

Tidskrift för litteraturvetenskap

2/01

## Tidskrift för litteraturvetenskap

*Redaktör och ansvarig utgivare:* Anders Mortensen

*Kassör:* Karin Nykvist

*Redaktion:* Kerstin Bergman, Karin Nykvist, Magnus Persson, Daniel Sandström, Cristine Sarrimo, Paul Tenngart

*Redaktionens adress:*

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Litteraturvetenskapliga institutionen  
Lunds universitet  
Helgonabacken 12  
223 62 Lund

Tel: 046 – 222 84 86

Fax: 046 – 222 42 31

E-mail: tfl@litt.lu.se

*Bidrag* på upp till 25 A4-sidor (radavstånd 1,5) eller 60.000 tecken (inkl. blankslag) välkomnas av redaktionen. Noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformade så att separat litteraturförteckning inte behövs. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Bidragen levereras först i utskrift, efter referentgranskning och eventuell antagning också som Word/Macintosh-dokument på diskett eller som attachment till e-mail. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet. Redaktionen ansvarar inte för ej beställt material.

*Prenumerationsavgift* för hel årgång om fyra nummer är 150 kronor, för studerande 120 kronor. Lösnummerpris 50 kronor, dubbelnummer 75 kronor. Nummer ur äldre årgångar, 1997 och tidigare, 25 respektive 40 kronor. Prenumeration och lösnummer beställs från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 – 2.

*Tidskriften* utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund, samma adress. Medlemskap kan erhållas mot en avgift av 10 kronor.

*Redaktionsråd:* Eva Hættner Aurelius (Lund), Lisbeth Larsson (Göteborg), Peter Luthersson (Stockholm), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Boel Westin (Stockholm)

*Tidskrift för litteraturvetenskap* utges med bidrag från Vetenskapsrådet.

*Omslag:* Johan Laserna

*Grafisk formgivning:* Anders Mortensen

*Tryckning:* Fyris-Tryck AB, Uppsala.

ISSN: 1104 – 0556

# TfL

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Trettionde årgången • nr 2 2001

*Paul Tenngart* Elegi över en förlorad poet. Ett diktfragment av Paul Andersson i  
legendarisk belysning 3

*Kerstin Munck* Folke Isaksson "Bergen i Ronda": tillägg till en tolkning 15

*Erik Falk* Epifanins plats. Om topografi och epifani i Tomas Tranströmer *Öster-  
sjöar* 21

*Anders Burman* C. J. L. Almqvists stora betättelse. Historiespekulation, aristokrat-  
fördömande och bondeidealiserande 33

*Thomas Ek* Hans Ruin och den finlandssvenska modernismen 57

DEBATT *Annelie Bränström Öhman*: "Hyggliga människor" versus paranoiska femi-  
nister? (80) – *Anders Mortensen*: Ihåliga advokatyrer (83) – *Anders Johansson*: Littera-  
turhistorien som natur. Reflektioner över grundutbildningens litteraturlistor (84)

RECENSIONER Peter Lützen: *En billede at læse med – om tekstanalyse og metaforer*  
(86) – Margareta Wirmark: *Noras systtrar. Nordisk dramatik och teater 1879–1899* (90)  
– Magdalena Wasilewska-Chmura: *Musik – metafor – modernism. En linje i den  
svenska modernismens poetologiska reflexion* (93) – Petra Broomans: *Detta är jag. Stina  
Aronsons litteraturhistoriska öde* (96)

## Från redaktionen

Om en månad utkommer vårt temanummer om värde och värdering i litteraturvetenskapen. Och på Växjöredaktionen är man i full gång med att korrekturläsa bidragen till den därpå följande utgåvan om idrott och litteratur.

Det här numret innehåller ingen särskild temasektion. Men i de tre inledande artiklarna står aspekter på lyrikens topografi i fokus, när dikter av jämnåriga poeterna Paul Andersson, Folke Isaksson och Tomas Tranströmer kommenteras. Längre fram i numret behandlas de föreläsningsserier om finlandssvensk modernistisk poesi som Hans Ruin höll i Lund under 50-talet. Läsaren behöver alltså inte sakna sammanhang.

Under nästa år kommer tidskriften att uppmärksamma frågorna om teorins nuvarande ställning i litteraturvetenskapen. Bidrag till den diskussionen välkomnas varmt, liksom artiklar och debattinlägg i vart engagerande ämne.

*Anders Mortensen*

Paul Tenngart

## Elegi över en förlorad poet

Ett diktfragment av Paul Andersson i legendarisk belysning

I början av sextioalet bor Paul Andersson i Rom. Sedan 1959 har han hållit sig borta från Sverige. I händelse av nya åtal riskerar han nämligen att de tre villkorliga domar han ådragit sig vid Stockholms rådhusrätt ska leda till fängelsestraff.<sup>1</sup> Narkotikamissbruket har brutit ner hans kropp. Han är mager och skakig, överkäken saknar alla tänder utom hörntänderna, och han sätter numera sprutorna i foten eftersom ådrorna i armarna blivit alltför knotiga.

Ett decennium tidigare tillhörde han den unglitterära gruppen Metamorfos, som gav ut stencilerade häften med medlemmarnas alster. Paul Anderssons andra häfte i Metamorfos' serie, *Elegi över en förlorad sommar*, nådde 1953 Karl Vennberg som ägnade den en mycket uppskattande recension i *Aftonbladet*. Den inflytelserike Vennberg menade att den tjugotvåårige diktaren var ett poetiskt geni, och Andersson fick ett storslaget genombrott. Under åren 1955 och 1956 gav han ut diktsamlingarna *Berättarna* och *Judiska motiv*. Sedan tystnade han och försvann i exil.

När han nu flackar runt från det ena billiga rummet till det andra – och en tid tvingas bo under Tiberns broar – har han inte gett ut någon bok sedan 1956. "[N]ågot hade hänt som fått honom att helt släppa taget", skriver Birgitta Stenberg om honom i sin självbiografiska roman *Spanska trappan*.<sup>2</sup> De romerska tidningarna rapporterar om hans självmordsförsök. I Sverige har han redan blivit en myt, alstrad av frånvaron och tystnaden.

Men han skriver fortfarande. I ett brev till sitt förlag från 1963 talar han om den "om-debut" han arbetar med,<sup>3</sup> en diktsamling med arbetsnamnet "Romerska Elegier". Den nya debuten, återkomsten, kommer aldrig till stånd. Det enda som finns bevarat av "Romerska Elegier" är det korta fragment som Birgitta Stenberg fångade på sin bandspelare när Andersson läste upp ett utkast på en bar i Rom. Fragmentet är ett spår av vad som kunde ha blivit en nystart för ett författarskap som istället förblev begränsat till ett femtiotal som få diskuterar idag. Det bär vittnesbörd om motiv och tematik för en diktare som en gång med stora steg varit på väg mot den litterära eliten, men som förlorat allt: renommé, levebröd, hälsa.

Fragmentet ur "Romerska Elegier" återges av Birgitta Stenberg i *Spanska trappan* på följande vis:

Det är om aftonen och aftonen är självklar här  
 allt, träd, människor och hus, när när dagen viker  
 sitt uppenbara liv och vindarna i kvällen förblandar  
 trädens doft och växt och för så i släktskap till varandra  
 pinjen i Giannicolo och platanerna vid Ponte Sistos mulna valv.  
 Trädens skuggor lösas ifrån rotens fångenskap och lyfter  
 vingade av natten i vida dungar upp igenom vinden  
 och i deras följe stiger flodvis andra  
 mera obestämda arter av mörkrets innebyggare.  
 Mörkret är ett rike, dess gränser obestämda  
 dragna som i dans. Ett rike som vidgar sig och uppger  
 i föränderlig och nyckfull lek  
 och vindens väg är bundnare än skuggan.  
 Utmed Tibern kretsar rovtregn  
 dunster ur längst förgångna sekel  
 som söker i vattenblänken ett utlopp för sin vålnad.  
 Alltför skyggt nå de dock till tiden  
 skräms av varje rörelse och minsta ljud  
 att dra sig som ett andetag tillbaka.  
 Men stundom förglömmade sin skepnads vecka sårbarhet  
 betraktande fördrömt sin spegelbild i flodens våg  
 stå de synliga i all sin resning  
 förhäxade av sin dåtid här på stranden  
 och över kyrktorn högt kring träden  
 lyfter ett sekels vida kappa genom vinden.<sup>4</sup>

Dikten byggs upp kring ett antal förbindelser mellan skilda ting och företeelser. Två av dessa är rumsliga, två är temporala.

Diktens första temporala förbindelse kopplar samman dag med natt och har aftonen som föreningspunkt. Den dag som försvunnit kännetecknas av "sitt uppenbara liv". Dagen är uppenbar – klar, entydig – och står i motsatsställning till aftonen, eftersom det är "i kvällen" som vindarna förblandar trädens doft. Kvällens mörker är en förutsättning för att det entydiga ska lämna plats åt beblandningen, det flertydiga, det mystiska.

En andra förbindelselänk förenar två träddarter, pinje och platan, vars dofter blandas. I förlängningen upprättas härmed en rumslig och geografisk länk mellan två platser i Rom, Gianicolo och Ponte Sisto. En karta över staden visar hur denna förening tecknar en geografisk linje i östlig riktning över stadsdelen Trastevere, från

## ELEGI ÖVER EN FÖRLORAD POET

Gianicolo ner till en av broarna över Tibern. Gianicolo är en stor kulle väster om Trastevere från vilken man har en storslagen utsikt över hela staden. En stor del av kullen består av en park, och går man längs floden kan man faktiskt se pinjer på Gianicolo avteckna sig mot himlen i väster. Ponte Sisto är en bro från 1400-talet som leder rakt in i den gamla bebyggelsen i Trastevere. Namnet på denna stadsdel betyder "på andra sidan Tibern". Stadsdelen var den första som byggdes på västra sidan om floden, och är känd för att vara en av de mest pittoreska delarna av Rom. Här skimrar en glans från forna århundraden. Denna stadsdel är diktens plats.

Diktens platsförankring är mer konkret än vad som är vanligt i Paul Andersson författarskap. Ända sedan debuten 1952 och fram till de sist skrivna texterna präglas Anderssons diktning av en hög abstraktionsnivå. "Romerska Elegier" utgör härvidlag ett ganska markant undantag med sin titel och med de tre platsnamn som återfinns i det korta fragmentet: Gianicolo, Ponte Sisto och Tibern. Den geografiska platsen är här viktigare än någon annanstans i Anderssons produktion. Benämningen av bron får en speciell funktion i dikten. Den lät uppföras av och är uppkallad efter påven Sixtus IV, vars egentliga namn var Francesco della Rovere. Detta "Rovere" förekommer i Anderssons dikt: den originella metaforen "rovregn" på rad 14 leker med påvens jordiska namn. På italienska betyder "rovere" ek, men den svenska betydelsen av rov har sin speciella koppling till både påven och bron. Sixtus IV är nämligen känd för det impopulära initiativet att beskatta Roms prostitution, och brobygget finansierades troligen med hjälp av dessa pengar. Detta rov från stadens invånare skimrar i diktens ordlek.

