

RECENSIONER

Sara Kärrholm om **Karl Berglund, MORDENS MARKNAD. LITTERATUR-SOCIOLOGISKA STUDIER I DET TIDIGA 2000-TALETS SVENSKA KRIMINAL-LITTERATUR** Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi, 2017, 756 s. (diss. Uppsala)

”En ny bok av ’deckargenrens supersociolog’”, står det med avsändaren *Dagens Nyheter* på omslaget till Berglunds bok *Mordförpackningar. Omslag, titlar och kringmaterial till svenska pocketdeckare 1998–2011* (2016). Citatet används ironiskt för att härma stilen på citat från de svenska kriminalromaner vars omslag studeras i boken, men kan ändå sägas vara en fullt rimlig bedömning. Detta med tanke på att Berglund under sin doktorandtid publicerat hela tre monografier om genren. Därtill har han skrivit en kappa, som samlar ihop de olika verken till en sammanläggningsavhandling, något som måste betraktas som högst ovanligt inom svensk litteraturvetenskap. Själva volymen på avhandlingen är imponerande och det är också volymen på de data som har samlats in i undersökningen. Den gedigna studien av deckargenren kring millennieskiftet utgör en ytterst värdefull grund för framtida forskning.

Med tanke på att avhandlingens tre huvuddelar publicerats som böcker successivt under arbetets gång blir det en speciell upplevelse att läsa dem tillsammans. Resultaten av del 1 och del 2 av avhandlingen har därtill fått relativt stor uppmärksamhet i dagspress och liknande, vilket gör att dessa resultat redan hunnit bli en etablerad bakgrund mot vilken de nyare resultaten

i del 3 kan tolkas. Tonvikten i det följande kommer därför att ligga på den sista delen samt på hur delarna fungerar tillsammans som en helhet.

Avhandlingens olika delar har alla det gemensamt att de studerar genren ur ett litteratursociologiskt perspektiv och i huvudsak behandlar perioden sent 1990-tal och fram till omkring 2010. Delarna förhåller sig också till sitt material med en i huvudsak kvantitativ ansats, med undantag för *Mordförpackningar*, som blandar kvantitativ och kvalitativ analys. De belyser sedan genrens utveckling ur tre olika perspektiv: statistiska perspektiv, omslagsanalys och tematisk analys. Det kvantitativa i analyserna gör att Berglunds studie lyfter fram många aspekter som saknas i tidigare forskning. Det är också nytt att undersöka genren så ingående med ett perspektiv som behandlar kriminal-litteraturens roll på bokmarknaden. Överlag ger avhandlingen en grundläggande insyn i utvecklingen inom en bransch som kommit att bli tongivande för den svenska bokmarknaden i stort under loppet av just den tidsperiod som studeras.

Några av de mest intressanta resultaten i avhandlingen i sin helhet är de som berör genus och skillnaderna mellan manligt och kvinnligt deckarförfattande. I *Deckarboomen under lupp* (2012) visar Berglund, till

att börja med, att föreställningen om att det råder en kvinnodominans inom genren är felaktig. De manliga författarna dominerar till antalet, men om man ser till andra framgångsfaktorer som exempelvis försäljnings-siffror så ser det mer jämnt ut mellan könen. Sammantaget i avhandlingen framträder hur de kvinnliga författarnas inflytande blivit allt starkare i genren. Vid 2010-talets inträde var det lika vanligt med kvinnliga som manliga protagonister och den tradition som de kvinnliga författarna etablerat med fokus på familj, relationer och vardag har blivit alltmer tongivande. I *Mordförpackningar* framgår även att det, enligt min mening, tveksamma bruket att kalla de kvinnliga deckarförfattarna för deckardrottningar har banat väg för att de manliga nu också ibland kallas för och marknadsförs som deckarkungar. Glamourfaktorn som inbegrips i ordet deckardrottning tycks med andra ord också ha smittat av sig på förväntningarna på dagens manliga deckarförfattare.

Död och dagishämtningar. En kvantitativ analys av det tidiga 2000-talets svenska kriminallitteratur (2017), utgör, tillsammans med kappan, den tredje och sista delen av avhandlingsprojektet. Här tar Berglund något så ovanligt som ett kvantitativt grepp om tematiken i de studerade författarskapen. Ambitionen är att ge en alternativ bild än den hittills förhärskande av innehållet i deckarromaner från de allra mest framgångsrika författarna. Han tar här sin utgångspunkt i den idé som tidigare forskning och ibland författarna själva sprider om genrens mest framträdande tematiska drag: att svensk kriminallitteratur är samhällskritisk och har realistiska anspråk.

Denna föreställning har i första hand vuxit fram som en del av genrens självförståelse – baserat på de mest internationellt upphöjda svenska författarskapen (såsom Maj Sjöwall och Per Wahlöö, Henning Mankell och Stieg Larsson), men den har också formulerats i receptionen av svensk kriminallitteratur utanför Sverige. Berglund nämner exempelvis Barry Forshaws *Death in a Cold Climate* (2012) som exempel. Genom sin undersökning av toppskiktet av svenska kriminal-

författare, där toppskiktet definieras som de mest framgångsrika författarna inom Sveriges gränser, kan Berglund få fram en annan och mer rättvisande bild av den svenska kriminalgenrens innehåll.

Ambitionen är med andra ord att undersöka om det finns belägg för förståelsen av den svenska kriminallitteraturen som samhällskritisk och realistisk. Berglund definierar en deckare som samhällskritisk endast om den ”polemiserar mot etablerade och normerande ordningar i det samhälle den skrivs” (24) och dessutom har ”en politisk udd som ifrågasätter rådande ordningar och därför blir obekvämt” (25). Detta medför att en roman med exempelvis ett anti-rassistiskt budskap endast kan kallas samhällskritisk i den mån den utmanar publikens värderingar och normer vad gäller rasism och/eller antirasism. De som tidigare uppfattat genren som samhällskritisk har ofta tillämpat en mildare definition, vilket åtminstone delvis förklarar varför Berglunds resultat inte stämmer med deras. Inom svensk deckarforskning är det, som exempelvis Kerstin Bergman och undertecknad visar i *Kriminallitteratur. Utveckling, genrer, perspektiv* (2011), vedertaget att långt ifrån alla svenska deckare representerar den samhällskritiska ådra som gjort sig känd via traditionen efter Maj Sjöwall och Per Wahlöö. Som Berglund påpekar är det anmärkningsvärt att föreställningen om den svenska deckaren som i första hand samhällskritisk ändå är förhärskande. Troligtvis stärks tendensen av att marknadsförare och författare vill framhäva de internationellt sett mest framgångsrika dragen inom genren.

