fortalte ved å la andre stemmer tre i forgrunnen.⁴

I *Hotel Tropical* blir forfatterens opplevelser og inntrykk, refleksjoner og overlegninger til skrift under reisen. Lesning av litterære, politiske og kulturhistoriske tekster bidrar likedan til en skriftlig prosess som nedfelles i en mengde korte epistler eller fragmenter. Slik sett er forfatterens prosjekt et poststrukturalistisk foretak, der grensene mellom filosofi, litteratur, politiske betraktninger, lesning og skrift viskes ut. Teksten *Hotel Tropical* framstår som et etterlatt skrift etter en omfattende reise, der forfatteren tidvis er sterkt til stede, andre steder noe tilbaketrukket og i enkelte fragment tilsynelatende fraværende. Fløgstad vandrer

så å si ut og inn av sin egen tekst, lar seg avbilde for så å la andre stemmer tre i forgrunnen. Roland Barthes har hevdet at et 'jeg' satt inn i en tekst bare er et 'papir-jeg' (Barthes 1989: 62). I Fløgstad's teksts tillegges jeget en dimensjon i og med at forfatteren figurerer på flere bilder. Selvsagt kan vi hevde at dette også bare er papir, gjengivelser og ikke personen Kjartan Fløgstad. Likevel forsterkes inntrykket av tilstedeværelse og dominans ved dette grepet.

Fløgstad har selv fortalt at han fikk i stand en avtale med Universitetsforlaget om økonomisk bistand slik at reisene kunne foretas. Det var et dristig prosjekt av forlaget, men prosjektet hadde en stor grad av originalitet, og dermed ble avtalen inngått. Skrive- og reiseprosjektet var dermed en vel planlagt. Likevel har tekstene i boken preg av det spontane, det overraskende, men også det ettertenksomme. Leseren fornemmer at forfatteren lar seg overraske av sine "funn", dveler ved dem og gir seg inn i en lengre refleksjonsprosess. Andre ganger ser det ut til at Fløgstad har oppdaget lite av interesse og kun forfattet et hastig fragment og forlatt stedet.

Hotellet som metafor

Valget av hotellet som bærende metafor i prosjektet impliserer både ønske om inkludering og distansering. Hotellet er fysisk sett en bygning som rommer en rekke individer uten innbyrdes relasjoner. Metafysisk er hotellet et tilfluktssted, et eksil, der vanlige grenser assosiert med familie, forpliktelser og rammer er forlatt. Hotellet byr på muligheter for tilfeldige og eksotiske møter. Det er et sted for tilbaketrekning og kontemplasjon. Hotellet er også et bilde på vekslende, endring og ustabilitet.⁵

Hotellet spiller en vesentlig rolle i Fløgstad's biografi om Claes Gill, hvor jeg tidligere har pekt på det gjennomgående reisemotivet. Gill levde i lengre perioder på et nedslitt hotell i New York, og dette hotellet blir også Fløgstad's logi under skrivingen av biografien om Gill. Dette viser at denne metaforen er sentral i forfatterens register. Ved å forflytte seg til hotellet, eller som i *Hotel Tropical*, fra hotell til hotell, skapes en nødvendig distanse for den som skriver. Det gis distanse til eget subjekt, til det nasjonale og til det private. Hotellet er i stand til å skyggelegge Fløgstad's skrivende, ekspressive subjekt samtidig som det konstituerer en åpenbar spenning mellom det vestlige, kjølige Nord-Europa og det pulserende, hete tropebeltet. Relasjonen mellom det selvplågte og valgte eksilet og den vedvarende spenningen gir teksten *Hotel Tropical* en særegen temperatur. Den viser vekslinger, slik forflytningen fra sted til sted impliserer. Skriften beveger seg i rykk; inntrykk brytes, destabiliseres og repeteres på en og samme tid.

Fløgstad finner i hotellet både et konkret rom som viser ulike former for fysisk realisering, bevaring og funksjon og et abstrakt som inngir mulighet for symboliseringer og metaforiseringer. Selv kommenterer Fløgstad metaforen på denne måten:

Å reisa – i rommet – er å friska opp tidssansen, for å sitera Thomas Mann i Trollfjellet, etter minnet. Å bu – på hotellrommet – har same verknad. Slik blir dei gamle trope – hotella metafor for europeisk kolonialisme og ekspansjon, gjerne i skjæringspunktet mellom fordums glans og dagens forfall, eller mellom dagens glans og fordums forfall. (Fløgstad 2003: 165)

Ifølge kognitiv metafor-teori er det dimensjon opp-ned som konstituerer vår oppfatning av rommet (Lakoff & Johnson 1980 & 1999). Hos Fløgstad tangerer de to dimensjonene hverandre idet reisene strekkes ut i nedadgående retning i veksling med tilbakevending til det hjemlige. Ser vi på jordklodens beskaffenhet, vil det nordlige eller hjemlige utgjøre det som peker oppover, mens de mest fjerntliggende hotellene representerer det motsatte. Mange av disse hotellene er dessuten forlatt og befinner seg i en oppløsningstilstand. Rommet de dermed konstituerer, bærer preg av negasjon og fremmedgjøring. Ofte står hotellværelsene som gapende hull uten gjenfinnbare historier.

Hotellenes lokalisering

Hotel Tropical rommer totalt 80 hotellbesøk, men fragmentene knyttet til hver av dem, er høyst ulike i utforming og lengde. Leseren merker seg at det kun er det sør-amerikanske kontinentet som er tatt inn, da med unntak av Mexico. Dette er et lite overraskende valg, men kanskje verdt å dvele litt ved fordi Europa er med som verdensdel. Der er det byene Barcelona, Valencia og Marseille som trekkes inn. Fløgstad spiller på dobbeltbetydningen i ordet 'trope' og lar valget av spanske hotell knytte seg til det litterære språket:

Provinsby og ikkje provins, hamneby, og alltid erotisk by: Barcelona. Følgja den rette linja, over hav eller ned frå kastiljanske høgsletta. Men endå meir følgja Mark Twain, altså følgja tropene i språket, inn i litteraturen, gjennom tropene, opp til La Paz i Bolivia, ned til Tanger og Valencia, og til Hotel Oriente på ramblaen i Barcelona, nedanfor marknaden, Boquería, på same side av gata. Bygningen er eigentleg eit gammalt kloster, med rikt ornamentert fasade. Som gjest må du gå aleine frå den litterære salongen ved lobbyen, gjennom krokete og endelaue korridorar innover i den gamle Barrio Chino, i mange kvartal kan det virka som, utan å forlata hotellet, før du finn rommet som har skiltet med ditt nummer på døra. (Fløgstad 2003: 155).

Andre begrunnelser for å medta Europa finnes i den nærmest mytiske framstillingen av John Lennon og Yoko Onos bryllupsreise til Tanger. For øvrig "forsvares" ikke relateringen til det europeiske kontinentet, men under tekstoverflaten ligger en psyko-semantisk relasjon. Fløgstad er selv europeer, og han legger ut på sin omfattende reise fra dette kontinentet. Forfatteren tenker, skriver og agerer europeisk. Noe annet er umulig. Fløgstads reise eller reiser har et europeisk startpunkt og sluttunkt. Det slås en eller flere sirkler omkring jordkloden, og det er europeerens øyne som tar inn og transponerer til skrift.

Fløgstads anliggende er å skape en språklig og en tematisk koherens. Kontinentene ble bundet sammen ved hjelp av oppdagelsene fra europeisk side. Språkene er høyst forskjellige, men det blir kolonisasjonsmaktens engelsk som skal komme til å bli et verdensomgripende lingua. Asia er det første kontinentet som besøkes, og teksten ender opp med Oseania som endestasjon. Oseania er umiddelbart å knytte til det asiatiske kontinentet siden Stillehavet med sine store dyp omgir mye av Asia. Land som Filippinene, Kina, Vietnam, Singapore, Malaysia, Thailand, India og Sri Lanka er valgt ut og blir representert ved så vel beskjedne etablissementer som Gulanguy Gesthouse i Xiamen, Kina som det prangende Raffles Hotel i Singapore. Innflettet i hotellhistoriene finnes refleksjoner knyttet til koloniseringen og asiatiske områder og oppdagelsene gjort av Fernando Magellan. Som kjent utførte Magellan eller hans mannskap den første jordomseilingen, og i Fløgstads diskurs er reisen knyttet opp mot språkets betydning. Blant mannskapet fantes en slave, en malaigutt som het Enrique. Denne slaven fulgte Magellan for til sist å vende tilbake til hjemlandet der han med ett kunne forstå språket. En beskrivelse av Stefan Zweig blir referert i teksten for å belegge dette:

[...] plutselig stusset den malajiske slaven: han hadde skjönt noen ord, han hadde skjönt det disse folkene sa til ham, skjönt det de spurte ham om. [...] – for første gang i jordens historie var et menneske kommet rundt jordkloden og tilbake til sitt hjem – land. (Fløgstad 2003: 23)

Det afrikanske kontinentet blir representert ved Kenya, Zimbabwe, Sør-Afrika, Ghana, Egypt og Marokko. Det er i noen av disse korttekstene at Fløgstads politiske ærend blir på sitt mest tydelige. Det ses spesielt om omtalen av "The Lunatic Express (The Ugangda Railway)", Nairobi-Mombasa. Etter at Fløgstad har besøkt og beskrevet The Stanley i Nairobi, oppfordrer han: "Men gløym hotella, gløym Norfolk, gløym The Stanley. Så lenge toga held fram på reisa, vil jernbanen vera den mest stemningsfulle opplevinga i Kenya" (Fløgstad 2003: 108). Togturen med The Ugangda Railway framstår som en kritisk-nostalgisk

diskurs som svinger fra vesteuropeerens skarpe blikk på utbytting og utnyttning av billig arbeidskraft på havnen i Mombasa, til turistens sukk over forfallet i spisevogna og ironiseringen med korrupsjonen i drosjenæringen i de større byene. Reisene på det afrikanske kontinentet inkluderer også litterære referanser, for eksempel til Gunnar Ekelöfs diktsamling *Vägvisare till underjorden* og til Cecilie Løveids roman *Sug*. Når Fløgstad besøker Mena House Hotel i Kairo, assosierer han til Løveids dikt "Rug" fra den nevnte romanen:

Ser min mor i tropesol.
Hun sitter i en stol på Mena House hotel
Sammen med elskeren sin. Er det underlig at
jeg tenker på Egypt og dermed Kairo?

Her finnes portretter av Cecil Rhodes og referanser til Edward W. Said og en rekke andre forfattere og kulturpersonligheter. Slik skapes inntrykket av en tekstuell mosaikk preget av litterære erindringstekster, øyeblikkets assosiasjoner og rene innfall. Imidlertid viser selve mosaikkbildet at dette er en vel tilskåret og planlagt tekst; en tekst det har tatt tid å skrive og som krever stor grad av research. Teksten handler om tropehotell, men den handler samtidig om noe bortenfor, noe annerledes og dypere. Hotellene blir en form for ytre representasjon, et slags alibi og et første startpunkt. De er minnesmerker over en fortid og et tilbaketrukket stadium om den aldri så mye er i full drift.

Holdningen til tropehotellene og historiene knyttet til dem er den samme for reisene på alle kontinenter. Fløgstad gir sitt syn på tropehotellene og begrunner ved det hele sitt prosjekt:

Hotella er overNATTingsstader. Mørker, sakn, lengt, underliv. På ein måte handlar boka om den uopplyste natta mellom dagen i dag og dagen før, altså om eit umedvite og lite gjennomsynleg område i språket. Staden der dagen har gått, men der gårdsdagen ennå ikkje er fortid, og ein ny dag ikkje har komme. (Fløgstad 2003: 165)

Ønsket om å utforske språket og avdekke det som mørket skjuler, er et gjennomgående motiv i alt Fløgstad har skrevet. Vi ser det her med spillet omkring ordet 'trope', og det avspeiles i de mange metakommentarene i bokens ulike sekvenser. Boken er en dokumentasjon på behovet for å gå bak språket, bak bildene og finne fram til det som har eksistert både av språk og liv. Ved å besøke forfalne og etterlatte bygninger kommer denne tekstens jeg til å gjendrive et minne og språkliggjøre det. Hotellet er valgt fordi hotellet ikke innlater til va-

rig bekjentskap og utdypende kontakt. Hotellet er stedet for flyktige møter og kortvarige opphold. Slik sett kler hotellet Fløgstads skrivestil med sin avbrutte diskurs, oppsplittede og rastløse bevegelse fra sted til sted og kontinent til kontinent. Verden blir ikke mer sammenhengende i boken, men teksten gir i stedet en avspeiling av et moderne individs tilværelse med uavlatelig uro og stadige skiftninger.

- ¹ De stadige forflytningene i *Hotel Tropical* fører til at topos-begrepet oppløses eller desimeres. Topoi som minnesteder eller utgangsposisjoner for skriving er i Fløgstads tekst så mange at topos-begrepet sprennes (Andersen 1995).
- ² Teksten *Hotel Tropical* inneholder med største selvfølgelighet en rekke intertekstuelle referanser, og den kan hevdes å inneholde en rekke intertekstuelle og metatekstuelle plan. Teksten bygger seg opp på andre litteraters erfaringer og opplevelser, og Fløgstads tekst løper så å si både på overflaten av og i dypet av andres tekster. At Fløgstad så åpent lar seg inspirere og samtidig like åpent og ukunstlet kommenterer tidligere tekster, får hans egen tekst til å framstå med tilstrekkelig ethos. Imidlertid finnes andre tekstuelle trekk som bryter ned det beskrevne og manifesterte ethos ved kontinuerlige spørsmål knyttet til troverdighet og autenticitet. Teksten *Hotel Tropical* etterlater derfor et inntrykk hos leseren av en motsigelsesfull praksis der konstruksjon går sammen med dekonstruksjon, eller der ethos-etablering hele tiden møtes av en tilsvarende ethos-nedbygging.
- ³ I boken *Identitetens geografi* diskuterer Per Thomas Andersen vestlige lesemåter av postkolonial litteratur. Han tilfører diskusjonen et tilleggsperspektiv ved å hevde at "[T]endensen i moderne samfunnsbeskrivelse, kunst og kritikk til å allmenngjøre globaliseringsteoriens gyldighet representerer en form for makt" (Andersen 2006: 19).
- ⁴ Sjangerproblematikken som hefter ved en tekst som *Hotel Tropical* er fascinerende fordi teksten uten videre kan kategoriseres som en type sakprosa. Like fullt er teksten ført i pennen av en skjønnlitterær forfatter, og det er hans erfaringer og refleksjoner som konstituerer de mange tekstlagene. Forfatteren i og utenfor teksten får derfor preg av å gjennomgå stadige rollebytter og skiftninger. På den annen side kan vi forenkle det komplekse inntrykket av forfatteren og forfatterinstansens mange roller ved å vise til Roland Barthes postulat om at forfatteren linguistisk sett kun er en skrivende instans: "Linguistically, the author is never more than the instance writing, just as *I* is nothing other than the instance saying *I*: language knows a 'subject', not a 'person', and this subject, empty outside of the very enunciation which defines it, suffices to make language 'hold together', suffices, that is to say, to exhaust it." (Barthes 1988/1993: 169)
- ⁵ Ulrich Beck drøfter i sin antropologisk orienterte bok *What is Globalization?* såkalte "ikke-steder", dvs. steder preget av det flyktige og det anonymiserte. Becks drøftinger av dette fenomenet gjøres med henvisninger til Marc Augés bok *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (2000). Hotellet eller hotellrommet kan beskrives som et slikt ikke-sted (Beck 2001: 74 f).

Litteratur

- Andersen, P.T., *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*, Oslo 2006.
- Andersen, Ø., *I retorikkens hage*, Oslo 1995.
- Augé, M., *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe, London & New York 2000.
- Barthes, R., "From Work to Text", *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, R. Barthes (ed.), Berkeley 1984/1989, pp. 56-65.
- , "The Death of the Author", *Modern Criticism and Theory. A Reader*, David Lodge (ed.), London & New York 1988/1993, pp. 197-210.
- Beck, U. *What is Globalization?*, trans. Patric Camiller, Cambridge 2001.
- Bromark, S., "Freidige palmesus", *Dagbladet*, 29. september, 2003.
- Fløgstad, K., *Portrett av eit magisk liv. Poeten Claes Gill*, Oslo 1988.
- , *Kron og mynt. Eit veddemål*, Oslo 1998.
- , *Eld og vatn. Nordmenn i Sør-Amerika*, Oslo 1999.
- , *Shanghai Ekspress*, Oslo 2001.
- , *Hotel Tropical*, Oslo 2003.
- Hall, S., "When was the 'Post-Colonial'? Thinking at the Limit", Chambers, I. & L. Curti (eds.), *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, London 1996.
- Lakoff, G. & M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980.
- , *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Chicago 1999.
- Mehren, S., *Hotel Memory*, Oslo 1996.
- Mongia, P. (ed.), *Contemporary Postcolonial Theory. A Reader*, London 1996.

PLATS

PÅ FEL SIDA.
OM FINLANDSBILDEN HOS
BERTEL GRIPENBERG OCH ELMER DIKTONIUS

Michel Ekman
Åbo Akademi

Min artikel skall handla om skönlitteraturens plats i den finlandssvenska självförståelsen. Först tar jag upp den svenska identitetens framväxt i Finland under 1800-talets slut och förväntningarna på skönlitteraturen i detta sammanhang. Sedan behandlas kort två författare, Bertel Gripenberg och Elmer Diktonius, som hamnade utanför den svenska gränsdragningen. En viktig bakgrundstanke är att finlandssvensk litteraturhistorieskrivning ofta har utgått från att skönlitteraturen spelar en viktig roll för att skapa och uppehålla det svenska Finland som föreställd gemenskap (se Zilliacus 2000: 5 ff., 13 ff., om föreställd gemenskap Anderson 1992: 20 ff.). Hur detta har fungerat i praktiken och vilka konflikter det kan ha genererat är dock inte särskilt väl undersökt.

Det svenskspråkiga Finland är i allra högsta grad en fråga om gränser av olika slag – geografiska och mentala. Svenskfinland tänktes första gången på 1860-talet, fick politisk form inför representationsreformen 1906 och etablerades småningom som begrepp tillsammans med motsvarigheten finlandssvensk under decennierna kring Finlands självständighet.

Svenskfinland som begrepp och finlandssvenskheten som identitet är defensiva. Ingentida har uppkommit av så att säga inre behov, utan de konstruerades som ett svar på det finska kulturella, språkliga och politiska uppvaknandet, eller som ett försvar mot detta. Innan arbetet på att skapa en svensk identitet – eller enligt vissa aktörer en svensk nationalitet – kom igång hade svenskheten i Finland ingen utsträckning, vare sig geografiskt eller mentalt. Svenskspråkiga fanns av två kategorier. Dels så kallade kultursvenskar, glest utspridda i landet och verksamma som godsägare, näringsidkare och tjänstemän, dels bygdesvenskar. Dessa var lantbefolkning och bebodde Finlands kuster och skärgård, ungefär från Lovisa i öster till Jakobstad i norr. De saknade allt politiskt inflytande och någon organiserad kontakt mellan kultur- och bygdesvenskarna förekom knappt. Landets administrationsspråk var svenska och ända fram till representa-

tionsreformen hade de svenskspråkiga ett politiskt inflytande som vida översteg deras numerär, genom att de dominerade två av de fyra stånden i lantdagen. Men från och med 1860-talet fick svenskhetsarbetet i Finland småningom organiserad form som ett svar på den ökande fennomanska kampviljan.

Senast från 1870 – då Aleksis Kivis roman *Seitsemän veljestä*, *Sju bröder*, kom ut – uppstod det en situation då det inte var självklart att skönlitteraturen i Finland skulle skrivas på svenska. För den svenska kulturkretsen var situationen uppenbart svår att tackla. Redan 5/1 1861 hade Gabriel Lagus i *Borgåbladet* i en recension av J.J. Wecksells *Valda ungdomsdikter* skrivit om svenskhetens beträngdhet inför den framväxande finska kulturen:

Det gifves ingen kosmopolitiskt poesi, ingen poesi "öfwerhufwud", den må taga form i någon enskilt nations uppfattning af lifvet /.../ Öfwerallt höres samma rop, samma entusiasm för den kommande sak, och i följd häraf mötes hwarje sträfvande som ej har dess tjänst uteslutande i sigte med en wiss kall-sinnighet, man kunde säga förakt. Sådant är äfwen naturligt. Hwarje ny tanke är jesuit, i sin kamp med det bestående anser den så godt som alla medel tillåtna. Så måste det wara; sådan är tidens gång.

Den svenska litteraturens chefsideolog i Finland, Arvid Mörne, delade Lagus uppfattning. Utan en svensk nationalitetskänsla ingen svensk litteratur i Finland. Mörne – poet och prosaist, litteraturforskare, pedagog, politiker och mycket annat – var genom hela sin bana sysselsatt med skillnaden mellan svenskt och finskt. Den allra första dikten i hans debutdiktsamling har just denna titel – "Finskt och svenskt" (1899: 3) – och den är som forskningen visat riktad till den finske poetkollegan Eino Leino (Zilliacus 1992: 52). Schematiskt delar den Finland i ett statiskt finskt inland bestående av ödemark, skog och rågåkrar, och en dynamisk svensk kust präglad av ett rörligt hav, djärva sånger och höga blänkande fyror.

De två första decennierna av sitt författarskap ägnade Mörne målmedvetet, men inte utan svårigheter, åt att bygga upp ett fundament för en finlands-svensk litteratur. Han skapar en plats för den – kusten och skärgården – en historia med vikingaanor, och gestaltar ett typiskt så kallat svenskt folk med en egen, från finnarna särskild karaktär. Utmärkande för hans finlandssvenskar är deras kampglada karaktär – de framstår som byggare av sitt land i strid både med svåra naturförhållanden och med ryssarnas strävan att förryska landet. I Mörnes diktsamling från inbördeskriget 1918, *Offer och segrar*, framstår till och med, som Johan Wrede har påpekat, det vita, borgerliga ställningstagandet som särpräglat svenskt (Wrede 1968: 58. Om Mörnes verksamhet som ideolog, litteraturforskare och poet se Ekman 2006).

I sin novell *Den svenska jorden* från 1915 skapar Mörne ett handlingsprogram för hur svenskbygderna skall bevaras. Huvudpersonen, med det bara alltför symboliska namnet Faste Strandberg, personifierar den antiurbana och antimoderna hållning Mörne intog. Han lämnar i berättelsen staden och en lovande karriär som vetenskapsman för att ta ansvar för sin fädernegård, och räddar därmed en bit av den svenska jorden från spekulation och förfinskning.

Ett slags sammanfattning av sin ideologiska hållning till den svenska litteraturen i Finland ger Mörne i det sena litteraturhistoriska verket *Lyriker och berättare. Finlandssvenska studier* (1939). Där gräver han djupt bland glömda böcker för att rekonstruera en svensk litteratur i Finland under 1800-talets sista decennier. Mörne är ute efter att rita upp två gränser, dels givetvis mot den finskspråkiga litteraturen, men också mot den Runeberg-Topeliuska traditionen. Dessa två stora svenskspråkiga författare hade ju vänt sin hembygd, den svenskspråkiga kusten, ryggen för att i stället intressera sig för det inre av Finland och dess finskspråkiga befolkning. I *Lyriker och berättare* skapar Mörne nu en svensk skärgårdstradition med namn som Theodor Lind och Jonatan Reuter, som leder fram till den nya, självmedvetet svenska litteraturens portalfigur Karl-August Tavaststjerna.

Mörnes ideologiska litteratursyn bär på många problem, där ett är att han tvingas att förbise frågan om litterär kvalitet. Snabbt skulle det visa sig ohållbart att erbjuda namn som Lindh och Reuter för att dra upp gränser mot Runeberg och Aleksis Kivi. Som till exempel Sten Högnäs har poängterat fanns det i den svenska identitets- och nationalitetsrörelsen i Finland viktiga drag som stod i problematisk spänning till moderniseringen och landets utveckling som helhet (Högnäs 1995: 51 ff., 75 ff.). Liksom Mörnes litteratursyn tenderade den svenska identitetsrörelsen i Finland att vara rural och tillbakablickande. Eftersom kultursvenskheten inte alls var svensknationell, och eftersom det var bygdesvenskarna som kunde bidra med den numerär som räknades vid valurnorna blev den ideologiska svenskheten i Finland ganska långt en lantlig rörelse (Sundberg 1985: 40, 45 f., 53 f.). I städerna suddades gränserna mellan svenskt och finskt ut och urbaniseringen måste därför motarbetas, särskilt som den också ledde till att den svenska jorden övergavs. Språkstriden och finskans frammarsch kan ses också som en legitimering av ett långsamt framväxande demokratiskt samhällsskick (Liikanen 2004). Och eftersom avgränsningen mot finnarna var det första kravet för att svenskheten överhuvudtaget skulle överleva, ledde det ohjälpligen till att de svenskspråkiga marginaliserades. Av de tidigare statsförvaltarna blev minoritetskämpar.

Litteraturen har dock ofta andra drivkrafter än de nationella och ideologiska, vilket gjorde det Mörneska försöket att jämka samman svenskhetssideologi och

litterärt program problematiskt. Man kan som symptomatiska exempel nämna den svenska litterära institutionens svårigheter att acceptera två av de mest betydande tidiga, tveklöst finlandssvenska litterära rörelserna, nämligen dagdrivarna på tiotalet och modernisterna på tjugotalet, och man kan hypotetiskt tänka sig att svårigheterna hade något att göra med att dagdrivarna var ett utpräglat urbant, och modernisterna ett kosmopolitiskt fenomen. Ingendera tjänade omedelbart syftet att konsolidera den unga finlandssvenskhetens etablering i Finland.

Här skall jag kommentera några verk av mina två exempelförfattare, Bertel Gripenberg och Elmer Diktonius, ur en annan synvinkel, nämligen deras relation till det finska Finland. Trots att Mörne med sina nyupptäckta bortglömda skärgårdsskalder kanske avsåg något annat, innebar hans litterära program i praktiken att Finlands nya svenskspråkiga författare skulle göra sig urarva. Var-ken traditionen från Runeberg eller impulserna från den livaktiga finskspråkiga litteraturen gick att bygga på. För Gripenberg och Diktonius var detta omöjligt. I den finländska verklighet som var deras gick det inte att lämna traditionen bakom sig. Slutsatserna som de drog av sin insikt var emellertid diametralt olika. Gripenbergs författarskap vänder sig bakåt mot historien och tecknar samtidigt en återvändsgränd. Diktonius aktiva strävan är att höja sig över språk- och nationalitetsproblematiken och bli en finländsk författare, oberoende av att han skrev på minoritetsspråket svenska. För bägge författarna tecknar sig Runeberg och Kivi som portalfigurer.

I och med att Aleksis Kivi med *Sju bröder* hade visat att den finskspråkiga litteraturen förmådde detsamma som vilken annan litteratur som helst, hade han också gett den en betydelseladdad centralort. *Sju bröder* tilldrar sig i Tavastland. När Bertel Gripenberg 1911 ger ut diktsamlingen *Aftnar i Tavastland* är titeln djupt betydelsebärande. Också Gripenberg har sina rötter i Tavastland, men det är ett aftonland, helt annat än Kivis gryningsrike. Hela bokens första avdelning, som är den som titeln närmast hänvisar till, är dels en positionbestämmelse i en förlorad värld, dels ett avsked. Inledningens apostrof till Tavastland skildrar jaget som en av livet pinad och skadad individ, som, fastän främling boren, här finner frid på sin flyktväg. Vad Tavastland erbjuder är en magisk trollsång, som med landskapet och naturens röst talar till honom och förhäxar honom. Överhuvudtaget beskrivs trakten som absolut öde, utan några människor, vilket är just det som befriar jaget från "lifvets hot" (1911: 13).

I följande dikt ges bakgrunden till ensamheten. Trots att jaget älskar den trakt han befinner sig i är han omgiven av fiender:

Jag älskar en frusen, en fiendtlig jord,
den hårdaste jord som jag känner,

en jord hvilkens folk av de bittraste ord
en dödsring omkring mig spänner
Men brinner där bat blott i mänskornas bröst,
så stiger där kärlek ur jorden;
vid furornas mummel, vid moarnas röst
jag glömmmer de sårande orden.

(1911: 15 f.)

Språket och orden kan naturligtvis syfta specifikt på svenskan, men som den något senare dikten "En öde herrgård" visar är det inte bara den, utan hela den nu försvunna livsform som den svenskspråkiga överklassen representerar, som Gripenberg sörjer och besjunger:

Öde gård i en öde trakt,
förbi äro prakt och fester –
var är din ätt af herrar nu
och hvar deras stolta gäster?
De sova under sten och torv
förgätna och allena
och andra lefva vid gators larm,
de sträfva och de tjäna.

(1911: 22)

Dikterna i *Aftnar i Tavastland* bär vittne om en olöslig situation. Genom dem besjungs en natur som helar, tröstar och beskyddar det trasiga men passionerade diktjaget. Men det är en natur som är genomträngd av död och upphörande. Skymning, höst, vinter, frost, natt, mörker, ensamhet är dess ständigt varierade karakteristika. Och fienden är undflyende, ogripbar men ständigt närvarande genom en diffus känsla av hot.