Där länken mellan Gianicolo och Ponte Sisto har trädens dofter som föreningspunkt, upprättas den andra rumsliga föreningen med hjälp av trädens skuggor. Träden på sjätte och sjunde raden förbinder jord och himmel när deras "skuggor lösas från rotens fångenskap och lyfter / vingade av natten i vida dungar upp igenom vinden". Jorden kopplas till fångenskap och bundenhet, medan himlen står för en svävande frihet. Trädens skuggor för således in en religiös eller metafysisk dimension i dikten.

Diktens viktigaste förening fungerar emellertid i tiden. Första hälften av dikten, raderna 1 till 13, fungerar som en förberedelse för den förening som sedan ska ske, den anger plats och stämning för skeendet på raderna 14 till 25. Andra hälften behandlar i stort sett en enda sak: hur det förflutna uppenbarar sig i nuet. Tiberns vattenyta utgör föreningspunkten för dåtid och nutid.

Det förflutna, "dunsterna ur längst förgångna sekel", antropomorfiseras med ord som upprättar en underlägsen ställning gentemot nutiden. Dåtiden är "dunster" och uppenbarar sig som "vålnad". Den är skygg inför mötet med "tiden", dvs. nuet, och den "skräms av varje rörelse och minsta ljud" som den möter. Den kännetecknas vidare av sin "veka sårbarhet". Det förflutna har emellertid kvar minnet

av en mer storslagen tid. När historiens dunster glömmet sin sårbarhet och betraktar sin spegelbild i floden, ”stå de synliga i all sin resning” och blir ”förhäxade av sin dåtid”. Här kan vi läsa in fragmentets egen genrebestämning. Det förflutna beklagar sig över vad det har förlorat: det blickar drömskt tillbaka mot sin storhetstid. Trastevere är en av de äldsta stadsdelarna i Rom, den första bebyggelse som kom till på andra sidan floden inte långt ifrån Roms första hamn. Dess bebyggelse, som andas av ”längst förgångna sekel”, har sett sina bästa dagar och står där i nuet som fördrömda historiska spår. Men det är inte bara Trasteveres bebyggelse som speglar sig i floden. Få platser på jorden kan väl uppvisa lika mycket storslagen historia ”i all sin resning” som Rom. Hela Roms lämningar och ruiner skimrar i diktens flod.

Diktens geografiska, religiösa och historiska förbindelser kopplas ihop genom en gemensam vertikal värdeaxel. I dikotomierna Gianicolo–Ponte Sisto, himmel–jord och byggnader–vattenyta, har första ledet en hög position och positiva konnotationer. Det låga präglas däremot av fångenskap. Beskrivningen av brons ”mulna valv” frammanar en känsla av klaustrofobi, och trädens förankring i jorden beskrivs ju direkt som en fångenskap. Vattenytans spegling reflekterar visserligen ett sken av historiens forna glans, men samtidigt har detta sken en förhäxande inverkan.

\*

När dikten på detta sätt skildrar en storslagen dåtid som i ruiner skyggt uppenbarar sig i en nutid, och dessutom använder en spegelbild som plats för framträdandet, aktualiseras en betydelse som inte direkt står att finna i texten. De ”dunster” ur historien som sveper över floden och betraktar sin bleknade glans i vattenytan, påminner läsaren om villkoren för diktens tillkomst. Författarens livssituation kan läsas in i dikten.

Endast ett fåtal källor kan ge information om hur Paul Anderssons liv såg ut i början av sextioalet. En av dem är Sun Axelssons artikel i *BLM* som 1963 rapporterar om Paul Anderssons exiltillvaro. Här beskrivs en utbränd, trött och desillusionerad diktare som är ”ständigt på vandring i Paris och Rom” och som ”vet hur det ser ut i kloakerna, i helvetet”. Tillsammans med artikeln publiceras också Anderssons dikt ”Det. En dikt om Sverige”, i vilken hemlandet beskrivs som ett onåbart rike långt i fjärran. Sverige är ”mina minnens vindgista rike”, ”vänfast / aldrig nära”. Axelsson träffade Paul Andersson i Paris, men hennes beskrivning av hans tillvaro – liksom hans egen skildring av Sverige – säger mycket om hans allmänna situation under första hälften av sextioalet.<sup>5</sup> En annan källa utgörs av den sporadiska korrespondensen mellan diktaren och hans förlag. Anderssons brev talar sitt



## ELEGI ÖVER EN FÖRLORAD POET

tydliga språk om hur han har det. Ett av breven har till exempel följande scenanvisning: "(Brevskrivaren föreställes gul och ryckig i en promenadpark)".<sup>6</sup> I ett telegram uppger han till och med att han blivit hotad med utvisning från Italien eftersom han inte kunnat betala sin logi.<sup>7</sup> Samma tematik av förfall och utbrändhet återfinns i den rikaste beskrivningen av diktarens livssituation: Birgitta Stenbergs *Spanska trappan*. I andra hälften av denna roman är Paul Andersson den viktigaste karaktären vid sidan om Stenberg själv. Läsaren får en färgstark beskrivning av en nedbruten före detta diktare.

I fragmentet ur "Romerska Elegier" går det att läsa in en hel del från dessa livsbeskrivningar. Att diktaren skulle vara en dunst ur "längst förgångna sekel" är väl en överdrift, men att han framstår som en rest ur ett förgånget decennium är klart. Med ett citat från Andersson själv menar Axelsson att poeten "gått vilse i hungerns labyrint". Han beskrivs som "[e]n svensk Rimbaud ur femtiotalet". I *Spanska trappan* verkar han även själv uppfatta sig som en före detta stor poet: "Vår ärorika ungdom", kommenterar han ett minne från femtiotalet.<sup>8</sup> Den antropomorfisering av tiden som i Anderssons dikt åstadkoms när historien ges mänskliga drag, kan i denna belysning också betraktas som en motsatt lyrisk figur – som en objektivering av ett mänskligt själstillstånd. Samtidigt som Roms historia och gamla byggnader ges mänskliga drag, projiceras det diktande subjektets psykologiska tillstånd på byggnader och förfluten tid. Historien ser "sin spegelbild" i Tibern och "söker i vattenblänken ett utlopp för sin vålnad". Det diktande subjektet måste föreställas på samma plats invid Tibern när floden och dess omgivning beskrivs. Blicken som ser hur byggnaderna speglas i vattnet, ser ju också sig själv. Här sker alltså en dubbelexponering som frammanar Roms förflutna storhetstid och poetens ärorika ungdom sida vid sida.

Poeten blir en "vålnad". Han är död som diktare och rör sig i nuet som en skugggestalt, en reminiscens från en svunnen tid. En detalj i *Spanska trappan* förstärker denna tolkning. Att Andersson bara har hörntänderna kvar har gjort att hans uppenbarelse väcker åtlöje. Av barnen i Rom kallas han för "il mostro", monstret.<sup>9</sup> Den poet som på femtiotalet gjorde sig känd som estradörpoet med självsäker hållning, blont lockigt hår, vacker röst och vackra tänder, har nu blivit en skrämmande narr, ett monster. Han är en vålnad, en förvriden version av sitt forna jag. Poetens uppenbarelse i nuet är skygg och skrämnd, och hans skepnad karakteriseras av sin "veka sårbarhet". Denna sårbarhet faller väl in i berättelserna om poetens förfall. I romanen vill inte Stenberg lämna Andersson ur sikte eftersom hon misstänker att han inte ska leva länge till. Hon drömmer mardrömmar om hans död, trots att hon sedan länge varit övertygad om att han aldrig kommer att bli gammal.<sup>10</sup> Ordet sårbarhet innehåller också en mer konkret koppling till sårbarhetens orsak, efter-

som första stavelsen ”sår” lätt går att föreställa som ett iögonfallande inslag på sprutnarkomanens kropp.

Subjektet i diktens andra hälft är förhäxad av sin dåtid. Diktfragmentet uttrycker här en möjlig förklaring till förfallet. Efter genombrottet med *Elegi över en förlo-rad sommar* hade Andersson en strålande karriär framför sig. Tjugotvå år och redan geniförklarad: aldrig skulle han behöva syssla med något annat än poesi. Nästa diktsamling, *Berättarna*, fick mer blandad kritik, om än övervägande positiv. Den sista samlingen, *Judiska motiv*, blev också övervägande sympatiskt bemött, men fick en totalt nedgörande recension av Viveka Heyman i *Arbetaren*.<sup>11</sup> Enligt *Spanska trappan* tog Andersson denna kritik mycket hårt. Heyman hade tidigare gett Anderssons diktsamlingar positiv kritik, och han hade alltid respekterat hennes omdöme. Nu lovade han ”att aldrig mer skriva en diktsamling”,<sup>12</sup> ett löfte han höll livet ut. Man kan alltså misstänka att Andersson några år in på sextioalet, efter Heymans recension och efter många års tystnad, på sin irrande flykt från hemlandet bland Europas kloaker, är förhäxad av sin dåtid, förlamad av den respekt han en gång åtnjutit, och därmed oförmögen att jobba vidare som en diktare i mängden. *Spanska trappan* beskriver alternativet till den tysta exilen: ”[H]ade han alls styrts av sitt förnuft så hade han väl varit kvar i Stockholm och armbågat sig fram bland de andra männen med diktarbegåvning i kampen om stipendier och jobb.”<sup>13</sup> En sådan tillvaro måste te sig ganska torftig för en poet som en gång sett sig som ett geni.

Vänder vi nu blicken mot diktfragmentets första hälft uppenbaras nya dimensioner hos åtminstone en av platsangivelserna. Med Anderssons levnadsberättelse framför ögonen får Ponte Sisto utökade konnotationer. Eftersom bron bekostades med beskattning av prostitution, kan den betraktas som tillhörande de prostituerade. Flera romaner vittnar om att Paul Andersson på fyrtio- och femtioalet finansierade sina resor till kontinenten genom att sälja sin kropp.<sup>14</sup> Manlig prostitution var också, enligt Stenbergs roman, en viktig inkomstkälla för det ungdomsgäng Paul Andersson umgicks med i Rom på sextioalet. Formuleringen ”Ponte Sistos mulna valv” får också en specifik belysning i *Spanska trappan*. Stenberg beskriver hur Andersson två gånger utsätts för mordförsök av sin älskare, Robert. För att undvika att bli mördad tvingas diktaren gömma sig och bosätter sig därför under broarna vid Tibern.<sup>15</sup> Här har Anderssons förfall nått sitt lågvattenmärke. Här har han blivit en missbrukande uteliggare, på flykt inte bara undan svenska myndigheter utan även mördare. Att Ponte Sistos mulna valv gestaltar poetens djupaste förfall, passar in i diktens användning av högt och lågt, där det låga – trädens rötter, det förflutnas spegelbild i Tibern samt brons valv – står för fångenskap och förfall. Från höjden, i dikten konkretiserad som Gianicolos kullar, har poeten trillat ner i ett mulet bro-valv. Och där ligger han bredvid sin spegelbild ur det gloriösa förflutna.

