

”VÅRVINDAR FRISKA” OCH VÄRLDEN

Gunilla Hermansson

Sissel Kyrkjebøs fans gör det, Ultima Thules och Lunds Studentsångares fans gör det, folkmusiker, amatörkörer och privatpersoner gör det: lägger upp ständigt nya tolkningar av ”Vårvindar friska” på YouTube. På 2000-talet har den romantiska diktaren Julia Nyberg (1785–1854) nått *the World Wide Web* och fått en potentiellt oändlig spridning med sin sångtext. Vad det innebär i termer av världslitterär reception eller genomslagskraft – eller av reception över huvud taget – är emellertid inte helt självklart. Är det orden som når ut till de olika användarna eller är det snarare de melankoliskt ljuva tonerna, Sissels skönhet och Ultima Thules högerextremistiska ideologi? Och är det verkligen ”världen” som klickar sig fram och konsumerar detta? Sist men inte minst: hur annorlunda är situationen jämfört med mitten av 1800-talet när frågan om världslitteratur först kom på agendan?

Enligt David Damrosch har ett litterärt verk ”an *effective* life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture”.¹ Redan en sådan definition av världslitteratur väcker fler frågor än svar – framför allt helt basala frågor kring vad som räknas som ett litterärt verk och på vilka olika sätt det kan vara aktivt inom ett litterärt system.² I det följande är avsikten inte att nå fram till färdiga svar eller definitioner, utan ambitionen är snarare att föra diskussionen vidare och nyansera den genom att ta fasta på genrer och receptionsmedier som sällan har inkluderats i den.³ Den numera mycket omfattande forskningen och teoribildningen kring världslitterär cirkulation har varit påfallande roman- och bokcentrerad. Det har sina naturliga skäl: bokvolymen är trots allt lättare att spåra genom bibliotekskataloger, bibliografier och databaser än enskilda

översatta bidrag i tidningar, tidskrifter, antologier, kalendrar och andra författares diktsamlingar eller romaner. Det är med andra ord förknippat med massiva praktiska och metodologiska vanskligheter att undersöka transkulturell reception utifrån lyrikens viktigaste publikationsmedier.

Romanens framträdande plats och styrande roll inom världslitteraturforskningen har dock framför allt motiverats genom genrens popularitet eller sociala betydelse, inte minst av Franco Moretti: "My model of canon formation is based on novels for the simple reason that they have been the most widespread literary form of the past two or three centuries and are therefore crucial to any social account of literature".⁴ Det finns ingen anledning att betvivla romanens centrala status på de nationella och internationella bokmarknaderna från 1800-talet fram till i dag, vilket även bekräftas av Åsa Arpings och Yvonne Lefflers bidrag till detta tidskriftsnummer. Det innebär däremot inte att vi utan vidare kan förutsätta att andra genrer följer samma mönster när det gäller transkulturell reception.⁵ Som alltid beror bilden av översättningsflöden dessutom på vilka data som inkluderas i statistiken. Ett tankeväckande exempel erbjuder en bibliometrisk undersökning av översättningar i Frankrike. Under 1800-talet utgjorde översättningar av lyrik en väsentligt lägre procentandel än romanerna på den franska bokmarknaden, men resultatet framkommer först efter att vissa data har sorterats bort. Mellan 1810 och 1840 utgjorde nämligen antik litteratur hela 40 procent av all översatt litteratur, tydligen ämnad för skolbruk, och i denna grupp dominerade poesin.⁶ Återigen: hur vi ser på världslitteratur och transkulturell reception beror på vad vi väljer att inkludera under litteratur, litteraturreception och social betydelse.

Reaktionerna på Nobelpriset i litteratur 2016 på-

minde om att det inte är självklart för alla att performativ och musikburen lyrik hör till Litteraturen. "Vårvindar friska" har förstås en annan, på en gång blygsammare, längre och brokigare receptions historia än Bob Dylans sångtexter, men just därför kan Nybergs visa utgöra en nästan ännu mer enfatisk uppmaning att närma sig problemen kring transnationell litterär cirkulation från ett mer "orent" håll. Utgångspunkten här är att sång, sångböcker och antologier av olika slag har varit avgörande för (bland annat) den romantiska lyrikens aktiva närvaro i människors vardag såväl som på offentliga scener, i samtiden och i ett längre perspektiv.⁷ En annan viktig utgångspunkt är att lyriken spelade en väsentlig roll i 1800-talets konstruktioner av världslitteraturen. Resan som "Vårvindar friska" har gjort från diktsamling till YouTube erbjuder intressanta inblickar i hur en dikt eller sångtext remedieras och approprieras, ändras och anpassas till nya framförandesituationer och nya ideologiska, politiska eller kommersiella syften. Denna snart 200-åriga receptions historia ger samtidigt anledning till att reflektera över hur 1800-talets strävan att samla och presentera världslitteraturen och "världslyriken" i bokmediet förhåller sig till 2000-talets främsta, världsomspännande utställningsmedium för sång och sånglyrik.

PÅ SÅNGENS VINGAR ELLER EXIT STACKARS ANNA

"Vårvindar friska" publicerades första gången i samlingen *Nyare dikter* (1828) med titeln "Den stackars Anna, eller Moll-toner från Norrland". Nyberg, mer känd under pseudonymen Euphrosyne, hade då etablerat sig som den fosforistiska skolans enda vär-

diga kvinnliga ledamot, och för denna, hennes andra diktsamling tilldelades hon en guldmedalj av Svenska Akademien 1829. Under 1900-talets första decennier kom hon sedan att bli förpassad till den svenska litteraturhistoriens randområde tillsammans med andra idag nästintill glömda författare.⁸ Detta samtidigt som ”Vårvindar friska” redan hade etablerat sig som ett fast inslag inom den svenska sångkulturen, ett återbrukbart uttryck vid varje ny vårbrytning, och – inte minst – en kulturprodukt som signalerade svenskhet inför publikerna runt om i världen.