En gestalt för det dunkla hotet finner Gripenberg genom inbördeskriget, och det är en sant Runebergsk lösning. I *Fänrik Ståls sägner* hade Runeberg utnyttjat krigssituationen för att göra rent hus med den existentiella kris som vuxit sig allt starkare i hans författarskap (Ekman 2004: 166 ff.). Gripenberg tillspetsar kraftigt detta resonemang. I hans diktsamling *Under fanan* från inbördeskrigets år 1918 blir fienden plötsligt synlig. Genom medveten åkallan av stämningarna från Runebergsverk som *Julqvällen* och *Fänrik Ståls sägner* klarnar konflikten och fronten blir tydlig. Gripenberg skildrar inte ett inbördeskrig utan ett krig mot ryssen, och hela den röda sidan blir följdriktigt ryssar. Den fräntas sitt människovärde och förvandlas till röda djur. Och när kriget är vunnet kan de röda – vilket Gripenberg pläderar för – utrotas. På så vis kan man säga att oförmågan

att förlika sig med det finska arvet i en ny tid var det som ledde Gripenberg till en mänsklig och intellektuell katastrof.

Diktonius första prosabok från 1925 har också en betydelsebärande titel som närmast är en provokation mot det Mörneska programmet. Den heter *Onnela*, vilket på finska betyder ungefär lyckoriket, och har undertiteln *Finsk idyll*. Diktonius lyckorike låg i mellersta Finland, utanför Jyväskylä, och det var garanterat finskspråkigt. *Onnela* inleds av en högst ambivalent inplacering av den diktonianska världen i relation både till Finland och världen omkring. Till det som författaren tar avstånd ifrån hör landets "tjätiga språkgräl, dess dvärgpompösa 'stormaktspolitik', dess streberkultur och låtsascivilisation, dess sportrekord och hjärnmisärer, dess ofördragsamhet, misstänksamhet och småsinne" (1925: 8). Men Diktonius vantrivsel kommer sig av det officiella och offentliga Finland. Människorna han har omkring sig och deras vardagliga livsföring känner han däremot – i motsats till Gripenberg – varm kärlek för och identifikation med. Diktoniusforskaren Tapani Ritamäki finner att "det intressanta i *Onnela* är dess karaktär av turistguide. Vad Diktonius gör är att lotsa sina svenskspråkiga läsare in i terra incognita" (Ritamäki 2000: 33). Med Mörnesk måttstock kan det finska småbruket med sina primitiva och delvis klichéartat skildrade innevånare, som har nära till flaskan, kniven och erotiken och ofta svårt med arbetet, te sig främmande och exotiska. En näraliggande intertext till *Onnela* bör dock ha varit relativt bekant för Diktonius läsekrets, nämligen Runebergs berömda uppsats "Några ord om nejdena, folklynnnet och lefnadssättet i Saarijärvi socken".

Gemensam med Runeberg har Diktonius den religiösa vördnaden för naturen, och då uttryckligen den inlandsnatur vars programmatiska implikationer i jämförelse med kustbygderna Runeberg förklarar i sin uppsats. Avsnittet "Djupt inne i skogen" i *Onnela* är i sin andlös vördnad en motsvarighet till den avslutande naturbeskrivningen i Saarijärviuppsatsen (Runeberg 2003: 43 f.). Gemensam med Runeberg har Diktonius även föreställningen om människan som en vanhelgande faktor denna skira omgivning. Tobaksstinkande andedräkt, sjaskig kravatt och degenerade nerver utmärker människan, både guiden – jaget och den tilltalade läsaren. Även i porträttet av traktens inbyggare följer Diktonius Runeberg då han skildrar deras monumentala oföretagsamhet, "huvudlivsnjutning: slumrandet på stugans bänk" (1925: 37). Skillnaden ligger i Diktonius materialistiska livsåskådning. Hans natur står inte för något annat än sig självt, och den religiösa kontemplerationen inför den är en egenskap i människan och inget annat. När jaget i "Djupt inne i skogen" kommer nära en upplevelse av att ana meningen med den natur han står inför, avbryts texten abrupt av konstaterandet "Det var ingen mening" (1925: 43) – utan att den serena stämningen för den

skull bryts. Härigenom befrias Diktonius bok också från den olösta existentiella konflikt som genomsyrar Runebergs uppsats – frågan hur det kan komma sig att människans existens är så eländig just i hjärtat av den natur som förutsätts vara Guds särskilt utvalda trakt (om detta problem se Ekman 2004: 62 ff.).

Onnela knyter inte bara an till Runeberg. Även Kivi porträtteras i boken. I följande prosabok, skissamlingen *Ingenting* från 1928, har Diktonius flyttat sin diktnings ort till Tavastland. Natur- och människoskildringen i dessa böcker knyter inte endast an till dessa två stora föregångare, utan till hela den breda finska prosatraditionen. *Onnela* och *Ingenting* ter sig som en protest mot hela det finlandssvenska projektet, en manifestation från Diktonius sida för att en livskraftig litteratur i Finland inte kunde isolera sig på språkliga grunder utan måste ösa ur hela den levande tradition som fanns att tillgå.

Litteratur

- Anderson, Benedict, *Den föreställda gemenskapen*, andra upplagan, övers. Sven-Erik Torhell, Göteborg 1992.
- Diktonius, Elmer, *Onnela. Finsk idyll*, Helsingfors 1925.
- Ekman, Michel, *Kaos, ordning, kaos. Människan i naturen och naturen i människan hos J.L. Runeberg*. Diss., Helsingfors 2004.
- , "Än finns på våra skär ett släkte kvar. Arvid Mörnes skärgårdspoesi 1899–1919", *Historiska och litteraturhistoriska studier* 8, Pia Forssell & John Strömberg (red.), Helsingfors 2006, s. 147–205.
- Gripenberg, Bertel, *Afinar i Tavastland*, Helsingfors 1911.
- Högnäs, Sten, *Kustens och skogarnas folk. Om synen på svenskt och finskt lynne*, Stockholm 1995.
- Lagus, Gabriel, [Recension av J.J. Wecksells *Välda Ungdomsdikter*], *Borgåbladet* 5/1 1861.
- Liikanen, Ilkka, "Kansallinen yhtenäisyys ja kansanvalta – suomalainen nationalismi", *Nationalismit*. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen (red.), Helsingfors 2004, s. 222–245.
- Mörne, Arvid, *Rym och rim*, Helsingfors 1899.
- Ritamäki, Tapani, "Diktonius som samtidsförfattare", *Gudsöga, djävulstagg. Diktoniusstudier*. Agneta Rahikainen, Marit Lindqvist & Maria Antas (red.), Helsingfors 2000, s. 29–42.
- Runeberg, J.L., *Samlade skrifter VIII. Uppsatser och avhandlingar. Journalistik*, Pia Forssell (red.), Helsingfors 2003.
- Sundberg, Jan, *Svenskhetens dilemma i Finland. Finlandssvenskarnas samling och splittring under 1900-talet*. Diss., Helsingfors 1985.
- Wrede, Johan, *Arvid Mörnes lyrik*, Helsingfors 1968.
- Zilliacus, Clas, "Nittonhundratalet" resp. "Finlandssvensk litteratur", *Finlands svenska litteraturhistoria II*, Clas Zilliacus (utg.) & Michel Ekman (red.), Helsingfors 2000, s. 5–8, 13–18.
- , "Om uppodlingen av ett finlandssvenskt symbolträd", *Sphinx. Finska Vetenskaps-Societetens årsbok för 1991*, Helsingfors, s. 49–58.

"UNDER THE EVIL MOON OF COMANCHES AND COYOTES".
HOW THE LOCAL IS USED TO CREATE BORDERS IN
GUSTAFSSON'S *DEKANEN*

Kerstin Bergman
Lund University

Swedish author Lars Gustafsson (b. 1936) permanently resided in Austin, Texas, for more than two decades. This left strong trace in his fiction, and five of his novels are actually set in Austin. This foreign geographical location entails the encounter with a local culture very different from the Swedish. In his novels, Gustafsson utilizes the local Texan/Mexican/Southern culture to present certain things as Other and as unfamiliar to his Swedish, and perhaps other non-US, readers. A representative and illustrative passage is where the protagonist of *Dekanen* (2003), Dr. Spencer C. Spencer, drives to South Austin. He drives,

past the kind of Mexican stores that sell magical ointments, piñatas for the kids birthday parties, books on dream interpretation, manuals in the art of love, and strangely spiced candy wrapped in colorful paper from Yucatan, funny little restaurants with real Mexican food, roasted baby goat and all the other specialties, past workshops seeming to almost drown in old rusty car bodies, oil barrels, and tires, hangouts for illegal workers, rented out individually or in crews of up to thirty, all sitting and smoking in the shade, hoping to be hired, yes through all of this and into blocks of increasingly smaller and more boxlike houses, under a more and more dense ceiling of deepening greenery. (Gustafsson 2003: 19)

Although familiar to anyone who spent time in Texas, and perhaps in other parts of the US as well, all these things are very un-Swedish. Even if Gustafsson's novels often get translated into many different languages, they are still written and first released in Swedish, and thus primarily aimed at a Swedish audience.

As I will show in the following, Gustafsson often uses the local culture and settings not only to create contrasts in general, but more specifically to illustrate different kinds of borders. Good examples are the use of local geology (above ground vs. the lime stone cave systems of Edward's aquifer), of local geography

(the Texas-Mexico border area surrounding, and represented by, Rio Grande), of cultural and ethnic segregation (the "Mexican" areas in the southern parts of the city vs. the "white" areas in the north), and of class segregation (the academics of the university area vs. the homeless and the street vendors on "The Drag" bordering the University of Texas at Austin campus). These are all areas where one of the poles in the dichotomy would strike most Swedes as being more foreign than the other, and that is always the pole with the strongest connection to the local culture. The average Swede is generally more likely to experience familiarity with the white, middle class, East Coast America, and Gustafsson thus skilfully plays with the familiar and the unfamiliar in order to interact with his Swedish readers.

In this article, I will primarily discuss the novel *Dekanen* from 2003, the last novel of Gustafsson's so-called American Trilogy.¹ Already when facing the cover image of the novel, the reader encounters a border in shape of a river: Close to the reader is a lush river bank, while across the river in the distance a barren, mountainous desert landscape enfolds. The picture is taken at Big Bend National Park by the Chisos Mountains, which is also where an important part of Gustafsson's novel is set, and the river in the picture is Rio Grande, the border river.² The cover illustrates the dichotomies of presence/absence, life/death, and existence/non-existence, which are central to the novel. In *Dekanen*, the main philosophical question is if there can be a void, or some kind of non-existence, in a monistic world where everything is part of one and the same. Consequentially, the novel is an exploration of voids and empty spaces, inside the human soul as well as in the external world.³ In the following, this search for a void will be in focus while I address the role of the local in the creation and illustration of borders and border territories.

In *Dekanen*, Spencer has left Austin and taken refuge outside a small town in southwest Texas, "right where the desert begins" (7), and this is where he writes the fragmented journal, of which the novel consists.⁴ Already on the first page, it is declared that his location is close to the Chisos Mountains. The name Chisos is believed to be a corrupted version of the Spanish word *hechizos*, enchantments, and the geographical location thus implies that the novel will take us into the unknown. The area is further described as "The big void. Under the evil moon of Comanches and coyotes." (9) For a Swedish reader, but perhaps also for most urban Americans, this further underscores the unfamiliar character of the location. Spencer staying at the edge of the desert further indicates that he moves in a border territory. Additionally, his hideout is located on the border of Big Bend National Park, which is one of the most sparsely populated

areas of the United States. The Spanish explorers even referred to this area as El Des poblado, the uninhabited land.

When you read about Big Bend, its character of border territory is always stressed as one of its most defining qualities. According to one of the official tourist websites, it is "a land of *borders*. Situated on the *boundary* with Mexico along the Rio Grande, it is a place where countries and cultures *meet*. It is also a place that *merges* natural environments, from desert to mountains. It is a place where south *meets* north and east *meets* west". (*Forever Resorts*, my emphasis.)⁵ The official image of Big Bend is not only about cultural, geographical, and geological borders, however. On the National Park Service website, you can actually read that "at night, the display of stars, [...connects] you to other parts of the world as well as to *other worlds*." (*Italics KB*.) Even in the most general of descriptions, an almost metaphysical, transitional potential of this area, is pointed out, and Gustafsson has thus located Spencer somewhere where border crossings, encounters, and merges take place.

In the journal, Spencer describes episodes primarily from the time when he worked as Assistant Dean under the mysterious Dean of Liberal Arts at UT Austin. One significant episode takes place when the Dean sends Spencer to a used bookstore in South Austin. The description of how Spencer leaves the UT campus and goes south (provided above in the initial quote) contains many elements presenting the local in terms that make it appear exotic. It is obvious that these elements are used in order to illustrate that Spencer is moving into a different world, compared to the middleclass, Western, university campus environment where he starts out. The world he approaches is, however, not only socially and culturally different. It is also ontologically different, as hinted by the mentioning of magic, as well as by the poetic image of him moving further and further in under the increasingly "dense ceiling of deepening greenery" (19). It is as if he is moving into a magical fairytale forest where anything can happen, right there in the southern Austin suburbs. The fact that Spencer is going south also indicates that he is physically moving closer to Rio Grande, the border river, which in the previous novel in the trilogy, *Windy* (1999), represents the river Styx. In the English language, the expression of "going south" has also since the 1990s taken to mean to "die, perish, or disappear" (Quinion).

Down South, Spencer meets the bookstore keeper, Mary Elisabeth, who teaches him about shamans and their use of psychotropic mushrooms, and eventually he undertakes a shamanistic journey to the underworld, using mushrooms. The bookstore thus functions as a portal to the underworld, and Mary Elisabeth as a kind of gatekeeper. One of the main aspects of Spencer's journey

through the realm of the dead is that time ceases to exist. He explains, "what I felt was the somewhat niggling feeling of discovering an unpleasant truth. To see myself as something past, historical, as a bone in the compost of the Stone Age, or as a Roman coin, found in the deep mud in the center of a Trireme, sunk since thousands of years." (199) Everything appears to be part of an undefined past. There is no future, and even the present has become part of the past. There is no moment, no here and now. Instead there is a void in both time and space, a void filled with shadows. Spencer even sees his own bones at the bottom of a shallow grave. (200)

The underworld Spencer experiences during his mushroom trip has many things in common with the desert landscape where he writes his journal. He describes the desert as slightly "extraterrestrial," with its dry canyons and empty salt patches (76). At the end of the novel Spencer disappears. It is possible that he just fell asleep out in one of the arroyos – the way he explains happened once earlier – and was drowned by a sudden rain. The event is described in a poetic and ambiguous way:

I retrieved my sleep. After so many nights, spent in the big, total wakefulness. In a steep, dry, slope of nothingness, which I thought I was attempting to ascend, hour after hour, a dried up river valley where nothing grew or sprouted, lighted by an unpleasant reddish sunlight, impossible to escape, I suddenly found a hole in the floor of the soul, like an old well, and in this well, which seemed to be endlessly deep, sleep existed as a darkness. I leant down. I drank of this darkness. It appeared I had found a secret place, a cavity in the dry landscape of the soul where sleep, still hidden, existed, and it rolled in over me like a tidal wave, like a flood. [---] I ignored who I was and who I could have been. Yes. I slept. (202-203)

Sleep is equated with oblivion, and by reference to the river also associated with the water of the River Lethe that the soul has to drink from before being reborn into the world of the living in Greek Mythology. Spencer thus finally finds the void; his escape from himself, from his guilt, and from the world. However, a Latin quote, meaning "It appears to me as if Nothingness would be Something" (69), is repeated in variations, throughout the novel. The motion towards the void is central to the novel, but what is the void then, really? Is it perhaps "Something"?

A key scene for the understanding of the void is when the Dean tells Spencer about his experiences in Vietnam. After being seriously wounded, the Dean spends time in a field hospital. He alters between being awake and being dead, a border state bearing strong resemblance to the descriptions of Spencer's vis-

its to the underworld through his mushroom trips. During the Dean's corresponding stint in the death realm, his uncle Ingram, or rather a hallucination of his uncle, visits him, and this is when it becomes really interesting. Ingram explains that he both exists and does not exist, just like the phantom limb pains, tickling the Dean's paralyzed legs. He says, "I am the one who is not." (125) Ingram's name further indicates that he is a borderline figure. Rearranged, the letters of Ingram turn into margin, and moving on the margin between existence and non-existence, Ingram illustrates the state the Dean is in as he moves between wakefulness and death.

Ingram claims that time does not exist, and he says that instead of time and space, everything is really just foam. He refers to this foam as "time foam" and "probability foam", and says that perhaps the material world is nothing but a misunderstanding (123-24). Ingram identifies himself with this foam – which he also identifies with the void – and finally he pins it all down as "quantum foam" (125). This provides an essential key to the novel in general, and to its concept of the void in particular.

Scientifically, quantum foam, or spacetime foam as it is sometimes also called, refers to a concept in quantum mechanics. At a scale where both time and space are irrelevant, the quantum foam is believed to create masses of so called virtual particles, that is, particles that momentarily come into existence and then disappear again. The particles are impossible to detect, and they can only be inferred to exist by the observation of fluctuations in what otherwise appears to be empty space. (Cf. Hey & Walters 2003) The virtual particles can thus be said to neither exist nor to not exist, and another way to express this would be to use the words of uncle Ingram in Gustafsson's novel, as he explains, "I am the one who is not" (125). Like virtual particles and quantum foam, uncle Ingram both exists and does not exist. The void is thus both emptiness and something else.

In light of the quantum mechanics context, many aspects of Gustafsson's novel thus come together and become more comprehensible. Like in the novel *Windy*, we still have a monistic ontology, but in *Dekanen* this is primarily explained by quantum physics rather than by philosophy. The question of whether there can be a void in a monistic ontology, where everything is one, is thus answered positively, with the small reservation that even the void is something, as its virtual particles are going in and out of existence. In the novel this is further illustrated by, for example, the images of the Texan desert – an area that most of the time appears to be completely empty and dead, but that instantly, and very temporarily, can be filled with the life of flowers when it rains.

A similar image is found in the novel in shape of a mysterious light phenomenon. Out in the middle of nowhere, close to where Spencer spends his time, circular lights moving across the desert can sometimes be observed at night. These Marfa lights, named after the area where they appear, were allegedly first observed in the late 1800s, and there are many different theories in circulation about what they might be. Everything from ghosts and aliens, to astronomical phenomena, phosphorescent gas, faraway car headlights, and results of government experiments previously conducted in the area, has been suggested. (Odenwald) Once again, Gustafsson thus uses local Texan lore and culture in order to illustrate philosophical issues. No one really knows the Marfa Lights' mode of existence – even though many photographs do exist – and the lights thus further illustrate the instability of existence. As they briefly appear and annihilate out there in the empty desert, they also illustrate that the void actually is an indefinable something.

Among some physicists, it is also believed that there in the quantum foam could be so called wormholes. Wormholes are assumed to be topological features that are essentially shortcuts through time and space. The term is inspired by how a worm eats its way through an apple and thus takes a shortcut to the other side of the apple. Physically this means that the wormhole is a tunnel, or tunnel system, connecting at least two entrances and thus two points in spacetime. Matter can then travel through the wormhole from one point to another, if the hole is traversable. This would allow for both time travel and spatial journeys, as it makes travel from one universe to another as well as exceptionally fast travel within one universe, possible. This has of course made the wormholes a very popular concept in science fiction.

The border territories and the portals between the different realms or worlds in Gustafsson's trilogy can be compared to the concept of wormholes. Not only is there a physical resemblance between the wormholes and the sinkholes, caves, and black wells found in the novels and described as passageways to the underworld – not least to the black well in the soul/desert that Spencer drinks from in *Dekanen*. There is also a parallel to the shortcut in time and space conducted by altering the state of mind; by the inhaling of gas in *Windy*, and by ingestion of psychotropic mushrooms in *Dekanen*.

In the void of the desert, Spencer can thus find the shortcuts through time and space that makes it possible to access other worlds – remember what the National Park Service website said about Big Bend. But perhaps the void also makes it possible to cease to exist by being suspended in the nothingness of a wormhole, in-between worlds and times. Furthermore, a parallel between hu-

man existence and the quantum foam theory emerges in light of the dissolution of time, central to Spencer's experience in the death realm. Like the virtual particles, the humans of Gustafsson's novel "live" in a world where time and space are not absolute entities. Hence, in the big picture, humans can also be regarded as moving in and out of existence, fluctuating between the world of the living and the world of the dead.

In Gustafsson's fictional world, the land of Comanches and coyotes is used to illustrate and explain the unknown. The unfamiliar cultural and geographical elements make the borders between known and unknown more visible to a Swedish reader, and this further helps making the difficult concepts of quantum mechanics more understandable; bringing them to a very human level. The initial magic suggested by Spencer's geographical location, turns out to rather be the "magic" of science, and when it comes down to it, nothing can really be said to exist. Perhaps the world as we know through our senses is just a misunderstanding, as Uncle Ingram puts it (124), and everything oscillates on the border between existence and non-existence, like quantum foam.

- ¹ The trilogy consists of *Historien med Hunden* (1993; *The Tale of a Dog* 1998), *Windy berättar* (1999), and *Dekanen* (2003). As I have previously written at length about the first two novels (Bergman 2002), I will only address them briefly in this article. *Dekanen* is not yet translated into English, and all quotes given in the following are of my own translation.
- ² The photo on the cover is from Getty Images, taken by Jack Dykinga. Michael Wall designed the cover.
- ³ The primary philosophical issue in *The Tale of a Dog* is a discussion of the Theodicy problem, which is found to be unsolvable, unless the world is fundamentally dualistic in the Gnostic sense. In the novel *Tjänarinnan* (1996, "The Maid", which is not part of the American Trilogy but also takes place in Austin), the dualistic world is found to be impossible to live in, and instead a monistic world is presented as an ideal. In the following novel, *Windy*, Gustafsson explores what death is in a monistic world where everything is part of one and the same. Even death is then found to be just a part of life, something to pass through in a cyclic pattern. (Cf. Bergman 2002.)
- ⁴ In the novel the town is called "Sturdy Batte". In the world outside the novel, the name of the town is spelled Sturdy Butte/Bute, and it is located on road 118 in Brewster County, Texas.
- ⁵ The border to Mexico was actually not firmly established in this area until 1920.

Works cited

Bergman, Kerstin, *En möjlig värld. En tematisk studie av Lars Gustafssons 1990-talsromaner*, Hedemora 2002.

- Forever Resorts, "Big Bend National Park", <<http://foreverlodging.com/destination.cfm?PropertyKey=73>>. Accessed 01.09.2006.
- Gustafsson, Lars, *Historien med hunden. Ur en texansk konkursdomares dagböcker och brev. Roman*, Stockholm 1993.
- , *Windy berättar om sitt liv, om de försvunna och om dem som ännu finns kvar*, Stockholm 2006.
- , *The Tale of a Dog. From the Diaries and Letters of a Texan Bankruptcy Judge. A Novel*, trans. Tom Geddes, London 1998.
- , *Dekanen*, Stockholm 2003.
- Hey, Michael & Walters, Patrick, *The New Quantum Universe*, Cambridge 2003.
- National Park Service, "Big Bend National Park: Diversity Makes the Difference", <<http://www.nps.gov/bibe/naturescience/diversity.htm>>. Updated 31.08.2006. Accessed 01.09.2006.
- Odenwald, Sten, *Astronomy Café*, "The Marfa Lights", <<http://www.astronomycafe.net/weird/lights/marfa.htm>>. Accessed 01.09.2006.
- Quinion, Michael, *World Wide Words*, "Going South", <<http://www.worldwidewords.org/qa/qa-sou1.htm>>. Published 01.03.2003. Accessed 01.09.2006.

GRÄNSDRAGNINGAR KRING DET SVENSKA I SVEN LIDMANS KÖPMÄN OCH KRIGARE

Linn Areskoug

Högskolan i Gävle / Uppsala universitet

Den moderna maskuliniteten formades under senare delen av 1800-talet och 1900-talets första decennier. Det var en tid präglad av europeiskt makthävdande, industriell och teknisk optimism, imperialistiska stormaktsanspråk och nationalistisk chauvinism. Även om Sveriges industriella genombrott inträffade något senare än på kontinenten skedde detta i en snabb takt. Stockholm fick en storstadsprägel och den nya tidens moderniteter spred sig även ut i landet, om än i mindre skala. Samtidigt som det fanns en stor optimism för framtiden fanns det även reservationer mot det moderna och en oro inför det nya. Några centrala frågor som står att finna i den svenska borgerliga romanen är: Vad är den svenske mannens uppgift i det nya samhälle som är på väg att växa fram? Vilka egenskaper tillskrevs han? Vilka andra män avgränsades han från? Vad var den svenska manlighetens förhållande till det kvinnliga? Föreställningar om den moderna maskuliniteten i den svenska moderna nationen är en utgångspunkt i diskussionen om gränsdragningar kring det svenska i Sven Lidmans *Köpmän och krigare* (1911). I anslutning till detta finns det ytterligare några nyckelbegrepp. Dessa är modernitet, nation, identitet, gammalt, nytt, land, stad, kontinenten, Amerika, svensken och juden.

Köpmän och krigare är det tredje och centrala verket i en romansvit med fem verk. Handlingen utspelar sig i Stockholm och har alltså den snabbt växande och moderniserade storstaden som sin främsta referenspunkt. Redan i verkets första kapitel görs det en tydlig *spatial* gränsdragning mellan det judiska och det svenska. Romanen börjar med att den gamle judiske patriarken Abraham Herner en sen kväll står i sitt hus och blickar ut över staden. Dels beskrivs miljön från Herners perspektiv *inifrån* huset, dels beskrivs huset *utifrån* från en flanörs perspektiv. Dessa två perspektiv skiljer sig radikalt åt beroende på de två betraktarnas olika personligheter. Flanören tecknas som en nattvandrande poet och ser huset som en "sofvande stencyklop", en liknelse som den prosaiske och världslige Herner aldrig skulle ha tänkt på. Den gamle Herner ser nämligen torget

utanför huset som "sitt" torg som hade gjorts vackert och moderniserats endast genom hans lyckosamma affärer och ackumulerade rikedom. Abraham Herner betraktar allt i livet utifrån penningvärde och vinster, ty det är "judens väsen". Över torget sträcker sig galgar med elektriska ledningar och spårvagnar kilar fram i prydlig ordning. På torget finns även en bekvämlighetsinrättning som är utrustad enligt modernaste snitt. Men den har en allvarlig skönhetsfläck: "Det var endast ett fel med den – och det felet delade bekvämlighetsinrättningen med hela staden och hela landet och alla dess urinvånare. Den var byggd på utomlands lånade penningar och inredd med utländskt material." (Lidman 1911: 9)

Romanens anslag är talande för den problematik som verket som helhet handlar om. Det handlar om den "nymornade" nationen Sverige och hur hon som nation ska förvaltas i den nya tid som står för dörren. Lidman framställer Stockholm som befolkat av förslappade stadsinvånare som ägnar sin tid åt tillfälliga nöjen och har kastat alla ambitioner och förmågan till hårt arbete över bord. De enda som är framgångsrika är de judiska affärsidkarna och bankirerna. Lidman beskriver inte bara det ovan nämnda torget utan menar att nationen som helhet består av import, lånade pengar och utländskt kapital. Skillnaden mellan det svenska och det främmande finns således inte endast på en spatial nivå i romanens anslag, utan är även inbäddat i dess *ideologi*. Å ena sidan finns den svenska staden, Stockholm, vars inträde i den moderna tiden markeras av elektricitet och bekvämlighetsinrättningar samt de svenska stadsinvånarna som "sover" bort sin tid och sina liv. Å andra sidan finns det utländska, judarna, som gör sig allt rikare och mäktigare i det svenska samhället samt utländskt kapital och material som bekostar och furnerar stadens nymodigheter. Att Lidman låter den roman som till största del behandlar nationen Sverige i den nya tiden utspela sig i Stockholm är ingen tillfällighet. Huvudstaden var vid det nya seklets början landets ekonomiska centrum. Det är heller ingen slump att romanen till stor del utspelar sig inom bank- och finansvärlden eftersom detta även var bankernas, i synnerhet affärsbankernas, storhetstid vilket avspeglades i de många och mäktiga bankpalats som byggdes. (Eriksson 1994: 23–24)

Romanens protagonist, Henrik Silfverståhl, är en ung svensk man vars adliga släktband förankrar honom i landets historia samtidigt som hans ambition snarare hör till den moderna affärsvärlden än skötseln av familjens släktgods. Skillnaden mellan det ålderdomliga livet på lantgodset Stenborg och det moderna stadslivet gestaltas som väsensskild. Stenborg beskrivs som utan "organ" för det samtida livet och en plats där "nutidens rastlösa hetsiga stämma" aldrig har "ekat genom de små låga rummens instängda tystnad". (Lidman 1911: 66) Den moderna tidens inbrott får sitt främsta uttryck hos Lidman genom motsätt-

ningen mellan det gamla, det ålderdomliga, det förgångna, och det nya, nutida och samtida.