Berglunds andra utgångspunkt för studien som rör genrens realistiska anspråk kunde gärna ha utretts djupare. Som de nu är blir det oklart vad som egentligen menas med begreppet realism i allmänhet men i synnerhet i förhållande till kriminallitteraturen. Berglund framhåller exempelvis att samhällskritiken i de undersökta verken ofta kopplas samman med ”höga realistiska anspråk och trovärdig verklighetsåtergivning. Hårdraget förmedlas bilden att den samtida svenska kriminalromanen idkar samhällskritik genom

att (mer eller mindre mimetiskt) lyfta fram och skildra den brottslighet som finns i verklighetens Sverige.” (24) Det är en iakttagelse som jag i mångt och mycket delar. Att skapa trovärdighet är onekligen centralt inom deckargenren överlag och någon form av vardagsrealism är tongivande för de svenska deckarna. Mer problematiskt förefaller det emellertid att som Berglund mena att det bakom realism-anspråket finns en ambition hos författarna att sanningsenligt skildra den brottslighet som rent faktiskt äger rum i verkligheten. De flesta deckarförfattare, liksom deckarläsare, är troligtvis väl medvetna om att de läser en fiktion och att den som sådan inte är en direkt återgivning i enlighet med den svenska brottsstatistiken. Den pakt som upprättas mellan författare och läsare handlar i deckarnas fall snarare om att servera en god historia med någorlunda trovärdigt och angeläget innehåll.

När det gäller analysens upplägg, fokuserar den kvantitativa analysen i *Död och dagishämtningar* på några specifika områden: mördare och mordmotiv, offer, mordmetoder samt detektiver och andra huvudpersoner. Berglund visar här genom intressanta uträkningar och givande exempel att det finns vissa skönjbara mönster i kriminallitteraturen, men att dessa inte alltid svarar mot de föreställningar som råder om genren. Exempelvis visar han att det inte råder någon dominans av kvinnor bland mordoffren, som det hävdats i olika sammanhang. Dessutom finns det intressanta skillnader mellan mordoffer av olika kön: manliga offer kommer ofta från bättre bemedlade omständigheter medan kvinnliga offer oftare är från låg- eller medelklassbakgrund. Berglund gör genomgående nyanserade diskussioner av de kvantitativa resultat som lyfts fram, vilket underlättar läsbarheten och ger viktiga förklaringar till de siffror som läsaren annars kan få svårt att tolka. Analysen är genomgående välformulerad och emellanåt riktigt underhållande läsning, vilket bland annat uppstår som en absurd effekt av att stora mängder litteratur tolkas kvantitativt. Det blir också en effekt av att exempelvis romanernas mordmotiv och situationer jämförs med verklig-

hetens, vilket må vara ett tveksamt, men också bitvis underhållande grepp. Det kvantitativa greppet ger onekligen annan och ny kunskap om genren, men den bidrar samtidigt till att vissa delar som skulle kunna tolkas samhällskritiskt i romanerna faller bort, vilket Berglund för övrigt uttrycker en medvetenhet om (25). De samhällskritiska dragen blir i analysen närmast tolkade som en fråga om representativitet. Huvudpersonernas, detektivernas, mördarnas och/eller offrens sociala, ekonomiska respektive etniska bakgrund blir mått som, sammanräknade, får representera om författaren har ett samhällskritiskt budskap eller inte. Detta ger en vinkling på genren som onekligen är intressant men som knappast kan ge en helt rättvisande bild av författarnas ambitioner när det gäller samhällskritik. En annan olycklig konsekvens av det kvantitativa förhållningssättet är att de mer individuella författar-rösterna inom genren tonas ned.

Med detta sagt, utgör avhandlingens olika delar, var för sig och betraktade tillsammans, ett viktigt bidrag till forskningen om svensk kriminallitteratur. Avhandlingen fyller en tydlig lucka genom att den beskriver och förklarar genrens utveckling under en avgörande tidsperiod. Några intressanta slutsatser som presenteras i kappans slutdiskussion är att genren stadigt breddas genom att exempelvis ingredienser från romantikgenren har flyttat in i deckargenren. För att kunna synas på en marknad markerad av överflöd presenteras varje författarskap som unikt och nytt i förhållande till sina medförfattare. Studien visar att det sker ständiga förskjutningar och utvecklingar inom genren, såväl när det gäller innehåll som när det gäller marknadsföring. Berglund visar i *Deckarboomen under lupp* att kriminallitteraturen idag närmast har status av normallitteratur, med Franco Morettis begrepp. Med detta menar han ”en litteratur med en oerhört bred publik som har blivit så marknadsmässigt viktig att de stora och medelstora allmänlitterära förlagen helt enkelt inte har råd att inte ge ut den” (117). Med tanke på detta spiller en del av avhandlingens resultat över i andra sammanhang och genrer på den svenska

bokmarknaden. Den studerede tidsperioden i Berglunds avhandling har som sagt varit avgörande för denna process, som dock fortfarande pågår och tål att granskas ytterligare, exempelvis när det gäller hur

deckargenrens framgångar på bokmarknaden förändrar villkoren i branschen. För framtida forskning om den svenska deckargenren är Berglunds avhandling, som nämnts, en oundgänglig tillgång.

Thomas Hvid Kromann om **Johan Gardfors, ÅKE HODELL. ART AND WRITING IN THE NEO-AVANT-GARDE** University of Gothenburg, 2017, 326 s. (diss. Göteborg)

Åke Hodell (1919–2000) er langt fra et ukendt navn inden for (avantgarde)forskningen, hverken i den svenske eller den tværnordiske, der har fundet sted siden 2000. Men havde Åke Hodell imidlertid været amerikaner, havde de radikale eksperimenter, som Hodell foretog i 1960erne, måske haft en helt anderledes international genklang? At forsøge at internationalisere Hodell er hovedformålet med Johan Gardfors' afhandling *Åke Hodell – Art and Writing in the Neo-Avant-Garde* (2017), der i det medfølgende abstract med rette beskrives som "the first in-depth discussion in English of the concrete poet and neo-avant-garde artist Åke Hodell's works from the 1960s."