I sin ursprungliga form var ”Den stackars Anna” en visa som tolkade kvinnans sorg över den älskade som offrade sitt unga liv i kriget. Efter en natts ”saligt förbund” kallades han bort och kom aldrig mera till ”hemmets brudliga tjäll”, men hon ser hans vålnad varje gång den nedgående solen färgar fjällsidan röd.⁹ Julia Nyberg skrev orden till en redan existerande melodi som, titeln till trots, inte nödvändigtvis hade sitt ursprung i Norrland.¹⁰ Men Nyberg var noga med att framhäva det nordiska, och hon lät det skissartade fjällandskap belysas av midnattssol och fyllas med vallhornens klang, älvornas dans och Strömkarlens musik. Ord och toner (en polska i moll) förstärkte varandra och sången tvinnade samman bergtagande erotik och ”friskhet”, melankoli och livsbejakelse. Av någon anledning fick visan inget omedelbart genomslag, det var andra av Nybergs dikter som attraherade samtidens kritiker, redaktörer, tryckare och tonsättare, och först ett decennium efter hennes död tog spridningen av ”Den stackars Anna” fart.

Det avgörande var av allt att döma att visan arrangerades för fyrstämmig manskör och införlivades i studentsångarföreningarnas repertoar på 1860-talet.¹¹ Steget in i den svenska sångkanon hade dock ett pris. Det var vanligt att förkorta dikterna för att anpassa sångerna till en konsertsituation där man ville möta publikens behov av variation och inte trötta ut dem med allt för många verser. Genom att fyra, ibland fem av totalt sex strofer ströks anpassades Nybergs

visa både formmässigt och innehållsmässigt till framförandesituationen. Med en enkel manöver försvann Anna, kärleksakten, döden och kriget. Dikten fick ett könsneutralt lyriskt jag som underlättade adaptationen till mansröster, och den fogade sig samtidigt ännu bättre in i den nyetablerade traditionen att hylla våren och kärleken kring Valborg i ett nordiskt-traditionellt kodat tonspråk.¹² Ofta försvann även författarnamnet och den presenterades som en autentisk folkvisa i programblad och antologier. Efterhand utkonkurrerade den stympade ”Vårvindar friska” Nybergs andra dikter i svenska lyrikantologier och sångböcker.¹³ Nästan undantagslöst har endast den första eller de två första stroforna av dikten inkluderats.

Förvandlingen av ”Den stackars Anna” till ”Vårvindar friska” öppnade samtidigt dörrarna mot resten av världen, där visan framför allt har fungerat som ett mer eller mindre exotiskt svenskt inslag i olika musik-kulturer från det sena 1800-talet och framåt. När en grupp studentsångare från Uppsala åkte på turné 1867 med slutmålet Paris, där en stor körtävling ägde rum i anledning av världsutställningen, var ”Vårvindar friska” med på repertoaren bland de nordiska folksångerna.¹⁴ Det som uppfattades som melodiernas och rösternas friskhet tog publiken med storm.¹⁵ Digitaliserade svensk-amerikanska tidningar visar också att körer sjöng ”Vårvindar friska” på svenska bland annat i New York och Chicago på 1870- och 1880-talen. Redan då blev ”vårvindar friska” ett stående uttryck och en del av det svenska vardagsspråket.

Några skandinaviska och svensk-amerikanska sångböcker inkluderade (den stympade) visan utan översättning och skivinspelningar under tidigt 1900-tal spred den svenska sången till lyssnare i USA.¹⁶ Men det tillkom även några översättningar kring sekelskiftet. Visan ingår utan författarattribut, dels i den trespråkiga samlingen *Die schönsten Volkslieder Schwedens. The Most Beautiful Swedish National Songs. Sveriges skönaste folkvisor* (1895), dels som ”Vorvindar glädje” i en samling isländska skolsånger,

Skólasöngvar II (1907). I den tvåspråkiga *Songs of Sweden: Eighty-seven Swedish folk- and popular songs* (1909) återfinns två strofer med författarattribution.¹⁷ Den sistnämnda översättningen har gjort omkastningen av manligt och kvinnligt otvetydig genom att könsbestämma den älskade: "My heart was breaking / When at leave-taking / Heard I her voice when we met to part".¹⁸

Under 1900-talet och 2000-talet återerövrade kvinnliga artister det lyriska jaget och presenterade sina tolkningar av den svenska sången i de nya, populära audiovisuella medierna. Den historiska höjdpunkten för en internationell spridning av "Vårvindar friska" var förmodligen när Ingrid Bergman sjöng första strofen i rollen som en svenskfödd nunna i Hollywoodfilmen *The Bells of St. Mary's*. Filmen hade premiär i New York december 1945 och blev en enorm succé. Inom tre år förefaller den ha spelats i Sydamerika (Mexico, Argentina), Europa (Sverige, Irland, Portugal, Finland, Frankrike, Danmark, Tyskland, Spanien, Österrike) och Asien (Japan).¹⁹ I dag är filmen tillgänglig på YouTube (åtminstone när detta skrivs), där den har laddats upp i sin helhet av två användare 2014 och 2016. Den har sedan dess spelats upp av ungefär en miljon användare.

Av användarkommentarerna på YouTube framgår att filmen visades regelbundet före jul på kostnadsfria TV-kanaler i USA under sent 1970-tal och tidigt 1980-tal. Förutom nostalgiska återblickar och hyllningar av 1940-talets Hollywoodfilm, riktar kommentarerna störst uppmärksamhet mot dels filmstjärnorna, dels frågor kring katolicism och katolska skolor. Men några användare kommenterar också den svenska sången med gillande. En användare undrar: "[d]oes anyone know the Swedish Song, at 1:36, that Ingrid Bergman is singing?", och får svaret: "I read the lyrics went something like 'Spring breezes move quickly, but they can't move faster than my heart.' Clearly, Ingrid could not have gotten away with that in English".²⁰ Den som svarade hade uppenbarligen läst Donald Spotos Ingrid Bergman-biografi från 1997:

[...] she [Ingrid Bergman] put her soprano to good use when she sang an old Swedish tune for the nuns – gliding from a high note into an embarrassed giggle when Crosby arrives and asks, "What was that song, Sister?" – "Oh," she replies, a worldly smile of remembrance lighting her face, "it's just a – about spring". But her little laugh suggests that the Swedish lyrics perhaps concern more than just the darling buds of May, and so they do: "Spring breezes whisper and caress loving couples," runs the lyric. "Streams rush by, but they are not as swift as my heart..." – Not great poetry, but not something she could have got away with in English.²¹

Spotos översättning är ganska fri och fångar framför allt den spänning som skapades i filmscenens kombination av musik, röst och gestik. Framförandet av "Vårvindar friska" förstärkte Bergmans image som en nordisk, naturlig skönhet i Hollywood, ren men med en bibehållen erotisk utstrålning.²²