Henrik är nygift med en kvinna ur den förmögna, judiska affärsfamiljen Herner. Han har inrättat sig i de rikas sätt att leva med sommarnöje i skärgården och elektriska ljus, men han känner ändå en ambivalens inför framtiden. Även om han inte nostalgiskt längtar tillbaka till barndomstidens dagar börjar Henrik ändå rikta sina tankar mot rötterna. Det är i detta som tvetydigheten inför det nya finns inkapslat. Henrik står med ena foten i det gamla och andra foten i det moderna. Han liknas vid en av sekelskiftets mest betydelsefulla tekniska uppfinningar, ångaren, men samtidigt beskrivs han som "en resenär". Resenärens rotlösa, febriga oro skildras i *Stensborg* (1910), det första verket i romansviten. Det nervösa syndromet upplevs som ett psykiskt sjukdomstillstånd då det drabbar människan och sammankopplas med den internationella storstaden. I *Köpmän och krigare* utvecklas detta tillstånd till en nationell problematik formulerat med nationalromantikens kärlek för den svenska sommarnatten och naturen: Lidman låter Henrik meditera över sitt liv när han befinner sig i den Hernerska skärgårdsvillan en varm sommardag och sedan en ljum sommarnatt. I nattens tystnad långt bort från stadens brus träder dock livssituationen fram med ovanlig skärpa för Henrik. Han beskrivs som fasthållen av den moderna tidens malström, men samtidigt finns fröet till en önskan om tradition och kontinuitet medvetandegjort genom minnena av gården Stensborg.

Enligt manlighetsforskaren George L. Mosse är tjänandet av ett högre ideal, än enbart den egna individens intressen, en av de viktigaste beståndsdelarna i den stereotypa manligheten. "The nation fulfilled this requirement; it was a constant presence during the history of modern masculinity from the Napoleonic Wars onward to the Great War." (Mosse 1996: 109) I Lidmans roman vävs Henriks önskan om ett "högre sammanhangs betydelse" samman med en kärlek för och längtan till fädernejorden och blodsbanden. Sett ur de nationalistiska strömningarna vid nittonhundratalets början kan man förstå detta i en vidare symbolik. Det är inte bara Henriks personliga lycka och försoning med det förgångna som romanen handlar om. Det är även hans plats i ett socialt och kulturellt sammanhang som kommer till uttryck i känslan för fäderneslandet.

Köpmän och krigare är alltså en skildring av ett modernt Sverige i vardande. När Lidman omsorgsfullt mejslar fram den nye svenske mannen behöver han en motbild att kontrastera sin skapelse mot. Denna motbild är juden. Lars M. Andersson teoretiserar kring den anti-semitiska diskursen i sin bok om representationer av juden i svensk skämtpress i det tidiga 1900-talet.

[T]eorier som utgår från samhälleliga konflikter [är] nödvändiga för att kunna förstå varför antisemitismen exploaterades vid vissa tillfällen i historien. Den moderna antisemitismens framväxt i Västeuropa kan inte förklaras om inte moderniseringsprocessen och dess konsekvenser beaktas. Det handlar emellertid då inte i första hand om någon reell motsättning mellan judar och icke-judar – även om det givetvis förekom konkurrenssituationer – utan om hur det behov av gränsdragningar och nya identiteter som uppstår till följd av samhällsomvandlingen och de sociala konflikter som följer i dess spår förstärker och transformerar redan existerande föreställningar om judarna och gör antisemitismen politiskt användbar. (Andersson 2000: 20)

Juden i Lidmans roman kan alltså betraktas som ett svar på ett behov av att tydligt kunna dra gränser för vad som gestaltas som svenskt i en skildring av nationell omvandling. Det omfångsrika lager av antisemitiska fördomar och nidhilder av det judiska som redan var etablerat i samhällets kollektiva medvetande tillhandahöll således den effektfulla motbild som det svenska ställdes i motsatsställning till. Andersson avhandlar det tidiga 1900-talets antisemitiska uttryckssätt, bakgrund och spridning genom skämtpressen fram till 1930. Han menar att stereotypernas funktion i litteratur (och i bild) var av "avgörande betydelse för hur *an-norlundahet* konstruerades och vidmakthölls". (Andersson 2000: 84) Det judiska utpekades således inte bara som "typiskt osvenskt", utan även som främmande för det inhemska svenska. Ett centralt resonemang i Anderssons definition av den svenska antisemitismen är att tidens rastänkande strukturerade den antisemitiska diskursen. Svensken och juden beskrevs som väsensskilda på grund av naturgivna rasskillnader (Andersson 2000: 478). Följande exempel ur *Köpmän och krigare* illustrerar några av de stereotypa nidbilder som Andersson diskuterar.

För det första är det "Shylockbilden" som personifierar ocker och den moderna kapitalismen. (Andersson 2000: 85) De penningstarkaste aktörerna i det nya Sverige är affärsmännen. I *Stensborg* representeras denna klass främst av den judiska familjen Herner. Stadsmänniskorna beskrivs i skarp kontrast till den svenske godsägarens blygsamhet och långsammare väsen. Johan är Henriks äldre bror och arvtagare till släktgodset Stensborg. Den svenske bondens hederlighet ställs således i motsats till Hernrarnas "sammansatta", "nervösa", "farliga" och "oärliga" natur. (Lidman 1910: 63) Hernrarna och deras krets gestaltas som själva urtypen för den moderna människan som har fötts och fostrats av staden. Denna bild renodlas i *Köpmän och krigare* till en provkarta över stereotypa nidbilder av juden. Judarna gestaltas som till sitt väsen hemlösa och utan rätt till någon hemort. Bakom beskrivningen står även motsättningen mellan staden och landet. Shylockbilden inbegriper föreställningen om juden som köpslående och prutande. Denna figur är gestaltad i berättelsen om hur den lille Schmeril

Lapinski från Pommern med bevågenhet och list blev den store affärsidkaren Abraham Herner. Den unge juden gjorde sina första affärer genom att lura godtrogna landsortsbor och hans första butik beskrivs som en basar där allt mellan himmel och jord såldes under livligt prutande med tysksvensk rotvälksa. (Lidman 1911: 35 ff)

När Abraham Herner har etablerat sitt affärsimperium träder han tillbaka för en mer modern affärsman, sonen Otto Herner, som är förknippad med "den demonologiska bilden av juden" (Andersson 2000: 85).

Han är längre än brodern – magrare än Joseph Krumm – läpparna äro grymma och hopbitna, rörelserna snabba – handgesterna lätta, smidiga och hänsynslösa.

Allt är samlad kraft, men en kraft af rörlig och mer behärskad natur än de båda andra männens – mer behärskad, men våldsammare.

Det är spända nervers liflighet – hastighetsmänniskans koncentrerade rörlighet. (Lidman 1911: 56 f)

Otto beskrivs som en brutal och världsvan person och hans ansiktsdrag påminner om ett rovdjurs. Han förknippas även med teknik och hastighet vilket också gör honom till en helt igenom modern, manlig man. Gestaltningen av Otto pendlar mellan det djuriska och det kulturpräglade och bygger på föreställningen om *homo oeconomicus* – den uteslutande vinstberäknande människan. Det djuriska och instinktiva har fått en kraftig framtoning hos Otto som inte finns hos Henrik. Trots att Henrik också är en affärsman gestaltas han aldrig som ett djur. I verket gestaltas människans överlevnad i den nya tiden. Otto och Henrik är som de olika sidorna av samma mynt. Den ena sidan representerar människan då hon tenderar att bli alltför brutal och just omänsklig i sin kamp för överlevnad som Otto. Den andra sidan drivs också av ett begär efter framgång men behåller ändå ett slags empati och förblir därför mänsklig som i Henriks fall. På så vis blir Otto och Henrik ett experiment där Lidman tänjer på gränserna för det mänskliga men ändå framgångsrika i en ny och hård värld. Förutsättningarna för gestaltningen av detta ligger i den antisemitiska diskurs som strukturerade tänkandet kring det svenska och det andra.

I romanen kategoriseras judarna i två grupper, de som är intresserade av köpenskap och har en relativt kort historia i Sverige och de som har kulturella intressen.

Här råkade de unga Hernerna medlemmar ur släkterna Krumm, Schimmelmann, Warentin, Destelle – människor som ej blott vore penningägare och finansiella banbrytare, utan lefde med kulturella och allmänna intressen. Här sågo

de stormän inom vetenskapens och konstens värld, som voro af deras ras, men kände sig och handlade som svenskar. [...] Kanske lade dessa män äfven här i dagen sin af rasegendomligheterna bestämda och begränsade svenskkänsla: de kände mera för Stockholm, staden, än för riket och landet, och deras hemkänsla bottnade i deras fastvuxenhet med landets litteratur, vetenskap och konst.

De stora krigarnas och statsmännens tidehvarf – vår historias krigs-, nöd- och ofärdstider – de tillfällen då den svenska folksjälen dock gifvit sina yppersta mandomsprof – de voro dem, om icke främmande så dock i grund och botten likgiltiga. – (Lidman 1911: 96 f)

Den förra gruppens grova materialism och egenkära, nyrika, kulturella pretentioner skildras satiriskt. De judar som har en längre historia i Sverige beskrivs som mer förfinade, konstmedvetna och intellektuella. Den senare gruppen porträtteras snarare med respekt och komiken och satiren som ändå uttrycks på deras bekostnad är inte lika grov som då de nyrika judarna beskrivs. Det visar sig ändå finnas en väsentlig skillnad mellan Silfverstååhlarna och judarna som enhetlig grupp oavsett vilken grupp de tillhör. Hos Lidman är juden ett stadens barn och i den mån han har ägnat sig åt kultur är det litteraturen, vetenskapen och konsten. Landet och brukandet av jorden intresserar dem inte.

Slutligen finns bilden av den vandrande juden. Att judarna är rastlösa till sitt väsen gestaltas särskilt tydligt i den mytologiska historien om den vandrande juden vilken får en särskild innebörd hos Lidman då han applicerar myten på den moderna tidens föränderliga tillvaro. En av de mest tragiskt skildrade personerna är den stenrike men ensamme tidningsmogulen Joe Pulitzer som befinner sig på ständigt resande fot. Han är från Amerika och lider av ett slags manodepressiv läggning som är föga känd i Europa, "Joe Pulitzer lider af 'nervous prostration' – de amerikanska mångmillionärernas och storspekulanternas fruktade spöke – nervhetsens obevklige hämnare" (Lidman 1911: 241). Pulitzer är mycket förmögen, men han lever under en förbannelse, att aldrig kunna slå sig till ro. En evig rastlöshet driver honom framåt, allt medan han pendlar mellan febril kreativitet och obotlig melankoli.

Kanhända vaknar åter just nu svårmodets ande inom honom – kanhända skymtar han bortom bröllopsfestens högtidsljus det förflytnas skuggor – inför den lifsförnyelses ceremoni, som denna kväll firas, känner han kanske sitt tomma och sterila lifs intighet – utan maka, barn och hem – utan ro och rast – vanmäktigare och rotlösare än det vissna löfvet för vinden. (Lidman 1911: 243)

Mikael Alm beskriver i sin studie att Amerika representerade en möjlig framtid för Sverige på gott och ont. Landet i väst sågs som symbolen för det modernas

framsteg och som teknikens framgångsland, men även som bärare av den hektiska och opersonliga livsrytmen i storstäderna. Den vandrande juden tas inte upp bland de demoniserande stereotyperna som Andersson räknar upp men Joe Pulitzer är en trop för det judiska i texten. Lidman använder myten för att illustrera det nervösa tillstånd som den utpräglade stadsmänniskan kan drabbas av, som mer eller mindre kännetecknar *alla* judar i romanen.

För att sammanfatta den stereotypa nubbild som finns i *Köpmän och krigare* kan man säga att i den mån judarna känner någon förbindelse till nationen är det genom litteraturen, konsten och vetenskapen, med andra ord verksamheter som förläggs till stadslivet och befinner sig på långt avstånd från det sunda kroppsliga sfären. Juden i Lidmans roman förknippas alltså inte med jordbruket eller andra naturnära direktupplevelser. Det mest avskräckande exemplet på affärsmannen och stadsmänniskan som har hamnat i den moderna tidens strömvirvel är Pulitzer. Affärsvärldens expansiva rörelse framåt står i motsatsförhållande till godsägarens repetitiva skötsel av marken. Juden, förbannad till evig färd, kan aldrig sluta cirkeln som Henrik Silfverståhl. Det extrema moderna tillstånd som jakten på kapital och framgång kan leda till är alltså att dömas till ensamhet, isolation och sterilitet. Joe Pulitzer begår senare självmord på ett hotellrum i Wien.

Beskrivningarna av judens väsen som till exempel "[d]en materie, af hvil- kens judens själ är danad, är ingen metall, ingen malm, och minst af allt är den urbergets egen, den hårda och fasta graniten – det ämne, som är judens själsliga grundämne, torde snarast kallas en legering" (Lidman 1911: 94) är präglad av det tidiga 1900-talets anti-semitiska diskurs. Mosse diskuterar judar, zigenare, brottslingar och feminina män som uttryck för det normativas motbild: "Here the Jews were a prime target, for unlike the Gypsies or vagrants, they were a menacing presence as competitors and, more important in this period, an emancipated minority in the process of assimilation". (Mosse 1996: 57 ff) Marginaliseringen av dessa grupper var dock inget nytt fenomen men det var inte förrän i den moderna tiden som de uteslöts mer systematiskt, något som hänger samman med att samhället i stort förändrades, menar alltså även Mosse. Den betoning som lades vid judens anatomiska karaktäristik samspelade med vurnen för den antika skönhetens ideal. Likaså hänger detta samman med den alltmer hygieniska mani och starka degenerationsfobi som fortplantades både ur ett socialt mikroperspektiv och ur ett politiskt makroperspektiv. Social moral (och omoral) uttolkades i analogi med kroppens fysiologi i sekelskiftets nationalistiska retorik. Judarnas utspriddhet och lätthet att smälta in i andra samhällen och andra kulturer benämns med ordet "legering". Legeringens dubbeltydighet

i det här fallet ligger dels i dess sammansmältande karaktär, dels i dess orenhet. En legering är aldrig något rent eller naturligt uppkommet ämne utan alltid en blandning.

Litteratur

- Alm, Mikael, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel. Svenska berättelser om USA åren 1900-1939*. Diss., Lund 2002.
- Andersson, Lars M., *En jude är en jude är en jude. Representationer av "juden" i svensk skämtpress omkring 190-1930*, Lund 2000.
- Eriksson, Eva, *Den moderna stadens födelse. Svensk arkitektur 1890-1920*, Stockholm 1994.
- Lidman, Sven, *Stensborg*, Stockholm 1910.
- , *Köpmän och krigare*, Stockholm 1911.
- Mosse, George L., *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, New York 1996.

HEDVIG CHARLOTTA NORDENFLYCHTS "TÅGET ÖVER BÄLT" ELLER "ÖFVER EN KRIGISK SAPFO"

Petra Broomans
University of Groningen

År 1654 attackerade ryssarna Polen. För den svenske kungen, Karl X Gustav (1622-1660) – i fortsättningen kallad Karl X – var detta en anledning till att segla till Polen 1655 för att säkra Sveriges intressen. Han erövrade Warszawa, men befann sig egentligen i en problematisk situation eftersom han hade hamnat i ett slags status quo: landet var förstört och en slutgiltig seger skulle inte kunna nås inom kort tid. Medan han var i Polen bröt den danske kungen Fredrik III freden med Sverige 1657 och Karl X marscherade med armén till Danmark, till Jylland. Då den svenska armén skulle marschera mot Köpenhamn inföll vintern i december. Det var ovanligt kallt, det fanns mycket snö och havsvattnet började frysa. Ett tåg till Köpenhamn verkade vara ett hopplöst företag, men Karl X lät undersöka möjligheten att ta vägen över isen. Den 30 januari 1658 började den svenska armén tåget över Lilla Bält till Fyn. Trots starkt motstånd från danska försvarare lyckades de ta sig över. Nästa mål blev Stora Bält för att kunna nå Själland. Den 5 februari började tåget över Stora Bält och den 8 februari kom hela armén till Själland. Den 15 februari 1658 stod de utanför Köpenhamns portar, danskarna övergav sig och följden var att Danmark förlorade sju provinser till Sverige, bland andra Skåne, Blekinge, Halland och Bohuslän.

I detta fälttåg figurerade förutom kungen, militärer som Karl Gustav Wrangel (1613-1676) och Erik Dahlberg (1625-1703). Dessa namn förekommer också i Hedvig Charlotta Nordenflychts Bältiad som hon skrev nästan ett århundrade senare. År 1753 hade den nyss instiftade Vitterhetsakademien utlyst en tävling i ämnena historia, våltalighet och poesi. Det sista skulle handla om det patriotiska och episka ämnet Karl X Gustavs tåg över Bält 1658 (Kruse 1895: 224, 228). Nordenflycht (1718-1763) deltog i tävlingen med den episka dikten "Tåget över Bält".

Att Nordenflycht, symbol för den olyckliga kärleken i svensk litteraturhistoria, 'Nordens Sapfo', skrev om ett patriotiskt och krigiskt ämne passar kanske inte in i den gängse bilden. Hon hade dock kunnat bli betraktad som en svensk nationalskald för hon diktade också om krig och hjältebragder och inte bara om

kärlek (Öhrberg 2001; Broomans 2006). Vi behöver inte ta någon utförlig repövning i Nordenflychts liv. Hennes olyckliga kärlekshistorier har färgat bilden i svensk litteraturhistoria; hon diktade ju så vackert om kärlekens paradiset och helvete. Hennes första make, Johan Tideman, dog då hon var arton år gammal. Tidemann hade varit hennes "mentor", och hon sörjde honom djupt (Nordenflycht 1996: 9). Men Jacob Fabricius (1703-1741) blev hennes stora kärlek. Genom sin kusin och vän Carl Klingenberg (1708-1757) kom hon i kontakt med Fabricius då hon letade efter en fransklärare. De blev kära i varandra och gifte sig i maj 1741. De bosatte sig i Karlskrona där Fabricius hade blivit präst. Fabricius blev sjuk samma år och dog sju månader efter giftermålet. Nordenflycht blev desperat och denna händelse skulle, enligt många litteraturhistoriker, ha gjort henne till en riktig stor poet. Hon fick sitt genombrott med "Den sorgande Turtur-dufvan" 1743. Men hon fick inte bara beröm som skaldinna med dessa kärleksdikter. Enligt Kruse skulle makens hastiga bortgång även ha förstört hennes fysiska och psykiska hälsa.

Om också längre fram lugnare tider skola komma, skall det alltid under den relativa jämvigten på ytan finnas en oberäklig underström af dunkel oro, trånsjuk känsla, otillfredsställd lidelse, en underström, som till slut vulkaniskt skall springa i dagen och /.../ föra skaldinnan till förtvivlan och en tidig död. (Kruse 1895: 26)

Den tidiga döden skulle komma med förälskelsen i Johan Fischerström (1735-1796), en av de unga medlemmarna i Tankebygggarorden, sällskapet där Nordenflycht var den centrala gestalten. Fischerström var yngre än Nordenflycht, beundrade henne, men hade inte några djupare känslor. Nordenflycht däremot blev kär i honom och skrev bland andra dikten "Öfver en hyacinth. Til---" i vilken hon reflekterar över den obesvarade kärleken. Ryktet gick att hon försökte ta sitt liv, genom att dränka sig i en sjö, men hon dog sannolikt av kräfta (Stålmarck 1997: 197).

I allmänhet är Sapfobilden den allmänna litteraturhistoriska bilden man har av Nordenflycht. Man skulle dock kunna fokusera på andra biografiska fakta. I Nordenflychts liv var politiken och det militära aldrig långt borta. Hon levde under Frihetstiden (1719-1772) då kungen förlorade makten till riksdagen och då det uppstod två partier: Hattarna och Mössorna. Nordenflycht var engagerad i den politiska striden mellan hatt- och mösspartiet och det fick även uttryck i hennes verk.

I "Om skaldekonstens nytta i ett väl inrättat land" från 1744, alltså skriven tio år tidigare än "Tåget över Bält" reflekterar Nordenflycht över betydelsen av

att vara svenska och poesins funktion för nationen. Nordenflycht dedicerade dikten till Carl Gustaf Tessin (1695-1770). Tessin var Hattpartiets ledare och Nordenflycht sympatiserade sannolikt med Hattarna. I dikten påpekar Nordenflycht att poesin i Sverige bör uppnå samma vikt som den en gång hade haft och att poesi och historia bör ses som tvillinggenrer.

Hwad hade werden nu af många hjälte-dater,
Som fordom skedt, om ej *Poëter* warit til?
Historien, *Poesien*, de äro ju kamrater. (Nordenflycht 1926: 66)

Historia berättar hur allt hänger ihop, medan dikt visar hur den mänskliga viljan åstadkommer bragder. Det är diktarens patriotiska plikt att berätta om alla stora gärningar i det förflutna. Nordenflycht tyckte att man skulle skriva dikter för fäderneslandet. Hon var också medveten om att hennes diktande för fosterlandet skulle kunna gynna hennes diktimage (Borelius 1921: 100). Nordenflycht formulerar i denna dikt, för att använda ett modernt begrepp, en poetik där diktens betydelse för politik och nationen framhävs och jämföras med den vetenskapliga historiska berättelsen. Ett annat exempel på en militär och patriotisk dikt är "Öfver en rätt svensk soldat" från 1745. Det som också kan vara av intresse här är att Nordenflycht beundrade den norska Birgitte Lange som hade översatt en bok som handlade om erövringen av Mexiko.

Mot den politiska bakgrunden kan man också se hennes konflikter med Olof Dalin (1708-1763) (Öhrberg 2001: 188 ff). Dalin tillhörde inte Hattarna och då Nordenflycht var tjugo år gammal skrev hon en polemik mot Dalin där hon framställer honom som feg. "Hedvig Nordenflycht förknippar honom med vek och skrämmande kvinnlighet, medan hon själv från början till slut solidariserar sig med militär manlighet." (Hansson 1991: 56.) Dalin hade nämligen ställt sig negativt mot Hattarnas strävan till att börja ett krig mot Ryssland och hade betraktats som en "olycksprofet" (Hansson 1991: 63). Senare skulle Nordenflycht förhålla sig mer kritisk mot Hattarnas aggressionspolitik. Förutom Tessin var även Nordenflychts vän och kusin Klingenberg en anhängare av Hattarna. Och hennes make, Fabricius, hade anknytningar till en miljö där Hattarna utgjorde majoriteten (Hansson 1991: 67). Hansson påpekar att Nordenflycht bodde i Stockholm nära Artilleriregementets högkvarter och att det vimlade av militärer på gatorna.

/.../ hon måste ha stött på uniformsklädda artillerister av olika grader så snart hon lämnade sin bostad. Man erinras om hennes aktivistiska beredskap och verserna: "Än är här dygd i Mandom Klädd / som stöder Swerjes glisa murar". (Hansson 1991: 68)

Det var alltså inte så förunderligt att Nordenflycht utan att tveka deltog i Vitterhetsakademins tävling och skrev "Tåget över Bält". Enligt Kruse skulle hon ha sett en möjlighet att få ett erkännande av "landets officiella 'vittra' institut, där spiran, liksom i Tankebyggarorden, fördes av en kvinna", nämligen Lovisa Ulrika som hade grundat Vitterhetsakademien (Kruse 1895: 225). Nordenflycht fick dock inte priset. Det gjorde dansken (!) Bolle Willum Luxdorff (1716-1788) som skrev en dikt på latin i ämnet. Det finns skäl att tro att Dalin, Vitterhetsakademins sekreterare och inte Nordenflychts bästa vän, hade försummat att vidarebefordra dikten (Kruse 1895: 228), eftersom Nordenflycht skulle ha lämnat in den för sent (Kruse 1895: 224). Nordenflycht var arg och lät trycka handskriften utomlands, i Kassel 1755, genom Johan Arckenholtz (1695-1777) som tog med sig handskriften (Kruse 1895: 229). Arckenholtz var bibliotekarie vid hovet i Kassel under åren 1747-1766 (Carlsson 20.07.2007). Dikten trycktes även ett år senare i *Små-saker till nöje och tidsfördrif* (Kruse 1895: 229).

I sin berättelse som består av tio delar följer Nordenflycht tågets historiska vägar, men hon har naturligtvis tagit sig författarens frihet att fabulera. Hon börjar med diktens syfte: hjälten tåg och stora dåd vill hon "kväda" (Nordenflycht 1996: 239). Men innan hon börjar anropar hon sin musa, som Homeros i första raden av *Odyssén*, "Du äkta Skaldedrift, som alltid sällsynt är" (Nordenflycht 1996: 239), för pennan är trög. Läsaren får även veta att naturen kommer att spela en stor roll i dikten:

När jag en Hjältens bild i Ärans dräkt vill måla,
Följ honom i hans fjät och sök Naturen opp
Som fordom främjat har hans höga daters lopp. (Nordenflycht 1996: 239)

I dessa två delar introducerar Nordenflycht två viktiga aktörer: Hjalten och naturen. I diktens tredje del följer först en historisk bakgrund. Karl X:s berömda föregångare Drottning Kristina och Gustav Adolf, som gjorde att hela Europa fruktade Svea, skildras. Sverige, som redan "all världens vördnad vunnit" (Nordenflycht 1996: 240), väcker avund och ett sminkat troll, som är en annan viktig aktör, griper in i historien:

I barmen bär en dolk, den oljo-kvistar hölja,
Dess gång är ljumsk och tyst, och spindelväv dess dräkt,
Sitt gift hon räcker fram, det hon med blomster täckt /.../ (Nordenflycht 1996: 240)

Trollet förstör med sina förrädiska ord alla vänskaps- och blodsband med andra länder. Nordenflycht syftar här bland annat på Danmark. Trollet varnar Eu-

ropa för att göterna (svenskarna) "vaknat upp ur Nordens kalla vrå" (Nordenflycht 1996: 240) och hon påminner dem om "Nordens Amason" (Nordenflycht 1996: 241), det vill säga hur de lidit under drottning Kristinas ok och att det nu finns en ny kung som är redo att anfälla. Hon uppmanar att slå ner "Göters högmöd":

Så talte detta Troll, och när hon äntlig funnit,
Att hennes onda råd ett gudlöst bifall vunnit,
I löje argt och spotskt hon sina ögon vred,
Och ner till avgrund för, att ge därom besked. (Nordenflycht 1996: 241)

Läget ser hotfullt ut, men diktaren lugnar läsaren. I fjärde delen beskrivs Karl X som en kung som bevakar Sveriges välfärd och som vet vad kungaplikt innebär. När han hör att det finns motståndskrafter i Polen som betvistar hans anspråk på tronen och att man har brutit ed, börjar Karl X sitt fälttåg och erövrar Warszawa. Först nu kommer Ryssland in i bilden i Nordenflychts version av historien. Jätten Ryssland attackerar grannen i nord och andra makter i Europa, uppmuntrade av trollet, ser här en möjlighet att anfälla Sverige från andra håll. Danmark bryter freden och läget blir svårt för Karl X. Men här låter diktaren trollets motspelare uppträda: "Tapperheten", Gudinnan som aldrig har svikit sin fosterson Karl X. Nu är det Gudinnan som talar i dikten:

Min Hjärte! Sade hon, nu har du orsak fått
Att hämnas på ett land som friden har försmått. (Nordenflycht 1996: 243)

Och äntligen kan dramat börja på riktigt, för nu har alla huvudpersoner kommit på scenen. Gudinnan tar över befälet och sänder bud till Wrangel som får order att besegra danskarna som han också gör. Under tiden skyndar Karl X sig till Holstein.

Faran är dock ännu inte över, för Trollet dyker upp igen och försöker övertala andra makter att hjälpa Danmark. Men Gudinnan har en annan strategi. Hon besöker vinterkungen Bore i sin grotta vid ishavet. I denna del av dikten beskriver Nordenflycht hur Gudinnan ber Bore att hjälpa sin skyddsling. "Du Luftens ilskna Gud, du skarpa Nordanväder", så tilltalar hon Bore och ber honom att släppa ut kölden, för "han skall för mig en stig på salta vågen göra" (Nordenflycht 1996: 244). Bore lossnar köldens kedja och det blir vinter i Danmark. Gudinnan använder sedan Dahlberg som språkrör för att övertyga Karl X att fortsätta tåget. Dahlberg påpekar för kungen att isen som nu bildas på Bälts vågor bjuder honom ett tillfälle att fortsätta fälttåget. Dahlberg beskriver naturen

som en gudamakt som "skyddar Manhems Hjärte" (Nordenflycht 1996: 245) och Karl X ställer sig i spetsen och börjar sitt berömda tåg, först över Lilla Bält. Nordenflychts dikt går nu i crescendo: det dånar och knallar, trumpeter skallar, härskri hörs, svärden klingar. Resultatet blir att Jylland betäcks "av sina slagna barn" (Nordenflycht 1996: 246). Tåget går vidare och "[N]u Fyen vunnen är, till Odense han går" (Nordenflycht 1996: 246) och "Till Seland går han tryggt; där skall han målet nå" (Nordenflycht 1996: 246). Men så lätt går det inte. Diktaren låter Trollet, som ett slags Medusa, ännu en gång dyka upp:

Den möjan stiger upp, vars ondska ej har like.
Som städse känns igen på ormbeslingrat hår
Och av det svarta gift som från dess tunga går. (Nordenflycht 1996: 247)

Trollet låter Faran tränga in i de svenska soldaternas medvetna: de börjar frukta att de kommer att drunkna när de går över Stora Bält. Men Tapperheten (Gudinnan) använder Dahlberg än en gång och ser till att Karl X genom Dahlbergs uppmuntran fortsätter, men via en annan väg till Själland, via Langland och Lolland. Köpenhamn erövrar ganska lätt och efter segern anser Gudinnan att kungen bör lägga ner vapnen. "Vis världen vad du är: en Hjärte stor i krig" (Nordenflycht 1996: 249). Karl X slutar fred och han får med ära Skåne, Halland, Blekinge med mera. Och härmed avslutas dikten om Karl X:s gränsöverskridande fälttåg, som hade till följd att gränsen mellan Danmark och Sverige ändrades väsenligt. Hjärten tar sin plats i svensk historia som en av nationens största kungar.