I december sidste år forsvarede Gardfors sin afhandling på Göteborgs universitet. Som medlem af betygningsnævnden fik jeg (og mine kolleger Per Bäckström og Gunilla Hermansson) mulighed for at stille enkelte spørgsmål til doktoranden efter hovedopponenten Jesper Olssons grundige og timelange gennemgang af stort og småt i afhandlingen. I min optik blev alt væsentligt imidlertid ikke adresseret og det spørgsmål, som jeg valgte at stille, da dagen gik på hæld, gik på relationen mellem Åke Hodell og *kunstnerbøgerne*, et aspekt, som jeg vil vende tilbage til, men der er mere, der fortjener at blive diskuteret i dette på mange måder ambitiøse, men ikke uproblematisk arbejde som Gardfors har lagt frem.

Hovedfokus i Gardfors' studie ligger på Hodells 1960er-produktion, ikke mindst hans *printed matter*, der samtidig er den del af Hodells værk, der har fået størst forskningsmæssig opmærksomhed. Omvendt

giver det, jf. internationaliseringen af Hodell, særdeles god mening at sætte ind her, også fordi en del af Hodells verbalt-visuelle bøger ikke overvejende er skrevet på svensk, men delvist udgøres af lister, ulæselig skrift, collager, engelske sprogbrokker etc.

Afhandlingen er opdelt i fem kapitler. I åbningskapitlet "Swedish Concrete" er optikken svensk konkretpoesi og der analyseres tryksager såsom den kollektive *svisch*-publikation (1964) samt Hodells *igevär* (1963) og *General Bussig* (1964). I "Poetry of the Radar Screen" (kap. 2) er omdrejningspunkter teknologi og Ikaros-tematikker, hvorfor bl.a. lydstykket *Strukturer III* (1967), performancen *Lågsniff* (forskellige remedieringer 1964-1965), tidsskriftet *Gorilla* (1966-1967) og Hodells helt tidlige poesi, *Flyende pilot* fra 1953 og *Ikaros död* fra 1962, bliver genstand for analyse. I det tredje kapitel er det de dystre og enigmatiske Hodell-bøger *Orderbuch* fra 1965 og *CA36715 (J)* fra 1966, der behandles under overskriften "Illegibility and Holocaust". Fra Holocaust går det videre til "Found poems" (kap. 4), hvor de rendyrkede appropriationsværker *Bruksanvisning för symaskinen Singer Victoria* (1965) og *Verner von Heidenstam. Nya dikter* (1967) indsættes i en teoretisk kontekst. I afslutningskapitlet "The Autobiography and the Archive" (kap. 5) samlæses Hodells såkaldte *Själubiografi* (1967) med kunstnerens arkiv, der befinder sig på det Kungliga biblioteket i Stockholm. Hodells værk fra 1960erne har en imponerende spændvidde og er relevante for en række aktuelle teoretiske diskurser.

Gardfors' afhandling har i mange henseender været

frydefuld læsning. Monografien er velkomponeret, materialerig og godt skrevet. Gardfors skriver engageret og han er tydeligvis særdeles velindlæst i såvel Hodells værk som dets historiske, særligt den svensk-litterære, kontekst. Afhandlingen er ikke båret af én stærk tese, tværtimod forsøger Gardfors at give et afbalanceret billede af Hodells indsatser, ofte som et produktivt både-og. Således indskriver Hodells værk sig ifølge Gardfors både i en modernistisk og en avantgardistisk tradition. Der er også tale om både en radikal materialedyrkning og en subjektiv ekspressiv tilgang hos Hodell. Tilsvarende blandes de konceptuelt-performative træk med ditto etisk-politiske. Gardfors erkender med rette, at Hodells værker åbner for mange tilgange (20) og i min optik er det overordnet set en stor kvalitet at Gardfors lader *værket* og ikke et teoretisk metodelune være styrende for læsningen – dette giver monografien langtidsholdbare kvaliteter. Som dansk læser er det i øvrigt perspektivrigt at bøgernes danske reception inddrages, idet Hodell var en væsentlig figur for bl.a. *ta'*-kredsen omkring Hans-Jørgen Nielsen og co. Modsat andre studier kommer Hodells arkiv på det Kungliga biblioteket i Stockholm i øvrigt også i spil, først og fremmest i afhandlingens femte og sidste kapitel, hvor Gardfors anvender arkiv-materialet og også læser arkivet som en æstetisk repræsentation i sig selv på grund af Hodells arbejde med konstruktionen af arkivet samt signeringen og dateringen af udvalgte arkivalier. Her er vi langt fra de sædvanlige floskler fra *the archival turn*.

Men der er også elementer, der skurrer. Gardfors' hovedfokus ligger som sagt på Hodells værk som han så at sige åbner med ret forskellige teoretiske dåseåbnere. Men denne teori-eklekticisme resulterer desværre gennemgående i en mangelfuld diskussion af de begreber, der anvendes, og disse begrebers indbyrdes relation, hvilket ellers ville have styrket de metodiske refleksioner i afhandlingen. Det bliver for omstændeligt at udrede alle implikationer her, men det er sigende, at ordet "neo-avant-garde", der optræder i afhandlingens titel – et begreb, som er uløseligt

forbundet til Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) – gennemgående anvendes som neutralt begreb og først diskuteres på side 76, hvor Gardfors i øvrigt konstaterer, at han anvender det stik modsat Bürgers egen definition. Den eklektiske tilgang betyder også, at materiale fra skønlitteratur, filosofi og forskningslitteratur (særligt i kapitel 3 om Holocaust) inddrages på lige fod, hvorved der sker en art teoretisk homogenisering, selvom der er tale om sproglige diskurser af vidt forskelligt ophav. Denne lighedssøgen, denne associative tilgang, resulterer i blændende læsninger rundt omkring, men den betyder af og til at den essayistiske stil tager overhånd – og måske tillige bliver *for* forsonlig i forhold til modpoler? Desuden er der visse ophobningstræk: der er en stor materialerigdom i afhandlingen, men visse steder selvstændiggør materialet sig på uhensigtsmæssig vis eller bliver som Holocaust-kapitlet næsten en tekst-bricolage, hvor Gardfors synes at forsvinde lidt bag sideordningen af citater og parafraaser.