De uppladdningar och siffror kring visningar som en sökning på YouTube genererar är notoriskt skiftande, beroende på vilken dag och vilken IP-adress som används. Ändå kan de ge en viss uppfattning om hur stort ett fenomen är på webbplatsen. I november 2017 får jag upp knappt 4 900 träffar när jag skriver "Vårvindar friska" i sökfältet. Inte alla av dessa uppladdade filer inkluderar rörliga bilder, en del visar upp ett omslag eller en annan bild medan sången klingar. Vissa använder andras tolkningar som *soundtrack* för ett bildspel av det ena eller andra slaget. Ett kuriöst exempel på detta bygger på ett japanskt mangauniversum, *Hetalia. Axis Powers* av Hidekaz Himaruya (f. 1985), i vilket bland annat Sverige och Finland, personifierade i två mansfigurer, ingår i en kärleksrelation. Relationsdramat presenteras i bildglimtar till ljudet av det svenska *folk metal*-bandet Falconers melankoliska tolkning av "Vårvindar friska" från albumet *Northwind* (2006).²³ Röst, jag och den besjungna älskade presenteras på det sättet i en ny samkönad variant.

Sorterat efter de mest sedda videorna toppar den ena av Sissel Kyrkjebøs tolkningar överlägset med omkring 162 000 visningar. Därefter följer ett album med Lunds Studentsångare (cirka 66 000 visningar) som har laddats upp av en tysk användare, vilket framgår längre ner i kommentarfältet. Kyrkjebø-videon har laddats upp och kommenterats på engelska av en ”sisselfan” av ovisst nationstillhörighet den 13 april 2009.²⁴ Det är en jazzig tolkning i vilken den norska sångaren förenar vemod, glädje och njutning i gester och uttryck. Det finns även andra videor med Kyrkjebø, men samma klipp har lags upp av åtminstone ytterligare en användare (cirka 9 700 visningar). Kommentarer till Kyrkjebø-videorna visar att de har haft en publik både inom och utanför Skandinavien. ”sisselfan” har dessutom lagt in en engelsk översättning, och översättningen av vissa ord blir ämne för diskussion, bland annat om hur erotisk, glad eller melankolisk sången bör uppfattas.

Receptionen av ”Vårvindar friska” demonstrerar inte bara förskjutningar i syften och uttryck utan påminner också om att alla kulturprodukter kan missbrukas mer eller mindre grovt. Det gäller inte minst de som har blivit omgivna av en nationalistisk aura, som i detta fall. Från 1860-talet och fram till idag har denna sång nästan helt konsekvent enbart använts i sammanhang där svenskhet och nationell identitet har varit en viktig del av framförandet. De två mest visade Ultima Thule-versionerna på YouTube (båda har cirka 27 000 visningar) är hämtade från albumet *Nu grönskar det* (1997) och musiken klingar till en statisk bild. Första användarkommentaren är ”HAAAAAAAAAAIL” och de flesta efterföljande diskuterar huruvida bandet och deras lyssnare är nazister eller inte.²⁵ De flesta kommentarerna är skrivna på svenska, men en användare från Armenien frågar vad sången handlar om och varför den associeras med vit makt-rörelsen: ”I’m pretty sure this isn’t a song about white pride. Isn’t it about Vikings?”. En liten dialog utspinner sig om detta med en svenskkunnig användare. Ultima Thule-tolkningen laddades upp första gången den 20 september 2008 av en användare som kallar sig ”panzer-

axe”, vars övriga YouTube-uppladdningar drar till sig nazist- och vit makt-sympatisörer från många olika länder att döma från kommentarerna.²⁶

YouTube har dominerats mer och mer av professionellt och kommersiellt producerat innehåll. Men intressant nog hamnar en amatörvideo så långt upp som på fjärdeplatsen av de mest sedda videorna av ”Vårvindar friska”. En ung svensk kvinna, ”Elina”, som ackompanjerar sig själv på gitarr i hemmiljö, har fått cirka 34 000 visningar. Ännu mer intressant är att hon som den enda (åtminstone bland de tio mest visade sångarna på YouTube) har letat sig fram till diktens ursprungliga helhet och inkluderar samtliga strofer. Precis som i fallet med Ingrid Bergman och Sissel Kyrkjebø väcker sången en nyfikenhet kring orden bland användare utanför Sverige. En kommentator har försökt att transkribera orden och uppmanar en svenskkunnig att översätta dem:

Hi! Here’s the whole lyrics, I hope I’m right. I searched for it for hours, and I watched several versions of the song, to make this one – sorry, if there’s any mistake. If anyone speak Swedish, please translate it! I found a translation, but it isn’t the full song ... Love swedish [sic!] folk! Love Elina’s music!²⁷

En tredje användare erbjuder sig att skicka den svenska texten, men det framgår inte att någon var behjälplig med en översättning av de fyra sista stroforna som kanske aldrig har färdats över Sveriges gränser förut.

För Julia Nybergs ”Den stackars Anna, eller Molltoner från Norrland” innebar resan från 1828 års *Nyare dikter till the World Wide Web* på 2000-talet som vi har sett en radikal reduktion som ändrade sångens betydelse och uttryck, och ibland vitt skilda approprieringar. Den förvandlades till en folkvisa på temat vår och kärlek, och sången och sångböckerna förde ”Vårvindar friska” ut till olika hörn av världen – i flera omgångar från slutet av 1860-talet fram till den klassiska Hollywooderan och nu senast i YouTubes

remedieringar. De källor jag har haft tillgång till ger inga indikationer om att det ledde till särskilt många översättningar eller att majoriteten av mottagarna förstod visans ord. Däremot skapades uppenbarligen ett intresse för orden, deras översättning och betydelse. ”Elinas” insats slöt cirkeln och gav upprättelse till hela sångtexten i sin ursprungliga, svenska version. Nästa fråga är om och hur denna receptions historia över huvud taget kan värderas i termer av världslitteratur.

”VÅRVINDAR FRISKA”, SVENSK ROMANTISK LYRIK OCH VÄRLDSLITTERATUR

De första och de senaste resorna ut i världen för ”Vårvindar friska” sammanfaller tidsmässigt med två viktiga perioder för institutionaliseringen av flera varianter av begreppet världslitteratur och av ett världslitterärt perspektiv.²⁸ Perioderna – andra hälften av 1800-talet respektive 2000-talet – är sammanlänkade genom en egen receptions historia, inte minst genom det stora utrymme tolkningen av Goethes tankar om världslitteraturen fick och har haft, då som nu. Nyare, litteraturvetenskapliga diskussioner om världslitteraturen har igen och igen återvänt till Goethe och hans samtid för att historisera och förnya sina egna definitionsförsök. Forskarna har kunnat konstatera att ”världslitteratur” redan i den första fasen karakteriserades av komplexa förhandlingar, visioner och problem snarare än av handfasta definitioner eller avgränsbara korpusar. Föreställningarna om litteraturens cirkulation på en global arena (i ett system till stora delar styrt av ekonomiskt och kulturellt kapital) var från början präglade av parallella och sammantvinnade impulser mot kosmopolitisk dialog och nationellt självhävdelsebegär.²⁹ På liknande sätt konkurrerade olika tolkningar som, å ena sidan, drev världslitteraturen mot arkivet av allt skrivet, och, å den andra, mot en kanon av särskilt betydande verk.