## ELEGI ÖVER EN FÖRLORAD POET

Även rent språkligt meddelar fragmentet att dikten handlar om en före detta poet. Dikten använder ett förlegat språkbruk när vissa av verben böjs i plural. Trädens skuggor "lösas" från rotens fångenskap, historiens dunster "nå" till tiden där de "stå" synliga i sin resning. Sådana pluralböjningar använde Andersson inte någon annanstans, varken före eller efter "Romerska Elegier". Det är rimligt att läsa in en betydelse i detta överraskande språkbruk. Verbformerna ingår i gestaltningen av det subjekt som aldrig syns på diktens yta men vars gestalt hela tiden suggereras fram: poeten som formulerar sig är omodern, hans språk tillhör det förflutna. Pluralböjningarna är dock inte konsekvent genomförda. Ibland används moderna verbformer. Diktaren försöker formulera sig till samtiden, försöker slita sig ur historiens grepp, men han lyckas inte helt: han är förhäxad av det förflutna och lever fördrömd kvar i en gammal värld.

Både titeln "Romerska Elegier" och fragmentets scenario kan ses som tillbakablickar mot Anderssons storhetstid som diktare. Genrebestämningen elegi åstadkommer en koppling bakåt till genombrottsdikten *Elegi över en förlorad sommar*, och den sena diktens sätt att rama in klagosången påminner i hög grad om den tidiga diktens inledning. I båda dikterna är det när kvällen glider över i natt som det förflutna gör sig påmint i nuet. I elegin från 1953 reser sig natten "[f]örstummad, drömmande under dagg" och lämnar plats åt förlorade dagar som gått vilse, åt "barndomens irrbloss".<sup>16</sup> I den senare elegin är det historiens dunster som "förglömmade" och "fördrömt" betraktar sin spegelbild i mörkrets rike. Den tidiga diktens solrosor och almar har blivit pinjer och plataner, och samma dansartade förening av mörker och vind präglar dikterna. I den tidiga dikten är det "ännu heta virvlar" som "sveper resten / av ljuset i allt blekare slöjor";<sup>17</sup> i "Romerska Elegier" är mörkrets "gränser obestämda / dragna som i dans", dess rike "vidgar sig och uppger / i föränderlig och nyckfull lek / och vindens väg är bundnare än skuggan". Denna atmosfär av kvällning, natt, mörker, vindar och träd förbereder dikternas klagosång över det som gått förlorat. I den tidiga dikten är det en förlorad barndom som beklagas, i den sena är det en historisk tid. Denna koppling bakåt till Anderssons tidigare poesi understryker förekomsten av poetens eget förflutna i dikten. Vid sidan av Roms historiska förflutna läggs Paul Anderssons privata historia.

Diktens förmåga att samtidigt exponera Rom och Paul Andersson – deras historia och nuvarande skick – ger också ett perspektiv på den fragmentariska texten i sig. Dikten är vad den handlar om: en lämning, en ruin. Som en ensamt bevarad kolonn från ett ofärdigt romerskt tempel står texten inför oss, eroderad i kanterna. Läsaren står inför tre olika typer av ruiner: Roms alla historiska lämningar, den utbrände poeten som speglar sig i Tiberns smutsiga vatten, samt texten själv som är ett fragment ur en litterär struktur vi aldrig kommer att kunna restaurera.

\*

Det finns inga direkta självbiografiska markörer i diktfragmentet "Romerska Elegier". Dikten saknar dessutom diktjag. Ändå låter sig ovanstående kopplingar mellan dikt och liv göras. Tolkningen kräver dock att uttolkaren öppnar dörren till Paul Anderssons biografiska berättelser, sanna eller falska. Enligt den ryske formalisten Boris Tomasjevskij blir en diktares livsöde relevant för litteraturforskaren när det får litterära funktioner, dvs. när det dyker upp som ett element i själva den skönlitterära texten. Då blir berättelserna om diktares liv, som Tomasjevskij väljer att kalla biografisk legend istället för biografi, en viktig kontext i tolkningen. Med ordet legend vill han skilja det han är ute efter från vanlig biografi. Det är inte författarens dopattest och allehanda privata göranden och låtanden som ska läsas in i dikten, utan föreställningen om honom som person och diktare. Istället för historiska och biografiska dokument handlar det om – mer eller mindre sanna – föreställningar, anekdoter, myter.<sup>18</sup>

En sådan legendarisk tolkning kan utföras på två olika sätt beroende på om man låter texten förankras i sin samtid eller inte. Den historiskt förankrade dikten tolkas utifrån de föreställningar om författaren som fanns vid tidpunkten för diktens tillkomst. Paul Anderssons skönlitterära text alluderar på de myter och berättelser om honom som florerade i Stockholm på femtioalet och som omgav den försvunne exilpoeten på sextioalet. Författaren använder inte dikten för att förklara sig eller på ett enkelt sätt berätta om sitt liv, utan skapar en mångtydig gestaltning som gör bruk av hans författarpersona. Eller snarare författarpersonae: i "Romerska Elegier" aktualiseras ett flertal sidor av Anderssons författarposition – det unga geniet, den kompromisslöse sökaren efter sexuella och narkotiska excesser, den utbrände romantikern, den illusionslöse exilpoeten, för att nu bara nämna några. Alltsedan tiden innan debuten 1952 var Paul Andersson mån om att odla en offentlig personlighet och bra på att spinna myter kring sin person. Dessa myter bildar livsberättelser som hans skönlitterära författarskap gång på gång förhåller sig till. De bör därför betraktas som en del av själva författarskapet.

Men alla ovanstående likheter mellan "Romerska Elegier" och berättelser om Anderssons liv skulle inte ha uppfattats av en samtida läsare. Poetens långvariga tystnad, hans forna storhetstid och hans kroppsliga förfall var kända när dikten kom till, men inte de detaljer i tolkningen som via Stenbergs roman nyanserar dikten. Det är inte heller rimligt att tänka sig att en samtida läsare skulle ha tolkat dikten som en gestaltning av en poet som är slut som diktare. Själva diktens existens hade ju talat emot en sådan tolkning. Detsamma gäller diktens tematisering av sin egen status som fragment: även om fragmentet hade publicerats i sitt nuvarande skick hade väl läsaren förväntat sig att hela dikten var på väg att skrivas.

## ELEGI ÖVER EN FÖRLORAD POET

Nu fick dikten inga samtida läsare – förutom de som kan ha haft tillgång till Anderssons manuskript och de åhörare som råkade befinna sig på baren i Rom vid inspelningstillfället – men en tolkning som behandlar allusioner på en offentlig författarpersona måste beakta vilka läsare dikten riktar sig till. Och nog tillhör väl de första tilltänkta läsarna av Anderssons ”om-debut” en inte alltför avlägsen framtid.

Men en dikt riktar sig ju inte bara till sin egen samtid. De flesta av dem är skrivna för att överleva poeten. Och den dikt som överlever poeten kan sätta hela diktarens levnadshistoria i spel. Den text som inte förankras i sin samtid kan tolkas med hela författarens liv som en intertext, och en sådan tolkning behöver varken vara ohistorisk eller särskilt spekulativ. Med myter och anekdoter skapade Paul Andersson ett mytologiskt mönster kring sitt liv som gick tillbaka på västerlandets konstnärsmyster från romantiken och framåt. Han jämförde sig allt som oftast med Arthur Rimbaud och han klädde sig som Oscar Wilde.<sup>19</sup> Han imiterade estetiserade liv och gjorde därmed sitt eget liv till dikt. Även i de många breven till förlaget visar han en sådan estetisk syn på sin personlighet och sitt livsöde, vilket tyder på att han både levde och skrev med eftervärlden i åtanke. Och strategin lyckades. ”Bland poeter födda långt efter det han själv hade slutat publicera sig”, skriver Lasse Söderberg om sin ungdomsvän, ”är han numera en legend. Vad det skulle ha glatt honom!”<sup>20</sup>

Det finns en viss skillnad mellan att låta sin dikt anspela på olika inslag i ens samtida offentliga författarpersona och att med eftervärlden i åtanke låta den vara öppen för hela ens levnadshistoria. På ett helt annat sätt än den förra har den senare strategin en författarposition med uppenbara romantiska rötter som förutsättning. I den svenska litteraturhistorien är Paul Andersson ganska ensam om att på detta sätt låta liv och dikt sammanblandas, men han har många utländska föregångare. Livsattityden bör tas på allvar och inte betraktas som en otidsenlig rest från ett svunnet romantiskt sekel. Sylvia Plaths diktrader ”Dying / Is an art, like everything else.” är, till exempel, skrivna ungefär samtidigt som Anderssons fragment och uttrycker samma estetiska attityd till livet.<sup>21</sup> Eftersom det finns en hel livsinställning bakom denna estetiska strategi, tycker jag man gör bäst i att låta Tomasjevskijs term biografisk legend avse en författares hela levnadshistoria, så att författarlegendens levnadsöde kan skiljas från de specifika livsberättelser som skapar skilda författarpersonae.

Det är ganska troligt att Paul Andersson misstänker att han aldrig ska lyckas slutföra ”Romerska Elegier”. Med tanke på hur många gånger han svikit sina löften om färdiga manus, är det åtminstone rimligt att tänka sig en viss osäkerhet kring idén om hans ”om-debut”. Och med facit i hand gestaltar det fragment som återstår av denna tänkta återkomst en poet som har tystnat för gott. Paul Anders-

son *är* verkligen slut som diktare när fragmentet formuleras: hans sista bok är redan skriven. Författarskapet tillhör historien, liksom byggnaderna invid Tibern. Dikten blir ett rekviem och dess fragmentariska skick bekräftar vad den gestaltar.

\*

Det skick i vilket "Romerska Elegier" möter oss är symptomatiskt för Paul Anderssons författarskap. Flera har vittnat om manus som Andersson tappade bort på sin vingliga färd mellan billiga hotellrum. Telegram med meddelanden som "skickar sju dikter" eller "slutarbete manus foere hemkomsten i jul",<sup>22</sup> retar nyfikenheten när de där sju dikterna och det där manuset inte står att finna någonstans. Några rader och några dikter av alla de där som utlovades måste väl ha skrivits och en gång funnits. På flera ställen uppges dessutom att Andersson arbetar på en roman – med arbetsnamnet *Kärlek i Europa* – om den flytande tillvaron nere på kontinenten. Den romanen skrev istället Birgitta Stenberg och gav ut fem år efter diktarens död. Fragmentet "Romerska Elegier" blir ett adekvat monument över ett stort poetiskt löfte som aldrig riktigt infriades.