Man kunne måske savne, at Hodell blev placeret lidt bedre inden for rammerne af den nordiske avantgarde. Gardfors taler godt nok om relevansen af "the Scandinavian context" (83), men i praksis holdes Hodell som regel inden for landegrænserne. Her kunne f.eks. Hodells forlag Kerberos måske være en af flere måder at konkretisere disse tværnationale forbindelser på, idet Kerberos bl.a. udgav den danske kunstner Stig Brøggers *To Lady Victoria Welby* (1968)? I det hele taget kunne Kerberos som "værk" have indgået mere tydeligt. Og Gardfors kunne måske også have differentieret lidt mellem Hodells 1960er-værker, herunder læse Hodell *mod* hårene? Er alt lige godt? Næppe. Når man følger Gardfors' 'læsning' af *Bruksanvisning för symaskinen Singer Victoria*, får man fornemmelsen af, at denne bog ikke er så vægtig i sig selv, men så at sige "reddes" af den teoretiske diskurs og derved de facto reduceres til eksempel materiale (hvilket Gardfors i øvrigt med stort held undgår)? Måske er *Bruksanvisning för symaskinen Singer Victoria* et radikalt, men også mislykket eksperiment?

Overordnet set kunne Gardfors med fordel også have ekspliciteret sine egne læsningers originalitet. Han trækker rigtig meget på Jesper Olssons artikler om Hodell, men forskellene i positioneringer er ikke altid lige tydelige. Men måske venter han til allersidst, tænker man. Sidste sætning i afhandlingens indledning lyder nemlig: "the key insights from the project are, finally, summed up in a short conclusion" (24). Skuffelsen bliver dog stor. Konklusionen, der fylder en side (279), er en art Hodell-*Själubiografi*-pastiche, hvor forskellige lag af skrift skaber en næsten total ulæselighed. Man kan se det som en kæk performativ gestus (eller doktorandens umådelige træthed til allersidst i skriveprocessen?), men dette dristige valg afskærer i realiteten læseren (og jo også Gardfors selv) fra en opsamling og sammentænkning af afhandlingens resultater, herunder at se på hvilke forskningsperspektiver, der åbner sig. Denne "conclusion" blev desværre ikke adresseret til forsvaret af afhandlingen, men det burde den have været. Konklusionen svækker desværre og i helt unødvendigt grad afhandlingen (og Gardfors' "conclusion in mid-air" på siderne 143–148 er langt fra nok).

Til forsvaret valgte jeg som sagt at fokusere på kunstnerbøgerne. Hos Gardfors kan spores en vis ambivalens i forhold til begrebet "artists' books". Han ønsker ikke for alvor at indskrive Hodells værk i den kontekst – på samme måde som han heller ikke ønsker at reducere værket på anden vis. Ikke desto mindre anvender Gardfors begrebet på i hvert fald otte forskellige sider i løbet af afhandlingen uden for alvor at diskutere det (tilsvarende med synonymet (?) "bookworks"). På side 47 forklarer han baggrunden for sin skepsis: "[...] the distribution of Hodell's works generally followed the channels of literature with regard to publisher, marketing and reception [...] Hodell himself mostly referred to literary tradition [...] Moreover, 'artist's book' was not a term that was used in the context around Hodell during the 1960s". Hertil kunne man indvende, at mange af 1960ernes nordiske kunstnerbøger anvendte de forhåndenværende litterære netværk, men det blev bøgerne ikke mere "litterære" af. En bog som f.eks.

Per Kirkebys radikale *Blå, tid* (1968) og andre af hans kunstnerbøger fik en "litterær" distribution og reception, selvom det i dag er let at spotte disse værker som typiske kunstnerbøger. At Hodells egne primære referencer er litterære og at begrebet ikke blev anvendt i 1960erne (hvilket ikke kan undre, eftersom begrebet først opstod i begyndelsen af 1970erne i USA) betyder imidlertid ikke, at kunstnerbogen som historisk og teoretisk ramme ikke kan være givtig i forbindelse med Hodells tryksager. Det kræver dog en mere grundig begrebslig og historisk gennemgang, dvs. ikke kun et citat fra Johanna Druckers gamle *The Century of Artists' Books* (1995), men også anvendelsen af bl.a. standardværket *Esthétique du livre d'artiste* (1997/2012) af Anne Moëglin-Delcroix. For mig at se repræsenterer kunstnerbogsfeltet ikke en "lukning" af Hodells værk, men derimod en "åbning". Hodells kunstnerbøger er – uagtet ophavsmandens intentioner! – både del af en svensk og en international kunstnerbogstradition. Samtidig er afhandlingens forskellige tematiske vinkler (særligt ulæseligheden i kapitel 3, appropriationerne i kapitel 4 og det selvbiografiske i kapitel 5) udtrykt i disse kunstnerbøger. Til forsvaret efterlyste opponenteren Jesper Olsson, at det kontemporære blev indskrevet mere i afhandlingen, hvis man ønskede at betone Hodells aktuelle relevans. Kunstnerbøger kunne være en del af dette, vil jeg mene, idet kunstnerbogsfeltet både er historisk forankret i 1960erne og samtidig har fået ny vitalitet i dag. Hodells kunstnerbøger – hvis de vel at mærke læses som kunstnerbøger – er et rigt og varieret bidrag til den historiske og aktuelle tradition af kunstnerbøger og åbner dermed for præcis den internationalisering af Hodells værk som er Gardfors' ærinde.

Det er helt oplagt at de seneste 10–15 års nordiske avantgardeforskning, hvis hovedresultat er de fire, endnu kun delvist publicerede, bind af antologien *The Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*, følges op af engelsksprogede monografier, der går i dybden med det væsentligste af dette materiale. Johan Gardfors' *Åke Hodell – Art and Writing in the Neo-Avant-Garde* er et fint eksempel på dette.