Som Kruse har påpekat är Nordenflychts "Tåget över Bält" en episk dikt som handlar om en stor händelse, "som kunde intressera ett helt folk eller hela människosläktet och försiggick under ingripande af öfvernaturliga makter" (Kruse 1895: 226). Nordenflycht hade följt, enligt Kruse, de klassiska reglerna för en sådan hjältedikt med en för stor noggrannhet. Det som han uppskattar i Nordenflychts dikt är den del som handlar om Bores grotta, som han kallar fantasirik och målande (Kruse 1895: 227). Men annars hade hon misslyckats enligt Kruse. Men vad kan sägas mera om "Tåget över Bält"?

Förutom övernaturliga makter – både i rollen av hjälpare och motståndare – mänskliga känslor, som ångest och hybris, och naturen som spelar en roll i intrigen, finns det andra aspekter som styr och gestaltar berättelsen. Nordenflychts strävan att dikta historia och att rättfärdiga Karl X:s gränsöverskridande fälttåg. Det var andra (Polen, Danmark) som bröt eden och försmådde freden. Mot fiendens våld och list stod Karl X:s rättvisa hämnd. Han skaffade rätt och trygghet för sitt land, gjorde sin plikt genom att försvara nationens intressen.

Mot Trollet som fick "gudlöst bifall" står den tappra Gudinnan som har naturen på sin sida.

Sverige framställs som en nation som hade vunnit "all världens vördnad", men som väcker avund hos grannar och vänner. I Nordenflychts hjältedikt framstår Sverige som Nordens/världens centrum (hon använder gärna götiska begrepp som Manhem) omringad av opålitliga grannar. I "Tåget över Bält" visar Nordenflycht sin stora beläsenhet i bland andra svensk historia. Hon hade ett enormt bibliotek med verk från Homeros och Horatius till Joh. Magni Gothor Sveon. Histor. och K. Preussische Kriegs-Artikel. Nordenflycht betraktade dikten som lika viktig som historieskrivning för skapandet av nationens förflutna. Detta förhållningssätt löper som en röd tråd i hela hennes författarskap och ska betraktas som ett lika viktigt element som hennes kärleksdikter. Men Nordenflycht har inte kunnat inta ta sin plats i svensk litteraturhistoria som en av fosterlandets största diktare med sina militära dikter. Kvinnan som diktar om kärlek, en Nordens Sapfo, har påverkat eftervärldens bild. Litteraturhistorien har sina gränser...

Litteratur

- Borelius, Hilma, *Hedvig Charlotta Nordenflycht. Svenska kvinnor II*, Uppsala 1921.
- Broomans, Petra, "The Self-Fashioning of Hedvig Charlotta Nordenflycht", *Female Voices of the North II. An Anthology*, Inger M. Olsen, Sven Hakon Rossel & al (eds.), Wien 2006, s. 27-51.
- Carlsson, Ingemar, "Arckenholtz, Johan (1695-1777). Bibliotekarie, politisk författare, historiker", <http://www.sls.fi/BLF/artiklar/Arckenholtz_Johan.pdf>. Hämtad 20.07.2007.
- Hansson, Sven G., *Satir och kvinnokamp. Hedvig Charlotta Nordenflychts diktning*, Stockholm 1991.
- Kruse, John, *Hedvig Charlotta Nordenflycht. Ett skaldinne-porträtt från Sveriges rococo-tid*, Lund 1895.
- Nordenflycht, Hedvig Charlotta, *Samlade skrifter*, utgiv. Hilma Borelius & Theodor Hjelmqvist, Stockholm 1924-1938.
- , "Brev till kansli-rådet och ridd. Hr. A.A. von Stiernman", *Skrifter*, Torkel Stålmarch (red.), Stockholm 1996, s. 3-14.
- , "Tåget över Bält", *Skrifter*, Torkel Stålmarch (red.), Stockholm 1996, s. 239-250.
- Stålmarch, Torkel, *Hedvig Charlotta Nordenflycht – Ett porträtt*, Stockholm 1997.
- Öhrberg, Ann, *Vittra fruntimmer. Författarroll och retorik hos frihetstidens kvinnliga författare*, Stockholm 2001.

THE DISTINCTION OF FINNISHNESS IN TOPELIUS' KONUNGENS HANDSKE

Mari Hatavara
University of Tampere

Borders are a historical phenomenon, they have developed over time. This applies not only to countries, languages and groups but also to the way those are evaluated. Nations comprise all the above mentioned; furthermore, they have been seen as narrative constructions. National unity is created in opposition to other nationalities, and by describing how the national group came into being (cf. Anderson 1991; Bhabha 1990; Hobsbawm 1994). Päivi Molarius (1999: 79-80) has suggested that this narrative model of nation-building is especially suitable to Finland. She, among others, emphasizes the importance of literature in creating the Finnish nation and nationality. Literature described and created the Finnish people as a unified group that populates a certain territory.

The time around the middle of the 19th century was crucial in Finland; especially since the 1840's there was an effort to build a national identity. The task was complex as Finland had recently been moved from Swedish to Russian rule. Finnishness was to be something different from both of those: it was to separate from Swedish and prevent from becoming Russian. Nevertheless, most of the educated people were Swedish speakers. This applies to Zacharias Topelius (1818-1898). Topelius was the first to successfully popularize the concept of Finnishness in his school books, fairy tales and historical novels (Fewster 2006: 142).

This paper concentrates on one novel, Topelius' historical novel *Konungens handske* (=KH 1863). I argue that the novel proposes a view of the Finnish people as a nation with distinct cultural heritage, language, character, and residential region. It is worth noting that the novel was not only written in Swedish, but also published in Sweden the first time. Many of Topelius' novels first appeared as serials in Finnish newspapers, this instead in the Swedish *Dagligt Allehanda*. For this reason the novel is of special interest when studying the ways of nation-building: national identity depended both on the coherence of the group's identity and that identity's distinction from the others. *Konungens handske* was

written for an audience, which nationally speaking was not part of "us" (at least not any more), but part of "the others". I will utilize Peter Rabinowitz's (1987: 21) notion of authorial audience in the analysis. This does not mean assuming or using the real, historical audience for the purpose of interpretation. Authorial audience is a hypothetical audience: a social, interpretive community we can assume the text is directed to. In a similar manner Gerald Prince (1981: 9) had introduced the notion of *lecteur virtuel*, which refers to an author's conception of the targeted audience. (See also Phelan 1989: 5.) Authorial audience discloses the interpretative positions Topelius' novel offered for the Swedish readership.

In the case of historical novel an approach that takes the authorial audience or the virtual reader into account is especially suitable: historical novels always presuppose certain historical knowledge from the reader (cf. Humphrey 1986: 18). The historical period depicted in *Konungens handske* is part of the joint history of Sweden-Finland. The novel concentrates on the war of 1788-1790 between Sweden(-Finland) and Russia, and especially on the events of the first summer and autumn. That time is marked in history with the Finnish troops', especially officer's, discontent with the war, and their conspiracy against the king Gustaf III. The aim of the rebels was to restore peace and get the Parliament summoned. Some of the participants were also in favour of Finnish independence, perhaps with a little help from Catherine II. The protagonist Lennart Croneld takes the side of the king and resists the rebels. The events in the novel take place in eastern Finland where the war was fought.

Bearing in mind the rebellious aims of the Finns the loyalistic Lennart is somewhat exceptional for the time and especially for the Swedish interpretation of it. In a case like that, where a historical novel exhibits a view of history contradictory to the beliefs of the authorial audience, the role of history is emphasized. Derek Fewster (2006: 120) suggests that Topelius' picture of Finnish history included the Swedes as the central other and ethnical opposite. According to this view Finland and the Finnish people had been conquered and converted by the Swedes, which resulted in oppression and suffering. At the time of writing, *Konungens handske* was a historical novel written from periphery to the centre, from the previously ruled to the previously ruling one. The historical story world depicted in the novel was (partly) shared by both, but the interpretation assumingly not. Historical material offered substance for dealing with issues of nationality, above all loyalty and aspiration for independence. My claim is that the novel builds an assumed Swedish audience, equipped with certain opinions of the Finns and of the historical period depicted. Taking this as a starting point Topelius' novel argues for another interpretation, one that takes the viewpoint

of the Finnish people and Finnish national identity. The Swedish audience is persuaded to understand and perhaps even to adopt the latter interpretation.

Finnish as the Language of the People

Konungens handske contains several passages in Finnish, in contrast with Topelius' other works. In this novel, directed to a Swedish audience, one can find more Finnish used than in Topelius' other books. Language is one of the building blocks of national identity and emphasized by Topelius, too (Forsgård 1998: 138). At the time the novel was written the importance of language was highlighted as there was disagreement on whether Finnish should gain status as a second official language in Finland. In 1862 a committee – comprised solely of Swedish speakers – concluded, that Finnish was not a language developed enough to be used in official occasions. The issue of language was connected to history in the year 1863 as Yrjö (Sakari Yrjö-)Koskinen, after a long dispute, was appointed to a professor of history with a dissertation written in Finnish. In Topelius' historical novel both history and the question of language policy become thematized. Topelius as a spokesman for the Finnish people uses several strategies to encounter and confront the supposed prejudices of the assumed Swedish audience.

The novel displays several voices that demand Finnish independence. Perhaps the most emphatic of those voices belongs to a young boy, who states in Finnish that he is neither Swedish, nor Russian, but Finnish. When spoken to in Swedish, the boy gives no answer, so they discuss in Finnish.

Ett stycke från kusten vidtager finska språket. Man tolkade därför konungens fråga på finska:

– Armollinen kuningas kysyy, jos sinä olet routsalainen taikka olet venäläinen?

– En olen kun suomalainen: icke är jag annat än finne, – var det oskyldiga svaret. Detta "icke vara annat än" är en egenhet i finskan och brukas ofta af-sigtslöst i stället för blotta ordet "vara"; men i sin nuvarande sinnestämning tog konungen det i en annan betydelse. Det förekom honom, som hörde han i detta uttryck en framtidsstämma. (KH: 125.)¹

This passage contains a common line of thought, which by excluding Russian and Swedish ends up with Finnish; this was later associated to A. I. Arwidsson (cf. Klinge 1980: 35; Fewster 2006: 92). The young age and innocence of the speaker here suggest that the idea was common and natural to the people. So it was by the time of writing, but not during the time depicted. The language

of the statement emphasizes the importance of a language of one's own in regard to nationality. Finnish is overtly identified as the language of the common people when the narrator mentions some names of places in Finnish, adding a comment "på folkets språk" (KH: 93).

The novel *Konungens handske* includes several other languages besides Swedish, which it is mainly written in. In addition to Finnish, there is French, German and a mixture of Russian and Swedish. The last mentioned is used by a neighbour of Lennart's home farm, a Lord in Waiting Sivert. His mixture-language is equalled by his balancing between two nations. He is originally Russian but later moved to the Swedish side of the border. According to the narrator he occasionally serves his former, then the new home country, whatever suits his interests. The language Sivert uses is revealed to be an intentional strategy, as he slips to German when confused. Narrator remarks, that the return to the mixture is a sign of him pulling together. (KH: 88, 129.) It turns out that Sivert is part of the conspiracy against Sweden, and the linguistic mix is only intended to cover that. Sivert's inability to speak proper Swedish reveals his hidden agenda for Russia.

The king and the nobility use French in the novel. French could be interpreted to be merely a part of the historical setting, but in connection with Lennart it gains further significance. He uses French only when speaking to his stepmother, who, like Sivert, is a Russian spy and conspirator. When a discussion – told to be led in French – between Lennart and his stepmother is quoted as a dialogue in the novel, all Lennart's lines are completely translated in Swedish, but traces of French are left in the language of the stepmother. Thus foreign elements are eliminated from Lennart's speech but not from the stepmother's. This emphasizes the distance between the two speakers, and also between the stepmother and a reader.

The assumed prejudices of the Swedish audience towards the Finnish people are overtly exhibited in the novel. They are often expressed by the characters speaking French. Moreover, it often happens that the Swedish characters belittle Finns: even the king Gustaf while watching Lennart wonders how such a fast rider could have been born in the deserts of Finland and among a people so slow. A chamberlain answers in French, and says that animals do run, calves do dance (KH: 28). The narrator comments on that by explaining that Finns generally were regarded as some kind of half savages. All this creates almost a postcolonial setting, where the ruling Swedes represent civilization and Finns seem to be the uncultured indigenous people. French used in the comment adds to the effect. In order to oppose this view of the Finns as uncultured, the

novel quotes from the national epic *Kalevala*. The epic is offered as a proof of original Finnish culture. Likewise, the novel contains other folklore like songs and common sayings in Finnish.

Postcolonial studies regard linguistic variation to be a central phenomenon in literature; words and expressions in the language of indigenous people are interpreted to indicate cultural difference and resistance. (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 1989: 64) In *Konungens handske* Finnish phrases are found right from the foreword, and along the novel. In addition to being signs of difference these fragments in Finnish also make manifest that the prevailing language does not have a privilege to signify and make the world meaningful. It has even been suggested that the language of the colonizer can not describe the environment of the colonized as authentically as the language of their own. (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 1989: 25, 64–65.) In a similar manner *Konungens handske* not only links together the Finnish nature and the character of the people, but also the nature and the language. The novel indicates both the characteristic Finnishness and the Finnish folk poetry to arise from the special kind of nature in Finland; especially the meaning of water, lakes and rivers is emphasized (for example KH: 37–38).

The Finnish National and Natural Character

The novel has lengthy depictions on Finnish nature, analogous to those Topelius wrote on other occasions in order to describe the Finnish national landscape with lakes, forests and ridges (cf. Lehtonen 1995: 4–5). The meaning of area to nationality is stressed when Lennart meets his sweetheart Betta, who is daughter to Sivert, the conspirator. The young couple stands in Betta's yard, which is split in two by the border between Sweden and Russia. Lennart places himself on the Swedish soil and asks Betta to choose her side. Betta steps to the Swedish side with Lennart, which is a sufficient sign of support. During events to come the young couple works together for Sweden and for the king. Thus the act of choosing a concrete piece of land is to choose one's home country. The border not only separates territories but ideologies as well.

The issue of borders is made evident and concrete also through nature. Finland is understood to be a territorial entity, based on nature: it is bordered by lakes and such natural shapes (see KH: 64). The novel emphasizes the unnatural character of the borderline between Finland and Russia at the time depicted ("denna onaturliga gräns", KH: 121). According to the narrator God had geographically defined Finland. Therefore, it was only a matter of time, when the area would be united again. The narrator remarks, that many thought the west-

ern part would incorporate the rest: in reality, the development would be the opposite as the whole Finland was annexed to Russia. Apart from the Finnish territory, both Finnish culture and Finnish identity are depicted natural and interconnected. History and geography both play an important part in the formation of Finnishness, and are taken as manifestations of providence; this has been seen peculiar to Topelius' thinking in general (Fewster 2006: 132).

The novel has an embodiment of Finnish national character, a servant of Lennart's father, corporal Durk. He is portrayed very slow, stubborn and silent. The narrator treats him as an example of the Finnish people, based on his character and steadfast appearance. Durk has an interesting role in the novel as an example of reverse communication aimed at disproving the prejudices against the Finns. Although portrayed as slow and simple Durk is very efficient and clever in his actions. Lennart makes a remark on that, saying that people seem to be lying about Durk when they undermine him (KH: 141). Here peoples' wrong opinion of Durk is corrected. At the same time Lennart's line suggests that the novel's audience might have held a similar, distorted opinion of Durk, and perhaps of all Finnish people. On an other occasion Lennart says to Durk that the latter is just feigning stupidity (KH: 72). This suggests that the apparent slowness and simplicity is only a strategy which Durk uses to mislead people. An analogy to the Finnish people would make the Swedes who fall for the act seem ridiculous – both in the diegetic and the real world.

A Misfit Hero Reversing History

Interestingly, the main character Lennart is depicted a strong royalist, and through him Finnish peoples' loyalty to Sweden is emphasized. The story of Lennart conflicts history in advocating for loyalty to the ruler during a time of an uprising. Notwithstanding Lennart, too, faces the prejudices of the Swedish officers and nobility. He is often regarded insignificant, especially by Swedish characters. This is further illustrated by his young age and small size, which allows him to be characterized as a child still in need for nursing, as Prince Fredrik remarks. The prince concludes: "*Voici de quoi faire quelque chose! – sade prinsen. – Vore pojken ett hufvud högre, kunde han duga bland mina vestmanländingar*" (KH: 24). Lennart can not meet the Swedish standard here, nor does he seem to hold the characteristics of a valiant and capable hero. Still, he repeatedly acts very brave, and manages to save the king himself two times from being captured by the conspirators. Lennart is prepared to any sacrifices necessary for the king, and finally gives his life as a consequence to one of his successful rescues.

The repeated references to Lennart as a child can be generalized to allude to all Finnish people. Compared to the Swedes they are younger, inferior, and without tradition. The parent-child-metaphor has often been used to describe the relationship between a canonized literature and a literature of a colonized people; it emphasizes the experience, importance and primary position of the parent in relation to the offspring (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 1989: 16). A similar metaphor suits the relationship between the Swedes and the Finns in *Konungens handske*, when the Swedes disparage the Finns. Lennart as a Finnish hero is designed to prove the Swedish audience's prejudices wrong and to gain new respect.

The historical setting serves as a background for and a contrast to Lennart's actions. It is worth noting that Lennart, who is the protagonist, is left out from the events commonly held to be the most important in the history of that time. During the crucial events of the conspiracy, Lennart is ordered to confinement (for endangering his life with acts "too brave") or, in an other occasion, is wounded and in a hospital. In the meantime the conspirators act and gain support among the troops. As a consequence of being absent against his own will, Lennart is excused from the shame of betrayal. All and all, the events of deceitful acting by the Finns are only briefly mentioned in the novel. Quite on the contrary, Lennart's braveness and heroism is amply depicted as he resists the rebellious Anjala men. This accentuates the general assumption on historical narratives, that choosing the events to be narrated means interpreting and evaluating the past. A historical narrative consists not only of the events depicted, but also of the events left without notice. (See White 1987: 10; White 1999: 3, 25–26; White 2006: 30.) In *Konungens handske* a historical narrative about how the Finns betrayed the Swedish king is replaced by one about loyalty and heroism.

By his actions Lennart assures the king, that Finnish people are loyal to him. Alongside Lennart's death bed the king admits that seeing such an example makes him convinced of the Finns' honour (KH: 171). Ann Rigney (1990: 91–93) has pointed out the importance of an interplay between the events narrated and the ones left out in any historical narrative. In this interplay the desired interpretation is illustrated by broad and lively depictions, whereas unfavourable views are only a shortly mentioned background. With this in mind Rigney (1990: 77–80) draws attention to what she calls lively scenes (*tableau vivant*). Those scenes are crucial in arousing a reader's attention and sympathy, and in highlighting the favoured interpretation.

In *Konungens handske* the scene at Lennart's death bed can be interpreted as such a central, lively scene. Rigney (1990: 77–80) demonstrates that the presence

of an interpreter in a scene like that both makes his/her reaction historical and offers it to readers. In the arrangement presented in *Konungens handske* Lennart is the object of all eyes: his paleness and weakness is made aesthetic especially as he dies and the narrator describes the whiteness of his face: "ynglingens mar-morhvita, vackra, orörliga drag" (KH: 171). The Swedish king serves as the observer and the interpreter: his worry and care about Lennart is widely expressed by both himself and the narrator. Gustaf III concludes that the significance of Lennart's destiny was to assure the king of the loyalty of the Finnish people. As a consequence of the king's strong emotional response his opinion is strongly put forward for a reader to adopt as well. A single, short event gains significance as the core of the whole historical period (cf. Humphrey 1986: 14-17).

The novel has strong intertextual allusions to Johan Ludvig Runeberg's poetic collection *Fänrik Ståls sägner* (1848, 1860). These allusions build up the impression of the Finns offered through Lennart. Runeberg's collection depicts the war of 1808-1809 that led to Finland becoming a grand duchy of Russia. The poems often illustrate braveness of common Finnish men and young boys who fought for their country. *Fänrik Ståls sägner* was well known and valued in Sweden: Runeberg was considered to be one of the leading Swedish authors of the time – he was thus included into the Swedish literature. As a subtext for *Konungens handske* *Fänrik Ståls sägner* functions in at least two different ways. It reminds of a Finnish author – even though one writing in Swedish – who was valued as a great artist also in Sweden. Subsequently it creates a tradition of art poetry in Finland in addition to folk poetry. On a thematic level it combines Lennart with brave, young boys of Finland often depicted in *Fänrik Ståls sägner*, who were determined to defend their country at any cost.

History of Winners, and Followers

Lennart has idealistic admiration for the king and is above all loyal to Sweden. In opposition to that his brother Detlof is one of the conspirators. The brothers discuss the issue, and Detlof says:

Hvad är rätt? Det, som segrar. Hvad är orätt? Det, som tappar. Hvem är förrädare? Den som blir hängd i dag. Hvem är patriot? Den, som i morgon dik-
terar lag. – Du känner ju Washington; hvem känner ej vår tids störste man?
Nåväl, hade han tappat, blifvit fången af engelsmännen och hängd som rebell,
så hade det skett honom rätt, och han hade dött en förrädares död. Händelsevis
var det han, som slog engelsmännen och grundlade en ny verldsmakt: deruti
hade han också fullkomligt rätt och anses nu såsom tidehvarfvets utmärktaste
patriot. (KH: 145)

If one makes a move from the United States and England to Finland and Sweden this could be interpreted as a suggestion that the Finnish aspiration for independence from Sweden was a just one. Moreover, Detlof's speech suggests that whatever the outcome, history is written from the point of view of the winner. Therefore, any description of history is under suspicion. Bearing in mind the novel's Swedish audience this contributes to the effort to reveal that the audience's impression of the Finnish people and the joint history of Swedes and Finns is a wrong and partial one. The novel advocates for a new consideration of history, one that is not written from the winner's point of view. Fictive representations of history are an effective means of understanding and evaluating the past, often from unconventional points of view (cf. Adhikari 2002: 43, 47). Historical novels use fictive means to further a certain kind of interpretation of the past.

According to Betta's words at the end of the novel, Lennart dies for his father land. Lennart himself never mentions the country he is fighting for, but often emphasizes loyalty towards the king and is eager to serve him. Since Lennart never names his father land there are two possible interpretations, both suitable to the historical period. Betta might think Lennart died for Sweden for he rescued the king. She might also think Lennart died for Finland for he succeeded to affirm the king Finland and the Finnish people were loyal to him. Considering the strong emphasis on Finnishness in the novel, a third alternative arises. Lennart would be the one last sacrifice Finland made for Sweden: he embodies loyalty to the extreme and thus frees the rest from it. This interpretation that holds Finland to be the object of loyalty and sacrifice finds support in the clearly expressed opinion that Finland is a country of its own, a territorial and cultural entity. Thus the issue is not a choice between Sweden and Russia, but finding the way which would enable Finland to gain its right to national unity. This view was already put forward by the little boy who declared himself Finnish in front of the king. Lennart, with many others, seems to have made the mistake the narrator later pointed out, of believing Finland would find unity under the Swedish rule.

An iterative pattern arises in the novel of loyalty not rewarded. Durk has spent almost his entire life serving Lennart's father, and once saved his life. Still, his only reward is that he gets to serve in the army. In Lennart's family several ancestors have made sacrifices in order to help Swedish kings; one of them gave his life to rescue Carl XII. Yet, despite of many promises, there has been no reward. Lennart is the last link in the chain of unrewarded sacrifice, and his death in the end of the novel marks the beginning of a new era when sacrifice

is no longer needed. King's glove – a symbol marked by the name *Konungens handske* – is buried with Lennart, which signifies the end of the traditional loyalty to Sweden.

Conclusion

The historical novel *Konungens handske* writes counter-history: it depicts a time of discrepancy and conspiracy but manages to tell a story about perseverance and loyalty. Simultaneously it aims at justifying the situation at the time of writing. Finnish history is shown to have repeated a pattern of unnecessary sacrifice for Sweden. The time of writing is in the foreword described for Finland to include a new foundation, a foundation of its own. There is a small hint to the future as the narrator says he hopes that foundation to be a happy and steady one. The assumed audience with its impression of history is offered an alternative way of looking at the past. The new point of view is stipulated by the distinction of Finnishness and the Finnish people's right to exist independently.

The novel supports the idea of Finns as a distinctive people. In addition to Finnish national state, illustrated especially with geography, the novel aims at describing Finnish cultural heritage. Allusions to *Kalevala* and the use of old Finnish sayings manifest cultural originality. The gross character of the Finns (especially Durk), and Lennart as a misfit, childish hero also indicate, that the long history as a part of Sweden had not changed the Finns. The savages remain so in certain respects, and with pride; in most respects, they have a distinct culture of their own. Finnish nature, national character, folklore and language all emphasize the distinction of the Finnish people from the Swedes. As later in *Boken om vårt land* (1875) Topelius used the qualities of Finnishness that had been used by the Swedes. Peripheral Finland took the centre countries' definitions of itself filling them however with positive content and worth. The Finnish identity was (to be) based on nature, culture and language.

¹ Speakers of Finnish will notice that there are mistakes in both spelling and grammar; apparently Topelius did not have a native speaker to correct the language.

Works cited

- Adhikari, Madhumalati, "History and Story: Unconventional History in Michael Ondaatje's *The English Patient* and James A. Michener's *Tales of the South Pacific*", *History and Theory* 4: 2002, pp. 43–55.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London & New York 1991.

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London 1989.
- Bhabha, Homi K., "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", *Nation and Narration*, Homi K. Bhabha (ed.), London & New York 1990, pp. 291–322.
- Fewster, Derek, *Visions of Past Glory. Nationalism and the Construction of Early Finnish History*. Studia Fennica Historica 11, Helsinki 2006.
- Forsgård, Nils Erik, *I det femte inseglets tecken. En studie i den äldre Zacharias Topelius livs- och historiefilosofi*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 616, Helsinki 1998.
- Hobshawm, Eric, *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge 1994.
- Humphrey, Richard, *The Historical Novel as Philosophy of History. Three German Contributions: Alexis, Fontane, Döblin*, Bithell Series of Dissertations 10, London 1986.
- Klinge, Matti, *Bernadotten ja Leninin välissä. Tutkielmia kansallisista aiheista*, Juva 1980.
- Lehtonen, Maija, "Naturen och människan hos Topelius", *Svenskbygden* 1: 1995, pp. 2–8.
- Molarius, Päivi, "Fennomaanisen merkitysjärjestelmän muotoutuminen 1800-luvun Suomessa", *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 755, Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen & Risto Turunen (eds.), Helsinki 1999, pp. 67–83.
- Phelan, James, *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago 1989.
- Prince, Gerard, "Introduction to the Study of the Narratee", trans. Frances Mariner, *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Jane P. Tompkins (ed.), Baltimore 1980/1981.
- Rabinowitz, Peter J., *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca (N.Y.) 1987.
- Rigney, Ann, *The Rhetoric of Historical Representation. Three Narrative Histories of the French Revolution*, Cambridge 1990.
- Runeberg, Johan Ludvig, *Fänrik Ståls Sägner*, Helsinki 1848, 1860.
- Topelius, Zacharias, KH = "K[on]ungens handske", *Nya Dagligt Allehanda* 2.1.–5.3.1863. Text samples taken and pages referred to, from "Konungens handske", *Vinterqvällar, första cykeln: noveller, första delen*. Stockholm 1880/1882.
- , *Boken om vårt land*, Helsinki 1875.
- White, Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore 1987.
- , *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore 1999.
- , "Historical Discourse and Literary Writing", *Tropes for The Past. Hayden White and the History / Literature Debate*, Kuusma Korhonen (ed.), Amsterdam 2006, pp. 25–34.

DEN STORA VÄRLDEN I DEN LILLA – TVÅ KOSMOPOLITISKA 1960-TALSROMANER

Trygve Söderling
Helsingfors universitet

Pacifismen har en gräns. M och jag är över den gränsen nu. Det finns inga alternativ till pacifismen, avståndet är borta, utvägarna är stängda. Efter en tid av press känner vi våldet i oss själv, vi vill döda, för oss är det en onaturlig önskan men den är starkare än vår naturliga fredlighet. (Lundberg 1968: 20)

Pacifismens gräns är ett av de liminala problem som Ulla-Lena Lundberg illustrerar i sin roman *En berättelse om gränser* från 1968. Det är en bok som passar väl i vår bild av 60-talet som ett säregnet decennium: en epok där man på många plan, inom många 'ensaksrörelser', testade gränser och försökte omförhandla makt. Det var inte bara studenterna i Lundbergs roman som marscherade i demonstrationståg mot USA:s krigföring i Vietnam, det gjorde till slut också en känd nordisk minister, Olof Palme.