Titeln "Romerska Elegier" är snygg som namn på en ny debut som är tänkt att upprepa framgången med genombrottsdikten *Elegi över en förlorad sommar*. Poeten återkommer med en ny elegi, men denna gång är perspektivet vidgat. Att de nya dikterna är romerska meddelar både en historisk förankring och ett nytt geografiskt perspektiv. Med den uppenbara allusionen på Goethes välkända diktcykel förhåller sig också diktverket till en av världslitteraturens allra främsta.

Titeln är också snygg om fragmentet betraktas som ett oavslutat rekviem. Den förlorade sommaren i dikten från 1953 kan ses som en förlorad barndom eller oskuld. Dikten kan läsas som en nyligen vuxen mans klagosång över att mysteriets tid är över. I den romerska elegin är det större saker som begråtes. Där sommaren andas svensk idyll, andas Rom flertusenårig civilisation, monument, basilikor. Det lilla Sverige är utbytt mot världens mitt. Metaforen Rom gör nederlaget större och gråten allvarligare än metaforen sommar. Det som har gått förlorat i Rom är inte några enstaka år, utan ett helt författarskap, en litterär karriär, ett liv.

I ett brev till Bonniers förlag, skrivet efter hemkomsten till Stockholm mot slutet av sextioalet,<sup>23</sup> skriver Andersson följande om ett förestående besök på Sveavägen: "Mina lumpor i förlagslokalerna kan få folk att tro på spöken. Litteraturhistoriska spöken."<sup>24</sup> Diktfragmentet från decenniets början gestaltar Anderssons förvandling från aktiv diktare till litteraturhistoriskt spöke. Den sker när han speglar sig i Tibern, inser sitt öde och intar sin plats bland övriga historiska ruiner. Men Paul Andersson blir inte vilken lämning som helst: när han tar slut är det i den eviga staden han står ruin. Han må vara ett litterärt spöke, men hans ande bär spår av evighet.

## ELEGI ÖVER EN FÖRLORAD POET

### Noter

- 1 Se Jan Magnusson, "Sensitiv som en frostskladad mimosa". *Biografi över Paul Andersson, Metamorfosgruppen och femtitalets nyromantik*, Göteborg 1997, s. 90ff. och s. 106ff.
- 2 Birgitta Stenberg, *Spanska trappan*, Stockholm 1987, s. 100.
- 3 Brev från Paul Andersson till Bonniers förlag, Paris 1963. Bonniers arkiv.
- 4 Stenberg, 1987, s. 175. Stenbergs nedteckning kan kontrolleras mot bandinspelningen som spelades upp i Eva Beckmans radioprogram om Andersson som sändes i Pt 1990-02-24. I Paul Anderssons samlade dikter, *Ett andetag djupt är livet*, Stockholm 1991, återges också denna text. Enda skillnaden mellan denna och Stenbergs text är att andra radens andra kommatecken tagits bort, samt att texten går under rubriken "ur Romerska elegien". Jag föredrar att använda Stenbergs titel "Romerska Elegier". I övrigt bör nämnas att Gianicolo är felstavat i både Stenbergs roman och *Ett andetag djupt är livet*.
- 5 Sun Axelsson, "Min panna, ett ohjälpligt streck i rymden..." och Paul Andersson, "Det. En dikt om Sverige" i *BLM* 1963: 4.
- 6 Brev från Paul Andersson till Bonniers förlag, Rom juni 1962. Bonniers arkiv.
- 7 Telegram från Paul Andersson till Bonniers förlag, Rom 1966-02-18. Bonniers arkiv.
- 8 Stenberg, 1987, s. 160.
- 9 Stenberg, 1987, s. 108.
- 10 Stenberg, 1987, s. 93 och s. 172f.
- 11 Viveka Heyman, "Många andra och en dryck vatten" i *Arbetaren* 1956-09-25.
- 12 Stenberg, 1987, s. 235.
- 13 Stenberg, 1987, s. 100.
- 14 Se Birgitta Stenbergs *Kärlek i Europa*, Stockholm 1981, om Anderssons och Stenbergs tid i Frankrike runt 1950. Se även Björn Lundegårds roman *Resenär*, Stockholm 1960, som utspelar sig under samma tid och vars ena huvudgestalt Mauritz med all sannolikhet kalkerats på Paul Andersson.
- 15 Stenberg, 1987, s. 202.
- 16 Paul Andersson, "Elegi över en förlorad sommar", nr. 14-20, i *Elegi över en förlorad sommar*, Stockholm 1953.
- 17 Ibid, nr. 3-4.
- 18 Boris Tomasjevskij, "Litteratur och biografi", översättning av Elena Samuelsson, i *Modern litteraturteori*, del 1, red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson, Lund 1992.
- 19 Anderssons jämförelser med Rimbaud har påtalats av många. I *Den svenska litteraturen* nämns den franske poeten till och med i rubriken till avsnittet om Paul Andersson: "En svensk Rimbaud – Paul Andersson". (Eva Lilja, "Poeten dold i bilden – 1950-talets lyrik" i *Den svenska litteraturen IV: Medieälderns litteratur*, red. Lars Lönnroth och Sverker Göransson, Stockholm 1990, s. 59.) I samtal, motto, dikter och vid poesiuppläsningar meddelade Andersson ofta – mer eller mindre direkt – vem hans stora förebild var. Inför en uppläsning på Konserthuset 1955 har Andersson till exempel lämnat följande information som presentationsunderlag: "Paul Andersson begav sig 16-årig till

Frankrike och gjorde ett dramatiskt nedslag i Paris – likt Rimbaud – i den flytande efterkrigsvärlden.” ("Paul Andersson samtal 31 mars". Osignerad, odaterad och opagerad nedteckning förmodligen gjord av Sonja Bergvall vid ett samtal med poeten på Bonniers förlag. Bonniers arkivs recensionssamling. Jämför Jan Magnusson, 1997, s. 83.) I Birgitta Stenbergs roman *Apelsinmannen* kommer Andersson till en fest för homosexuella utklädd till Oscar Wilde. (Birgitta Stenberg, *Apelsinmannen*, Stockholm 1983, s. 186.) Anderssons barndomsvän Jan Sparring har också uppgett att poetens "idol var Oscar Wilde, och honom försökte han efterlikna i allt". (Jan Sparring, "En annan bild av Paul Andersson" i *Expressen* 1990-09-24.)

- 20 Lasse Söderberg: "Verkligheten förkolnar under mina kyssar" i *Gemensamma nämnare*, Lund 1999, s. 41.
- 21 Sylvia Plath, "Lady Lazarus" i *Ariel*, London 1965.
- 22 Telegram från Paul Andersson till Bonniers förlag, 1966-02-18 respektive 1966-11-23. Bonniers arkiv.
- 23 Jan Magnusson, 1997, s. 115f. Det är inte helt klart när Andersson åter bosätter sig i Sverige. Magnusson tror inte att det sker förrän vid årsskiftet 1968-1969.
- 24 Brev från Paul Andersson till Bonniers förlag. Brevet är odaterat men måste vara skrivet åtminstone efter december 1968. Bonniers arkiv.



Kerstin Munck

## Folke Isakssons "Bergen i Ronda":

tillägg till en tolkning

Folke Isakssons dikt "Bergen i Ronda" står först i samlingen *Det gröna året* (1954) och inleder en svit på fyra dikter, som samlats under rubriken "Landskap på jorden och i drömmen". Detta vackra samlingsnamn har också blivit titeln på Håkan Sandgrens doktorsavhandling med studier i Folke Isakssons lyrik: *Landskap på jorden och i drömmen* (1999). En av frågeställningarna i Sandgrens bok är hur Isaksson använder sig av naturen i sina dikter. Målar han upp faktiska landskap eller skildras själstillstånd? Den inledande raden till "Bergen i Ronda" signalerar tydligt att vi har att göra med ett både/och: "Denna utsikt var också en vy över själens bergstrakt".<sup>1</sup> Med det inflikade "också" vägleder oss poeten in i sitt själslandskap. "Bergen i Ronda" får därigenom stå som "ett paradigmatiskt exempel" i Sandgrens framställning, som bygger vidare på tidigare analyser av dikten. Både Göran Printz-Påhlson (1958) och Kjell Espmark (1977) har uppmärksammat förhållandet mellan den yttre verkligheten (beskrivningen av landskapet) och det själstillstånd som samtidigt beskrivs.<sup>2</sup> Kjell Espmarks begrepp "dubbelexponering" av yttre/inre tycks passa utmärkt väl här.

Vid sidan av naturen och landskapet är det platsen och resan i Folke Isakssons lyrik, som är föremål för Håkan Sandgrens studier. Också i detta avseende är "Bergen i Ronda" en dikt värd att uppmärksamma. Den geografiska platsen Ronda ligger i de andalusiska bergen sex mil väster om Malaga i södra Spanien. Isaksson reste dit i Rainer Maria Rilkes fotspår, påpekar Sandgren och ansluter sig till tidigare forskning, som betonat Rilkes betydelse för den unge Isaksson.<sup>3</sup> Kjell Espmark har visat på ett samband mellan Rilkes tionde Duinoelegi och "Bergen i Ronda", som båda arbetar med allegoriska figurer: "die Weite Landschaft der Klagen" (Rilke) och t.ex. "Lustans sjunkna, förödda mark" hos Isaksson. Även mittstrofens tilltal, där bergen i Ronda förklaras för diktens "vi" har en motsvarighet i Duinoelegin där "Klage" ledsagar diktjaget genom Sorgens rike.<sup>4</sup> Med sin analys av "Bergen i Ronda" bekräftar Håkan Sandgren sambandet med Rilke och överdriver säkert inte, då han i detta sammanhang skriver om "övertagandet av mästarens stil" hos Isaksson.<sup>5</sup>

Ronda i södra Spanien är en litteratur- och konsthistoriskt betydelsemättad plats. 1912 reste Rilke dit ”i El Grecos fotspår för att stödjas och stärkas i arbetet med *Elegierna*”, skriver Sandgren. Och i sin tur följde den unge Isaksson i början av 1950-talet efter Rilke till Ronda. ”Sålunda upprättas här en både intertextuell och kontextuell förbindelse mellan två diktare som sträcker sig bortom den enskilda dikten”.<sup>6</sup> Men platsen Ronda är laddad med ytterligare litteraturhistoriska och konsthistoriska betydelser, som också går att avläsa i Folke Isakssons dikt ”Bergen i Ronda”. Det är detta tillägg till tolkningen av dikten, som jag i det följande vill framföra.