Afhandlingen fortjener på grund af sine mange kvaliteter, som jeg håber, at mine kritikpunkter ikke skygger for, at udkomme som en gennemarbejdet mono-

grafi, så både den og Hodell kan få et internationalt publikum og eksperimenterne fra periferien kan få den opmærksomhed, som de fortjener.

Magnus Ullén om **Ulf Olsson, *LISTENING FOR THE SECRET. THE GRATEFUL DEAD AND THE POLITICS OF IMPROVISATION*** Oakland: University of California Press, 2017, 184 s.

Grateful Dead (GD) är ett av popmusikens mysterier. Trots att de egentligen aldrig haft några hits är de ett av de mest inkomstbringande livebanden genom tiderna. Under sin trettioåriga existens gjorde de mer än 2 300 spelningar, sällan kortare än tre timmar, ibland närmare sex. Publiken strömmade till. Under 1990-talet tjänade GD mer pengar på livespelningar än något annat band bortsett från Rolling Stones, trots att bandet upplöstes i augusti 1995 när gitarristen Jerry Garcia dog. För en utomstående är det inte helt enkelt att förstå vad människor såg i bandet. Dess mest devota fans – ”Dead Heads” – framhåller gärna att bandets stora repertoar och förkärlek för improviserade segment gjorde varje konsert unik. Andra menar att attraktionen snarare låg i bandets liberala inställning till droger, som skämtsamt ses som en förutsättning för att man ska orka sig igenom en konsert med bandet:

Q: What did the Dead Heads say when they ran out of LSD?

A: Wow, this music sucks, man.

I *Listening for the Secret* frågar sig litteraturvetaren och musikkribenten Ulf Olsson vari den kulturella betydelsen av GD egentligen bestod. Det är en intressant och initierad studie som övertygande demonstrerar att popmusik är värd att ta på allvar, också av litteraturvetare, men den gör också uppenbart att den kritiska teori som Olsson utgår från stjälpmer mer än den hjälper i sammanhanget.

För Olsson förkroppsligar GD den amerikanska

motkulturens kamp för självorganisering, alltså det sätt som delar av den amerikanska befolkningen från slutet av 1960-talet och framåt sökte finna sätt att motstå redan etablerade hegemonier. Vanligt är ju annars att förknippa detta motstånd med popmusiken generellt, men popmusik är för Olsson förknippad med det Adorno kallar ”kulturindustrin” och således något han är angelägen om att distansera sig från. Utgångspunkten blir därför att GD som band ”was unique, or rather became or grew to be unique” (16); visserligen ett popband, eller ett rockband för att använda Olssons terminologi, men inte ett rockband som andra. Till skillnad från andra band lyckades GD nämligen med konststycket att på en gång vara en del av kulturindustrin och likafullt överskrida dess förtingligande inverkan. Genremässigt får denna paradox sitt uttryck i att GD enligt bokens första kapitel representerar ett populärt avant garde, alltså en form av avantgardism som når en masspublik. Kapitel två gör gällande att gruppens politiska dimension också är av paradoxal karaktär: dess politiska betydelse är ”much more important [...] than that of almost any other band” (76), just genom att bandet vägrar vara politiskt i konventionell mening. Istället för att öppet ta ställning i olika sakfrågor, var GD politiska genom sitt anti-auktoritära sätt att organisera sina shower och sitt sätt att spela, vilket möjliggjorde frambringandet av en kollektiv existens förkroppsligad i det Olsson via Rancière kallar ”the materiality of everyday sensory experience” (72). Kapitel tre, slutligen, för tillbaka paradoxerna kring GD på deras improvisato-

riska praktik, vilken för Olsson är liktydig med "the practice of art" (109). Olsson lyfter särskilt inspelningarna från Europa-turnén 1972, vilka betecknas som "the band's finest work as well as a high water-mark in the history of rock music" (117), som "an aesthetic triumph" (118), och som "a critique of music as reproduction of the given" (119).

En av bokens styrkor är att Olsson fokuserar musiken snarare än texterna, och därtill genomgående betonar betydelsen av GD som "show". Lika viktigt är att Olsson inte bara beaktar bandet som sådant, utan också resonerar kring dess förhållande till sin publik. Till skillnad från många andra litteraturvetare förstår han med andra ord att popmusikens *text* inte låter sig reduceras till sånglyrik, utan måste fattas i vidgad mening, som omfattande också musikalisk och artistisk framställning.

Tyvärre visar Olsson inte samma förståelse för popmusiken generellt som för GD specifikt, vilket väl dels får skyllas på de teoretiska utgångspunkterna. Olssons relation till Adorno är allt annat än okritisk, men flera av den kritiska teorins fördomar reproduceras lika fullt. "Even popular music sometimes can transcend its confinement in the commodity form and formulate itself in a strange beauty" (9), heter det i en talande mening redan i inledningskapitlet. Ännu en gång får vi alltså höra att popmusik i princip inte är något att ha och att sann konst minsann inte kan uppträda i den gräsliga varans form. Och som inte sällan är fallet när Rancière återoppar, får i varje fall undertecknad känslan av att fransmannens teorier snarare resulterar i ett förtäckt värdeomdöme än en stringent analys: GD är bra för att de är politiska på ett komplicerat sätt – för att de tvingar oss att "redefine [...] what we mean by 'political'" (80).

Frågan är också om Olsson inte överbetonar improvisationens betydelse; jag hade i alla fall gärna sett en mer ingående diskussion av relationen mellan de två syskonplattor som räknas som "mästerverk" i genren också av icke-fans – *Workingman's Dead* och *American Beauty*, båda från 1970 – och de improvisato-

riska paradnummer som "Dark Star" och "The Other One" som tycks ligga Olsson närmast om hjärtat. Av bandets 13 studioplattor rymmer nämligen endast den andra, *Anthem of the Sun* (1968), något större mått av improvisation. *Aoxoamoxoa* (1969) bibehåller en hel del av trippigheten, men släpper improvisationen. Resten av plattorna är snäll rock'n'roll, med tydliga ekon av amerikansk folkmusik men också av Beatles – låtmaterialet är emellertid aldrig i närheten av beatlarnas. När jag lyssnar igenom plattorna slås jag också av vilka mediokra sångare de är – här finns vare sig nån Levon Helm eller nån David Crosby. Jag förstår förstås att Olsson hör något annat i GD än jag gör, men inte minst därför hade jag gärna sett mer av en ansats att förklara bandets musikaliska storhet för icke-övertygade. Live var improvisationsinslagen förvisso större, men det rör sig också där om en påtagligt domesticerad form av improvisation som begränsades till återkommande segment i showerna, likt en del av en förväntad ritual – en plats i spelningen där publiken kunde droppa ut eller gå och äta.