Något som förenade de olika positionerna var att kunskap om andra länders litteratur skrevs in i ett bildningsideal och gjordes till en viktig komponent i ett bildningsbegär. Det intressanta i detta sammanhang är att både före och efter Goethe var det redaktörer och författare av versantologier och litteraturhistorier som tog på sig uppgiften att möta detta begär genom att samla, översätta och sammanfatta ”världens” litteratur i bokens medium. J.G. Herders *Volkslieder* (1778–79) har framhävts, bland annat av Katie Trumpener som även vill lyfta fram Herder för hans uppmärksamhet på musikens sociala och politiska funktion.³⁰ Den förste som på allvar och explicit tog upp tråden från Goethe och använde sig av ordet ”Weltliteratur” var dock författaren och läraren Johannes Scherr (1817–1886).³¹ Hans lyrikantologi *Bildersaal der Weltliteratur* (1848) blev stilbildande för många senare tyska världslitteraturantologier.³² Den sträckte sig från engelsk och kinesisk till norsk och arabisk poesi och hade som mål att inkludera litteratur från alla tider. Tyngdpunkten låg dock på romantisk vers.³³

I den första utgåvan, från 1848, representerades svensk litteratur av tre romantiska diktare: Esaias Tegnér med en dikt från *Axel* (1822) och några sånger från *Frithiofs saga* (1825), P.D.A. Atterbom med utdrag ur *Lycksaligheten Ö* (1824–1827) samt K.A. Nicanter med sex dikter från *Runer* (publicerade första gången i *Iduna* 1824). Antologin byggde med några få undantag på redan befintliga översättningar till tyska och detta gällde alla de svenska bidragen. Totalt upptog de tio sidor i ett verk på 1228 sidor, det vill säga mindre än en procent.³⁴ Forskning på samtliga tyska världslitteraturantologier 1848–1912 har visat att de skandinaviska bidragen låg rätt konstant mellan 7 och 10 procent.³⁵ Scherrs första försök var alltså tämligen smått och inte helt representativt för fältet.

Som redan nämnts är data kring antologibidrag och liknande svåra att få fram och forskningen kring transkulturell lyrikreception än så länge för sparsam för att det skall vara möjligt att etablera någon form av systematisk överblick över situationen i andra länder. Den

detaljerade bibliografin *Schwedische Literatur in deutscher Übersetzung 1830–1980* (1987–1988) möjliggör dock några iakttagelser kring just tyska versantologier och om Julia Nybergs position inom fältet.³⁶ De uppgifter som återfinns här bekräftar att nästan all svensk lyrik som översattes och publicerades i antologier mellan 1830 och 1914 ingick i antologier som var helt inriktade på svensk eller nordisk lyrik.

Enligt bibliografin ingår fem av Nybergs dikter sex gånger i fem olika antologier med svensk, svensk-finsk och skandinavisk lyrik 1842, 1868, 1877, 1883 och 1895.³⁷ Räknat i antal översatta titlar i olika antologier och reviderade upplagor innebär det att hon befinner sig i den övre halvan av alla översatta svenskspråkiga diktare 1830–1914. De flesta fick nämligen bara en dikt översatt, medan de åtta mest översatta diktarna stod för mer än hälften av den samlade mängden översatt vers. Samtidigt ligger hennes siffror mycket långt från de mest översatta poeterna under denna period: J.L. Runeberg med mer än 270 poster, tätt följd av Esaias Tegnér med drygt 240. Det är redan välkänt att Tegnér dessutom fick flera egna volymer översatta, inte minst den internationella succén *Frithiofs saga*.³⁸

Att Nyberg skulle inkluderas i den tunna Sverige-sektionen i 1800-talets världslitteraturantologier var alltså mycket osannolikt. Men att ha kunskap om världens litteratur är inte nödvändigtvis samma sak som att läsa den, vilket Moretti har påpekat sedan han inledde sina experiment med och argument för *distant reading* i början av 2000-talet.³⁹ År 1851 gav Scherr ut en världslitteraturhistoria, *Allgemeine Geschichte der Literatur* (1851), där han valde att peka ut Nyberg som en av de två diktare i Atterboms efterföljd som hade producerat något av värde, nämligen med några av sina sånger.⁴⁰ Detta var, märk väl, ett decennium före kanoniseringen av "Värvindar friska". Det är rätt sannolikt att Scherrs bedömning byggde på återbruk från andra receptionstexter snarare än egen läsning eller lyssnande. Enligt ett visst sätt att sammanfatta världslitteraturens lyrik kunde Nybergs dikter alltså räknas in (helt kort), enligt ett annat – antologiernas – försvann de helt.

Helga Essmann har framhävt de tyska översättningsantologierna som "the most important medium for making foreign literature known in Germany".⁴¹ Hur många läsare dessa antologier hade, hur många som letade sig fram till den svenska procentdelen och vad de tänkte om den är nästan omöjligt att utreda – tvärtemot situationen på YouTube som ger enkel tillgång till antal visningar och mottagarnas publicerade reaktioner och kommentarer, även om detta naturligtvis inte kan räknas som en spegel av deras tankar eller behöver vara representativt för alla mottagare.⁴² En exakt jämförelse mellan de två olikartade mottagar-situationerna är förstas en omöjlighet. Ändå kan det vara tankeväckande att ställa några av de ungefärliga siffror som trots allt kan utvinnas bredvid varandra.