Ronda är inte bara Rilkes och El Grecos plats. Rondas djupa bergsklyfta är en av de platser som tävlar om att ha varit Gustave Dorés visuella inspiration inför illustrationerna till Dantes *Inferno*, första gången publicerade 1861. En annan sådan plats är Capri.<sup>7</sup> Troligen är det i bägge dessa fall bara frågan om rykten. Den mest sannolika biografiska bakgrunden torde vara Dorés tidiga upplevelser av Vogeserna och Jurabergen.<sup>8</sup> Gustave Doré företog en resa till Pyrenéerna tillsammans med Théophile Gautier 1855. Någon resa till Spanien söder om Pyrenéerna har jag inte funnit att han gjorde förrän efter *Inferno*-illustrationerna.<sup>9</sup> Men den som i dag besöker Ronda kan knappast undgå att höra talas om Dorés och därmed också Dantes koppling till platsen; turistbroschyrer och lokalbefolkning vill gärna hedra Ronda genom att lyfta fram dess betydelse för dessa storheter. Att kopplas till Dante innebär att lyftas till en mytisk dimension! Om vi antar att även Folke Isaksson kände till detta rykte, när han den gången häpnade inför utsikten över Rondas djupa bergsklyfta, kan vi läsa hans dikt också i dialog med Dante. Jag tycker mig i varje fall urskilja tydliga intertextuella samband.

Första radens ”vy över själens bergstrakt” markerar utan tvivel den ”dubbelexponering” av landskap och själstillstånd, varom talats ovan. Men den som läser med Dorés/Dantes Ronda för ögonen, ser också redan från första raden de dödas skuggor befolka bergstrakten och tycker sig få detta bekräftat av tredje radens ”himmel och underjord”. När Isaksson namnger Hades i fjärde raden börjar Dantes *Inferno* ta form. Den egendomliga antitesen ”ödsligt Hades i skyn/och en himmelsk, leende avgrund” kan möjligen förklaras av Dantes kosmologi, enligt vilken hans dikt-jag vandrade neråt genom Helvetestratten och utkommen på andra sidan genomkorsade Skärseldsberget för att slutligen nå Paradiset. Vad som är upp och ner i en sådan vision är ju svårt att fastställa och paradoxen kan ha tilltalat Isaksson. Håkan Sandgren har påpekat att antitesen är ett viktigt stilistiskt drag i ”Bergen i Ronda” och menar att en sammanställning av de antitetiska polerna till en paradox är ett ”Isakssonskt kännemärke”.<sup>10</sup> Med min läsning utifrån Dantes topografiska fantasi får paradoxen s.a.s. en logisk förklaring. Första strofens ”världsdel av ruvande vin-

## FOLKE ISAKSSONS "BERGEN I RONDA"

trar" och "is" och diktens slutrad "fruset hav" menar jag kan öppna för associationer till Infernos bottensektion, där de som i jordelivet svikit sina välgörare nu vistas helt och hållet nedsänkta i is. Håkan Sandgren föreslår att bilden av det frusna havet, som är frekvent i Isakssons lyrik, kan ha en anknytning till Isakssons biografi med ursprung i ett norrbottniskt landskap.<sup>11</sup> Denna förklaring till bildens frekvens i författarskapet ter sig visserligen rimlig, men i "Bergen i Ronda" menar jag ändå att det snarare är Infernos is som är upphovet till "ruvande vintrar", "is" och "fruset hav".

"Dikten formerar sig kring elementen fåglar och vinter", skriver Sandgren. Fåglar hos Isaksson står (konventionellt) för flykt och frihet, men också för trots och motstånd.<sup>12</sup> Till detta kan läggas dels den faktiska upplevelsen av ett besök i Ronda, där massor av fåglar – särskilt en sorts svalor som tycks bo i klippskrevorna – korsar luften i blixtnabb flykt. Dels, och det har större relevans för den läsning jag här framlägger, kan fåglarna i Isakssons Ronda ha ett samband med de berömda fågelliknelserna i *Infernos* femte sång ("Och liksom vingarna en starflock bära", "Och liksom tranor segla fram och sjunga").<sup>13</sup> Om det är så, skulle man



*Då hit du träder in, lät hoppet fara!*

kunna hävda att Isaksson på känt Dante-manér lyfter ut en liknelses första led och placerar den på en textnivå utanför bilden. Dante gör så, t.ex. i *Infernos* första sång, då han först jämför sin skrämde tanke med en man som varit nära att drunkna och sedan några rader längre ner framställer sin kropp helt uttröttad (av drunkningsincidenten i liknelsen?)!

Men det är i synnerhet i den längre mittstrofen av Isakssons dikt, som jag menar att anknytningen till Dantes *Inferno* är tydlig:

Här förklarades bergen för våra ögon:

"Detta är Lustans sjunkna, förödda mark;

där står Maktens magiska klippa, mot lysande guldgrund".<sup>14</sup>

För vilka är personifikationerna Lustan och Makten om inte påminnelser om Dantes skräckinjagande Panter (*Inf* I:32) respektive Lejon och Varginna (*Inf* I:43–51)! Den "lysande guldgrund" som Maktens klippa tycks avteckna sig mot skulle kunna ses som ett återsken av de solstrålar som belyser höjden vid dalens slut i inledningen till *Inferno* (I:13–18). Dessa brukar ju läsas som ett förebådande av Beatrice. Den följande raden i Isakssons dikt kan understryka ett sådant samband: "Höga och smärtsamt fjärran sågo vi Hoppets klockor"<sup>15</sup>. Anknytningarna till Dante ökar enligt min mening förståelsen för diktens allegoriska inslag. Både Espmark och Sandgren kopplar ju som vi sett dessa till Rilke och den tionde Duinoelegin. Sandgren är emellertid förbryllad över "Avskedets port" i mittstrofens slutrad:

Bergens branter likt molnen

och de fjärmaste bergen som himlen.

"Där, helt nära, reser sig Avskedets port".<sup>16</sup>

Han frågar sig: "varför dessa kristet färgade symboler påminnande om de allegoriska verkningsmedlen i Stiernhielms *Hercules* eller Bunyans *Pilgrims's Progress*, och varför detta avsked?"<sup>17</sup> Den allegoriska diktaren framför andra är ju Dante, och om vi ser hans närvaro i "Bergen i Ronda" kan också "Avskedets port", som skymtas bland bergens branter, få en förklaring. Det rör sig om den berömda portal som leder rakt ner i Helvetestratten (*Inf* III:1–12). Det kristna bildspråk som finns hos Folke Isaksson och som Sandgren försiktigt förankrar dels i "lyriskt allmångods", dels i "författarens bakgrund som son till en predikant"<sup>18</sup> kan i "Bergen i Ronda" återföras på den medeltida katolicismens största diktare.

Jag tänker mig att dikten kommer till under intryck av den storslagna bergsklyftan i Ronda, vars botten betraktaren bara anar, och som genom att förknippas med Dorés illustrationer överförts till den mytiska värld, där Dante företar sin vandring. Då ser betraktaren, poeten Folke Isaksson eller – med en

## FOLKE ISAKSSONS "BERGEN I RONDA"

receptionsteoretisk gardering – läsaren jag, hur Lucifer kastas ner från himlen till sin plats längst ner i Helvetestrattens isplatå och vi får slutstrofens sista rader:

Anstånd, tvekan ännu en stund medan vi vänta  
på gudens fall från himlen, på himmelens fall  
ned i den dånande klyftan.  
Ekot som bäres som vågor  
av vår skälvnings  
ut mot ett fruset hav.<sup>19</sup>

Min läsning av "Bergen i Ronda" utgår från det litteratur- och konsthistoriska associationsfältet platsen Ronda laddats med, genom att Gustave Dorés illustrationer till Dantes helvetesvandring förknippats med platsen. Detta betyder naturligtvis inte att den dialog med Rilke som tidigare forskning uppmärksammat i Isakssons dikt förlorar i vikt. Tvärtom understryker min läsning den betydelsemättade platsens förmåga att upprätta intertextuella förbindelser mellan diktare över sekler. El Greco och Rilke, Gustave Doré och Dante, de trängs allihop och får plats i Folke Isakssons dikt.

## Noter

- 1 Folke Isaksson, *Det gröna året*. Stockholm: Bonniers 1954, s. 7.
- 2 Håkan Sandgren, *Landskap på jorden och i drömmen*. Lund: Lund University Press 1999, s. 52–60. Göran Printz-Påhlson, *Solen i spegeln*. Stockholm (1996) 1958, s. 245–247; Kjell Espmark, *Själen i bild*. Stockholm (1977) 1994, s. 243–245.
- 3 Sandgren 1999, s. 60 f.
- 4 Kjell Espmark (1977) 1994, s. 244.
- 5 Sandgren 1999, s. 61.
- 6 Sandgren 1999, s. 60 f.
- 7 Ole Hessler kopplar öns "dramatiska grå klippformationer" till Dorés Dante-illustrationer (*DN* 2001-07-03).
- 8 Se Rolf Söderberg, *Gustave Doré och hans samtid*. Biblis Årsbok 1992. Stockholm: Föreningen för Bokhantverk 1994, s. 28, 43.
- 9 Denna resa inspirerar främst till Don Quijote-illustrationerna (1863) och senare till *Voyage en Espagne* (1874). Se även Annie Renonciat, *La vie et l'oeuvre de Gustave Doré*. Paris: ACR Edition Bibliothèque des Arts 1983, s. 15, s. 74–78, s. 110–113, s. 126–133.
- 10 Sandgren 1999, s. 65 f.
- 11 Sandgren 1999, s. 63. Här förs också ett resonemang om bildtypens "traditionsbundenhet" och "allmängiltighet" i anslutning till forskningen kring Werner Aspenströms vintersymbolik (ibid., s. 63 f).
- 12 Sandgren 1999, s. 64 f.

- 13 Dante, *Inferno* 5: r. 40 och 46. Här i Arnold Norlinds övers. ur *Världslitteraturen. De stora mästerverken*, valda av Böök–Hallström–Lamm. Stockholm 1928.
- 14 Isaksson 1954, s. 7.
- 15 Ibid.
- 16 Isaksson 1954, s. 8.
- 17 Sandgren 1999, s. 66 f.
- 18 Sandgren 1999, s. 69.
- 19 Isaksson 1954, s. 8. Lucifers fall, t.ex. Luk. 10:18.