Ändå vill Olsson se just GD:s spelningar som nyckeln till att gruppen enligt honom kringgår varuformen, vilken Olsson associerar med skivan som medium. Med Jacques Attali menar han att skivan har en reifierande inverkan på musiken, eftersom artisten i och med skivmediets genombrott tenderar att försöka reproducera en redan existerande inspelning. På så sätt kan skivan sägas förkroppsliga den upprepning som Olsson med Adorno ser som symptomatisk för "the logic of capital and commodification" (39). Argumentet övertygar inte; man kunde lika gärna hävda att skivan frigör låten från artisten och för över den i konsumentens ägo – "I am a DJ, I am what I play," som Bowie träffsäkert uttryckte det. Discot är det mest uppenbara exemplet, re-mixen som föds ur discokulturen ett annat, samplingen och scratchen som ger upphov till hiphopen ett tredje. Gemensamt för alla dessa innovationer – vilka i mina öron låter oändligt mer vitala än GD:s jam (och musikhistoriskt satt betydligt större spår) – är att de har skivan som

förutsättning. Skivan – den *vara* som är popmusikens förutsättning – är alltså inte ett dött ting vars funktion låter sig reduceras till ett bytes- och bruksvärde, utan ett ting som kan öppnas på en rad olika sätt. Omvänt kan GD:s relativa ointresse för skivmediet annat än som reproduktion av spelningarna, sägas uppmuntra till ett lyssnande som fetischerar spelningen, får den att framstå som unik och nästintill helig, vilket får till följd att den inspelade spelningen får karaktären av ett kultföremål snarare än ett bruksföremål som lyssnaren känner sig fri att använda efter eget behag.

Varan kan alltså knappast betraktas som det autentiska uttryckets negation, som Adorno menade. Tvärtom är popmusiken ett lysande exempel på att varan många gånger är en förutsättning för att det konstnärliga uttrycket alls ska bli av. Att den ”kulturindustri” som popen är en del av undantagslöst förtingligar den estetiska erfarenheten måste också ifrågasättas. Redan tendensen att tala om kulturindustrin i bestämd form borde få varningsklockorna att ringa. En av anledningarna till att just popmusiken uppvisat en sådan häpnadsväckande konstnärlig vitalitet under sin existens är ju att den varit förhållandevis billig att producera. Marknaden må ha dominerats av ett antal multinationella skivbolag, men där har också funnits plats för små aktörer. Det är nästan alltid de sistnämnda som varit drivande för popmusikens utveckling, vilket Charlie Gillets klassiska *The Sound of the City* gjorde klart redan 1971. Chess, Sun, Atlantic, Motown, Stax, Island, Charisma, Virgin, Factory, Rough Trade, Sugerhill, Def Jam, Death Row – listan kan göras lång på förhållandevis små skivbolag som lanserat artister som i grunden förändrat hur popmusik spelas och spelas in. Marknaden rymmer i själva verket en mångfald distributionskanaler och ett myller av aktörer. De varor dessa frambringar är långt mer komplexa än den marxistiska reifikationsteori som uppställs av Lukács, och som omfamnas av Adorno, låter påskina.

Man skulle rent av med fog kunna hävda att det som Olsson i sin bok beskriver som den politiska aspekten av GD:s musik i själva verket är en produkt av den

sammansatta karaktären av den vara gruppen säljer. Självfallet har den varan även en estetisk dimension, det vittnar Olssons tänkvärda utläggningar av ”Dark Star” och diverse andra låtar ur bandets katalog om. Men Olssons motvilja mot att också beakta varukaraktären av GD:s improvisatoriska estetik gör att resonemanget bitvis framstår som rent önsketänkande. ”This is music at work, music as a process – music that opposes commodification and closure” (121), hävdar Olsson, men motbevisas omedelbart av den empiri som ligger till grund för hans studie: de CD-boxar av gamla liveinspelningar som gruppen med jämna mellanrum släpper i påkostade begränsade upplagor. Häromåret kom 30 *Trips Around the Sun*, bestående av 80 CD i en begränsad upplaga på 6 500 ex, som för 700 dollar styck sålde slut i en handvändning. Det är 37 miljoner kronor, på *ett* retrosläpp! Det är inte det enda. Bara under de senaste fem åren har gruppen släppt boxar med sammanlagt 154 CD, och då har jag inte räknat de unika vinylsläpp som också gjorts under perioden.

Av källor som Olsson förbigår står klart att man kan uttrycka GD:s ”*dissensus*” (89) i mer konkreta termer än dem han lånar från Rancière. ”In essence,” förklarar Glenn Rifkin i *Radical Marketing. From Harvard to Harley* (1999), ”the Dead weren’t selling music, they were selling a unique, spontaneous experience, a version of lifestyle marketing embodied by Nike and Harley-Davidson.” Också gruppens villighet att låta publiken vara delaktig i sökandet efter den ultimata versionen av en låt formuleras hos Rifkin i marknadsmässiga termer: ”this willingness to allow its customer base to share this impossible quest for perfection was a powerful marketing message” (43).