I den här studien ser jag närmare på gränstematiken i Lundbergs roman. Som en slags intertext använder jag en samtida bok av Marianne Alopaeus. Inte essäsamlingen med titeln *Betraktelser över en gräns*, som hon gav ut 1971, utan romanen *Mörkrets kärna* från 1965. Där få längre minns Ulla-Lena Lundbergs "berättelse" blev *Mörkrets kärna* Alopaeus mest kända och spridda roman. Som kommersiell produkt levde boken under minst 20 års tid, in på 80-talet, med fem olika utgåvor på svenska, vissa i flera upplagor. Också den finska översättningen finns i fem inkarnationer, dessutom utkom den på danska. Vi talar med andra ord om en liten klassiker och en nordisk *steady-seller*.

Ulla-Lena Lundberg var bara 21 år när hennes *En berättelse om gränser* kom ut. Det är hennes mest modernistiska bok, med en montage teknik som för tankarna till t.ex. Godards filmer. Välkänd och populär som romanförfattare blev hon senare, från och med 1980-talet, när hon så att säga gick tillbaka över gränsen till mera traditionella berättandeformer.

"Pacifismen har en gräns"

Sett ur gränsperspektiv finns det många förbindelselänkar, gränsstationer, mellan Alopaeus och Lundbergs romaner. Frågan om pacifismen, som i det inledande citatet, är en. Hur fredliga jaget i *En berättelse om gränser* – i fortsättningen "B" – och hennes älskade, M, än är, börjar de efter hand, när demonstrationstågen inte verkar ha någon effekt, att diskutera våld och icke-våld: "motvåld är berättigat, säger vi, det är lyx att leva i ett sådant avstånd till våld att man kan dra allt våld över en kam" (20). Konflikten mellan fredliga metoder och engagemang framstår som ett äkta dilemma, och leder till tilltagande pessimism.

Vi var människor stadigt förankrade i pacifismen, vår konflikt gäller inte valet mellan våld och pacifism utan den gäller medvetandet om vad som pågår bortom pacifismens skyddsgränser i motsats till vår egen personliga trygghet på rätt sida om fredens gränser. [...] Vår konflikt bottnar i att vi anser ett handlings-schema överlägset, det pacifistiska, som vi inte kan omfatta. (20-21)

Trots att M och Berättaren i sina egna ögon alltså är pacifister börjar de överväga mera drastiska protesthandlingar:

Vi var vänliga försynta fredliga människor. Vi gick och talade om möjligheterna till attentat mot McGeorge Bundy och hans meningsfränder. Vi talade om möjligheterna att bilda sabotagegrupper som skulle arbeta på försvarsanläggningarna, på baserna, på krigsindustri anläggningarna. (21)

Sabotageplanerna är tills vidare bara en teoretisk möjlighet: "Vår personlighet hade oss ännu i sitt grepp, vi gick bara och talade". Men B räknar också med att hon och M "kommer att förändras" (21).

Som pejling av stämningarna i studentvärlden i USA är *En berättelse om gränser* profetisk. Året efter bokens publicering, 1969, bildades *Weathermen*, en militant utbrytargrupp ur 60-talets tongivande amerikanska studentorganisation *Students for a Democratic Society* (SDS). Historikern Ron Jacobs beskriver splittringen som en följd av "a frustration [...] with the seemingly endless protest against the war in Vietnam and the racism endemic to U.S. society" (Jacobs 2002). Under namnet *The Weather Underground Organization* genomförde den numerärt sett obetydliga gruppen mellan åren 1970 och 1976 en rad symboliska bombattentat mot materiella mål, bland andra Pentagon, under deviser som "Bring the war home" (Gitlin 1987: 384-408; Jacobs 2002).

Också i *Mörkrets kärna* samtalar man om det politiska våldets eventuella berättigande. När Mirjam under ett kärleksmöte i den parisiska natten ifrågasätter

den organisationsdisciplin som hennes älskare, den algeriske motståndsmannen Jacob, tycks underkasta sig ("Sluta ögon och öron och lyda. [...] Som ett klosterlöfte" (169) blir Jacobs tonfall skarpare. Och när hon elliptiskt går in på frågan om våldet – "– Men dina medel –", – exploderar han:

– Ni är så förbannat liberala och mänskliga med er omskrutna kärlek till kultur och förfining och ni blundar ogenerat för all omänsklighet som fritt får florera i er fina kultur. Man måste kanske ha tillhört en kolonialmakt för att verkligen begripa det, där på kolonialiserat territorium blottas mönstret, där ser man vad det är fråga om, utan försköningar... Han tystnade. Så sade han med vanlig indifferent röst:

– Jag påpekar att det är en kamp det gäller: de eller vi. Vi har inte tid att välja vapen. (169)

En bakgrund till Jacobs ord har lagts redan tidigare under samtalet. Mellan hans och Mirjams första och andra möte har Jacob fått veta att hans syster, mor till två barn, begått självmord efter att i fängelset ha blivit torterad. Även om Jacob här inte vill tala mera om saken, är det underförstått att orsaken till systemens självmord kan vara skammen att under tortyren ha avslöjat kamrater i motståndsrörelsen.

Tortyr användes systematiskt av den franska armén i Algeriet och var tillräckligt känd för att väcka protester. Ett antal intellektuella, inklusive Simone de Beauvoir och Jean-Paul Sartre, skrev på "Manifeste des 121", daterat den 6 september 1960. Berömd är formuleringen att den franska militarismen femton år efter Hitlerregimens krossande återinfört tortyren och på nytt gjort den till "en europeisk institution".¹

Mirjam för inte vidare den antydda konflikten kring det politiska (mot)våldets berättigande ("dina medel –"), men efter sitt försök noterar hon ett avstånd och en "oberörbarhet" hos Jacob (169). I romanen står det korta grälet som en markering av att Mirjam inte fullt ut delar Jacobs ideologi. Det förefaller alltså långsökt att, som *Svenska Dagbladets* anmälare, kalla boken en "kommunistisk trosbekännelse" (Nyberg 1966). På liknande sätt kallade för övrigt *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidnings* recensent *En berättelse om gränser* för "flåspropaganda" (Lagrup 1969).

Krigets kronotop: den stora världen i den lilla

Jag håller inte med de här (i och för sig ganska udda) recensenterna. Men visst är det anmärkningsvärt att de här två svenskspråkiga 1960-talsromanerna tar upp ett så svårt ämne som det politiska våldets berättigande. Det är tidsenligt,

men också modigt. Man kan se det som en konsekvens av de bägge romanernas 'stora', kosmopolitiska rum, som omfattar flera kontinenter och för tankarna till mediefilosofen Marshall McLuhans sextioalsslagord om "the global village". Tar man ett steg vidare skulle man dessutom kanske våga kalla just den här "globala byn" för sextioalets *kronotop*, med Michail Bachtins begrepp för korsvägen mellan tid och rum.

Det är i den här förstörade och samtidigt förminskade sextioalsvärlden romanerna utspelar sig. Speciellt lägger man märke till vad man kunde kalla för *krigets kronotop*. Om nuet i *Mörkrets kärna* är Algeriet-krigets tid, är *En berättelse om gränser* en bok som starkt färgas av det pågående kriget i Vietnam. De två krigen utspelar sig visserligen 'någon annanstans', utanför romanernas direkta synfält, men de ingår ändå i deras värld som viktiga referenser. Krigen blir en avgörande generationsupplevelse, ett våld vid allas horisont.

Kärlek över gränser

I den förstörade och förminskade världen beskriver de två romanerna kärlek över gränser. En av gränserna kan beskrivas med ord som "ras", "nationalitet" eller "kulturell bakgrund". För Mirjam, berättarjaget i *Mörkrets kärna*, är det väsentligt att Jacob, liksom alla hennes viktiga förälskelser i boken, är jude. Hon kallar sig "rasist med omvända förtecken" och mörkrets kärna i bokens titel förklaras på den sista sidan explicit vara just rasismen, antisemitismen, "dumheten".

Men det är också viktigt för romanens budskap att Jacob representerar ett Algeriet som i bokens nu, 1962, just frigjort sig efter åtta år av ytterst blodigt krig mellan den franska kolonialmakten och de lokala befrielseströrelserna, som på officiellt franskt håll ofta kallades för "terrorister". Att som i *Mörkrets kärna* ge den algeriska parten en kropp, röst och historia känns som en viktig utvidgning av den nordiska romanens gränser. Också i Sara Lidmans samtida sydafrikanska roman *Jag och min son* (1961) möts Nord och Syd på, bland annat, ett erotiskt plan.

En annan samtida parallell är Marguerite Duras' manuskript för Alain Resnais film *Hiroshima mon amour* (1959). I filmen utbyter en fransk kvinna och en japansk man krigsminnen under ett slumpmässigt kärleksmöte i Hiroshima efter fredsslutet. Liksom i *Mörkrets kärna* har bägge medelklassyrken: hon är skådespelare, han arkitekt. Hos Alopaeus är hon journalist, han psykiater. Psykiater var för övrigt också Frantz Fanon, författaren till sextioalsslaget *Jordens fördömda*, idag en postkolonial klassiker.

Kärlek mellan europeisk kvinna och asiatisk man – som i *Hiroshima mon amour* – är för handen också i Ulla-Lena Lundbergs första roman *Strövtåg* (1966)

och – möjligen – i den andra, *En berättelse om gränser*. Jag säger "möjligen", för vilket M:s hemland är sägs aldrig ut i själva romantexten. Den nationella bestämningen lämnas öppen, på samma sätt som personernas kön framgår bara indirekt, inte via deras namn, som i boken konsekvent ersatts av versaler. Att berättaren själv är en kvinna framgår till exempel med säkerhet först när hon i mitten av romanen nämner bröst och clitoris. Fram till det lämnas så att säga könsgränsen öppen.

"Älska som en man"

I Marianne Alopaeus bok kopplas kärleken över kontinentgränsen ihop också med en annan slags transgression: hon både drömmer om och praktiserar i viss mån det som på den tiden ofta kallades för "fri kärlek". Hennes eget namn på sitt ideal är att "älska som en man" (min emfas) – alltså att överskrida den könsroll som under 1960-talet gäller åtminstone för en medelålders medelklasskvinna:

[...] älska som en man som ägt en kvinna och ingenting mera vill henne, bara lämna bädden med de snoende lakanen och den sovande partners klabbande kropp och det kvalmiga rummet, och ute på gatan dra ett djupt andetag... då man lätt och osårbar går sin väg och vet: jag kan ligga med en man utan att såras av honom, utan att ställa krav, och ändå – den inre frihetens osvikliga kriterium – utan förklädd aggressivitet. Njuta en man som han njuter en kvinna –
En evig kvinnoönskan? eller bara min? (145)

En livsstil som vi i dag kanske skulle kalla singelkvinnans var då, 1965, betydligt mera liminal, en "kvinnoönskan". Det skulle dröja några år innan Erica Jong, Suzanne Brøgger, Kerstin Thorvall och andra kom med 70-talsböcker där man inte var rädd att flyga.

I jämförelse med *Mörkrets kärna* kan man säga att Ulla-Lena Lundbergs *En berättelse om gränser* struntar i könsroller – som jag ser det struntar den demonstrativt i dem. I stället problematiseras i bokens berättelse om kärlek och förlust den viktiga gräns i ett parförhållande som man kunde kalla för hängivenhetens gräns.

Kärleken till M känns för B hotande, eftersom den verkar alltför gränslös: "jag är dej fullständigt hängiven och jag är lycklig över att bli sparkad av dej och när du spottar på mej tycker jag lika fullt att du är underbar" (113). Men också den smärtsamma saknaden efter M beskrivs i liminala termer: "Jag vänder mej från det som finns inom möjligheternas gräns till det omöjliga, M" (136).

Ett stort gräl i boken handlar om att berättaren tycker att hennes partner M tar henne för given. Hon blir rädd att hennes kärlek ska leda till jagutplåning. Den älskande vill uppgå i, avstå all makt till den älskade, samtidigt som utsikten att offret ska visa sig vara förgäves ändå skrämmer:

jag skrek åt honom, M du förstår inte, du och jag är ett typexempel på att det där pratet om att kärleken fördrar allt är båg, allt det där med kärlek och förståelse betyder inte ett dyft. I nästan alla förhållanden är det så att det bara är den ena parten som fördrar allt och anpassar sej och jämkar och så är det också med oss, du tar mej för garanterad och det är för all del sant, jag är dej fullständigt hängiven och jag är lycklig över att bli sparkad av dej och när du spottar på mej tycker jag lika fullt att du är underbar [...] (113)

Flera gånger upprepar B tanken att "en kärlek som tror allt och hoppas allt måste leda till förtvivlan" (112, 114). Själva kärleken – den alltför stora kärleken – framstår som ett hinder för kärleken. Kärleken har en gräns, vad man än vill tro, och balansgången mellan gemenskap och (självvald) ensamhet framstår som ett problem i förhållandet: "Du vet mycket väl att jag inte vill klistra mej på dej dag och natt. Jag vill också vara ensam ibland. Vi skulle börja kasta skor på varann om vi alltid var tillsammans". (116)

På ett annat sätt har i bokens nu hennes partner M satt en gräns för kärleken när han beslutar att inte leva med B utan i stället resa hem – de två har träffat varandra som gäststuderande i USA. Hans motivering är att privatlivets lilla lycka i längden är ohållbar:

Tillsammans med dej, bara för att vi personligen har det så bra och är så lyckliga och har allt vi behöver – och behoven växer med åren som du vet! – skulle jag förborgerligas i en rasande fart och bli som en av de där förtjusande medelamerikanerna med sin ohyggligt låga spännvidd som bara för att de själva har det så bra och är så nöjda med livet och demokratin saknar alla förutsättningar att sätta sej in i hur andra människor har det. Det finns massor av den typen här också. (128)

Det viktiga för M – viktigare alltså än B – är att inte "förborgerligas". Hans ord försätter B i en konflikt: "jag håller med dej men jag kan inte gå med på vad du säger" (128-9). Hon håller med eftersom hon här stöter mot en av de viktiga gränserna i boken *En berättelse om gränser* – den som nämns i bokens sista rad, "jag talar nu om den gränsen [sic] där man ger upp och där privatiseringen börjar". (158)

Att "ge upp" är här liktydigt med att ge upp medansvaret för det som händer i världen: det kunde till exempel vara att inte längre protestera mot USA:s krig i Vietnam.

Berättarens känslokonflikt kan skrivas in i någonting som jag skulle vilja kalla för 1960-talets *förändrade känslomanuskript*. Hennes förtvivlan över att bli övergiven är inte helt *rumssren*, inte helt tidsenlig. På samma sätt tycker Mirjams två älskare i *Mörkrets kärna* att svartsjuka inte är riktigt civiliserat, och de provocerar henne till och med genom att öppet prata om andra kvinnor som de har "haft". Här finns förstås en hel del machismo, men också en slags tidsenlighet, en 1960- och 70-talistisk dröm om att kunna skriva om och rationalisera moralen och känslorna. I bakgrunden finns p-pillerrevolutionen, som bidrog till att man till någon del också lyckades.

I *En berättelse om gränser* är M:s beslut att lämna Berättaren ett fruktansvärt slag för henne. Trots att, eller kanske just för att, hon på ett plan godkänner motiveringen – vi ska inte förborgerligas, privatiseras – hamnar hon i ett slags psykiskt gränstillstånd som, som jag ser det, är det centrala temat boken. Smärtan över en förlorad kärlek finns starkt med också i senare romaner av Ulla-Lena Lundberg, till exempel *Kungens Anna* (1982) och *Sibirien – ett självporträtt med vingar* (2001).

"Jag är våldsamt uppdragen och forcerad"

Eftersom förälskelsen – med Francesco Alberonis formulering – är ett gemensamt "projekt", upplever den älskande den älskades frånvaro som också sin egen frånvaro. B beskriver förlusten av M som en hotande förlust av sig själv, av den B hon var tillsammans med M:

Jag var fullständigt beroende av M och under andra förhållanden hade jag helt kunnat uppgå i honom och min tillvaro håller på att rasa samman utan honom. M hade givit mej tillbaka till mej själv, bit för bit, han hade varit en del av det jag kallade min personlighet i så hög grad att jag känner mej berövad mej själv. (130)

Temat personlighetsförlust utvecklas i bokens nästsista avsnitt. Efter en serie hallucinationer, framkallade av sömnlöshet, stirrar B på sig själv i spegeln: "Det kommer ofta för mej att jag inte finns, jag upprepar mitt namn som en besvärjelse". (149) Spegelmotivet utvecklas: ute bland vänner fäster B en "oerhörd vikt vid att man kallar mej vid namn och inte bara säger du" (150). Men samtidigt som samvaron ger bekräftelse – "Jag använder mina vänner för att de ska ge mej identitet" – litar hon inte på det hon ser i den sociala 'spegeln'. Hennes fasad utåt framstår för henne själv som ett drivet rollspel:

Jag är våldsamt uppdragen och forcerad, de tycker att jag är på ett strålande humör och är gärna tillsammans med mej (de utbyter blickar och tänker på M när jag flirtar med en stilig gestalt och en vacker näsa), jag beundrar mej själv för att jag håller ihop och inte faller ur rollen en enda gång, de tycker att jag är samma glada människa som förut och jag är förvånad över att den ytliga uppsluppenheten inte har en spricka [...] (150)

B närmar sig den "figur" som Roland Barthes i essän *Kärlekens samtal* kallar för "Katastrof" – en "våldsam förtvivlan" som skiljer sig från vad han kallar "ljuv förtvivlan". Barthes skriver:

Detta har inget att göra med den smygande, liksom helt civiliserade nedslagenheten vid kärleksbesvär; inget att göra med den lamslagenhet som drabbar en övergiven älskande: jag deppar inte, är till och med tuff. Det är tydligt som en katastrof: "Det går åt helvete med mig!" (Barthes 1996: 142)

B i *En berättelse om gränser* upplever sitt yttre skenjag som skarpt åtskilt, avgränsat, från hennes inre tomhet. Både umgänget och arbetet förefaller mekaniska: "med en pedantiskhet som jag inte hade kunnat tro om mej själv gör [jag] undan alla mina plikter och följer min almanack som Mose lag". Samtidigt berör ingenting henne på ett djupare plan, själva existensen är ointressant: "leva eller dö syns mej fullständigt egalt för jag gör ingetdera". (151)

Känslan av meningsförlust tillåter B att betrakta sitt eventuella psykiska sönderfall 'utifrån', slött likgiltigt, eller – som hon skriver, med en nästan road formulering – "nyfiket" och "högtidligt". Hon är som Barthes skriver "till och med tuff":

Ibland undrar jag nyfiket om jag håller på att förlora förståndet. Jag känner mej högtidlig vid tanken men säger mej sedan att allting beror på sömnlösheten, bara jag får sova blir allting bättre. [...] (152)

Men jag undrar fortfarande hur det är möjligt att det som jag tidigare uppfattat som min personlighet plötsligt bara är ett skal som skyddar mej från insikt (och egentligen vill jag ju att man ska se min belägenhet!) och att det som är jag hela tiden viker undan [...] (153)

Man kan se den här attityden som en sida av den förälskelsens *oresonlighet* som Roland Barthes behandlar under rubriken "Den Omedgörlige". Och i sin *Skiss till en känsloteori* beskriver Jean-Paul Sartre en känsla som man är "underkastad", "uppfylld" och "förhådd" av med orden "något ogenomskinligt och tungt":

"Man kan inte frigöra sig från den efter eget behag, den uttömmar sig själv, men man kan inte hejda den" (Sartre 1992: 49).

En mindre eller större värld?

I och med det här sista, psykologiska gränstillståndet som är en så viktig del av *En berättelse om gränser* har vi avlägsnat oss från mitt 1960-talstema, i riktning mot det mera tidlösa. Mera sextiotalistisk känns de två älskandes privata och politiska vision om att inte behöva gå över gränsen där man "ger upp", förborgerligas och privatiseras. Bägge romanerna handlar om kärlek över kontinent- och rasgränser. Ett tema som i dag kan kännas till och med en smula politiskt korrekt var nog betydligt mera transgressivt i sin egen tid. Och fortfarande känns det som en egentligen hisnande stor värld och stor problematik, den som de här två finlandssvenska kvinnorna tar in i sina böcker. Vem av oss vågar till exempel i dag skriva om kärleken till en afghansk, irakisk, palestinsk eller libanesisk motståndskämpe? Har världen blivit mindre eller större, har gränserna och murarna på nytt blivit högre?

¹ Spridningen av manifestet undertrycktes effektivt av den franska regimen (von Vegesack 1986: 318-319). Från och med år 2000 har också inblandade franska veterangeneraler erkänt och öppet debatterat tortyren. Hittills har tortyren inte erkänts på officiellt håll.

Litteratur

- Alopaeus, Marianne, *Mörkets kärna*, Helsingfors & Stockholm 1965.
 Barthes, Roland, *Kärlekens samtal. Fragment*, övers. Leif Janson, Göteborg 1977/1983.
 Duras, Marguerite, *Hiroshima, min älskade. manus och dialog*, övers. av Marianne Lindström, Stockholm 1984 (manuskript för Alain Resnais film *Hiroshima mon amour* 1959).
 Gitlin, Todd, *The Sixties. Years of Hope, Days of Rage*, Toronto 1987.
 Jacobs Ron, "Thinking About the Weather (Underground)", *CounterPunch*, <<http://www.counterpunch.org>>. Publicerat 26.6.2002. Hämtat februari 2005.
 Lagrup, Knut, "Ännu en orättvis betraktelse", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 16.1.1969.
 Lundberg, Ulla-Lena, *En berättelse om gränser*, Helsingfors 1968.
 Nyberg, Ven, "Att bekänna färg", *Svenska Dagbladet* 11.5.1966.
 Sartre, Jean-Paul, *Skiss till en känsloteori*, Göteborg 1965/1992.
 Vegesack, Thomas von, *Tänkens aristokrater eller pennans betjänter. De intellektuella 1898-1968*, Stockholm 1986.

HEMBYGD OCH HEM I ULLA-LENA LUNDBERGS ROMAN *ALLT MAN KAN ÖNSKA SIG*

Ulrika Gustafsson

Åbo Akademi

Vad kan ett hem vara? Den sedan länge påbörjade globaliseringen aktualiserar frågan: I vilken mån är föreställningar av hem platsbundna och i vilken mån påverkas de av människo-, varu- och informationsflödet i världen? Hem som en gemenskap baserad på jord, blod och språk är en vanlig föreställning. Nationen, och i mindre skala familjehuset, utgör en norm i västerlandet. Den utmärks av ett tänkande i binära oppositioner; något särskilt ringas in och omvärlden utesluts: här ställs emot där, och nuet emot det förgångna (Bhabha 1997: 149-50, 251). Mitt intresse för globalisering begränsar sig här till platsfixering kontra rörelse i relation till föreställningar av hem. Förmågan att röra sig är ojämlikt fördelad, och ger därför inte bara upphov till nya hemalternativ utan föder också platsfixering (Bauman 2000: 6, 22).

Vilka föreställningar om hem finns i den finlandssvenska författaren Ulla-Lena Lundbergs (f. 1947) roman *Allt man kan önska sig* (1995)? Protagonist och berättare i *Allt man kan önska sig* är antropologen Leonora. Romanen utgörs av två sammanlänkade spår: Leonoras arbete med en antropologisk avhandling om det åländska samhällets utveckling under de senaste 150 åren, och hennes personliga livsberättelse. Nuet i romanen är 1990-talets början. Romanen omfattar både ett rymligt tidsperspektiv och ett vitt rumsperspektiv (Gustafsson 2006: 301).¹ I sin undersökning av den åländska samhällsutvecklingen fokuserar Leonora sjöfarten; hon börjar med 1800-talets bondeseglation och slutar med nutidens kryssningstrafik. Hennes ambition med sin avhandling är "att beskriva en sambällelig förändring och en samhällslig kontinuitet och visa att de är bundna vid varandra som med en tross" (Lundberg 1995: 52).² Vid sidan av detta nu-då-perspektiv är Leonora utrustad med ett här-där-perspektiv. Som antropolog har hon vistats i Afrika. Tillbaka i västerlandet jämför hon Åland med Afrika.

Det finländska öriket Åland, beläget i Östersjön mitt emellan Sverige och det finska fastlandet, utgör inte bara Leonoras undersökningsobjekt utan också hennes hembygd – eller åtminstone ursprung och framstår därför som särskilt.

I sin studie låter Leonora dock Åland och det egna familjeträdet uttryckligen representera västerlandet och dess modernisering överlag. Vidare kan Åland i *Allt man kan önska sig* tjäna som en allmängiltig symbol för hembygd och därtill anknuten problematik.

Hur påverkar hembygden och hur påverkar resandet Leonoras definition – eller definitioner – av vad hem kan vara? Hur ter sig hennes hem i relation till normen, det enhetliga och avgränsade hemmet som kan illustreras med huset och nationen? Globaliseringen, samhälleliga förändringar och frågor angående hem berör alla (Gilroy 1993: 15). I essäsamlingen *Andra platser* (1995) med postkolonialistiskt fokus poängterar Stefan Jonsson att "[v]arje människa och varje 'kultur' är idag en korsning för världens trafik" (Jonsson 1995: 59).

Åland som hem

När Leonora kom hem från Afrika såg hon i ålänningarna

ett folk som hade äganderätten till sin mark som fundament för sin existens. Också de som i generationer levt som löntagare utan jord härleder sitt ursprung till den mark som släkten ägt. Den jordplätten legitimerar deras existens och ger dem rätt till talan i samhället.

Det är svårare för den som står på den åländska jorden utan denna tillhörighet. Gamla testamentet kunde gott ha sammanställts av en åländsk arbetsgrupp. Det gäller att legitimera rätten till Kanaans land genom att härleda sitt ursprung till Adam, som var bonde på Åland.

Som var bonde i Lemlands Granboda, för att vara exakt. Det vet jag med bestämdhet, för jag har erfarenhet av att betraktas som en utomstående och se skillnaden när det går upp för folk att jag kan åberopa en tillhörighet i Granboda by, uppe på Eskilsbacken där Adam slog ner sina bopålar. (61, jfr 58)

Åland framstår här som ett konkret hem, för Leonora har genom sina släktingar rötter i Granbodajorden. En riktig, traditionell ålänning utmärks av jorden. När Leonora ser på ålänningarna med sin jord ser hon en modern nation med förankring i gamla föreställningar om härkomstens betydelse för en människas status. Hon säger:

I mina studier hade jag snavat över begreppet sega strukturer, stråket av en äldre tradition som löper under modernitetens yta. Ytligt sett kan de se ut som motsatser, det gammalmodiga som kolliderar med det moderna, men istället lyckas vi mödölöst kombinera de olika strömningarna utan att se dem som en idékonflikt. (57)

Stefan Jonsson ser i det moderna familjehuset en förening av ett äldre samhälles betoning av blodsband och modernitetens materiella intressen. Han menar att det egna huset idag håller på att bli en fetisch. Huset symboliserar både tanken att "man måste vara för att äga" och "man måste äga för att vara" (Jonsson 1995: 55). Leonora kan åberopa tillhörighet till en "jordplätt" på Åland, men samtidigt är hon en utomstående. Om barndomens Åland berättar hon:

Vi [Leonora och hennes syster] kom och vi for. Vi hörde inte naturligt hemma i Granboda, därför måste vi göra korta besök, vara väluppfostrade och tysta och snälla så att folk inte skulle tröttna på oss och önska oss all världens väg. Han [fadern] som var vår naturliga förbindelselänk till Eskils och byn var död, därför måste vi passa oss.

Våra jämnåriga släktingar i byn, Eskilsflickorna, gick barfota därför att de var hemma. Vi gick i strumpor och skor för att vi var främmande. (17)

Ett hurdant hem är då Åland för Leonora – en gammaldags gård, ett hus eller något annat?

Ett föreställt Åland

För Leonora är ett hem ingenting givet. Som barn såg hon med stor kärlek på Åland för att det inte självklart var hennes, för att hon var "marginell" där. Både flickan Leonora och den vuxna Leonora har konkreta hem också på andra platser, men det är det åländska hemmet som står i centrum romanen igenom.

Barnet fruktar att bli ensamt, utlämnat till sig självt. Skräcken lär det att det är "släkten och klanen" som är "basen för det mänskliga samhället" (12), och ger upphov till en privat myt; det sammanhang att ingå i som inte är henne självklart givet skapar hon med sitt berättande. Den vuxna Leonora berättar:

Jag samlade på folk, ju fler desto bättre, som jag kunde kalla mina och placera mellan mig och den stora övergivenheten.