*Till bröstets mitt han stod där, lös och fri  
i isen, kejsaren i kvalens rike*

Erik Falk

## Epifanins plats

Om topografi och epifani i Tomas Tranströmers *Östersjöar*

Ett av de framträdande dragen i Tomas Tranströmers långa dikt *Östersjöar* är det stora utrymme som ägnas platser och landskap. Texten gestaltar med stor konkretion och utförlighet olika platser inom det område titeln märker ut. Så finns till exempel verkliga ortnamn som Furusund och Liepaja, platsspecifika uttryck som "den gotländska kyrkan", topografiska skärgårdsord som berghäll, kobbe, grund, strand, vindsus, vågor, udde, vattenvidd och mer allmänna platsmarkörer som tallskuggor, stenar, gräs, kyrkogård och sjöbod. Sist – och verkligen inte minst – finns givetvis Östersjön. Meningen med landskapet, eller diktens *topografi*, verkar till en början klar: dikten tar helt enkelt plats, utspelar sig, i det verkligt existerande, empiriska område som omgärdar innanhavet. Magnus Ringgren har beskrivit dikten som "berättelser kring ett hav, episoder som tillsammans bildar den sammansatta och personligt färgade berättelsen om Östersjön"<sup>1</sup> – en karaktäristik som verkar fullständigt naturlig. Diktens landskap är en återgivning av ett fysiskt sådant, om än personligt färgat. Detta tycks vara en berättelse *om* och *i* Östersjön. Men hur ska topografins roll beskrivas mer precist? Den följande texten kommer att ägna sig åt denna fråga som är mer betydelsefull än man kanske först tror.

\*

Inom tranströmerforskningen finns det ett övergripande svar på vilken plats de tranströmerska topografierna har i dikten. De är tätt sammanknutna, visar det sig, med den *epifani* – upplevelsen av att erfara en icke-materiell värld, att känna en andlig kraft, att drabbas av insikten om tillvarons mysterium, är några av de bestämningar som givits på fenomenet – som dikterna allmänt anses utgöra försök att redogöra för.<sup>2</sup> Men på vilket sätt hänger dessa två samman? Kjell Espmark och Joanna Bankier, två av Tranströmers namnkunniga kommentatorer, har givit var sin definition av relationen.

Espmark skriver i sitt verk om svensk modernism, *Själen i bild*, att dikternas topografier kan fylla två funktioner. Antingen utgör de representationer av verkliga

landskap, helt enkelt en litterär avbild av en fysisk plats, eller så utgör de metaforiska platser vilkas syfte är att gestalta det som inte har något språk. Målet är för poeten nämligen "materialiseringen av den gudomliga närvaron" och att "göra det osynliga synligt – nämligen att ge själslivet ett på en gång pregnant och överraskande sinnligt uttryck",<sup>3</sup> och inom detta projekt blir topografiska termer och element en metaforisk resurs, en slags bildbank som möjliggör gestaltandet. Espmark beskriver den här processen som en "översättning" från ett register till ett annat och visar i sin analys av dikten "De fyra temperamenten" hur det går till. Platsbeteckningarna ingår där i ett försök att ge det mentala en "sinnlig konkret gestaltning" och textens topografi – synlig i ord som "solstrålar", "slätt", "mörka sjöar", "träd med kraxande löv", "världens / klippö", "socken", "staden", "väg" och "horisont" – bör inte betraktas som avbilder av ett fysiskt existerande landskap utan utgör översättningens mål. "Tomas Tranströmer *talat* inte om den själsliga hållningen, han *gestaltar* den i sinnlig skepnad, i fräscha sinnesintryck och på en gång förbluffande och exakta bilder", skriver han.<sup>4</sup>

I Espmarks karakteristik hänger topografi och epifani alltså samman genom att platsen i dikten kan användas för att förmedla något annat, materialisera det ick-kroppsliga eller synliggöra det osynliga. Men topografins rent avbildande – icke-epifaniska, icke-metaforiska – funktion kan också överlagras med den metaforiska genom "dubbelexponering"; en överlagring som, får man väl utgå ifrån, kan ske åt det ena eller andra hållet. Det finns i Espmarks analyschema således en steglös skala där avbildande och bildlig användning av platser kompletterar och överlappar varann. Det råder dock ingen tvekan om att det är med den metaforiska platsen som epifanin förs in i dikten.

Joanna Bankier uppfattar sambandet mellan plats och epifani på ett annat, mindre metaforiskt sätt. Hon beskriver dikterna som "resultatet av en dialog mellan ett berättande element [...] och ett metaforiskt element, som kan läsas som ett uttryck i bildform för diktarens reflektioner, attityder och känslor". Diktens topografi utgör här inte en bildlig resurs utan inordnas tveklöst bland diktens "berättande element", ett faktum som har att göra med den grundläggande förbindelse som finns mellan verklig plats och epifani i poeten egen upplevelse. "Den plats där dikten kom till och omständigheterna kring den är en av diktens beståndsdelar", skriver Bankier i en artikel.<sup>5</sup> I sin avhandling *The Sense of Time in the Poetry of Tomas Tranströmer* redogör hon utförligare för den här relationen:

During his travels through Sweden and his walks in the woods and fields, Tranströmer sometimes comes upon sacred ground, as it were, certain spots which seem to generate profound insights, as the mind suddenly becomes able to fuse landscape, thought and feeling into a coherent vision. The circumstances surrounding the composition of a Tranströmer poem may appear to have only anecdotal interest: in



fact, as Kjell Espmark points out in his study of the poet, they are of crucial importance for the understanding of his poetry. For they reveal an attitude in which the faculties of the mind are subdued in favor of a receptivity of *place*, which, although belonging to the ordinary spheres of life "may convey to us a unique illumination of the whole mystery of our existence, because there something numinous is resident, something holy and gracious" [...] The finished poem in the later volumes often is the result of a dialogue between, on the one hand, the shapes and colors and silences of place, as something in itself valuable and numinous, and the poet's thoughts, preoccupations and feelings.<sup>6</sup>

Epifanin, illuminationen av existensens mysterium, är som synes på ett fundamentalt sätt bunden till platsen; den är beroende av poetens mottaglighet för platsens "numinösa" karaktär, något som sedan nedtecknas i dikterna. Därmed utgör också platsen något som "berättas" snarare än uttrycks i bildform i dikten.

Om det finns en samstämmighet mellan dessa båda kritiker kring det faktum att topografi och epifani hör ihop i Tranströmers dikt, finns det som synes en stor skillnad i uppfattningen om *hur* denna relation är beskaffad – detta, lite ironiskt, trots att Bankier hänvisar till Espmark i sin egen beskrivning. Espmark betonar i sin analys dikten, texten, och uppfattar topografien som ett möjligt uttryck för en epifanisk upplevelse. Däremot behöver inte upplevelsen i sig – det som dikten ska förmedla – vara bunden till en speciell plats. "Tranströmers universum består av gåtfulla tecken – 'klanger och spår' – som tycks helt nära att röja sin innebörd", skriver han på ett ställe, och "Tranströmers universum" kan lika gärna vara de texter poeten skrivit som de egna upplevelserna. I Bankiers tolkning är tvärtom platsen, den verkliga, empiriska topografien, knuten till den epifaniska upplevelsen. Erfarenheten uppkommer som en reaktion mellan subjekt och plats; den specifika platsen är därmed en förutsättning för epifanin.

Med dessa två sätt att läsa den topografiska komponenten i Tranströmers dikter i bakgrunden är det nu dags att vända blicken mot *Östersjöar*. Vad har den att säga, och visa, om landskap och platser? Vilken roll spelar platsen i dikten?

\*

Det krävs inte en särskilt noggrann analys av dikten för att upptäcka att landskapet utgör mer än bara spelplan för de berättelser som dikten framställer. I själva verket är platsen en *förutsättning* för berättelserna.

Vinden går i tallskogen. Det susar tungt och lätt,  
 Östersjön susar också mitt inne på ön, långt inne i skogen är man ute på  
 öppna sjön.  
 Den gamla kvinnan hatade suset i träden. Hennes ansikte stelnade i  
 melankoli när det blåste upp:

”Man måste tänka på dem som är ute i båtarna”.

Men hon hörde också något annat i suset, precis som jag, vi är släkt.

(Vi går tillsammans. Hon är död sen tretti år.)<sup>7</sup>

Vinden som drar genom trädtopparna påminner jaget med drabbande kraft om den gamla kvinnan och hennes oro. Men detta minnande är omedvetet, det sätts i rörelse av jagets reaktion på platsen. Platsen eller landskapet är en generator för minnen och berättelser – och därmed också för den historia som berättas just här. Minnet, kan man säga, stammar ur geografien.

Det finns ytterligare ett exempel på den här sortens plötsliga hågkomst. I slutet av dikten står jaget framför en gammal sjöbod:

[...] På taket de uråldriga tegelpannorna som rasat  
kors och tvärs på varann  
(det ursprungliga mönstret rubbat av jordens rotation genom åren)  
det påminner om något ... jag var där ... vänta: det är den gamla judiska  
kyrkogården i Prag (37)

Även här är det platsen, eller närmare bestämt tegelpannorna på hustaket på en viss plats, som utlöser ett minne; de ”påminner om något”, men jaget tvekar och famlar – ”jag var där ... vänta” – innan det förflutna presenterar sig i ett klart ljus.

I de här passagerna presenteras något som faktiskt liknar den fenomenologi Joanna Bankier beskriver. Jaget drabbas tydligt av det förflutna genom att befinna sig på en speciell plats. Styrkan i återkomsten är inte att ta miste på, den är kraftfull nog att lyckas förena dåtid och nutid: den gamla kvinnan, står det, *går* åter bredvid jaget, oberörd av det faktum att hon är död, och tegelpannorna *är* stenarna på den judiska begravningsplatsen. Det här överbryggandet av tidsskillnaderna, av att befinna sig så att säga utanför tiden, är också ett av de drag som, menar Bankier, utmärker Tranströmers epifani:

the timeless dimension is described as something actually experienced, intensely seen. Time and again Tranströmer attempts to communicate the experience of epiphanies, of moments outside time, outside of duration, which break the normal time continuum and bring with them an intense sense of presence and reality.<sup>8</sup>

Den platsbundna, plötsliga hågkomst som *Östersjöar* gestaltar verkar alltså utgöra ett exempel på precis det Bankier talar om som Tranströmers epifani. Och topografin, textens plats, pekar i hennes tolkningsmodell tillbaka mot en verklig, fysisk plats – den plats där illuminationen inträffade.