Nybergs andel i de tyska översättningsantologierna som inkluderar svensk vers 1830–1914 uppgår till knappt fyra promille, medan Tegnér's andel var ungefär 15 procent. Det är inte orimligt att anta att Nybergs andel skulle hamna nära utplåningsgränsen, om det gick att få fram en siffra på samtliga bidrag i världens alla översättningsantologier under samma period. I slutet av 2017, när detta skrivs, anger YouTube på sin hemsida att sajten är tillgänglig i 88 länder och på 76 språk, har över en miljard användare och att YouTube-tittandet utgör nästan en tredjedel av all internetanvändning.⁴³ Även om siffrorna för "Värvindar friska" och för YouTube som helhet ändrar sig varje minut pekar de inte på någon påfallande viral effekt för Nybergs sång. Om ungefär en halv miljon (lite snålt räknat) har klickat sig fram till en tolkning av "Värvindar friska" och en miljon upplevt Ingrid Bergman sjunga första strofen innebär det att omkring 1,5 promille av alla YouTube-användare har mött sången och (några av) Nybergs ord i någon form. Det är med andra ord inte helt säkert att "genomslaget" har blivit avsevärt större, trots att hennes visa är tillgänglig för världen. Däremot avspeglar siffrorna det faktum att "Värvindar friska" fortfarande är aktiv närvarande i en svensk-nordisk sångkultur, medan exempelvis sångerna från *Frithiofs saga* nästan har försvunnit ur

det allmänna medvetandet – trots att Tegnér's dikter har lockat långt fler översättare och tonsättare än Nybergs, både inom och utanför Sverige. En sökning på YouTube på sökorden ”Tegnér” och ”Frihtiof” gav december 2016 enbart 55 uppladdade filer, som hade visats upp mot 100 gånger vardera.⁴⁴

MELLAN ”MUSEUM” OCH ”ARKIV”, SÅNG OCH SKRIFT

När Thomas O. Beebee skulle sammanfatta relationen mellan världslitteratur(en) och internet 2012 föreställde han sig alla uppkopplade datorer som en enorm, global, virtuell hjärna, som tänker, minns och glömer. Internet har nämligen inte bara gett upphov och möjligheter till nya typer av digitalt födda verk och en tidigare oanad tillgänglighet till historiska texter. Jämfört med analoga böcker och bibliotek utgör det samtidigt ett oerhört sårbart arkiv. Databaskrascher och nya digitala standarder kan i framtiden omöjliggöra det som annars tycks hägra för alla framtida netnografer, kultur- och receptionshistoriker, nämligen att se tillbaka på alla bloggar, listor, hemsidor, anslags tavlor med mera och analysera ”the way the world ’thought’ about certain topics at certain times”.⁴⁵

På vilket sätt situationen är radikalt annorlunda nu än när världslitteratur först institutionaliserades är samtidigt inte helt tydligt i Beebees diagnos.⁴⁶ Internet tycks ha realiserat den världslitteraturens era som Goethe föreställde sig, skriver han. Men han tillfogar att Goethes upplevelse av den hastighet varmed utbytet mellan litteraturer skruvades upp 1827 utgör en igenkännbar situation i dag på ett sätt som kan få oss att misstänka att dagens internetburna cirkulation egentligen bara handlar om mer av samma sak. Avslutningsvis markerar Beebee att vi å andra sidan bara har sett början av den mediala revolutionen, vilket gör det omöjligt att förutsäga och analysera konsekvenserna fullt ut.⁴⁷

För tillgängliggörandet och användandet av världens

lyrik har skiftet av medium, från bok till internet, förstås haft några påtagliga effekter. Helga Essmann och Armin Paul Frank har jämfört antologier med museer: ”anthologies can do for texts what museums do for artefacts and other objects considered of cultural importance: preserve and exhibit them and, by selecting and arranging the exhibits, project an interpretation of a given field, make relations and values visible, maybe educate taste”.⁴⁸ YouTube har aldrig haft arkivering eller bevarande som mål; utställningsaspekten var en del av mottot ”Broadcast Yourself” fram till 2011, men det finns ingen överordnad redaktörs- eller kuratorsstyrd tolkning av ett fält. Ändå har YouTube fått status som 2000-talets ”default archive” för rörliga bilder, med Rick Prelingers ord: ”in the public mind it is not simply an archive but an ideal form of archive”.⁴⁹

År 2016 reviderade Prelinger sin tidigare tilltro till YouTubes potential en aning: ”we have exchanged the traditional archives for the apparent archives, gaining an appearance of completeness that is in fact full of gaps”.⁵⁰ Problemet är dock inte så mycket att inget arkiv, inte heller YouTube, kan samla och tillgängliggöra totaliteten av kulturprodukter i världen. Det handlar heller inte bara om vilka delar av världen som har tillgång till internet eller om språkliga barriärer för användare världen över. Det handlar framför allt om ekonomisk och kommersiell styrning av deras sökningar med hjälp av algoritmer och ”demographic profiling of users”.⁵¹ Dessutom handlar det om vem som väljer att ladda upp material, om det nu är egenproducerat eller återbrukar professionellt producerade verk. När YouTube lanserades 2005 var det nya att webbplatsen skulle möjliggöra en användarstyrd deltagarkultur. Enligt José van Dijck fungerade den även så under de första åren, men hon ser dels ett skifte mot en mer passiv tittarroll redan 2007, dels kan hon konstatera en påtaglig snedfördelning bland användarna: fyra procent av YouTubes användare ansvarar för nästan tre fjärdedelar av sitens innehåll, och dessa fyra procent är övervägande män mellan 20 och 30 år.⁵²

I denna undersökning har framkommit några påfallande likheter och fler skillnader vad gäller tillgänglighörandet och receptionen av "Vårvindar friska" samt av svensk romantisk lyrik mera generellt. Nu som då bygger tillgänglighörandet till mycket stor del på återbruk och remediering.⁵³ Den transnationella cirkulationen och återbruket kännetecknas dock av en annan, mycket snabbare dynamik på internet jämfört med 1800-talets analoga kulturer. Det man kan konstatera är att mötet med svensk romantisk lyrik i *översättning* under 1800-talet först och främst krävde ett specialintresse, som ledde läsaren till den lilla sektionen i världslitteraturantologierna eller direkt till antologierna med enbart svensk lyrik. Sången och sångböckerna utgjorde ytterligare en ingång, men ledde i mindre grad till översättningar. På 2000-talet krävs fortfarande ett specialintresse, men inte nödvändigtvis i första hand för svensk lyrik eller sång, och sökningarna svarar inte längre på ett bildningsbegär. Ingången till "Vårvindar friska" på YouTube går, som framgått, från olika intressegemenskaper, dels populärkulturella (att vara Sisselfan), dels subkulturer (att vara manga- och anime-entusiast, vikingromantiker, *folk metal*-lyssnare eller högerextremism/nazism/vit makt-sympatisör).