Min poäng är inte att Olsson har fel och att Rifkin har rätt, utan att Rifkins alternativa sätt att förklara gruppens framgångar visar på en avgörande svaghet i själva utgångspunkten för Olssons resonemang. Där han insisterar på att gruppen måste betraktas som unik bland popartister, antyder Rifkins sätt att resonera att vi för att förstå GD:s kulturella betydelse tvärtom gör bäst i att utgå från att de i princip

fungerar precis som vilken popartist som helst. Jag har i ett annat sammanhang, i antologin *Sign o' the Times. Introduktion till populärmusik som historia* (2011), föreslagit att grundformeln för det budskap alla popartister förmedlar är mycket enkel: artisen utfärdar ett löfte om att låta publiken överskrida de begränsningar som finns i vardagen och uppfyller detta löfte i kraft av att själv personifiera publikens begär. Den formeln är precis lika relevant för GD som för Elvis Presley eller Miley Cyrus. Olsson hävdar att: "Most acts that grow very big offer a role model, but the Dead did not. Instead, the band's message was, 'It's up to you to decide' – which was part of their anti-authoritarian stance" (80). Det är att bortse från att det är just denna anti-auktoritära hållning som är den förebildliga modell som bandet förkroppsligar för sina fans.

Som jag redan antytt hade resonemanget kanske övertygat mer om Olsson gjort en större ansats att placera in GD:s förmenta storhet i en större diskus-

sion av popmusikens villkor och utveckling. Dessvärre för Olsson nästan inga komparativa resonemang alls. Visst nämns andra band här och där, men poängen är att GD med något undantag – exempelvis Sonic Youth – är unika. Det gör att boken, Olssons kulturteoretiska anslag till trots, ändå mest framstår som en bok för gruppens fans, av ett av gruppens fans.

Trots det är *Listening for the Secret* en bok jag gärna rekommenderar. Den övertygar mig vare sig om att GD är bättre eller mer betydelsefulla än, säg, Supremes eller New York Dolls, men genom sin inriktning på bandets framträdanden gör den likafullt tydligt att man kan närma sig popmusikens text på ett betydligt mer sofistikerat sätt än vad som varit regel bland litteraturvetare. Även om boken som sagt lider av att Olsson inte tillräckligt problematiserar den kritiska teorins förståelse av varuformens estetiska implikationer signalerar den förhoppningsvis att litteraturvetenskapen äntligen börjar erkänna popmusikens inneboende komplexitet.

Lydia Wistisen om **Birgitta Theander, TILL ARBETET! YRKESDRÖMMAR OCH ARBETSLIV I FLICKBOKEN 1920–65** Stockholm & Göteborg: Makadam förlag, 2017, 393 s.

Vuxenvärlden har sedan länge använt litteratur för att roa och inspirera, bilda eller avskräcka den yngre generationen. Skildringar av drömmar om framtida yrken samt faktiskt förvärvsarbete har därför utgjort en självklar del av innehållet i litteratur för ungdomar. I studien *Till arbetet! Yrkesdrömmar och arbetsliv i flickboken 1920–65* (2017) undersöker Birgitta Theander hur dessa drömmar och arbeten gestaltats i flickboken.

Theander disputerade 2006 på en kvantitativ motivstudie om flickboken i Sverige, *Älskad och förnekad: Flickboken i Sverige 1945–65*. Det omfattande materialet bestod av samtliga verk utgivna för flickor på svenska mellan 1945 och 1965 – totalt över tusen böcker. Syftet var att visa på genrens bredd och bestri-

da föreställningar om flickboken som insmickrande och misogyn. Avhandlingen visade att flickböckerna var fyllda av aktiva och ofta också yrkesarbetande subjekt. I *Till arbetet!* har Theander återvänt till flickbokens förvärvsarbetande unga kvinnor i syfte att visa att intresset för yrkesliv inte bara var typiskt för efterkrigstiden utan även går att spåra bakåt i tiden. Den undersökta perioden är här utökad med tjugofem år och därtill görs en del nedslag bland en del äldre flickböcker.

Till arbetet! består av två delar: "En kavalkad av yrken" respektive "Det samlade fältet". Den första delen utgör två tredjedelar av studien och är tematiskt uppbyggd. Nedslag görs i en mängd olika typer av yrken.

Det handlar om allt från sjuksköterskor och lärarinnor till missionärer och keramiker. Theander visar ofta på intressanta utvecklingslinjer i hur gestaltningen av olika yrken förändrats, till exempel hur barnvårds-skildringar går från tyskinspirerade kindergartens och barnkrubbor till barnkolonier, daghem och lekskolor. Särskilt tankeväckande i detta sammanhang är att se hur nära sin samtid flickboken ständigt befinner sig. Protagonisterna går med i försvarsorganisationen Blå stjärnan på 1940-talet, på 1950-talet blir de fotomodeller för att under 1960-talet bli allt mer villrådig och håglösa.

I den andra delen, "Det samlade fältet", söker Theander ge en mer övergripande bild av flickbokens yrkesskildringar genom att sammanfatta sina iakttagelser. Hon redogör för yrkesromanen som genre och diskuterar vilka personliga egenskaper som premierats i arbetsskildringar från olika tider. Hon närmar sig även en definition av arbetets funktion i flickbokens uppväxtskildringar. Efter den verkliga kavalkad av yrken som den första delen presenterat är det bra att få alla de spridda iakttagelser Theander gjort kring olika yrken och verk samlade och ställda i ett större sammanhang. De fördelar som finns med kvantitativa studier blir tydliga. Yttranden som med ett mindre undersökningsmaterial hade riskerat att framstå som generaliseringar blir här till sanningar om genren.

Det två delarna kompletterar varandra på ett bra sätt. För den student eller forskare som vill fördjupa sig i ett specifikt yrkesmotiv eller flickboks-författarskap är den första delen en guldgruva. För den som är på jakt efter referenser utgör den andra delen en bra källa. Genom att läsa *Till arbetet!* kan man bespara sig många timmars letande i bibliotekens magasin. Jag kan inte annat än imponeras av det arbete som ligger bakom att hitta alla dessa arbetsskildringar. Jag tänker mig att de flesta humanister som använder sig av en kvantitativ metod idag arbetar med digitaliserat material, vilket gör det betydligt enklare att hitta specifika motiv.