Så långt tycks Bankiers läsart bekräftas av dikten. Det finns emellertid också en annan, mer svårplacerad topografi i dikten. Det är den plats där ”gränserna öppnas”:

## EPIFANINS PLATS

Man går länge och lyssnar och när då en punkt där gränserna öppnas  
eller snarare  
där allting blir gräns. En öppen plats försänkt i mörker. Människorna  
strömmar ut från de svagt upplysta byggnaderna runt om. Det sorlar. (13)

Vilken typ av lokalitet rör det sig om här? Den mörklagda platsen kontrasterar skarpt mot det omgivandet diktlandskapet. Kännetecknen är urbana och civilisatoriska: byggnader, människor, ljud av låga, ohörbara samtal till skillnad från den gängse tystnaden, stillheten, ödsligheten, naturen. Att detta inte är en plats i samma mening som de övriga topografierna verkar uppenbart. Det menar också Kjell Espmark. Platsen bör uppfattas metaforiskt, skriver han i sin analys av dikten, den är ett exempel på den typiska tranströmerska översättningen, ett sätt att gestalta det epifaniska momentet:

Det ställe där "allting blir gräns" [...] är också mycket riktigt platsen för en mysteriös upplevelse av tranströmerskt slag. Denna strålar, som så ofta, in mot en medelpunkt. Människorna strömmar från de svagt upplysta byggnaderna runt om in mot den öppna platsen i centrum. Deras sorl, en modulation av det genomgående vinduset, är det hörbara tecknet för ett övergripande möte, ett samförstånd som prefigurerar ett större där rösterna från länderna runt det öppna havet kommer samman. Korrigeringen "där allting blir gräns" ger här ordet "gräns" en ny funktion. Det står inte längre för det särskiljande utan för det ställe där utanför och innanför möts.

Raderna är, skriver han, en "central passage" i dikten, platsen där "gränserna öppnas" är den "epifaniskt laddade punkten som diktens rörelser strävar" mot.<sup>9</sup> Platsen ska här utläsas "platsen", och är en bildligt konkret gestaltning av det osynliga. Ställer man, som jag gjort här, de båda tolkningsmodellerna bredvid varandra kan man alltså hävda att dikten tillhandahåller två sorters topografier som båda på olika sätt kan knytas till epifanin – kanske, kunde man säga, som "berättelse" och "uttryck". Den ena är en representation av en verklig, fysisk plats – den plats på vilken dikten rann upp – medan den andra är resultatet av den poetiska översättningen – överföringen av en epifanisk upplevelse till topografiska termer. Det epifaniska hamnar följaktligen, beroende på vilken läsart vi väljer, i ett eller annat slag av topografi.

\*

Om det står klart att de två uttolkarna uppfattar förhållandet mellan topografi och epifani i Tranströmers poesi på olika sätt så har de emellertid ett grundläggande antagande gemensamt: att det i dikten finns en tydligt urskiljbar skillnad mellan det metaforiska och det bokstavliga användandet av ord. I Bankiers analys syns detta i klyvningen av dikten i en "berättande" och en "metaforisk" del. Topografin

pekar ut en verklig plats, och går inte att förväxla med en bildlig sådan. Hos Espmark tycks det i förstone föreligga en risk för sammanblandning av dessa två användningar när det gäller topografin – den kunde ju vara ”dubbel exponerad” och följaktligen bära på dubbla syftningar. Det visar sig dock att dessa snarast bör uppfattas som komplementära och inte konkurrerande; i praktiken, i diktanalysen, är det inte något problem att hålla isär dem. Platsen där ”gränserna öppnas” och östersjölandskapet befinner sig på tryggt avstånd från varandra.

Förutsättningen för distinktionen är – vilket är väl känt vid det här laget – att metaforen utgör ett språkligt undantag, ett icke-normalt bruk av språket, och vidare, att det i det normala benämmandet finns en stabil förbindelse mellan ord och omvärld. Ordet eller gestaltningen *imiterar* den utomtextliga världen, och det är genom denna imitation som världen fångas i framställningen. Den här idén om språkets *mimetiska* – efterbildande – natur och dess ursprung i Aristoteles poetik har J. Hillis Miller sammanfattat på ett överskådligt sätt:

Aristotle defines figurative language as a double displacement of literal language. The literal word is displaced by a figurative one, which has itself been displaced from its literal meaning. We say "The ship plows the waves." This account of figure, as I have said, is inextricably tied to the assumption that we have direct access, through our senses, to the true essence of things. Literal names record and take possession of the truth of things as they are.<sup>10</sup>

Tecken och betecknat är enligt den här modellen i normalfallet harmoniskt förenade. Världen vi varseblir fångas korrekt av våra sinnen, och kan avbildas korrekt med hjälp av tecken. Och om tecknen sanningsenligt kan imitera den utomtextliga världen så innebär det också att vi genom tecknen får tillgång till världen. Genom språket når vi "the true essence of things".

Distinktionerna mellan värld och text och mellan metafor och bokstav spelar dock inte bara en viktig roll i analyserna av dikten. De behandlas också i dikten, både på en tematisk nivå och på vad man kunde kalla diktens strukturella nivå.

Ett av de viktiga karaktärsdragen i det som utgör diktens gestaltning av epifanin är att tiden för ett ögonblick vänds eller upphävs – som Bankier pekar på – eller att världen – som i Espmarks analys – öppnar eller vidgar sig. En död person kommer åter till de levandes värld, en plats berättarjaget varit på för länge sedan förenar sig i ett märkligt dubbelseende med den plats (sjöboden) som han nu befinner sig på, röster från vitt skilda platser sammanstrålar i ett "övergripande möte". Det som är förflyttat, visar dikten, är inte nödvändigtvis borta för alltid, utan kan komma tillbaka; det geografiskt avlägsna kan transporteras hit.

Enligt den språkliga modell som Bankier och Espmark använder sig av kan dikten själv, i förhållande till sin tematik, i detta avseende aldrig bli mer än ett miss-

lyckande. Det överskridande som gestaltas i dikten är omöjligt *för* dikten själv. Det dikten talar *om*, den epifaniska vändningen av tiden, öppnandet av världen, kan den aldrig själv vara ett exempel på. Dikten, texten, blir ytterst en gestaltning av något passerat, försvunnet, avlägset, någonting som skedde ohjälpligt *före* texten eller någon annanstans: dikten blir en *bild* av epifanin istället för epifanin själv. Detta har att göra med att diktens eget betecknande inte sammanfaller med dess betecknade.

Det finns emellertid ett försök i dikten att överbrygga den här temporala klyftan mellan avbild och avbildat, ett försök att så att säga praktisera eller "vara" det den gestaltar, vilket också kan betraktas som ett försök att korsa ett rumsligt avstånd – mellan text och värld. Detta sker just med hjälp av, och genom, de topografier dikten tillhandahåller. Det är också i det här försöket som den mimetiskt-referentiella språkmodellen visar sin begränsning. Den tillåter nämligen inte läsaren att upptäcka det som sker.

\*

Följande passage återfinns i diktens fjärde avdelning:

Och nu: vattenvidden, utan dörrar, den öppna gränsen  
som växer sig allt bredare  
ju längre man sträcker sig ut. (26)

Vattenvidden, Östersjön, som tidigare kunnat betraktas som en gestaltning av ett empiriskt landskap ges här epitetet "den öppna gränsen" – med andra ord samma uttryck som tidigare användes om vad som liknade ett urbant torg, en metaforisk plats tydligt avlägsen från det omkringliggande landskapet. Nu är således både havet och den halvdunkla platsen den öppna gränsens "platser". Vad innebär detta? Att det här inte är tal om någon komplementär dubbelexponering som den Espmark föreställer sig är klart. Vilken verklig eller verklighetsnära plats kan omfatta alla de särdrag som dikten nu tillskrivit gränsplatsen? Nej, det som händer är att det ena platsen förs samman med en annan på ett sätt som gör att syftningen börjar sväva. Man kan säga att något *inträffar* i dikten.

En som har öppnat diktanalys för att något faktiskt kan inträffa i dikt(läsning) är Arne Melberg. I sin bok om Rilke använder han ordet *vändning* för att beskriva ett fenomen liknande det som sker i Tranströmers dikt. Om ett Rilkepoem skriver han:

Här möter vi tre konkreta platser: ett "berg", en "bebyggelse", (*Ortschaft*) och en "by" (*Gehöft*). Men varje plats har en tillhörighet som är långt mindre konkret: Berget är "hjärtats", bebyggelsen är "ordens", byn är "känslans". Betyder det att "berget" abstraheras eller att hjärtat konkretiseras? Jag föredrar att tänka att orden

smittar eller slingrar in i varandra och [...] det sammanlagda resultatet därmed blir en *Verwindung*: en smälta av ny betydelse, något av ett nytt språk".<sup>11</sup>

Det som händer i vändningen är att ordens referens undanröjs och att något nytt därigenom skapas. De visar sig inte längre peka mot det de till synes gjorde. Det här innebär också att det temporala predikamentet i diktens gestaltning som sådan förändras. Den hårda av ny betydelse som blir resultatet av sammansmältningen går inte att återföra på något tidigare existerande, och därigenom inte heller på något förflutet. Texten blir självrefererande. Melberg skriver om en annan dikt som vänder: "Förvandlingen, vändningen, sammansmältningen *pågår* för ett ögonblick i det stycke text, där metamorfosen beskrivs".<sup>12</sup> Återberättandet är i det här läget inte längre ett *åter*-berättande i samma mening som tidigare. Det som texten representerar existerar inte utanför dess representation, och texten blir själv ett exempel på det den talar om. Representationen får ett inslag av produktion.<sup>13</sup> Om det epifaniska momentet i dikten beskrivs som en *plats* på vilken "gränserna öppnas", och denna utmärktes av ett slags expansion – "som växer sig bredare ju längre man sträcker sig ut" – då kan man skönja konturerna av ett annat sätt att lokalisera detta moment. För på vilken plats sker denna växande rörelse om inte i *texten*? Och kan då inte vändningen, och "omläsningen" av de platser som så konkret skildrats – att uppleva texten "sända ut dem [...] i grundlös rymd" som Melberg skriver – liknas vid ett epifaniskt moment? För vad är detta om inte ett upphävande av tiden, ett överkorsande av avståndet mellan text och värld? Är inte texten i detta läge i allra högsta grad att betrakta som en plats?

\*

I den läsart jag presenterat här hamnar alltså fokus på texten själv, dess status som språklig produkt. Det är, menar jag, just *i* och *med hjälp av* språket som det epifaniska kan komma till stånd. Epifanin handlar inte om att representera en (själv)upplevd händelse utan om att åstadkomma en sådan upplevelse genom att laborera med antaganden om språk och värld, metaforiskt och bokstavligt. Dikten ställer dessa på huvudet, rycker undan grunden för dem, och lyckas därigenom – i någon mening – faktiskt skapa det den talar om. Då och nu, värld och text, flyter samman genom att skeende och avbild inte längre skiljs åt, genom att referensen osäkras. Poeten inte bara återger, utan *skriver fram* den epifaniska öppning som uppträder i texten.<sup>14</sup> Det faktum att passagen där dikten vänder befinner sig i den fjärde avdelningen, dvs. på dess ungefärliga mittpunkt, talar, menar jag, för en dylik tolkning. Vändningen *sprider sig* ut från centrum, fortplantar sin förvandling liksom ringar på den vattenvidd den talar om och gestaltar. På samma sätt pekar den tidsmarkör som föregår vändningen mot att vi har att göra med en beräknad

språklig effekt. ”Och *nu*: vattenvidden [...]” (min kursiv), står det. Vilket ”nu” är det som omtalas? Jag vill i det här sammanhanget läsa det som en hänvisning till textens eget betydelseskapande, till det som sker i texten.