Det är förstås inte "världen" som tänker, minns och glömmer på internet, så som Beebees bild av den globala hjärnan gav sken av. Det är, som konstaterats, inte heller "världen" som tittar och lyssnar på de olika tolkningarna av "Vårvindar friska" på YouTube. Framför

allt är det långt ifrån "världen" som laddar dem upp. Men trots frånvaron av *en* hjärna, eller en redaktör, kan de olika utställningarna på YouTube fortfarande fylla likartade funktioner som 1800-talets översättningsantologier. Åtminstone har fallet med "Vårvindar friska" visat att denna form av reception-produktion fortfarande, på gott och ont, fungerar identitetsbyggande för producenter och konsumenter och ingår i en – låt vara mycket komplex – konkurrens mellan olika kulturella, politiska och ekonomiska värden.

Nyberg gjorde ett lyckosamt drag när hon valde den melodi som åtminstone sedan 1860-talet varit känd som just "Vårvindar friska". Melodin har haft en parallell, internationell receptionshistoria, med nya texter (allt från dryckesvisor till andliga sånger) skrivna i åtminstone Sverige, Norge, Finland, Tyskland och Danmark. Flera tidigare forskare har konkluderat att Nybergs dikt aldrig skulle ha överlevt utan sin melodi, men receptionshistorien styrker detta bara till en viss grad. Orden, inte minst de "friska", nordiska vårvindar i kombination med erotik och melankoli, spelade en roll för den första kanoniseringen, och de har fortsatt att verka i kombination med musiken. Både Bergman och Kyrkjebøs tolkningar anknöt på en gång till mottagarkulturernas förväntningar på det nordiska och den spänningen mellan farlig och sund erotik som redan fanns i dikten. Signalerna fångades upp av åskådarna, åtminstone på YouTube, och ledde dem tillbaka mot orden, deras betydelse och översättning. Orden kan bevisligen fortfarande väcka nyfikenhet.

NOTER

1. David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2003, s. 4.
2. Jfr Alexander Beecrofts introduktion till *An Ecology of World Literature. From Antiquity to the Present Day*, London & Brooklyn: Verso, 2015, s. 1–36.
3. Studien bygger vidare på arbetet inom projektet *Swedish Women Writers on Export* vid Göteborgs universitet, se <http://lir.gu.se/forskning/kvinnliga-svenska-forfattare-pa-export> (Sidan hämtad 20 april 2018).
4. Franco Moretti, "The Slaughterhouse of Literature", i *Modern Language Quarterly*, vol. 1, 2000:61, s. 209. Johan Svedjedal inkluderar sång och sångböcker i litteraturens transnationella rörelse mellan olika kretslopp, men han väljer ändå att benämna migrationen mellan medier och länder som helhet "världsfiktionens system" och bygga sina resonemang på statistik kring import och export av romaner. Se Johan Svedjedal, "Svensk skönlitteratur i världen", i Johan Svedjedal (red.), *Svensk litteratur som världslitteratur. En antologi*,

- Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 2012, s. 21.
5. Jfr Efraín Kristal, "Considering coldly... 'A Response to Franco Moretti'", i *New Left Review*, 2002:15, s. 61–74. I svar på kritiken vidhöll Moretti att lyrik följer samma mönster som romaner, samtidigt som han medgav att vi vet för lite om spridningen av genrer som lyrik och drama, se "More Conjectures", i *New Left Review*, 2003:20, s. 75. Se även Matthew Eatoughs kommentar till sambandet mellan eurocentrism och romancentrering i "The Literary History of World-Systems II. World Literature and Deep Time", i *Literature Compass* 2015:12/11, s. 603–614, särskilt s. 608f. Katie Trumpener föreslog 2006 att den komparativa litteraturvetenskapen kunde förnya sig genom att ta centraleuropeisk musikvetenskap som rollmodell, i "World Music, World Literature. A Geopolitical View", i Haun Saussy (red.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2006, s. 185–202.
 6. Blaise Wilfert-Portal, "Traduction Littéraire: approche bibliométrique", i Yves Chevrel, Lieven d'Hulst och Christine Lombez (red.), *Histoire des traductions en langue française*, Paris: Verider, 2012, s. 267.
 7. Om sångens roll för svensk romantisk lyrik, se Petra Söderlund, "De svenska romantikernas läsare. Om sång som läsarspraktik", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1999:2, s. 71–84, samt samma författares *Romantik och förnuft. V.F. Palmblads förlag 1810–1830*, Hedemora: Gidlund, 2000, s. 303–315.
 8. Nyberg har lyfts fram igen av Eva Borgström i avhandlingen *Om jag får be om ölost. Kring kvinnliga författares kvinno-bilder i svensk romantik*, diss. Göteborg: Anamma, 1991, s. 151–194, samt i Elisabeth Møller Jensen (red.), *Nordisk kvinnolitteraturhistoria, Band II. Fadernshuset: 1800-talet*, Högnäs: Wiken, 1993, s. 75–80. Även Petra Söderlund tar upp Nybergs författarkarriär i *Romantik och förnuft*, s. 227–231.
 9. "Värvindar friska", *Nyare dikter*, Stockholm: Hæggsström, 1828, s. 209.
 10. Se Eva Danielson, "Värvindar friska", i *Noterat* 2000:8, s. 107.
 11. Det första offentliga framförandet av "Värvindar friska" som jag noterat hittills var 1862 på Kungliga Teatern i Stockholm då den professionella dubbelkvartetten Svenska National-sångarna framförde sången i August Jahnkes arrangemang (bland andra sånger) som underhållning mellan två akter av Joh. Jolins skådespel *Smådeskrifvaren, eller Vänner och ovänner*, se osignerad notis, "Offentliga nöjen", *Post- och Inrikes Tidningar* 5 april 1862. Jahnkes arrangemang användes sedan av studentsångarna. I Uppsala sjöngs den första gången 12 maj 1865, enligt Gottfrid Kallstenius, *Blad ur Uppsalasångens historia*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1913, s. 241. Det äldsta bevarade skillingtrycket är daterat 1868, se Ulf Peder Olog, *Studier i folkets visor*, Stockholm: Svenskt Visarkiv, 2011, s. 152.
 12. Leif Jonsson, Lennart Reimers och Martin Tegen, "Körmusiken", i *Musiken i Sverige, Band III. Den nationella identiteten 1810–1920*, 2 uppl., Stockholm: Fischer, 1992, s. 278–279; Leif Jonsson, *Ljusets Riddarvakt. 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst*, diss. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1990, s. 83–88.
 13. Att döma av beståndet av lyrikantologier och sångböcker på Göteborgs universitetsbibliotek, samt digitaliserade arkiv och metadata, var detta den enda av hennes dikter eller visor som antologiserades och trycktes mellan 1906 och 2015.
 14. Gottfrid Kallstenius, *Blad ur Uppsalasångens historia*, s. 242.
 15. Se recension i *L'illustration. Journal Universel* 7 september 1867. "Värvindar friska" nämns dock inte specifikt.
 16. En av inspelningarna, med Joel Mossberg (1870–1943), kan avlyssnas på <https://archive.org/details/SwedishSinger/VrvindarFriska.mp3>. Den är förmodligen gjord 1916 eller 1917, se Svensk mediedatabas, <https://smdb.kb.se/catalog/id/000102745>, och <https://smdb.kb.se/catalog/id/000102746> (Sidorna hämtade 13 april 2018).
 17. De engelska och tyska översättningarna i *Die schönsten Volkslieder Schwedens* är attribuerade till K. Gercke. Serien *Skolasöngvar* var redigerad av tonsättaren Sigfús Einarsson (1877–1939), och översättning av "Värvindar friska" gjord av Helgi Valtýsson (1877–1971). *Songs of Sweden* var utvalda och arrangerade av Gustaf Hägg (1867–1925), verksam vid musikkonservatoriet i Stockholm och översatta av Henry Grafton Chapman (1860–1913). Tack till Jón Yngvi Jóhannsson för upplysningar kring den isländska översättningen.
 18. *Songs of Sweden. Eighty-Seven Swedish Folk- and Popular Songs*, Gustaf Hägg (red.), New York: G. Schirmer 1909, s. 48.
 19. Med förbehåll för tillförlitligheten på Internet Movie Database, IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt0037536/releaseinfo> (Sidan hämtad 26 november 2017).
 20. https://www.youtube.com/watch?v=APRNe_3tzdg (Sidan hämtad 29 november 2017).
 21. Donald Spoto, *Notorious. The Life of Ingrid Bergman*, New York: HarperCollins, 1997, s. 180.
 22. Jfr Arne Lunde, *Nordic Exposures. Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*, Seattle, Washington: University of Washington Press, 2010, s. 166, samt Maureen Sabine, *Veiled Desires. Intimate Portrayals of Nuns in Postwar Anglo-American Film*, New York: Fordham University Press, 2013, s. 40.
 23. <https://www.youtube.com/watch?v=7HcXJ86XqQw>. Se även http://hetalia.kitawiki.net/index.php?title=Hetalia:_Axis_Powers (Sidorna hämtade 29 november 2017). Tolkningen är hämtad från Falconers album *Northwind* (2006) som lanserades med ett bloddrypande maskulinitets- och vikingromantisierande omslag. Även karaktärerna i *Hetalia* bygger vidare på nordiska stereotyper och föreställningar om vikingar.
 24. Det utgör ett klipp från det vid den tid populära, tv-sända rikslotteriet BingoLotto.
 25. <https://www.youtube.com/watch?v=XjwYtAtBn5M> (Sidan hämtad 29 november 2017).
 26. Detsamma gäller "Värvindar friska"-uppladdningen av "Sfyhjasf Sfgjsfgj" från 2012, som dock inte har genererat lika många kommentarer (användaren har varit flitig med att ladda upp Ultima Thules låtar).