Till arbetet! innehåller ett personregister men tyvärr inget verkregister. Det är lite synd, särskilt då Theander

ibland behandlar samma verk i olika avsnitt. Emellertid innefattar studien en klargörande förteckning över primärmaterial, där författare, titel, förlag, ort och tryckår samt eventuell översättare och originaltitel återfinns. Förteckningen kommer till god användning under läsningen framför allt vad gäller översättningarna. Ibland saknas nämligen uppgift i brödtexten om huruvida det analyserade verket är en översättning eller ej och när originalupplagan i så fall gavs ut. Registret är outhärligt för den som är intresserad av böckernas relation till sin samtid. Många gånger har tio-tjugo år passerat mellan original och svensk upplaga. Eftersom ett delsyfte i *Till arbetet!* är att genom flickboken undersöka "flickors och kvinnors tankegångar och ideal" (11) under olika decennier, hade det emellertid varit klokare att enbart diskutera den svenska utgivningen. Till exempel framhåller Theander att ett moderlighetsideal framträder i flickboken under 1930-talet och att antalet flickböcker med protagonister som sägs vara förtjusta i barn ökar från 11 % till 17 % under detta decennium. Ökningen förklaras med hänvisning till samtida antimoderna strömningar. Ingenstans i brödtexten står det emellertid hur många av dessa flickböcker som översatts från andra språk samt när originalupplagan i så fall publicerats.

Theanders undersökning är trevligt skriven och tonen sympatisk men det finns likväl vissa formella och innehållsmässiga problem med texten. Generaliserande uttryck, som "brukar man", "tycks" och "sägs", är rikligt förekommande och används även då vetenskapliga belägg saknas. Samtidigt som Theander säger sig vilja slå hål på äldre vanföreställningar om flickboken reproducerar hon fördomar som finns kring andra genrer. Till exempel skriver hon: "i pojkböckerna tycks våldsamma äventyr ha varit regel och ha uppfyllt böckerna till brädden" (286). Denna bild av pojkboken är hämtad från samma typ av äldre forskning som beskrivit flickbokens flickor som passiva, det vill säga den forskning som Theander polemiserar mot. Mer samtida pojkboksforskning, som exempelvis Magnus Öhrns eller min egen, har visat att litteratur för pojkar

rymmer såväl äventyr som vardag. Yrkesskildringar och yrkesdrömmar är en viktig del också av den litteraturens motivsfär. Såväl drömmar om framtida karriärmöjligheter som hushållsarbete finns representerade.

Vidare generaliserar Theander över vuxenlitteraturen. Hon skriver: "Rent allmänt tycks vuxenromaner inte ha fokuserat på kvinnors yrkesarbete." (316) Sedan står det: "Arbete förekom, men skildrades sällan i detalj." Jag frågar mig om det inte snarare är så att kvinnors arbete stått i fokus i en stor del av undersökningsperiodens skönlitteratur, inte minst i den som också skrivits av kvinnor? Västvärldens 1900-talsromaner är fyllda av kvinnliga författare, journalister och konstnärer eller för den delen fabriksarbeterskor, kontorsflickor och prostituerade. Vi hittar uttömmande skildringar av kvinnors arbete i klassiker av författare som Elin Wägner, Moa Martinsson, och Birgitta Trotzig. Inom mer populärkulturell litteratur utvecklas verk om kontorsflickor mer eller mindre till en egen genre under perioden efter andra världskriget och storsäljare som Rona Jaffes *The Best of Everything* (1958) skildrar i detalj vardagen på kontor. Därtill slår den svenska arbetarlitteraturen igenom under Theanders undersökningsperiod. Till saken hör att Theander dessutom räknar in hushållsarbete inom ramarna för sin undersökning. Alla regelbundna och tidskrävande sysslor i hemmet, som att "dagligen sköta matinköp, matlagning, handtvätt och/eller städning", räknar Theander som arbete (33). Med detta inberäknat blir det än svårare att hävda att kvinnors arbete saknar plats i vuxenlitteraturen.

Nu ingår ju varken pojkböcker eller vuxenromaner i studiens primärmaterial men problematiken har sin grund i Theanders genomgående relation till tidigare forskning. I stycket om vuxenromanens brist på yrkesskildringar stödjer sig Theander på ett förord av Birgitta Svanberg till en samling litterära texter – *Denamnlösa normorna. En litterär antologi om kvinnor och arbete* (1992) – skrivna av kända författare, som Wägner, Martinsson, Maja Ekelöf och Kristina Lugn. Sedan hänvisar hon till tre enstaka undersökningar

om svenska 1880-talsromaner, lärarinneskildringar respektive kontorsromaner. Med andra ord till arbeten som inte ger en allmän bild av vuxenromanens yrkesskildringar. Denna tendens att plocka slutsatser eller citat kring specifika ämnen från tidigare forskning och använda dem för att säga något om litteraturens allmänna tillstånd är genomgående.

I *Till arbetet!* finns även en benägenhet att blanda äpplen och päron. Theander frågar sig till exempel hur den yrkesarbetande unga kvinnan gestaltades i veckopressen. Därefter hänvisar hon till en studie av 1950-talets *Året Runt* och jämför tidskriften med flickboken. Det visar sig att *Året Runt*, tillskillnad från flickboken, främst skriver om hemmafruar. Samma år som 18 av 59 flickböcker har huvudpersoner som förvärsarbetar pryds enbart ett av 52 nummer av tidskriften av en yrkesarbetande kvinna. Theander använder denna iakttagelse som argument i en diskussion av flickbokens betydelse: "Man undrar varifrån de unga flickorna skulle fått sin inspiration att satsa på yrkesarbete om inte flickböckerna hade funnits." (317)

Eftersom *Året Runt* var en familjetidning riktad mot just hemmafruar är det emellertid föga förvånande att dessa står i fokus. Ser man till samtida tidskrifter riktade mot en annan publik blir också bilden en helt annan. Jag har själv undersökt två årgångar av *Damernas värld* från sent 1940-tal och då förvånats över vad progressivt magasinet var. Artiklarna om yrkesarbetande kvinnor var många och där fanns även en pågående diskussion om mannens roll i hemmet. Innehållet låg överlag nära flickbokens motivsfär så som den beskrivs av Theander. Mellan 1920 och 1965 gavs det också ut flera yrkesvägledning för unga i syfte att inspirera och motivera.

Bristerna till trots vill jag avslutningsvis återigen poängtera att *Till arbetet!* utgör ett värdefullt bidrag till flickboksforskningen. Studien är rik på uppslag och det är svårt att inte ryckas med av Theanders stora entusiasm inför sitt material. Förhoppningsvis kommer den att användas som utgångspunkt för framtida forskning.