Därmed gav jag mig en legitimitet som bara en stor stamtillhörighet kan ge. Jag samlade på förfäder och anmödrar och deras samtida och efterkommande, en härska människor som alla tillhörde mig. De döda var därför mycket lika de levande, och i mitt hjärta bildade de en stor nation som jag frambesvärjde till skydd mot det jag mest fruktade. (19)

Leonoras barndomsmyt, den gemenskap hon skapar sig trotsar till och med döden. (Gustafsson 2005: 288) Berättandet är ett slags överlevnadsstrategi. Det hjälper henne att hitta hem i tillvaron. Hennes hem är en medveten konstruktion, ett Åland bland flera möjliga. Med Salman Rushdie i *Imaginary Homelands*

(1991/1992) kan man säga att det utgör ett imaginärt hemland. Han menar att människans berättelser är som söndersplittrat glas i vilket delar av det förflutna och nuet reflekteras. (Rushdie 1992: 10-12) Att "verkligheten" är en berättelse förstår Leonora när hon som barn hör hur de vuxna berättar och ser hur "våldiga bilder slår ut framför ögonen på den som lyssnar" (18). Hon förstår hur "allting i världen har rum i [hennes] huvud" (32) och bestämmer sig för att lära sig tala, berätta på samma sätt.

Som vuxen utvecklar Leonora sin barndomsmyt. Hon menar att

[a]v sådana barndomsfantasier skapar man sig en antropologi och gör sig klar för sitt fältarbete. Jag är som klippt och skuren för Afrika, för jag har en känsla för klanväsendet som klingar som malm i min barm. Bång, säger den vid lägereldar och vindskydd där folk reder ut sina släktskapsförhållanden. För jag vet lika bra som de att det är släkten och klanen som är samhällets grund. Sedan följer stammen, en diffusare sammanklumpning än folk i allmänhet tror, mycket mera flytande i konturen, i mitt fall finlandssvenskar och ålänningar, som också befolkar himlen i min privata kosmologi. Allra sist kommer nationen, en ofta konstlad konstruktion till vilken min lojalitet är kliven. (15)

I *Allt man kan önska sig* finns ett metaperspektiv på ett föreställt Åland; Leonora inte bara föreställer sig ett Åland utan diskuterar också denna föreställning. Till skillnad från hennes avhandling behöver hennes myt inte vara låtsat objektiv. Hur vi än föreställer oss verkligheten håller vi oss med berättelser.

Rötter och rutter

En av drivkrafterna i Leonoras antropologiska arbete är "spänningen mellan den totala identifieringen med det konkreta ursprunget och rörelsen ut i den värld som ligger och väntar på ålänningarnas sjöfartskunnande och merkantila begäring" (61). Som både ålänning och utomstående representerar Leonora i viss mån själv den spänning hon intresserar sig för.

Hennes redan från början ifrågasatta åländska tillhörighet problematiseras ytterligare då hon som vuxen finner "en helt ny hemkänsla" (206) i Afrika. Där upplevde hon som antropolog att hon hade "hemortsrätt i tillvaron" (206). Visstelsen i "det främmande" får henne att se hembygden med nya ögon. Tillbaka på Åland upptäcker hon att Afrika blivit ett slags hem för henne, och att Åland är henne främmande. Hon bortser inte från nackdelarna i Afrika, bristen på sjukvård, mat, saker och mänskliga rättigheter, men ser människornas gemenskapskänsla – ett värde hon delvis saknar hemma på Åland, och i västerlandet överhuvudtaget. Kunskapen om det främmande föder kritik av det egna. (Gustafsson

2006: 303-5) När hon kommer tillbaka till Åland kommer hon till en annan plats än den hon lämnade. Hon säger: "Det behövs bara att man är borta några år och lever i en annan kultur. Omärkligt tillägnar man sig synsätt och värderingar ur den och lär sig hur man skall bete sig. Hur snabbt man rotfäster sig på en annan plats märker man när man återvänder till sin vanliga miljö." (Lundberg 1995: 139) Samtidigt ser hon sin barndoms Granboda i Afrika. Hon berättar: "Den andliga kulturen [bland jägare och samlare i Afrika] var rik och proppfull av ord. Jag älskade dessa talande munnar och oförsagda röster [...] för att jag hade hört dem förut, i min egen släkt." (Lundberg 1995: 60) Zygmunt Bauman menar i *Globalisering* att "nära" är ett utrymme i vilket man känner sig hemma i, och "långt borta" ett utrymme i vilket man känner sig bortkommen i; nära är förknippat med trygghet och självsäkerhet – borta med otrygghet och villrådighet. (Bauman 2000: 17-8) Leonoras upplevelser av västerlandet respektive Afrika ifrågasätter vad som är henne nära och vad som är henne främmande.

Leonora liknar sig själv vid en landsflyktig, då hon till sin älskade som hon inte lyckas bygga upp ett fast förhållande med, det vill säga ett "hus-hem", säger: "Nästa år i Jerusalem". (Lundberg 1995: 219) Uttrycket lånar hon från judisk tradition. I sitt kärleksliv är hon en "kaphornare": "Borta i årtal, hemma hos den [hon] älskar tillfälligt och kort. Full av längtan, men fullt kapabel att klara [sig] utan." (212) Föreställningen av det moderna hemmet, familjen och huset, skymtar i *Allt man kan önska sig*, men framstår inte som ett tillgängligt alternativ för Leonora.

Leonora lever i diaspora också i relation till den åländska jorden. Som modern, rörlig västerlänning – med anknytning både till Granboda och skärgårdsön Kökar – kan hon på en skärgårdsfärja slå sig ned vid ett stambord med sina gelikar och skapa ett skärgårdsfolkets "territorium mitt inne i det offentliga utrymmet" (262). Hon säger att det är "vi i förskingringen som träffas efter ett bra tag och har mycket att tala om. / Bland annat så går det till i ett samhälle som befinner sig i snabb förändring och bevarar sin kontinuitet." (262) Sist och slutligen konstaterar hon trots allt att hennes "absoluta centrum" är hemma på Åland, i Lemlands kyrka "omgiven av [hennes] eget folk" (307).

Leonora kontrasterar det gamla mot det nya och det främmande mot det välbekanta men hittar samtidigt dessa "motsatser" i varandra. Hos henne kan man se en spänning mellan en åländsk identitet, knuten till jorden i Granboda by, och resultatet av hennes resande: hemkänsla i Afrika och främlingskap inför Åland. I Afrika ser hon ett socialt värde som hon menar att långt gått förlorat i väst, men som trots västerlandets "framsteg" lever kvar som en "seg struktur".

Hon är en sådan kulturell korsning som Stefan Jonsson talar om i *Andra platser*. Han påpekar att begreppsserien "bygga, bo, vara" är lockande för många som försöker definiera sin identitet. Tas triaden som en sanning betyder det att "en människa utan bestämd födelseort eller fast adress [lider av] brist på identitet" (Jonsson 1995: 51). Som alternativ föreslår han därför triaden "väva, vandra, vara". Det här alternativet kan också beskrivas som kulturell identitet – omfattande tankefiguren hem – skapad längs en rutt istället för utifrån rötter (Gilroy 1993: 19). För Leonora är både rötterna och rutterna viktiga. Hon är i diaspora från det ursprungliga hemmet, men genom förfäderna i Granboda har hon rötter i den åländska jorden. Understrykas bör också att resandet inte bara skiljer Leonora från sina jordbundna åländska förfäder, utan också förenar henne med dem – även om hennes åländska tillhörighet inte är lika självklar som deras var. Det är inte bara den moderna ålänningen som berörs av spänningen mellan jordbundenhet och rörelse; Leonoras förfäder var nämligen inte bara "bönder", utan "bonderedare". Deras rörlighet symboliseras av handelsskeppet – inte slavskeppet.

Sammanfattning och diskussion

Leonora känner att hon befinner sig i marginalen till det åländska; det ger henne ett starkt behov av att få känna sig hemma. Åland, hembygden, som ett hem i form av en konventionell nation framstår dock inte som ett tillgängligt alternativ, utan som en förlegad hem- och identitetsmetafor. Homi K. Bhabha menar i *The Location of Culture* (1994/1997) att kulturell hybriditet inbjuder till förhandling av nationsbegreppet och föder alternativa nationsmyter. (Bhabha 1997: 1-2) Så är fallet för Leonora; hon är en kulturell korsning i vilken olika platser och tider möts, och därmed utrustad med ett dubbelseende, det vill säga tillgång till både det som är "innanför" och "utanför" det västerländska. Hennes rörlighet gör att hon får syn på alternativ till den henne primärt givna föreställningen av hem som jord- och blodsbundet.

Leonoras berättelse om barndomens Granboda är nostalgisk; i viss mån utgör Åland ett barndomshem, som gick förlorat i och med faderns död. Men den gemenskap hon medvetet skapar med sin privata berättelse är inte förpassad till det förmoderna, och inte heller entydigt bunden till den åländska jorden, ett modernt familjehus eller en (åländsk) nation. Leonora skapar ett föreställt hem tillgängligt i nuet och både på Åland och i Afrika. Eftersom hon hittar gemenskap utanför sitt barndomsland är inte längre platsen, den åländska jorden, eller det förflutna det enda viktiga. Därmed spränger hon inte bara nationens rumsliga ram utan även nostalgins tidsram, det föreställda hemmets förvisning till det förflutna upphävs. (Jfr Johannisson 2003: 4, 6-7) Leonoras hembygd är

som en konkret plats särskild för henne och utgör hennes "absoluta centrum", men är inte detsamma som hennes hem. Om familjehus och nationer utgör normer i västerlandet framstår Leonoras privata hem, hennes "kosmologi", som ett rörligare och inklusivare alternativ. Hon behöver inte bygga upp gränser runt Åland för att det skall kunna vara del av hennes hembegrepp; man måste inte vara "riktig ålänning" med jordplätt och åländskt blod för att kunna tillhöra hennes gemenskap. Hennes hem är en kombination av lokalt och globalt.

¹ Jag disputerade i oktober 2007 på avhandlingen *Världsbild under sammanställning. Individ, ensamhet och gemenskap i Ulla-Lena Lundbergs författarskap* (Åbo 2007).

² *Allt man kan önska sig* är den avslutande delen i Lundbergs så kallade sjöfartstrilogi som skildrar den åländska sjöfartens utveckling från och med andra hälften av 1800-talet till och med början av 1990-talet. Inledande romaner i trilogin är *Leo* (1989) och *Stora världen* (1991).

Litteratur

Bauman, Zygmunt, *Globalisering*, övers. Fredrik Miegel, Lund 2000.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London & New York 1994/1997.

Gilroy, Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Massachusetts 1993.

Gustafsson, Ulrika, "Ars moriendi. Ulla-Lena Lundberg och konsten att dö", *Finsk tidskrift*, 2005 häfte 5-6, s. 279-93.

—, "Att se hemma med främmande ögon. Ulla-Lena Lundbergs *Allt man kan önska sig* (1995)", *Der Norden im Ausland – das Ausland im Norden. Formung und Transformation von Konzepten und Bildern des Anderen von Mittelalter bis heute*. 25. Tagung der IASS (International Association for Scandinavian Studies) in Wien, 2.-7.8.2004, Sven Hakon Rossel (Hrsg.), Wien 2006, s. 299-306.

Johannisson, Karin, "Plats och nostalgi", *Horisont* 2 2003, s. 4-7.

Jonsson, Stefan, "Från hus-samhället till det civila samhället. Om plikten att inte känna sig som hemma", *Andra platser. En essä om kulturell identitet*, Stockholm 1995, s. 36-64.

Lundberg, Ulla-Lena, *Allt man kan önska sig*, Helsingfors 1995.

Rushdie, Salman, "Imaginary Homelands", *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London 1991/1992, s. 9-21.

GRÆNSER I HELLE HELLES ROMAN RØDBY-PUTTGARTEN

Anker Gemzøe
Aalborgs Universitet

Øde eller mødested?

Et grænseland kan være et rigt og fuldt, men også et ret øde og tomt sted. Fyldt er det, når det danner rum om et gensidigt befrugtende møde mellem kulturer og sprog, nationer og regioner. Tomt er det, hvis det mest er sat tilbage i rollen som et underprivilegeret, understimuleret randområde, en provinsiel periferi, dræbende begivenheds- og initiativløs.

Det er især i den sidstnævnte rolle, at grænselandet Lolland-Falster, der også i den faktiske verden lider af typiske udkantsproblemer (manglende erhvervsmuligheder, arbejdsløshed mv.), optræder i Helle Helles prisbelønnede roman *Rødby-Puttgarten*. Men trods romanens fokus på det, en fattig og fastlåst udkant gør ved sine beboere, optræder grænsen i bogen også som et overskridelsens sted, et muligt rum for forløsning og forvandling.

Tidens og rummets kugleskaller

Rødby-Puttgarten kan genremæssigt karakteriseres ud fra forholdet til tiden og rummet. 'Logisk' er det tidens inderste enhed, at det er en roman om en dødsuge. Men kompositionelt udgør denne uge den yderste ramme om det hele. Den begynder romanen: "På en uge døde fire, sådan var det bernede. En af dem var Martin." (5). Og romanen slutter med, at ugen slutter: " – Det gør mig ondt med Martin, sagde jeg. [...] – Han skal begraves efter Ove Lund, sagde Frisøsen." (174). På en og samme tid kerne og ramme kan alt andet i bogen siges at lede op til denne uge, bidrage til at sætte den i kontekst og relief, at indramme rammen. Den er lige så historisk konkret som eksistentielt symbolsk fæstnet som *påskeugen i 1986*, nærmere bestemt fra lørdagen før palmesøndag til påskelørdag (22.-29.3.1986).

Uden om denne kerne-ramme er det en roman om to søstres opvækst og første ungdom. Den fortæller i tilbageblik over 1960'erne, 1970'erne og 1980'erne en

ungdomsroman om deres forhold til hinanden og deres mor; til veninder; til mænd; til kærligheden; til tilværelsen.

I en videre tidsramme er *Rødby-Puttgarten* en slægtsroman, der i sit længste tilbagegreb følger moderen Henriette, da hun som 12-årig omkring 1950 oplever sin mors forhold til skiftende mænd. Slægtshistorien omfatter tre generationer af kvinder, som alle bliver enlige mødre til døtre og lever et liv med en karakteristisk blanding af mangel på stabilitet og for meget af den, for lidt tryghed og for få muligheder.

I slægtsfortællinger bestemmes den tidslige sammenhæng mellem generationer ofte af et rumligt forhold, nemlig af "stedets enhed, af slægtslivets århundredgamle tilknytning til et bestemt sted, som dette liv og alle begivenheder i det ikke er adskilt fra. Stedets enhed svækker og opløder alle tidsmæssige grænser mellem generationernes individuelle liv og mellem de forskellige faser i et og samme liv. Stedets enhed tilnærmer og forener vugge og grav (den samme krog, den samme jord), barndom og alderdom [...]" (Bakhtin 2006: 144f.).

Lige som tiden er rummet i romanen gestaltet som en række enheder foldet ind i hinanden. Inderst er romanen om *hus og hjem* (jf. Helle 1999), om kvindelig familieidyl i lejlighedens intimrum *stuen* – fra opvæksten i Syltholmparken til Jane flytter hjem til Tine i Kongeledet: "Men vi kunne lide de samme gode gamle retter med sovs. Vi kunne også lide at ligge i sofaen, især mig. Dertil kom vores fælles glæde ved bagerbrød og ugeblade hver torsdag. Vores mor havde givet os smag for den slags, torsdag havde altid været ugens højdepunkt." (10). Også læsning af litteratur – især om folk, det går skidt – er en fælles fornøjelse. Idyllen i Kongeledet er dog noget krakeleret, hvad der dels viser sig i det fremherskende rød, dels i den brækkede mede på gyngestolen, et ledemotiv.

Et videre rum er Tines og Janes fælles arbejdsplads, det toldfrie parfumesalg på Rødby-Puttgarten-færgerne. Færgerne forbinder Danmark og Tyskland, åbner vejen til det nye, det fremmede. Parfumerisalg er på sin vis en spændende arbejdsplads, en på én gang sanselig og drømmeagtig kvindeverden af eksotiske dufte – med en del ansatte og et godt sammenhold. Færgerne er også et mødested mellem ansatte og rejsende. På den anden side er Tine jo havnet i netop samme erhverv som sin mor, der også var butiksekspeditrice (blot i en slagterforretning). At færgerne hele tiden sejler den samme tur frem og tilbage svarer til den stillestående, cykliske livsrytme, der kendetegner hele egnen. Færgerne er tillige en dødsensfarlig arbejdsplads. Som færger før tilbage til Charons færge over Styx er de med til at bære romanens allestedsnærværende dødssymbolik.

Rødby-Puttgarten er med sin yderste rumlige kugleskal en hjemstavnsroman: "I hjemstavnsromanen bliver livsproccessen udvidet[...] og dens ideologiske side

– sproget, troen, moralen og sæderne – fremhæves, så også den kommer til at fremstå som uløseligt knyttet til en begrænset lokalitet.” (Bakhtin 2006: 148). Her er hjemstavnen en grænseregion, et udkantsområde præget af stilstand, et snævert udvalg af muligheder, arbejdsløshed, social og psykisk forsumpning. Rødbyhavn skildres som en *provinsbyens kronotop*: ”En sådan købstad er stedet for cyklisk hverdagstid. Her findes ingen begivenheder, her findes udelukkende gentagne ’vanligheder’. [...] Dag ud og dag ind gentages de samme hverdags-handlinger, de samme samtaleemner, de samme ord.” (Bakhtin 2006: 165). Det er denne negative cyklicitet med en tvangsmæssig gentagelse af samme følelsesmæssige afværgemekanismer og trykshedsritualer, der ikke alene kendetegner søstrene og deres formødre, men endnu mere ekstremt deres bekendte med familier: ”Fru Lund havde gået i skole med vores mor. Hendes mand bankede rust på et værf. Når han kom hjem om eftermiddagen, satte han sig i en lænestol uden at lave noget som helst. Sådan blev han siddende, til der var aftensmad. I weekenden kunne han sidde sådan hele dagen.” (22). Den geografiske udkant avler i dette tilfælde en forskræmt, forfrossen og selvdestruktiv kultur på de sociale og eksistentielle yderkanter.

Sammen- og gennembrud

Med fokus på hovedpersonen, jegfortælleren Jane er *Rødby-Puttgarten* samtidig en art *dannelsesroman*, en roman om dannelsen af en forfatter med selvbiografiske træk. Helle Helle er opvokset i Rødbyhavn. Uden stednavns nævnelse har (forholdet til) hjemegnen før været tematiseret i forfatterskabet, fx i novellen ”Der er ikke noget nyt” fra *Rester* (1996) og romanen *Hus og hjem* (1999).

Dannelsesromanens typiske dialektiske forløb gennemspilles i et dobbelt forløb – indirekte et tredobbelt. Først er der opvæksten *hjemme* frem til studentereksamen. I denne fase er Jane omtrent lige så neurotisk ræd for at forlade moderen og hjemmet som de forskræmte unge mænd. Så er der en *ude*-fase, hvor hun flytter hjemmefra til Næstved for at læse til ergoterapeut. Den ender med anfald af ubehagelige rystelser, som Jane dog lettet oplever at kunne kontrollere. Alligevel flytter hun *hjem* til Tine i Kongeledet. Søstrene søger at genoptage det vante *hjemmeliv*. Da Jane så for alvor, drevet af sin håbløse forelskelse i håndværkeren Aksel, er *ude* i et fremmed land (et hotel med det melodramatiske navn Opera ved en byggeplads i en forstad til Hamburg) sker et sammenbrud, der imidlertid også er til at styre, altså snarest ”forestillingen om et.” (160). I virkeligheden er det et afgørende gennembrud som menneske og forfatter. Jane kan for første gang give sine følelser luft i gråd – og endog sætte ord på dem: ”Bedøvet og lettet”. Det var første gang, jeg skrev på den måde.” (ibid.). Da hun

vender *hjem*, oplever hun i romanens slutscene en forfatters evne til at *sætte sig i andres sted*, mens hun sidder i den reparerede gyngestol: ”Jo mere jeg gyngede, des mere var jeg ikke længere mig. / Det var mig, der var Tine. / Det var mig, der var vores mor. / Det er rigtigt nok. Der var ikke andre.” (175).

Den tredje gennemspilning af dannelsesromanens forløb sker i og med romanens *udsigelse*. *Rødby-Puttgarten* er fortalt af en *jegfortæller*, *navngivet og agerende – hovedpersonen* Jane. Det er en anden slags jegfortæller end oftest tidligere hos Helle Helle, som både i noveller og romaner har opdyrket jegfortællingen i nutid med samtidighed i fortælleakten og den fortalte handling. Denne roman er imidlertid fortalt i præteritum som en beretning af en retrospektivt tolkende fortæller. Der er altså en afstand mellem fortællertid og fortalt tid. Til denne afstand svarer det, at romanen for første gang i forfatterskabet behandler en *historisk tid* – markeret gennem konkret *kalendertid* med årstal og datoer – og ligeledes for første gang markerer en stedsfæstelse ved anvendelse af konkrete, faktiske *stednavne*. Manglen på konkrete tids- og stedsangivelser frem til *Rødby-Puttgarten* er et markant modernistisk træk i et forfatterskab, som ellers først og fremmest har været realistisk præget. At vende tiltage til en *historisk tidsfæstet* ungdom i en *konkret, navngivet hjemstavn*, det er en litterær *hjemkomst*, som forudsætter en udvikling af distance, af ’det fremmede blik’, i en lang *ude*-fase.

I Janes dannelseshistorie er der en helt anden tidslighed ude at gå end hverdagslivets cykliske gentagelsestid. Her er der tale om virkelig udvikling og forandring. Skønt hovedpersonens livsløb følges over lange stræk, længere end nogensinde før i forfatterskabet, ligger fokus på sammen- og gennembruddet, på den afgørende *grænseoverskridelse*, på tærsklens kronotop, som er kronotop for krisen og vendepunktet – hvor tiden er koncentreret i et øjeblik, ”hvor begivenheder, som kan få afgørende betydning for hele menneskets liv så som kriser, fald, genopstandelser, genfødsler, klarsyn og beslutninger, finder sted.” (Bakhtin 2006: 166) Helle Helles fortællinger har hele tiden spidset til omkring sådanne kriseøjeblikke, mulige vendepunkter, men det typiske har været, at mulighederne ikke er blevet grebet, at krisen har været konsekvensløs. Her får den følger. Den retrospektivt tolkende fortællerposition på afstand af den fortalte handling er en vigtig forudsætning såvel for at kunne skildre en udvikling over lange stræk som en krise med konsekvenser.

Netop den retrospektive beretterform uden nødvendigt samvær mellem fortælleakt og fortalt handling åbner for, at handlingen ikke er fortalt i en lige linje, men fra den fatale uge bevæger sig yderst *springende* frem og tilbage, med masser af (implicit) forklarende *tilbagegreb*. Tilbagegrebene modsvarer af en del symboliske *foregribelser*, fx i form af sammenbrudt transport og dødsvarsler.

Romanens *komposition* i dele og kapitler er derfor ikke kronologisk bestemt, men følger med tidslige spring en form for rumlig og tematisk ekspansion:

"KONGELEDDET" – kapitel 1-10 (5-35): *To søstre. Hjemmet*

"FÆRGELAND" – kapitel 11-22 (37-113): *Arbejdspladsen og udkantsregionen*.

"VORES MOR" – kapitel 23-28 (115-140): *Slægten og arven*.

"DANMARK-TYSKLAND" – kapitel 29-35 (141-175): *Kærligheden og døden, fremmedheden og identiteten*.

Trods den nye form med retrospektiv beretning i præteritum viderefører romanen Helle Helles hidtidige prioritering af en udpræget "scenisk fremstilling 'filtreret' gennem beretning" (Gemzøe 1998/2000: 188). De korte kapitler opridser et rum, en situation, en dialog eller en beretning, hvor dækket direkte tale veksler med replikker. Centrum i en scene er ofte en kikset dialog, der gennem Helles suveræne isbjergskunst med replikker viser spændingerne, ikke-kommunikationen mellem de involverede.

Romanens metafikative plan som en roman om en forfatters tilblivelse åbner for en helt ny, fascinerende belysning af den "minimal-realistiske" stil (med Max Ipsens udmærkede betegnelse i Ipsen 2003: 37) eller "anorektisk prosa" (med min egen i Gemzøe 1998/2000: 192), som Helle Helle fortsat anvender med uovertruffen slagkraft. Romanens egen sparsomme, indirekte, forskudte brug af det sproglige udtryk fordobler indholdsmæssige, tematiske forhold i romanen; ved sin stil er den på en måde selv et udtryk for slægtens og familiens følelsesfortrængning og -forskydning, der viser sig som en tabuering af det direkte følelsesudtryk. Da Jane har skrevet sine førnævnte første ord "på den måde", er en af hendes reaktioner da også: "Det var næsten, som om jeg kunne høre vores mors stemme, 'Nu skaber du dig.'" (160). *Rødby-Puttgarten* gennemlyser med sort-humoristisk klarhed den sociale og psykiske baggrund for det følelsesfor-skrækkede og sproghæmmede i den "anorektiske prosa" – og overskrider den dermed. Det er et af Helle Helles vigtigste nye skridt i og med denne roman.¹

Søstre, mødre og andre randeksistenser

Relationerne mellem "vores mor", Tine og Jane er tætte og grænser til problematiske bindinger. Fra Tine er fem får hun ved Janes fødsel pålagt rollen som 'reservemor' for hende: "Vores mor havde tvunget hende til at sørge for mig, fra jeg var nyfødt. Hun skulle skifte mig og putte mig og synge for mig, til hun fik ondt i halsen. Hvis hun beklagede sig, sagde vores mor: Sludder og vrøvl, tag en syltetøjsmad." (6). De to søstre ligner deres mor og hinanden, men er samtidig

vidt forskellige. Tine er rapkæftet, udadvendt, glad for sin arbejdsplads, hvor hun kan udfolde sin glimrende hukommelse (som hun har fælles med moderen) og fremragende evner til at kommunikere med alle. Hun viser følelser og er erotisk opsøgende – egenskaber, som umiddelbart repræsenterer et opgør med moderen. Jane er mere tung og indadvendt i det, hjemmeorienteret og nervøs for arbejdet på færgerne – hendes opgør tager en anden retning.

Søstrene er et komplementært litterært par, som vi kender det fra Don Quixote og Sancho Panza til Gøg og Gokke. Fra tidligere i Helle Helles forfatter-skab – Birgit og jegfortælleren i novellen "Det kunne være græs" (Rester, 1996), Ester og hovedpersonen Susanne i romanen *Forestillingen om et ukompliceret samliv med en mand* (2002) – kender vi konstellationen: en udadvendt, sexet type, der går i folk med træsko og næsten er 'for meget' over for en mere stilfærdig, indadvendt, hæmmet og småneurotisk type. Den væsentlige forskel er, at Tine og Jane som forbundne modsætninger, som tragi-komisk par, er indføjede i en familie- og slægtssammenhæng, hvad der giver deres forhold en yderligere (familie)historisk og psykisk dybde. Hertil kommer det litterære i navnene Tine, Jane og Ditte, der må give associationer til kvindetyper og evt. litterære valgslægtskaber. Herman Bang, hvis impressionistiske stil med dens raffinerede replikkunst og brug af underforståelse er noget, Helle Helle oplagt har knyttet an til, fortæller i romanen *Tine* (1887) om den søde, udadvendte Tine, der kommer i ulykke og som typisk kvindeligt offer begår selvmord. Tine optræder også i romanen *Stuk* fra 1887. Ditte henviser til Martin Andersen Nexø's *Ditte Menneskebarn* (1917–21), pigen, der under de vanskeligste betingelser overlever og udvikler sig smukt – og som dog ender som en tragisk repræsentant for de enlige mødres slægt. Jane, der godt kan lide at høre sit navn udtalt på engelsk, er nok den mere selvstændige opdagertype, som opsøger Tarzan i urskoven (men man kunne også tænke på en af den familiære realismes første kvindelige mestre, nemlig Jane Austen).²

De to søstre er som nævnt led i de enlige mødres slægt. Og falder godt ind ved deres fælles tilbøjelighed til at vælge håbløse mænd at forelske sig i. Enten er de skrækeligt uspændende eller også er de umulige at holde fast i.

Problemet med mændene er på mange ledder forbundet med billedet af grænseregionen. Hvis mændene er fasthoende, er de tilsyneladende undtagelsesløst fuldgældige repræsentanter for udkantskulturen, altså ynkelige stakler. Hvis de er mere spændende, er de på gennemrejse. Henriette har brændt sig på én af hver. Tines far var på vej væk. Janes far karakteriserer hun som "ret så lavpandet, og desuden kunne han ikke sætte to ord sammen på et stykke papir (120)." Sådanne mænd har hendes få veninder også.

Tine går i den anden retning, da hun planlagt bliver gravid: "Faderen var en velbygget islandsk elektriker. Han havde været på gennemrejse og skulle overnatte i Rødbyhavn. Hotellet var dødens pølse, derfor gik han i byen og mødte Tine. Dagen efter rejste han, og Tine anede ikke, hvor han var henne nu, hun kunne heller ikke huske hans navn. Hun mente, det var Kádur eller Kálif, men det kunne nok ikke passe." (6). Også Jane falder for en elektriker – på (hyppig) gennemrejse – og gift.