27. <https://www.youtube.com/watch?v=RZY1oy6tNDo> (Sidan hämtad 30 november 2017). Numera finns "Den stackars Anna" tillgänglig på internet genom den digitala versionen av Euphrosynes *Samlade skrifter* (1831–1832). Se <https://litteraturbanken.se/forfattare/NybergJC/titlar/SamladeDikter2/sida/169/etext> (Sidan hämtad 20 april 2018).
28. D'Haen sammanfattar den första institutionaliseringen, där viktiga kulturförmedlare bidrog till framväxten av komparativ litteratur inom universiteten på kontinenten och i USA, i *The Routledge Concise History of World Literature*, London & New York: Routledge, 2012, framför allt s. 12–20. För en diskussion om den senare akademiska institutionaliseringen, se t.ex. introduktionen till Stefan Helgesson och Pieter Vermeulen (red.), *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*, New York: Routledge, 2016, s. 55–58.
29. Detta gäller även översättningsantologier, se framför allt Ulrich J. Beil, "Zwischen Fremdbestimmung und Universalitätsanspruch. Deutsche Weltliteraturanthologien als Ausdruck kultureller Selbstinterpretation", i Helga Essmann och Udo Schöning (red.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, s. 261–310.
30. Se t.ex. Katie Trumpener, "World Music, World Literature. A Geopolitical View", s. 185–187; Helga Essmann, "Weltliteratur Between Two Covers. Forms and Functions of German Translation Anthologies", i Kurt Mueller-Vollmer och Michael Irmischer (red.), *Translating Literatures, Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998, s. 151.
31. "Wir Deutsche dürfen uns in der That die Besitzer der 'Weltliteratur' nennen, auf welche Göthe hingewiesen [...]" (Vi tyskar kan verkligen kalla oss ägare av världslitteraturen, vilken Goethe har pekat på...). Johannes Scherr, *Bildersaal der Weltliteratur*, Stuttgart: Ad. Becher's Verlag, 1848, s. VI. Om Scherr, se Marion Steffen, "Johannes Scherr als Anthologist und Kulturhistoriker", i Helga Essmann och Udo Schöning (red.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, s. 391–409.
32. Jfr Birgit Bödeker, "Konzepte von Weltliteratur in deutschsprachigen Versdichtungsanthologien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts", i Helga Essmann och Udo Schöning (red.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, s. 188.
33. Jfr Bödeker, "Konzepte von Weltliteratur in deutschsprachigen Versdichtungsanthologien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts", s. 189.
34. I den skandinaviska avdelningen fick den danska litteraturen (Baggesen, Oehlenschläger, Ingemann, Hauch, Andersen och Hertz) 24 sidors utrymme medan den norska (Rein, Munch, Bjerregaard) fick nöja sig med en. Här till kom ett "Anhang" med skandinaviska folkvisor, knappt 11 sidor. I andra utgåvan 1869 utvidgades den svenska avdelningen med finsk dikning, och Bellman, Kellgren, Franzén, Geijer, Vitalis (Sjöberg), Stagnelius och Runeberg lades till.
35. Birgit Bödeker och Heike Leopold, "'Windrosen' der Weltliteraturanthologien. Diagramme als ein Mittel zur Inhaltsanalyse", i Helga Essmann och Udo Schöning (red.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, s. 207. Se även Lutz Rühling "Nicht mehr als Zahlen und Figuren? Zur statistischen Auswertung von Übersetzungsanthologien", i Helga Essmann och Udo Schöning (red.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996, s. 218–260.
36. Heinz-Georg Halbe, Fritz Paul och Regina Quandt, *Schwedische Literatur in deutscher Übersetzung 1830–1980. Eine Bibliographie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987–1988.
37. Av alla Nybergs lyriska dikter har jag hittills bara lyckats identifiera tio översättningar före första världskriget, varav "Värvindar friska" alltså utgör tre.
38. De tyska data samt den hittills mest omfattande inventeringen av Tegnér-översättningar kommer att tillgängliggöras i den kommande SWED Databas som publiceras vid Göteborgs universitetsbibliotek 2018.
39. Jag utvecklar dessa frågor i Gunilla Hermansson, "Almqvist, Euphrosyne och problemet med världslitteraturen", i Anders Burman och Jon Viklund (red.), *Almqvistvariationer. Receptionsstudier och omläsningar*, Göteborg: Makadam, planerad publicering 2018.
40. Johannes Scherr, *Allgemeine Geschichte der Literatur, von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Ein Handbuch für alle Gebildeten*, Stuttgart: Franckh'schen Buchhandlung, 1851, s. 521. Svensk litteraturhistoria avhandlas här på cirka åtta sidor i ett verk på 556 sidor (1,4 procent). Efter en karakteristik av Atterbom informerade Scherr läsaren om att några sånger ("einige Lieder") av "Frau Kerstin-Nyberg" var det enda förutom sorgespelet *Erik den fjortonde* (1846) av Johan Börjesson (1790–1866) som kunde utmärka sig av fosforisternas produktion.
41. Essmann, "Weltliteratur Between Two Covers", s. 150.
42. Om svårigheterna att kartlägga distributeringen av och läsarnas användning av antologierna, se t.ex. Helga Essmann och

- Armin Paul Frank, "Translation Anthologies. An Invitation to the Curious and a Case Study", i *Target*, vol. 1, 1991:3, s. 73.
43. <https://www.youtube.com/yt/about/press/> (Sidan hämtad 20 april 2018). Statistiken som YouTube tillhandahåller är, som Rick Prelinger uttrycker det, "a study in vagueness". Se Rick Prelinger, "The Disappearance of Archives", i Wendy Hui Kyong Chun och Anna Watkins Fischer (red.), *New Media, Old Media. A History and Theory Reader*, 2 utg., New York & London: Routledge, 2016, s. 200.
44. Ingen av de 55 träffarna inkluderade rörliga bilder och nästan alla sångtolkningar härrörde från samma album. Siffrorna är dock inte konstanta: en kontroll april 2018 på sökorden "Tegnér" och "Frithiof" gav runt 100 träffar, medan "Värvindar friska" ligger kvar på nästan 5000.
45. Thomas O. Beebee, "World Literature and the Internet", i Theo D'haen, David Damrosch och Djelal Kadir (red.), *The Routledge Companion to World Literature*, New York & London: Routledge, 2012, s. 303.
46. I ett annat sammanhang har Thomas O. Beebee framhåvt att Goethes reflektioner (mellan 1827 och 1832) innebar ett erkännande av litteraturen som processer – dialoger, översättningar och omskrivningar – inom det som Beebee kallar "the worldwide web of textuality". Se Thomas O. Beebee. "Introduction. Departures, Emanations, Intersections", i Thomas O. Beebee (red.), *German Literature as World Literature*, New York & London: Bloomsbury Academic, 2014, s. 5.
47. Beebee, "World Literature and the Internet", s. 304f.
48. Helga Essmann och Armin Paul Frank, "Translation Anthologies", s. 66.
49. Rick Prelinger, "The Appearance of Archives", i Pelle Snickars och Patrick Vonderau (red.), *The YouTube Reader*, Stockholm: Kungliga biblioteket, 2009, s. 268. Stephen O'Neill karakteriserar YouTube som "an accidental archive" i *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard*, London & New York: Bloomsbury, 2014, s. 11.
50. Prelinger, "The Disappearance of Archives", s. 201.
51. Prelinger, "The Disappearance of Archives", s. 201. Jfr även O'Neil, *Shakespeare and YouTube*, s. 10.
52. José van Dijck, *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford: Oxford University Press, 2013, s. 115 och 176.
53. Diskussionen kring YouTube har i synnerhet kretsat kring copyrightfrågor och -tvister, jfr t.ex. Lucas Hildebrand, "YouTube. Where Cultural Memory and Copyright Converge", i *Film Quarterly*, vol. 61, 2007:1, s. 48.

SUMMARY

"Värvindar friska" (Fresh Spring Breezes) and the World

With a point of departure in a specific case of poetry reception the article aims to nuance the contemporary discussions of world literature, by paying attention to song performances, anthologies and the digital archive as central media for transnational circulation of poetry in a historical perspective.

The article examines the national and international reception of the poem, or song lyrics known as "Värvindar friska" (1828, Fresh Spring Breezes) by the Swedish romantic poet Julia Nyberg (pseud. Euphrosyne). Nyberg used a traditional melody when composing her text and it was further adjusted to a specific image of the Nordic traditional song when it was included in the Swedish canon. The reception history shows how the song became associated with Swedishness and on that account subjected to a whole range of ideological and commercial agendas. Today, several interpretations and performances of the song are available on YouTube, and the user comments demonstrate that they generate interest in the words, including the original, full text.

The case of "Värvindar friska" also provides an opportunity to highlight central types of media through which world literature has been envisioned during two formative periods. In the second half of the nineteenth century, poetry anthologies were considered important media for the collection and dissemination of world literature. In our own century, YouTube seems to have taken over some of these tasks and expectations which also relate to the more general question of world literature in a digital age. The obvious differences notwithstanding, the presence (or non-presence) of "Värvindar friska" and other Swedish romantic poetry in translation anthologies and in the YouTube archive, point out some similar features, such as the principles of recycling and remediation and identity formation as a driving force. The two reception contexts shed light on each other as well as further complicating our understanding of the dynamics between availability and impact on a world-wide scale.

Keywords: World literature, poetry reception, song lyrics, YouTube, Julia Nyberg (Euphrosyne)