Grænser som lukning og åbning

Lad os gå lidt nærmere ind på de to antagonistiske grænsefænomener, som tegner sig på baggrund af romanens komposition, kronotoper og karakterer. *Rødby-Puttgarten* giver et barsk billede af en lukket, forarmet og forkrøblende udkantskultur. Et fremherskende udtryk herfor er (mis)forholdet til *mad*. Herhen hører servering af fordærvet mad og følgelig madforgiftninger. Usunde, livsforkortende madvaner: "– Det er også alt det forbandede kød, hun altid har ædt" (138) – får Tine frem ved moderens død. Gennemgående er de *kiksede måltider*, som der er mange eksempler på.

Maden er også den vigtigste bærer af udkantskulturens tvangsmæssige *sætning og handlinger i stedet for følelser*. "Sludder og vrøvl, tag en syltetøjsmad." er en vending, der er gået i arv (6, 115). Når søstre Tine og Jane skulle vende deres problemer med hinanden, hygger de sig i stedet med bagerbrød. Ved Henriettes begravelse møder pigerne deres gamle engelsklærer. Hun opfordrer dem til "at tale meget om, hvordan vi havde det. Det var det eneste, der kunne lindre." (139). Lærerinden slæber ganske vist selv rundt på en velfyldt bagerpose. Søstrene får (heller) ikke talt sammen ved den lejlighed: "Hvis nogen spurgte vores mor, hvordan hun havde det, fortalte hun, hvad hun havde lavet. Nu havde jeg lavet stikkelsbærrød. Tine kiggede på mig." (140).

En anden form for forskydning af følelser og længsler sker med Tines dyrkelse af solbruning i *solarium*. Det sker under belejring fra lokale drengerøvstumper og bevogtning fra Jane bevæbnet med en kødhammer. Bag sceneriet er det ikke svært at se længslen efter at *komme ud*, slippe væk til eksotiske, solbeskinnede himmelstrøg og få lidt spænding i tilværelsen.

Det todfrie parfumesalg på færgerne er de lokale kvinders mest reelle mulighed for både intellektuel og sanselig udfoldelse, for kontakt med hinanden, med lokale og fremmede mænd. Nogle er virtuoser til dette arbejde og blomstrer i miljøet. Det gælder Mona – og Tine, som vantrives uden det, forvist til lejligheden med Ditte. På den anden side sejler kvinderne frem og tilbage i en tåget drømmeverden og får – som "Manden paa Risten" – aldrig andet end *lug-*

ten af det fremmede: "Der hang en lugt af roser og noget syrligt i afgangshallen, Paris, Givenchy, Arpege." (45) Romanens omslag afbilder emballagen på en af 1980'ernes mest succesrige parfumemærker, *Rive Gauche*.

Den mangel på kontakt, ja, dybe *ensomhed*, som miljøet fremmer, skønt alle kender alle, symboliseres af de ørepropper, Tine anskaffer sig og hører inde under sit lange hår i sine sidste skoleår. I samme retning peger den generelle ikke-kommunikation, den sort humoristiske *talen forbi hinanden*, de pinlige og groteske ordvekslinger, som romanen er så fuld af: "– Aksel, hvorfor sidder vi her? Sagde jeg. / – Ja, det er det." (100). *Kærligheden* er en kæde af mesalliancer, lige så kikset som måltiderne. *Kulde* er et gennemgående billede på kontaktløsheden og den menneskelige forarmelse: "Bo kunne ikke få varmen." (108).

Døden er overalt i det lukkede grænseland som varsel og atmosfære, men oftest fortrængt. I påskeugen 1986 kan den ikke overses: "På en uge døde fire, sådan var det herved. En af dem var Martin. Han boede i blokken bag os. Vi havde talt om at invitere ham over til kaffe, men det blev aldrig til noget." (5) Martin har taget gift lørdagen før palmesøndag.³ Bente Sørensen, en fjernere bekendt, dør samme dag af sygdom (ret ung lige som søstrenes mor). Palmesøndag dør Hr. Lund. Natten før påskelørdag bliver færgen "Danmark" påsejlet, og Marie Svendsen, en af pigerne i parfumen, bliver nærmest suget ud gennem hullet i skroget: "– Tine fik ellers fat i hendes hånd. Hun var lynhurtig. Men til sidst kunne hun ikke holde hende længere." (172).

Forladthed, skyld og skam klæber ved de overlevende. Bo Lund står forfrosen tilbage. Og på Tines spinkle skuldre lægges en dobbelt skyldbyrde oven på den skyld for at have fremprovokeret moderens død, hun føler. Skylden over at have måttet slippe Marie Svendsens hånd. Og den mulige medskyld i Martins selvmord, der til sidst tegner sig som et fatalt rammeplot. Da Jane flytter tilbage til Tine fra Næstved, kommer der fem kasser med, som ikke er hendes. "En af kasserne var fuld af hjemmestrikkede trøjer og huer, i en anden var der et helt nyt stereoanlæg, beskyttet af flamingo. [...] Tine hylede af glæde." (9). Hun sætter stereoanlægget til, og de øvrige kasser parkeres i kælderen. I den følgende tid taler de som nævnt om at invitere den kuldske Martin på kaffe, uden at det bliver til noget. Da Jane endelig vil give ham en varm striketrøje og hue fra kassen i kælderen, har han begået selvmord, og Jane giver den til den ligeledes forfrosne Bo Lund. Ved begravelsen af Hr. Lund og Martin undrer Martins mormor sig over at se Bo Lund stå i Martins striktrøje og hue, som hun kan genkende, da hun selv har strikket dem. Den mystiske forsvinden af et helt nyt stereoanlæg og de varme strikkede trøjer fra mormoren har næppe fremmet den skrøbelige Martins livsmød.

At al denne ulykke og død finder sted i påskeugen giver forløbet en mytisk dimension som grænseregionens *passionshistorie*, en fortælling om lidelse og død. En sådan mytisk dimension med tydelige religiøse symboler har der været tilløb til tidligere i Helle Helles forfatterskab, men i sin åbenbare form betegner den en udvidelse af registret i én retning, ligesom den konkrete tids- og stedfæstelse er det i en anden.

Midt gennem katastrofeugen går et andet forløb, som giver grænser og passion en anderledes betydning. Det sker, da Jane ikke bare som ansat sejler frem og tilbage med færgen, men som passager tager med Aksel på en elskovsudflugt til hotel Opera i en forstad til Hamburg. Der er momenter af erotisk passion i forholdet mellem dem. Men ellers er det hele ikke mindre, men mere kikset for Jane end sædvanlig. I det fremmede, tysktalende miljø med den besynderlige håndværkerkoloni på hotellet i en lidet ophidsende forstad er hun endnu mere isoleret og fremmedgjort end tidligere. I forholdet til den 10 år ældre, gifte Aksel har Jane svært ved at agere afslappet og naturlig. Fra begge sider er forholdet halvhjertet. Hun gør bekendtskab med den mere jævnaldrende elektriker-kollega Jens, der er hjemme i naboværelset med en dårlig hals. Der noget uskyldigt over ham, og hun føler sig tryk og taler godt med ham (om end stadig 'overfladisk', i en voldsomt reduceret kode). De snakker i hans rum, tager på udflugt til en sø med ørne og kissemissers lidt.

Da de skilles, sker der noget, da hun mumler den barnlige billyd, hun har hørt fra ham:

– Vroomm, hviskede jeg efter bilen, og så begyndte jeg at græde. / Jeg ved ikke, hvad der satte gråden i gang. Jeg tror, det var den fjollede lyd og måske også solen, der skinnede så skarpt ned i sneen langs fortovs-kanten og kørebanen. [...] Tårerne løb og løb. Jeg standsede ved et lyskryds, en ældre kvinde med to fyldte plasticposer i hænderne kiggede spørgende på mig: / – Kann Ich Ihnen helfen? / Nein. Danke. / Jeg rystede på hovedet, tårerne sprøjtede fra mit ansigt. Jeg måtte ligne et springvand, jeg smilede til hende: / – Ich bin dänisch. / – Ach so, sagde hun langsomt og nikkede, pelskanten på hendes hætte vippede op og ned." (159).

Sammenbruddet er forløsende. Efter det oplever Jane en befriende evne til at se sig selv og andre inde- og udefra. Og skriver sine førnævnte første litterære ord: "Bedøvet og lettet". Det forbereder slutscenen, hvor Jane på en ny måde kan konfrontere sig med det sammensatte forhold til sin mor og sin søster, familiens problematiske arv.

Den rørende nøglescene er også et højdepunkt i romanens replikkunst. Grotesk og hylemorsom uden at forflygtige situationens alvor peger den ud mod mange dimensioner og forudsætninger. Det er grænseoverskridelsen, der anbringer Jane i et fremmed land med et fremmed sprog, som sætter alle hendes gamle problemer på spidsen og samtidig gør det muligt for hende at se dem *udefra*. Jane får endelig givet udtryk for de følelser ved moderens død, som i moderens egen slette ånd blev forskudt til at lave stikkelsbærgrød. I samme bevægelse kan Jane gennemskue sin perspektivløse sociale situation og de destruktive mekanismer i sit kærlighedsliv – ved at komme på afstand af sin danske identitet. Janes sammen- og gennembrud tilføjer et afgørende moment til påskens passionsdrama: *opstandelsen* efter det gamle jugs krise og død.

Hermed har grænsen fået en ganske anden betydning end ellers i bogen. Ganske vist må den overskrides for at fungere sådan. Kun udefra, fra den anden side, kan man se, hvad grænsen grænser inde. At nogen og noget kan forløses, betyder heller ikke at dobbelthedsens negative side suspenderes. Mens der går befriende hul på Janes danske identitet ved sammenstødet med det fremmede, slår et tankskib hul i skroget på færgen "Danmark" med katastrofale følger. Aldrig før i Helle Helles forfatterskab har udsatte, udvejsløse eksistenser i en kultur af socialt og psykisk ressourcetsvage været skildret med større barskhed end her. Modsætningsvis hænger det sammen med den skildring af en grænseoverskridelse, hvormed Helle Helle er nået ud over sine egne grænser.

¹ Og hermed har Helle Helle nu klart overskredet den "Realisme på overfladen", som Britta Timm Knudsen tilskriver hende i Knudsen 2002, hvor hun bl.a. karakteriserer den således: "Hos Helle Helle er der ikke tale om udforskning af det kulturelle rum rundt om personerne, men om personernes *relationer* til deres verden og hinanden. I teksterne sker der en fænomenologisk udforskning af personernes forhold til en konkret livssituation uden præntention om at ville ændre den." (Knudsen 2002: 243). Uanset artiklens gode, skarpt formulerede vinkler, mener jeg, at dens koncept lægger en for snæver æstetik ned over også Helle Helles tidligere forfatterskab, herunder kortfortællingerne, og pålægger læseren unødvendige begrænsninger i tolkningsmulighederne. *Rødby-Puttgarten* gør tydeligvis masser af det, en "Realisme på overfladen" ikke skulle gøre. Den kan måske også retrospektivt henlede opmærksomheden på tendenser i det tidligere forfatterskab, der går tabt i et snævert fastlagt koncept af det – som den nævnte artikel langt fra har været ene om at hævde. En anden, mere åben opfattelse af Helle Helles tidlige forfatterskab er fremlagt i Gemzøe 1998/2000.

² Min første association gik til Jane Austen; Helle Helle tilkendegav ved et foredrag i Aalborg 4.10.2005, at hun havde tænkt på Tarzans Jane.

³ I opgaven "Jane og Rødbyhavn" (6. semester, Dansk, Aalborg Universitet, i tilknytning til mit kursus om "Ny dansk prosa", efteråret 2005) har Lars Gravholt foretaget en

omhyggelig udredning af romanens kronologi, som jeg her og nogle andre steder har støttet mig på.

Litteratur

- Helle, Helle, *Rødby-Puttgarten*, København 2005.
 —, *Forestillingen om et ukompliceret samliv med en mand*, København 2002.
 —, *Hus og hjem*, København 1999.
 —, *Rester*, København 1996.
 Bakhtin, Mikhail, *Rum, Tid og Historie – kronotopens former i europæisk litteratur*, overs. Harald Jepsen, Århus 2006.
 Gemzøe, Anker, "Et ikke-mødes kronotop. Tid og rum i Helle Helles 'Fasaner' (1996)", *Edda* nr. 4, 1998, s. 357-368.
 —, "Et ikke-mødes kronotop. Tid og rum i Helle Helles 'Fasaner' (1996)", *Nordisk litteratur og mentalitet*, Malan Marnersdóttir & Jens Cramer (red.), Tórshavn 2000, s. 188-201. [Revideret version af artiklen i *Edda* nr. 4, 1998.]
 Ipsen, Max, *Kortprosa 1990-2003*, Introduktion & udvalg ved Max Ipsen, Århus 2003.
 Knudsen, Britta Timm, "Realismespor i 90'ernes kortprosa – om Helle Helle, Christina Hesselholdt, Thøger Jensen og Pia Juul", *Virkelighedshunger – nyrealismen i visuel optik*, Britta Timm Knudsen & Bodil Marie Thomsen (red.), København 2002, s. 229-249.

DET REGIONALA BLIR CENTRALT. OM NOSTALGI, UNKENHET OCH RASISM I SVENSK TRETTIOTIALSLITTERATUR

Bibi Jonsson
Lunds universitet

Magasinet Skåne är ett nytt livsstilsmagasin som marknadsförts i Sverige under 2005, främst i Skåne, men även bland "sommarskåningarna" i Stockholm. Enligt en presentation i *Sydsvenska Dagbladet*, lokaltidning för Malmöregionen, i maj samma år framgår att magasinet vill hjälpa till att definiera skåningarnas "annorlundahet" eller särart (af Kleen 7.5.2005). Resonemanget känns igen. Beskrivningen av "den andre" eller "den andra" är feminismens utgångspunkt; där är kvinnan "den andra" – här är skåningen. Frågan är emellertid vem som är skåning. Jag har bott halva mitt liv i Lund. Betyder det att jag är skåning – även om jag inte talar skånska?

Magasinets tillkomst kan ses som ett symptom på ett nytt intresse för det skånska och en förnyad regionalism. "Den regionala identiteten i Skåne är nästan lika stark som i Texas", påpekar utgivaren Mattias Hansson. Kan man till och med tala om en nyregionalism? Ja, menar etnologen Kjell Hansen i *Sydsvenskan*, nyregionalismen uppstår ur ett möte med "den andra". Öresundsbron har väckt den regionala medvetenheten. I mötet med danskarna måste skåningarna profilera sin skånskhets och samtidigt definiera sin "svenskhet". Kan skånskhets och svenskhet förenas – och hur förhåller sig generellt det regionala till det nationella?

Historieböckerna berättar om de krig som gjorde Skåne svenskt för mer än trehundraårtio år sedan. Historien blir nödvändig i konstituerandet av den skånska "annorlundaheten", men främst på grund av att det regionala konceptet bygger på nostalgi. Nostalgin är en melankolisk längtan hem eller tillbaka, alltså både till en plats och till en tid: den gamla goda tiden med dess begränsade värld.

"Många vill nog gärna definiera nyregionalismen som något unket, på gränsen till rasistiskt." Detta konstaterar den ansvarige utgivaren. Ofrånkomligt blir nyregionalismen misstänkliggjord. Min fråga är *varför* det regionala förknippas

med något unket och något rasistiskt. Är synen på "den andra" som icke-inkluderande och främmande rasistisk?

Uppenbart är att regioner vid lands gränser mest uttalat framför sin regions särart så som i fallet Skåne. Det regionala har varit utpräglat även på Gotland och i Norrland, vilket för övrigt är en konstruktion skapad av sydlänningar för att avgränsa den nordligaste halvan av landet. Särskilt framträder det allra "svenskaste" av alla landskap – Dalarna. Frågan är varför knätofsar, kullor, röda stugor och midsommardans skulle vara så svenskt. I vilket fall har detta landskap omgivits av en stark hembygdsromantik.

Är hembygdsromantiken unken och rasistisk? Är det historiska perspektivet i sig unket och rasistiskt? Hur långt ska de nya regionalisterna gå tillbaka i historien för att mätta sitt behov av nostalgi: till det slutande artonhundratalets hembygdsrörelse som resulterade i den svenska flaggan, nationalsången och Skansen? Var den mer nationalistisk än regionalistisk? Känslan för hembygden förenas generellt med en nationalistisk högstämndhet och hembygdsgenren med byggeromanen som blomstrar vid artonhundratalets slut är starkt patriotisk. Hur går det ihop att värna bygdens bästa med det att hävda nationens?

Med denna fråga vänder jag från artonhundratalet till nittonhundratrettital som är mitt egentliga undersökningsobjekt i detta föredrag och konstaterar att i decenniets romaner förenas hembygdskänslan och hemlandskärleken som varandra nödvändiga och avhängiga, till och med som organiskt förenliga. I Karin Boyes debutroman *Astarte* (1931), som inte i sig är någon hembygdsroman, förklarar en textillärare i hemvävd klänning sin folkhögskolas helhjärtade stöd för de västmanländska mönstren och färgerna: "Ur hembygdskänslan växer sedan kärleken till fosterjorden fram som trädet ur det lilla fröt. Den som inte vårdar och håller kärt det som ligger honom närmast, han är inte heller mogen för det större." (35 f)

I den allmänna föreställningen associerar trettioalet med folkhem och modernitet, men enligt min mening också med nazism och antimoderna strömningar. Decenniet såg nazismens framväxande, konsolidering och maktövertagande i Tyskland. I trettioalets Sverige framstår både det regionala och det nationella som starkt uttalade; inte ens folkhemmets nationella enhetssträvanden förmådde utrota den starka regionala särkänslan och hembygdssvärmeriet. Som i vår tid blommade regionala stämningar. Var de unkna och rasistiska? Ja, synnerligen. I decenniet framväxte en strömning i blod och jord-anda som mer eller mindre uttalat anknöt till nazismens *Blut und Boden* och *Heimat*-ideal. Framhållandet av blodets och jordens makt innefattade både unkenhet och rasism. Samhället genomsyrades av nazismens ideal om den goda hembygden, den gode

bonden och den goda ariska människan. Hembygds litteraturen blev platsen där idealen fördes ut och befästes. Därför ger en analys av den – förhoppningsvis – kunskaper om regionalismens eventuella unkna och rasistiska yttringar.

Decenniet innebar en ny höjdpunkt för hembygds litteraturen. En förklaring till dess vitalitet torde i någon mån vara de nazistiska strömningarna i tiden, tidens vaknande medvetenhet om naturen och friluftsliv, men framför allt dess utbredda intresse för regionen och hembygden. Detta yttrade sig bland annat genom landskapsböckernas renässans (Vinge 2002: 451). Till dessa hörde Berit Spongs *Sju år i Närke* (1935) och Elin Wägners *Tusen år i Småland* (1939). Samtidigt introducerades nya miljöer inom bygdegenren. Arbetarförfattarna beskrev landsbygden utifrån nya perspektiv. Vilhelm Moberg, Ivar Lo-Johansson och Jan Fridegård skildrade dess fattigfolk. Så gjorde även Eyvind Johnson, Harry Martinson och Moa Martinson.

I detta sammanhang är det de kvinnliga författarna jag fokuserar, och bland dem särskilt debutanterna. I föredraget diskuterar jag ett antal hembygdsromaner från trettioalet, skrivna av kvinnor, representerande olika regioner: Calla Curmans *I landsflykt* (1931) Dalarna, det svenskaste, Maja Petterssons *Sol och jord* (1930) Värmland, det västligaste, Gurli Erikssons *Gullvivor och malört* (1935) och Ingegärd Hemmanders *Musik från Världsände* (1937) Gotland, det östligaste, Lisa Stubbendorffs *Sommaren och hösten* (1939) Skåne, det sydligaste, och Norrland, det nordligaste, representeras av Betty Westbergs *I Sollefteå och i Sångå* (1939). Hur konstitueras det regionala, och hur förhåller sig det till det centrala? Vari består det unkna och rasistiska? Hur påverkar *Blut und Boden*-strömningar denna riktning? Kan hembygds litteraturen till och med anses förmedla nazistiska eller möjligtvis åtminstone antimoderna ideal?

Curmans *I landsflykt* inleds med ett porträtt av en heroisk dalkulla "frisk och vårlig" "som ängens blomster":

Kraftfull och rank var hennes växt. Ansiktet, som inramades av den röda Leksandsmössan, hade rena, välhildade drag, munnen stor, men vackert skuren, och härligare tandrad än hennes har ej lyst mellan friska läppar, när leendet drog som ett strålände solskens över det unga, fagra anletet.

I följande mening överförs kullans ädla drag till fädernegården, omgiven av susande björkar och Dalälvens sorlande vatten. Därifrån vidgas perspektivet till att omfatta landskapet, vilket utmärks av att det inte hyst torpare utan "blott jordägande män, och hur liten torvan än är, så är ägaren stolt som en hövding. Friheten och frimodigheten ligger folket i blodet" (3). Av berättelsen framgår att inte endast dalkarlarna ägde dessa dygder; det är nämligen dalkullans höga

moral som tvingar henne att gå i landsflykt, trots att hon inte bär skuld till det moraliska dilemma hon ställts inför. Hennes etiska handlingssätt förklaras av att hon lyder "blodets röst", eftersom hon räknar "släkt med svunna århundradens hjältekvinnor i Dalarna, som också kunde offra allt när det gällde vad de kände såsom rätt" (19). Dalkullan offrar allt då hon flyr, eftersom hon offrar sitt älskade Dalarna och därmed också sitt älskade fosterland.

Känslan för hembygden förenas generellt som hos Curman med en nationalistisk högstämndhet, och hembygdsgenren är som understrukits starkt patriotisk. I Stubbendorffs *Sommaren och hösten* problematiseras nationalismen och därmed patriotismen genom att släktens finska ursprung återkommande framhävs. Flickan konstaterar att fadern är "en värdig son till Fänrik Stål-hjältarna", medan hon betraktar sig själv som helt och hållet svensk. Därtill är hon uttalat fosterländsk: "Om någon kallade henne utlänning, kände hon sig djupt förvånad och kränkt." (26 f) Att både värna bygdens bästa och nationens kan förefalla motsägelsefullt, men tycktes inte vara något påtagligt problem i den i hög grad svenska enhetskulturen i trettioalet.

Resonemanget om dalfolkets särskilda egenskaper i Curmans hembygdsskildring berör resonemanget om det som betecknats som folksjälen, ett begrepp som baseras på föreställningen att olika folk besitter vissa karakteristiska positiva eller negativa egenskaper som mod eller feghet, flit eller lättja. I bygdeskildringen framställs provinsiala drag, vilka dock på ett högre plan representerar det nationella. Karlfeldts Fridolin är dalakarl, och förträffligheterna reserveras i någon mån för masarnas och kullornas del (Vinge 2002: 450). Dock är Fridolin oförblommerat fosterländsk! Petterssons roman *Sol och jord* är uttalat lokalpatriotisk. I slutet av berättelsen förvärfvas åt bygdegården en flagga, och med fanan i topp stämmer folket upp i "Ack Värmeland du sköna". Samtidigt är värmlänningarna patriotiska: de hyllar fanan och arbetar för fädernelandets förkovrande.

Oaktat att hembygdsgenren har ett starkt fäste i en realistisk tradition framträder just i fråga om patriotismen en romantiskt färgad högstämndhet. Såväl det provinsiala som det nationella draget förenas stundtals med ett närmast mystiskt anslag, vilket ger en anstrykning av religiös hängivelse. En sådan gestaltas i Märta Posse von Vegesacks debutroman *Kungsvägen* (1936) då huvudpersonen under sin vistelse i Alperna möter en vandringsman som stammar från just Dalarna. Denne har inte bara en typiskt nordisk fysionomi utan även ett typiskt nordiskt namn, Ulf, som stammar från det fornsvenska ordet för varg. De båda tillfälligt landsflyktiga talar med vördnad om sitt gemensamma fosterland och enas om att "Sverige är ett av de bästa länder Gud har skapat" och att svenskarna

är "ett kärnfolk" (301). Vid ett tillfälle, då de båda svenskarna från en bergstopp ser ut över nejden, far deras tankar till hemlandet, och gripen av en plötslig ingivelse stämmer mannen upp i "Sverige, Sverige, Sverige Fosterland" (302). Sådana närmast visionära episoder utspelats upprepande i romanen. En sådan iscensätts då de från samma utsiktspunkt blickar in i fjärran: "Så stodo de båda, ättlingar av Nordens guldskimrande folk och skådade in i ett nytt människoland." (297) Scenariot varieras i romanens slut då de möter soluppgången barfota och med blottade huvuden. Kvinnan böjer sig ned och griper en näve jord, en rituell handling som utgör berättelsens slutackord: "Solen steg. De badade i ljus." Förutom den ceremoniella självhävdelsen associerar placeringen i alplandskapet till Friedrich Nietzsches högstämda jagfilosofi som skulle komma att spela en så ödesdiger roll i den nazistiska ideologin.

Kvinnornas romaner från trettioalet präglades helt av det inhemska perspektivet, det välkända hemmavarande. I den mån de utspelar sig utom nationens gränser sker det som tillfälliga och i regel kortvariga utflykter så som Posses skildring från alpvärlden. Då det främmande ställs emot det inhemska och välbekanta framstår det senare än mer sympatiskt. Detta beror på att det väl kända också är det traditionella och hävdvunna. I inledningen till Betty Westbergs *I Sollefteå och i Sänga* besöker huvudpersonen sin hemtrakt under en solig sommarvecka, och på sina vandringar återuppväcker hon sina barndomsminnen. Dessa förknippar hon med fäbodas, bönehus, rallare och hjortron. Samtidigt med dessa nostalgiska återblickar reflekterar den återvändande över samtidens problem och över modernitetens intrång i jordbruket med "ökningen av maskiner och snart också robotar kanske till och med ute på fälten" (68). Hon fruktar att bygden kommer att förvandlas till det sämre då en ny bro ska tas i bruk och en slalombacke anläggas.

I romanen markeras ett avståndstagande från det nya och underförstått främmande. Därigenom ger kvinnornas texter återklang åt pionjärerna ur *Hemmat-rörelsen*. Gustav Frenssen hyste en stark motvilja mot såväl industrialism som kommersialism och anslöt sig senare till nazismen. Detta författaröde äger sin motsvarighet i Knut Hamsun, vars *Markens gröda* (1917) har betraktats som en lovsång till bondelivet och jorden. Hans civilisationskritik kom efter hand att inbegripa en djup misstro mot den moderna demokratin, vilket ledde till att även denne hänfördes av nazismen på trettioalet. Detta innebär inte att föreställningar som omfattas i *blod och jord*-strömningen nödvändigtvis måste associeras med nazism, även om tendensen till nostalgiskt tillbakablickande mot släktets och jordens ursprung är gemensam med den nazistiska ideologins retrospektiva och antimoderna tendens. Landsbygden utgör platsen för det trygga

leverne som till varje pris bör bevaras, och med självklarhet vilar hembygdsromanen på en konservativ grund. I traditionen stillades modernitetens turbulens, och i bondens släktled var tillvaron oföränderlig och trygg.

I trettioalets Sverige representerade bönderna den svenskaste befolkningsgruppen. Denna syntes angeläget att framhålla i en nationell samling sådan som folkhemmets initiativtagare eftersträvade. Bönderna skulle helt enkelt utgöra rollmodeller för arbetarklassen. Men traditionen av bondeidealiserings går längre tillbaka i tiden. Från en gryende nationalism vid artonhundratalets början, vilken Geijers "Odalbonde" representerar, föddes en ny nationell samling vid dess slut. Denna uteslöt inte det regionala, vilket framstår tydligt i fråga om nittiotalisterna, representerade av Verner von Heidenstam, Erik Axel Karlfeldt, Gustaf Fröding och Selma Lagerlöf. Dessa personifierade nittiotalsmystiken eller efterromantiken. Denna bör enligt Erik Blomberg "betraktas både som en protest mot det sociala jämlikhetskravet och den vetenskapliga materialismen och som ett trötthetstecken efter [...] den ilsabba tekniska framryckningen". Till detta fogar han en mänsklig aspekt: "Människan fylldes plötsligt av ångest inför de övermäktiga krafter, som hon trollat fram både inom och utom sig själv" (Blomberg 1931: 43). Samtliga nittiotalister var därtill fast förankrade i sin bygd och i sitt barndomshem. De stammade ur bondeleden och brukstraditionen, varför deras verk naturligt utmärktes av folkloristiska motiv och en stark naturkänsla. Nittioalets ideal överfördes till trettioalets.

I *Modärna tider* (1985) skriver Jonas Frykman och Orvar Löfgren om trettioalets: "Muskler och skörderomantik är ett återkommande inslag i tidens bondeförgyllning" (Frykman & Löfgren 1985: 65). Enligt en förhärskande föreställning fostrade landsbygden ett starkt och hårdigt släkte. I sin mest utpräglade form inkarnerade bonden ett övermänniskoideal. Hans kropp var stark, hans egenskaper pålitliga och hans värv ursprungligt och primitivt. Han stod i förbund med naturen, även om han genom sitt arbete tyglade den och förvandlade den till sin lydiga givare. Bonden utnämndes till nationalistisk symbol, men förutom fosterlandet förkroppsligade han de mer allomfattande begreppen jord, blod, släkt och tradition. Observera det oreserverade manliga pronomenet: bonden var en man. Bonde utgjorde därtill ett begrepp, ett värdebegrepp, utöver en yrkesbeteckning.

I likhet med det tyska folket räknade det svenska endast få generationer tillbaka till den tid då det till övervägande del utgjorts av bönder. Därför framstod ännu på trettioalets bondearvet som starkt levande, vilket upprepar framhävs i litteraturen. Äganderätten har framställts som avgörande; givetvis var bonden självägande. Curmans text framhåller att dalkarlarna är "blott jordägande män"

med tillägget att "hur liten torvan än är, så är ägaren stolt som en hövding" (3). I Hemmanders *Musik från Världsände* förkroppsligas det patriarkala herreidealet av en sådan vad gäller yttre åthävor anspråkslös storbonde. Denne är så säker i sin värdighet att han inte ens behöver hävda sin position: "En bonde, anser han, är kung i sitt eget rike, och ingen kan rubba hans makt eller ta från honom friheten att gå sina egna vägar." (64) I Erikssons *Gullvivor och malört* möter en liknande gotländsk patriark i centralgestaltens farfader. Denne är sträng och fordrande, men god mot dem han satts att beskydda: "Han var typen för en distingerad gammalsvensk odalman" med vitt hår, kraftig näsa, sträng blick och hårt slutet mun. "Piskan bar han med sig in för att ha den i säkerhet." (107)

Patriarken, herremannen eller bonden, står fast förankrad i hembygdsromanen. I Stubbendorffs *Sommaren och hösten* uttrycks idealet "att bruka jord och vara sin egen herre": "Detta var egentligen det enda riktiga och det enda värdiga en man. Patriarkalisk inställning. Omvårdnad om folket. Som självklar sak vara huvud och överhet." Sina förnöjda funderingar infogar han i ett könskomplementärt betraktelsesätt och reflekterar över sin hustrus roll. "Ha en hustru att sköta huset efter gemensam god önskan och genom flit och duglighet öka trevnad, soliditet och anseende. Fostra barn, lydiga, dugliga, friska" (51 f). Kvinnan var outhärlig, men ordningen var strukturerad enligt patriarkala mönster. Att kvinnorna gjorde sig särskilt bemärkta i hembygdsgenren kan synas anmärkningsvärt med tanke på detta. I bygderomanen styrde med orubbad självklarhet en patriark med allt vad ordet omfattar av hävdvunnen överhöghet.

Provinsialism har generellt behäftats med en negativ klang genom att det förbundits med det att vara landsortsmässig eller ensidigt inriktad på det egna landskapet och därmed associerats med begränsning och inskränkthet, även vad gäller könens förhållande. Dessutom har det provinsiella förknippats med skönmålnings och romantiserad nostalgi. Med rätta! Hembygdslitteraturen är unken och rasistisk. Den utdömer kvinnan till "den andra", men exkluderar också den utsocknes, den främmande och inte minst den moderna människan.

Litteratur

Blomberg, Erik, *Tidens romantik. Perspektiv och program*, Stockholm 1931.

Boye, Karin, *Astarte*, Stockholm 1931.

Curman, Calla, *I landsflykt*, Stockholm 1931.

Eriksson, Gurli, *Gullvivor och malört*, Stockholm 1935.

Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar, "På väg – bilder av kultur och klass", *Modärna tider. Vision och vardag i folkhemmet*, Jonas Frykman & Orvar Löfgren (red.), Lund 1985.

Hemmander, Ingegärd, *Musik från Världsände*, Stockholm 1937.

Kleen, Björn af, "Det regionala blir det centrala", *Sydsvenska Dagbladet* 7.5.2005.

Pettersson, Maja, *Sol och jord*, Stockholm 1930.

Stubbendorff, Lisa, *Sommaren och hösten*, Stockholm 1939.

Vegesack, Märta Posse von, *Kungsvägen*, Stockholm 1936.

Vinge, Louise, "Om landskapsböcker och Ortsbeskrivningar", *I ordets smedja. Festskrift till Per Rydén*, Karl Erik Gustafsson m.fl. (red.), Stockholm 2002.

Westberg, Betty, *I Sollefteå och i Sånge. En sommarbok*, Stockholm 1939.

ARKTISKE ELEGIER – FÆRØYSK ELLER DANSK LYRIKK?

Anne-Kari Skarøhamar

Høgskolen i Oslo

Innledning

William Heinesens debutsamling, *Arktiske elegier* fra 1921 ble mottatt som noe enestående: "den første færing i den danske litteratur", "første gang, Færøerne besynges på Dansk af en indfødt Lyriker", og "en nordisk sanger, kemisk fri for provinsialisme". Flere kritikere nevner tekstenes slektskap med den norske lyrikeren Alf Larsen og den svenske Vilhelm Ekelund, noen viser også til Thøger Larsen i dansk lyrikk.

Jeg vil se nærmere på karakteristikkene og vurderingene av *Arktiske Elegier* i dansk og færøysk resepsjon og diskutere hva det eventuelt færøyske består i, hvor dekkende "arktisk" i tittelen er, og hvordan denne diktsamlingen plasserer seg i samtidens nordiske lyrikk. Fremstillingen er strukturert i fire hovedavsnitt: 1. språklige grenser, 2. regionale grenser, 3. resepsjonens kvalitetsgrenser, 4. nordisk grenseløshet og den ytterste grense

Færøysk eller dansk dikter? – Språklige grenser

William Heinesen (1900-1991) er et nordisk grensefenomen, en kulturell hybrid, tokulturell og bilingual. Heinesen var færøying, født og oppvokst i Tórshavn, men er dansk forfatter fordi hans diktning er skrevet på dansk og har plass i dansk litteraturhistorie. William Heinesens mor var av dansk slekt, og dansk var hovedspråk i hjemmet. Dansk var dessuten det offisielle skriftspråket på Færøene i William Heinesens barndom og ungdom og det eneste godkjente skolespråket. Slik ble dansk språk dikterens litterære verktøy, og i litterær sammenheng ble hans færøyske identitet underordnet hans dansk-språklige forfatterskap.

I 1919 fikk William Heinesen sine første dikt trykt i det danske ukebladet *Verden og vi*, blant andre "Trækfugle", som under tittelen "Afsked" to år senere ble åpningsdiktet i hans debutsamling. Han fikk også fire "Færøske Digte" publisert i kunst- og litteraturtidsskriftet *Klingen*.

De fleste andre færøyske forfattere før og samtidig med William Heinesen skrev på færøysk, og diktning ble et ledd i utviklingen av skriftspråket. William Heinesen tok aktivt del i den færøyske nasjonal- og språkbevegelsen, men han fortsatte selv å skrive på dansk. Hans valg resulterte i et slags livsvarig internt litterært eksil (Joensen 2000: 66). Færøysk litteratur ble definert som litteratur skrevet på færøysk, og William Heinesen plasserte seg utenfor den færøyske språkgrensen. Da han i 1930 redigerte en antologi med ny færøysk lyrikk, tok han ikke med sine egne diktsamlinger (*Nyføroyskur skaldskapur* 1930). Han ble heller ikke nevnt i Christian Matras' *Færøysk bókmentasøga* (1935). Hybriditeten ble ikke inkludert i 1930-årene. I Árni Dahls litteraturhistorie fra 1981 omtales derimot William Heinesen og Jørgen Frantz Jacobsen i et kapittel om dansk-skrivende færingar.

I dag er færøysk språk vel etablert, og en kan ha råd til å inkludere bilingualitet og tokulturalitet. Levoy Joensen hevder i en artikkel om det dano-færøyske momentet i færøysk litteratur at William Heinesens diktning på dansk kan sees som en typisk side ved en nasjonallitteratur som endret status fra kolonial til postkolonial. William Heinesens danskspråklige forfatterskap er ikke lenger ansett som et litteraturhistorisk problem eller som undergraving av det færøyske nasjonalbyggings-prosjektet. Det er et vanlig trekk ved postkolonial litteratur at en ikke-innfødt-skrivende elite henvender sin diktning til omverdenen. William Butler Yeats er et irsk eksempel. William Heinesens forfatterskap kan oppfattes som en tokulturell dikters patriotiske bidrag til en litteratur som vendte seg ut-over. Hans språklige hybriditet tjente til å rette utlandets oppmerksomhet mot Færøyene (Joensen 2000: 68f). Det fremgår av danske anmeldelser at *Arktiske Elegier* fungerte slik. Paul la Cour skriver i *Sind og Samfund*: "den mindst kendte danske Lyriker" og "et Færøerne, som hidtil var aldeles ukendt i vår literatur".¹

Færøysk natur – Regionale grenser

Forlagsreklamen til *Arktiske Elegier* fremhever nettopp det færøyske overfor danskspråklige lesere: "De mørke og barske Øer med de lange, tunge Vintre, med Hav og Himmel, Fuglefjælde og glødende Solnedgange lever i disse Digte, der forbinder Følelsens Oprindeligheid og Styrke med en hos en Debutant usædvanlig Modenhed og Klarhed."

Den danske anmelderen Paul Levin i *Tilskueren* la vekt på det barske og nordlige i Heinesens naturbeskrivelser: "Han har stærke indtryk af hård og uvejrs-hærget natur, han har kraftige og malende billeder som "Nattens Uvejrs-mur", "de Stubmarktyste Dage", "den frostblå Nat" (Brovst 2000: 101).

Andre beskrivelser som gir inntrykk av færøysk miljø er "vrede vind", "stigende Storm", "sorte hytters ruder", "det vaade Land", "kolde bjerge", mens "nøgne, sorte sletter", "nøgen busk", "natteblaa vidders vinterdug", "våde kroner", "gamle Skove", "Kornets Nattebrus", "skovgrøn Morgenvæde" og "den sorte Hede" like gjerne konstruerer et dansk landskap.

Diktsamlingens tittel, *Arktiske Elegier* varsler stemningen. Her er det klagesang, elegos, og subjektive følelser som uttrykker vemod og pessimisme med konnotasjoner til antikkens litteratur og til den færøyske lyrikeren J.H.O. Djurhuus, som både brukte greske mytemotiver i sine egne dikt og gjendiktet klassisk gresk litteratur til færøysk.

"Arktisk" i Heinesens tittel gir forventninger om kaldere og nordligere strøk enn diktene beskriver. Hos Heinesen er det mørke og storm, men lite frost og is. Færøyene hører ikke til de arktiske områder om en bruker polarsirkelen som grense, og heller ikke om en begrenser betegnelsen til områder med arktisk klima. Atlantisk ville kanskje ha vært mer dekkende i tittelen på Heinesens debutsamling.

En dansk anmelder bemerker at diktsamlingen har "intet andet med "arktisk" at gøre, end at der staar "kold", "kulde", "bleg" og "sort" ca. 80 Gange i Bogen". Anmelderen Kai Hoffmann er heller ikke begeistret for "arktisk" i tittelen: "Der er et forfærdelig Ord, der hedder "Højnorden". "Arktisk" – som betegnelse for hin kolde, mørke Verden højt nordpaa – er heller ikke godt. Alligevel lyder Sammenstillingen af de to unordiske Ord: "Arktiske Elegier" ikke ilde. Det er over denne Digtsamlings Titel en egen stejl og stiv Ynde – som ogsaa præger dens Indhold."

William Heinesen skriver selv om tittelen *Arktiske Elegier* at Otto Gelsted, som var litterær konsulent på forlaget, foreslo å endre den til "Hjemlandstoner" (Søholm 2000: 17): "Han brød sig ikke meget om den extravagante titel (hentet fra J.H.O. Djurhuus' eller Vilhelm Ekelunds grækofile glosarier), men jeg lod mig den ikke fravriste; jeg syntes, den lånte stemningerne fra mine mørke øer i Nordhavet en – tiltrængt – reflex af den græske antiks glørlige morgenlys!" (Heinesen 1984: 13).

Realisme og ekspresjonisme – Resepsjonens kvalitetsgrenser

Otto Gelsted, som fungerte som den unge Heinesens mentor, hadde teorier om ekspresjonistisk kunst som er relevant å anvende på William Heinesens dikt. Det kan resultere i fordreining eller forvridning når ekspresjonisten overdriver visse detaljer i det han beskriver for å formidle en spesiell virkning og overføre sin egen erfaring. I William Heinesens tidlige dikt er det en finstilt balanse mel-

lom realisme og fordreining. Naturbeskrivelsene i *Arktiske Elegier* virker ofte som en projeksjon av en mental tilstand. Et eksempel er diktet "Martsaften": str.1. og 2:

Martsaftenen
er saa gennemtrængende grønbleg.
Den rige Sol maa gaa til Hvile
i en fattig Seng.

Fra nøgne, sorte Sletter
stirrer hvidgrønne Søer
indtrængende
paa den dødtrette Vandrers.

I de to neste strofene beskrives landskapet slik den dødtrette vandreren opplever det når mørket senker seg. Adjektivene "særere", "karrigste blege", "nøgne sorte", "vigende" og verbalformene "sygner hen" og "ætte sig in" skaper en elegisk grunntone. Her er vandrersens uhyggestemning, fremmedfølelse og disharmoni, indre opplevelser overført på et ytre landskap. Livstolkning, kriser, kaos og angst uttrykkes i naturbeskrivelsen. Heinesens "Martsaften" beveger seg på grensen, og i flere uttrykk langt over grensen, mellom realisme og ekspresjonisme, mellom naturbeskrivelse og psykisk tilstandsbeskrivelse.

Christian Matras, gir i brev til William Heinesen i 1920, før debutsamlingen utkom, respons på to av diktene, "Martsaften" og "Trækfugle" ("Afsked" i 1921). I Christian Matras' vurdering av diktet kommer en tydelig forskjell mellom de to lyrikeres mentalitet fram. Matras oppvurderer harmonien i en lyrisk tekst og balansen i beskrivelsen av kampen mellom destruksjon og skapelse. William Heinesen åpner for ubalanse og grell og sykkelig disharmoni i lyd og farge i siste strofe i "Martsaften" der en enslig fugl synger, og første strofes åpningsvers gjentar og understreker det sære, pessimistiske og klagende. Matras' kritikk gjelder trolig også det rytmiske bruddet i den prosaiske avslutningslinjen:

Den synger skingrende
Armodens Graad og Grin.
Martsaftenen
er saa gennemtrængende grønbleg!

Matras' innvending mot diktet, "Afsked", er at det er noe kraftløst og mangler beskrivelse av høstens kraft og styrke. Matras markerer med det indirekte sitt eget ståsted i romantisk symbolisme, der naturens vitalitet danner en grense

mot William Heinesens ekspresjonistiske tekster med tyst, vemodsfarget, fjern, kald grønblekhet (Matras 18.01.1920). I sin anmeldelse av *Arktiske Elegier* i det færøyske tidsskriftet *Várðin* roser Matras derimot William Heinesens debutsamling og kaller den vakker og helhetlig. Han fremhever en hovedstemning som har røtter i barndomsopplevelser og ble grunnleggende for ungdommens stemningsliv (jfr. Skarðhamar 2005: 100). Ett av Matras' kriterier er ekthet i tonen, men i brev til William Heinesen i januar 1920 skriver han i en etterskrift at han synes William er for mye av en estetiker. En tilsvarende kritikk av det estetisk konstruerte ligger i Matras' kritiske kommentar til åpningsdiktet "Afsked" som han synes er nokså konstruert. I brevet kalte han det noe kraftløst, den samme karakteristikk han gir Alf Larsens dikt. En forskjell mellom Christian Matras' og William Heinesens poetikk gjelder trolig spørsmålet om litteraturens beskrivelser fremtrer som avbildninger av den ytre natur, eller er estetisk konstruerte og fordreide som ekspresjonismens sjellevsprojeksjoner.

I den færøyske avisen *Dimmalætting* stiller anmelderen Kolan seg kritisk til Heinesens konstruerte bilder som mangler pregnans og derfor ikke får noen sjelelig verdi. Tross innvendingen kaller han boken for et godt begynnerarbeid der naturbeskrivelsene er båret av ekte naturfølelse, som i "Vaaraften":

Jeg drømmer stilfærdige Drømme
og bilder mig ind, at jeg gør
som et glinsende Straa uden Tanker,
en Rod i den lune Jord.

Det anmelderen ikke kommenterer, er diktets finurlige humor i strofe tre, der elleve enfoldige gåsunger kommer direkte til orde med et trippeluttrykk for erkjennelse av sin identitet og rolle i livet: "Vi er gæs, vi er Gæs, vi er Gæs!" De enfoldige fuglenes utsagn gjentas i en større sammenheng når diktets jeg beveger seg over grensen fra realistisk naturbeskrivelse til drøm om en tilstand hinsides tiden og stedet. I evighetsperspektiv og i kosmisk sammenheng traverser jeggpersonen og hans artsfrender i "Aarenes Gaasegang" og overskrider grensen mellom to tids- og virkelighetsplan. Et spørsmål er om de metamorfiseres og får "stjernestemmer" og under evighetens synsvinkel er like enfoldige som gjess, eller om det er stjernene som kommenterer menneskenes enfoldighet. I begge fall lyder utsagnet ironisk. En alternativ lesning er at stjernene, eller et stjernebilde, er parallell til gåsutogene. I så fall kan selve kosmos oppfattes som tomt og planløst, og tiden som en gåsgang uten mål og mening. Men spørsmål om virkelighetetsoppfatning og ironiske utsagn er ikke nevnt i den færøyske anmeldelsen. Den nøyer seg med en naiv lesning med vekt på "ekte naturfølelse".

Den andre anmeldelsen fra færøyske aviser er fra *Tingakrossur*. Her omtales debutboken som en som "har nydt megen Anerkendelse i den danske Presse" og deretter gjengis den danske kritikeren Christian Rimestads anmeldelse i Københavnavisen *Politiken*. Rimestad legger vekt på de stemningsskapende virkemidlene i Heinesens lyrikk, som han med en samlende betegnelse kaller det musikalske element. Et av de musikalske virkemidlene er gjentakelsen. Rimestad henviser til gjentakelsenes trolldomseffekt og siterer femte, sjette og siste strofe fra Heinesens dikt "Opbrud":

Og Skyerne vaander sig uden Ord
og fyldes med Mørke og vandrer mod Nord.

Saa hjemløst og koldt paa den sorte Jord –
vi mødes mod Nat og vandrer mod Nord.

Ja, stumme og graa paa den skumre Jord
med bøjede Nakker vi vandrer mod Nord.

Rimestad kaller virkningen av gjentakelsene i siste strofe i diktet "Senhøst" for messeaktig hypnotiserende for øre og sinn:

Senhøstens dystre Klage
der toner mildt og haardt
Det er de rædde Dage
de stubmarkstyste Dage,
naar Aaret tæres bort.
Vi kender dem, vi saa
bag graa og gamle Tage
saa mangen Dag forgaa,
saa mange Aar forgaa, –

Rimestad sier om de beste diktene at deres kvalitet viser seg "hvor Sproget er lige saa præcist som stemningsvækkende, og hvor Rytmens Musik, som Poesi i egentlig Forstand fordrer det, er selve deres Sjæl, der bliver hørlig".

Øvrige danske anmeldelser legger vekt på hva nytt Heinesen har tilført dansk lyrikk med *Arktiske Elegier*: "Ikke ligner Heinesen nogen af sine danske Digterfæller, han har sin egen – mørke og strenge – Tone. En egen frisk og salt Stemning møder os i disse Elegier, der mere minder om Digtere som Ekelund og Alf Larsen end om vor egen idylliske og optimistiske Lyrik. (...) Fortsætter han, som han har begyndt, vil han kunde bringe en ny og stimulerende Luftning i vor Literatur".

Litterært slektskap – nordisk grenseløshet

William Heinesen henviser til Vilhelm Ekelund og hans forkjærlighet for greske litterære betegnelser. Ekelunds diktsamling fra 1903 har som Heinesens tittelen *Elegier*, men hans landskap er annerledes enn Heinesens. Ekelunds er et skånsk landskap med skog, slette og kyst. Han beskriver som Heinesen subjektive stemninger av ensomhet og melankoli, men også skjønnhet, og lyset er et sterkt element i hans lyrikk. I Ekelunds *Elegier* er perspektivet jorda og universet, lys og mørke, ikke som motsetninger, men som deler av helheten, og i åpningsdiktet løfter sjelen seg til stjernene. I diktet "Decemberskymning" fra 1900 skildres vinterkveldens farger rustød og gulgrå og et angstskapende mørke, men diktet ender med håp når bleke lys skinner gjennom smale vindusruter og dikteren ser en barneprofil der inne.

Bernt Olson skriver om Vilhelm Ekelunds *Dithyramber i afionglans* fra 1906 at den kjennetegnes av en særpreget sammensetning av kultur og natur, av følelse og sinnsinntrykk: og er en "legering av naturintryck och litterära intryck" (...) "konkrete opplevelser av samspelet mellan dikt och natur" (Olsson & Algulin 1995: 366). Denne karakteristikken av naturbeskrivelse og sinnsstemning kan også anvendes om William Heinesens dikt i *Arktiske Elegier*. I Heinesens "Vinternat" er landskapet natteblått med blest. Jeg-stemmen i diktet ser ikke noe lys, men roper ut sitt spørsmål i det tomme hvelv om og hvordan livet kan ha noen fortsettelse etter døden:

Lever du endnu
Som en Planterod,
Dybt i Muldrag gemt,
Der vil blomstre op
Næste vaade Vaar?

Anmelderen Kai Hoffmann peker på likheten med Alf Larsens dikt når det gjelder naturopplevelser av øyer og hav: "Det er en armodig og barsk Natur, hvorom William Heinesen synger, den afsætter i Sindet en stoisk Pessimisme."

Alf Larsens landskap er kystlandskap og øylandskap i Vestfold. I diktet "Vinterlandet" fra 1915 er det sten, skog, snø og havets mørke, stålgrå fjorder, død og kulde.² Diktet er en naturskildring som nærmer seg surrealisme og apokalyptikk, men her er ingen følelser projisert. Det er en avstand i beskrivelsen som gjør vinterskildringen uhyggelig: "Fra rummets dybder kom der blæst og mørke" og "dødens sorte fugle". Her er ingen lysning, bare død og mørke.

En anmelder i Østjydske Folkeblad peker som flere andre danske anmeldere på William Heinesens litterære slektskap med Vilhelm Ekelunds og Alf Larsens

dikt: "Som de opspænder han Naturen i pragtfulde Symboler, hvor Skyen ikke mer er Sky og Havet Hav". Anmelderen mener en ville gjette på en direkte påvirkning fra Alf Larsen "hvis man ikke tilfældigt vidste, at Forfatteren ikke har kendt hans Digtning, da han nedskrev sine Elegier". På dette punkt tar anmelderen feil. Av brevvekslingen mellom William Heinesen og Christian Matras fra januar 1920 fremgår det at Heinesen med begeistring har lest Alf Larsens *Indgangen* fra 1915 og har sendt den til Christian Matras (Matras 1920), som ikke var fullt så begeistret. I København var William Heinesen blitt kjent med Otto Gelsted, som både var lyriker og forlagskonsulent. Gelsted kjente de fleste nordiske lyrikerne i samtiden, og William Heinesen leste dem alle (Søholm 2000: 13).

I William Heinesens debutsamling er det også paralleller til Thøger Larsens lyrikk og den kosmiske livsfølelsen i hans dikt. Sven Møller Kristensen beskriver Thøger Larsens "kosmiske" følelse som en "udpreget sans for det vældige univers (...) og virkelig en fornemmelse af, at han befinder sig på randen af en snurrende kugle, der kredser om en sol. Af en sådan livsfølelse vokser hans lyrik (...) det mest påfallende er, at naturen opfattes som levende, besjælet", men på en helt anden måde end hos symbolisterne. Thøger Larsen ser og føler den levende kraft i selve naturen og dens evige kredsløb" (Brøndsted & Møller Kristensen 1966: 66). Selv om hans dikt "Vintermorgen" fra 1904 åpner med tåke- og frostskildringer, ender diktet med at "Solen brister i tindrende Brand", og dikteren strekker sin ånd over luft og land.

William Heinesens første diktsamling uttrykker noe mer og noe annet enn det enkelte anmeldere kalte "ekte naturfølelse". Høst og vår er bilder på død og liv, forgjengelighet og evighet. Hos Heinesen som hos Vilhelm Ekelund, Alf Larsen og Thøger Larsen reises spørsmål om tilværelsens mening eller meningsløshet, og individets ensomhet og tungsind i "Tidernes isnende Hvælv", som i de siste to strofene av diktet "Ved vinduet":

Ene er du,
strider dig rastløs frem
gennem den store Forandring,
møder dog bare dig selv
paa din evige vandring.

I avslutningsteksten i *Arktiske Elegier*, "Vejs Ende" anes en vag mulighet for livsforsoning når jeg-personen i en visjon vender blikket mot stjernene. Han ser seg selv som barn som vekselvis betrakter frosne blomster i en drivhusbenk og stjernene som speiler seg i glasset.

William Heinesens siste diktsamling, *Panorama med regnbue* fra 1972, tar opp igjen momenter fra debutsamlingen. Det gjelder spesielt grensen mellom forgjengelighet og evighet, død og liv. Der de tidligere diktsamlingene uttrykker resignasjon og melankoli, viser den siste diktsamlingen en syklisk livsoppfatning. Livet fornyes og gjentas, og perspektivet er kosmisk, som i et par av de siste strofene i avslutningsdiktet "Thi natten kommer":

Da aner du
her ved vejs ende
hvor dine spor fyger til
den evige begyndelsens ansigt.
Meget er for sent.
Mangt er forspildt.
Men alt er endnu i vorden.

I Heinesens siste diktsamling er også diktet "Arktis". Arktis er her brukt metaforisk om det ytterste land, ved grensen til det ukjente. Hvis "arktisk" i debutsamlingens tittel oppfattes metaforisk, gir tittelen en dimensjon utover det geografiske nord:

Men foran ham ligger et land
uden ord og navne –
et udstrakt land
hvis midte ingen verdenshjørner kender:
det yderste land
hvor løbet ender.

Konklusjon

William Heinesens debutsamling representerer grenser av flere slag. En ung færøying innleder med denne sitt forfatterskap som dansk dikter og overskrider en språkgrense. Naturbeskrivelsene avgrenses ikke som særfærøyske, men er nordiske med trekkfugler på vei mot sør, høstmørke, uværsskyer, vind, frost, taushet og tomhet, død og forgjengelighet, men også våknende vår. Noe er spesifikt færøysk, men mye er felles nordisk havlandskap. Den unge William Heinesen henter impulser fra andre nordiske lyrikere og plasserer seg i en nordisk sammenheng. Tematisk beveger diktene i *Arktiske Elegier* seg mot grensen til død, det ytterste land, Arktis. Diktene er ikke "hjemlandstoner", heller ikke bare "atlantiske", men klagesanger ved den ytterste livsgrense, arktiske elegier.

- ¹ Anmeldelser er sitert fra William Heinesens utklippsbok i Det Kongelige Biblioteks arkiv, København, dersom ikke annet er angitt.
- ² *Vinterlandet* var tittelen Alf Larsens debutsamling fra 1912, som ble utgitt under pseudonymet Alf Ingebrekt.

Litteratur

Heinesen, William, upublisert utklippsbok med anmeldelser etc., Originalen er i Det Kongelige Bibliotek, København, kopi i Føroya Landsbókasavn, Tórshavn.

Matras, Christian, upubliserte brev til William Heinesen fra januar 1920, Det Kongelige Biblioteks håndskriftssamling, København.

Brøndsted, Mogens & Møller Kristensen, Sven, *Danmarks Litteraturhistorie fra 1870 til Nutiden*, København 1966.

Brovst, Bjarne Nielsen, *William Heinesen, Jørgen-Frantz Jacobsen og Barbara*, Herning 2000.

Ekelund, Vilhelm, *Elegier*, Stockholm 1903.

Heinesen, William, *Samlede digte* København 1984/2000.

Joensen, Levoy, "Barbara and the Dano-Faroese Moment", *Úthavsdagar. Oceaniske dage*, Malan Marnersdóttir & Turið Sigurðardóttir (red.), Tórshavn 2000.

Larsen, Alf, *Uvalgte digte*, Oslo 1974.

Larsen, Thøger, *Jord*, København 1904/1967.

Matras, Christian, "William Heinesen: Arktiske Elegier", anmeldelse i *Várdin*, Tórshavn 1921, s. 190.

Olsson, Bernt & Algulin, Ingemar, *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm 1987/1995.

Skarðhamar, Anne-Kari, *Fyrvogteren ved verdens ende og hans laterna magica*, Oslo 2005.

Søholm, Ejgil, *Godheds ubændige vælde. En lille bog om William Heinesen. Færøernes store danske digter*, København 2000.

International Association for Scandinavian Studies (IASS) sammankom år 2006 i Åbo till en studiekonferens. Där firades också organisationens halvsekeljubileum. Temat i Åbo, *Gränser i nordisk litteratur*, hade valts för en bred panorering över mötespunkter och ingångar inom och mellan de nordiska litteraturena. I två band presenteras ett urval av konferensföredragen.

In August 2006 the IASS convened in Turku/Åbo for its biennial study conference. This meeting also celebrated the first fifty years of the association. The conference theme, *Borders in Nordic Literature*, attracted a wide range of papers on borderland aspects of the Nordic literatures. A selection of these papers is published in two volumes.

Bildmotiv / Cover: *Biblia* (1758), Finlands nationalbibliotek / Finnish National Library
ISBN 978-951-765-418-0