Att dikten i någon mening lyckas bli ett exempel på det den gestaltar behöver dock inte uppfattas som att frånvaro ersätts av närvaro i en metafysisk mening. Som Jacques Derrida visat är representationens – såsom just re-presentation – oundvikliga grundvillkor en åtskillnad mellan tecken och betecknat i den meningen att det som betecknas aldrig blir närvarande i eller genom tecknet. Varje framställning måste vara ”tom” på närvaro för att kunna fungera som betecknande.<sup>15</sup> Diktens överskridande av den mimetisk-referentiella språkmodellen, uppenbarandet av dess otillräcklighet, betyder heller inte att distinktionen mellan metaforiskt och icke-metaforiskt språk går att enkelt överge. Trots att det är denna modell som begränsar Espmarks och Bankiers analyser och hindrar dem att se den vändning som sker i dikten, är denna modell, som vi har sett, också nödvändig för vändningen själv. Eller snarare: en förutsättning för denna vändning. Den bygger ju på att referensen ”upphävs”; och därmed att vissa antaganden måste vara på plats för att effekten ska kunna framträda. Distinktionen är således verksam även i den dikt som genom en vändning försöker överskrida den – på samma sätt som den är verksam i det språk som försöker beskriva vändningen. Modellens otillräcklighet ska inte förväxlas med antagandet att det går att helt klara sig utan den.<sup>16</sup>

Det skulle krävas en betydligt noggrannare analys för att klargöra vad denna ”textuella epifani” och poetens framskrivande av den betyder för och i dikten, och i förlängningen för synen på författarskapet i stort. Min poäng har här bara varit att peka på en viktig dimension av dikten, den textuella, som ofta förbises därför att de antaganden som ligger till grund för en viss typ av tolkning inte tillåter läsaren att se den.

Innebär nu inte min analys att den tranströmerska epifanin på ett grundlöst sätt förvrängs, eller reduceras till meningslöshet genom att framställas som endast en språklig effekt? Det kan verka så. Jag vill därför avslutningsvis kort peka på ett ställe där en mer genomgripande undersökning kunde ta sin början.

Det är väl känt att skrivande och läsande är framträdande teman hos Tranströmer, liksom att landskap och natur ofta bestäms med termer tagna från språkanvändningens område.<sup>17</sup> Det här sambandet är tydligt även i *Östersjöar*. I dikten finns formuleringar som ”läsa rätt in i det osynliga” och ”[t]egelpannorna med lavarnas / skrivtecken på ett okänt språk”. I diktens femte avdelning finns också en mer utförlig betraktelse kring (konstnärligt) skrivande där representationen beskrivs som ett försöka att avläsa och skriva ned ”den stora nattliga stilen”:

Det händer att man vaknar om natten  
 och kastar ner några ord snabbt  
 på närmaste papper, på kanten av en tidning  
 (orden strålar av mening!)  
 men på morgonen: samma ord säger ingenting längre, klotter,  
 felsägningar.  
 Eller fragment av den stora nattliga stilen som drog förbi? (29f)

Att skriva är, enligt den här passagen, en högst besvärlig aktivitet eftersom ordens betydelser inte är stabila; det poeten fångar på papper under natten, det han är övertygad om att ha lyckats representera på ett korrekt sätt, visar sig på morgonen inte beteckna samma sak. Eller, mer precist, och ännu mer komplicerat: poeten *kan inte med säkerhet avgöra* om det som skrevs ned faktiskt utgör skärvor av det som skulle fångas eller om det bara är "felsägningar, klotter". Det finns med andra ord en obestämbarhet i relationen mellan fenomen och representation som aktualiserar den problematiska frågan: om tecknen är allt som finns kvar, hur ska man tolka dem?

Problemet är givetvis överhängande för den som ger sig till att försöka tolka orden, men det förutsätter ändå en åtskillnad mellan fenomenets värld och representationens. Det som skulle gestaltas har visserligen försvunnit; det fanns där icke desto mindre. Intressantare i det här sammanhanget, och betydligt mer djupgående, är då påståendet att det som skulle avbildas, redan från början var *språkligt* bestämt: en "stil". Varför denna benämning?

I formuleringar som dessa skulle, tror jag, en kartläggning av den problematiska relationen fenomenvärld-textvärld hos Tranströmer kunna ta sin början. Kanske är hos poeten inte gränsen mellan de två världarna så tydlig. Möjligen är det så att om epifanins plats är språket – och "bara" sker i dikten – så är den verkliga platsen redan språkligt definierad.

## Noter

- 1 Magnus Ringgren, *Det är inte som det var att gå längs stranden: en guide till Tomas Tranströmers Östersjöar* (Stockholm 1997), s. 12.
- 2 Begreppet "epifani" har i tranströmersammanhang använts av flera kommentatorer med olika innebörd; se t.ex. Kjell Espmarks *Resans formler* (Stockholm 1983), Joanna Bankier, "Tranströmer och tiden" (*Artes* 2/1985, s. 27–38), Bernt Olsson, "Tomas Tranströmer, gåtan och språket" (*Samlingen* 106/1985, s. 7–20), Staffan Bergsten, *Den trösterika gåtan* (Stockholm 1989), och Niklas Schiöler *Koncentrationens konst* (Stockholm 1999), f.a. s. 56–63. Schiölens verk innehåller också en relativt



## EPIFANINS PLATS

utförlig redovisning av ordets historia och betydelse på svensk och internationell botten. Min poäng i den här artikeln är att visa på ett förhållande mellan två av diktens komponenter, inte att ge ytterligare en definition av epifanins "innehåll".

- 3 Kjell Espmark, *Själen i bild* (Stockholm 1977), s. 199.
- 4 *Ibid.*, s. 202.
- 5 "Tomas Tranströmer och tiden", s. 37.
- 6 Joanna Bankier, *The Sense of Time in the Poetry of Tomas Tranströmer* (Kalifornien och Michigan 1985), s. 71f.
- 7 Tomas Tranströmer, *Östersjöar: en dikter* (Stockholm 1974), s. 13. Övriga sidhänvisningar ges inom parentes i texten.
- 8 *The Sense of Time in the Poetry of Tomas Tranströmer*, s. 51f.
- 9 *Resans formler*, s. 233.
- 10 J. Hillis Miller, *Topographies* (Stanford 1995), s. 177.
- 11 Arne Melberg, *Några vändningar hos Rilke* (Eslöv och Stockholm 1998), s. 34f. Det bör dock påpekas att den diskussion om Varat som Melberg för kring Rilke knappast kan överföras på Tranströmer.
- 12 *Ibid.* s. 43f.
- 13 Om förbindelsen mellan representation och produktion, se t.ex. Jan Holmgaard, *Jaget i texten* (Stockholm 1998), s. 84–88.
- 14 Flera andra kritiker har undersökt förhållandet mellan skrivande/språk och gestaltning i Tranströmers dikt. För en jämförelse, se t.ex. Bernt Olsson, a.a., och Torsten Rönnerstrands "Om språkuppfattningen i Tranströmers Östersjöar" (*Samlaren* 110/1989, s. 63–75) som också behandlar "språkproblematiken" hos Tranströmer och i dikten *Östersjöar*. Olsson beskriver i sin analys diktprojektet som ett försök att foga ihop två "världar" – den "vardagliga" och den andliga – men lyckas enligt min mening inte säga något om hur, när eller på vilka villkor detta sker. Rönnerstrands genomgång av språkuppfattningen i *Östersjöar* präglas av samma vaghet. Hans slutsats är att musikaliteten i språket möjligen kan användas för att säga det "osägbara" som poesin syftar till, men hur detta går till, vad detta består i, eller under vilka omständigheter detta kan ske förblir oklart.
- 15 *Rösten och fenomenet* (Stockholm 1991) som är en närgången analys av Husserls fenomenologiska filosofi behandlar just detta. Derrida skriver där om denna åtskillnad som ett "glapp som hör till indikationen [Husserls term på ren och närvarande betydelse], och till och med till *betecknandet överhuvudtaget*" och benämner det *différance* (s. 136). Lite längre fram skriver han: "Och om indikationen, t.ex. skriften i gängse bemärkelse, med nödvändighet måste 'läggas till' talet för att fullborda konstitutionen av det ideala objektet, och om talet måste 'läggas till' objektets tänkta identitet, beror detta på att meningens och talets 'närvaro' redan börjat sakna sig själv" (s. 160).
- 16 Paul de Man, en av de kritiker som oupphörligen pekade ut ställen där modellen bröt samman skriver – just som han visar omöjligheten av att skilja bokstavlig (literal) användning av språk från metaforisk (figural): "It would be quite foolish to assume that one can lightheartedly move away from the constraint of referential meaning." *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven och London 1979), s. 201.

- 17 Se t.ex. Göran Printz-Påhlsons uppsats "Tranströmer och traditionen", *Lyriskvänner* 5/1981, s. 331-347. Han skriver där: "De tecken som ska avläsas är redan utsatta och Jacques Derrida skulle antagligen le igenkännande om han fick reda på att även barkborrharna antecknar, antagligen med små brillor på antennerna" (s. 336). De barkborrharna Printz-Påhlson hänvisar till förekommer i dikten "Svenska hus enligt belägna" från 1958 (ur *Hemligheter på vägen*). I en långt senare dikt "Från mars -79" står det: "Det vilda har inga ord. / Det oskrivna sidorna breder ut sig åt alla håll! / Jag stöter på spåren av rådjursklövar i snön. / Språk men inga ord." (*Det vilda torget*, 1983, cit. ur *Samlade dikter*, Stockholm 1984, s. 163).

*Anders Burman*

## C. J. L. Almqvists stora berättelse

Historiespekulation, aristokratfördömande och bondeidealiserings

### Den stora berättelsen

Carl Jonas Love Almqvist, som 1839 – samma år som han gav ut *Det går an* – började medarbeta i den liberala pressen, framstod på 1840-talet som en av landets mest allsidiga och betydelsefulla journalister. Han engagerade sig i tidens offentliga samtal om till exempel undervisningsväsendet, kvinnans sociala ställning och representationsfrågan, vilken till hans och andra reformvänners besvikelse inte fick någon lösning under decenniet trots livliga diskussioner. Någoting annat som fångade hans uppmärksamhet var den beryktade intellektuella striden mellan Erik Gustaf Geijer och Anders Fryxell rörande aristokratins roll i den svenska historien. I denna uppsats skall historiestriden och därmed besläktade problem, som tidens – och Almqvists – nationalism, sökande efter en ny mytologi och idealisering av odalbonden, behandlas. Då Almqvist gärna anlade ett historiskt perspektiv på saker och ting (även på "folket" och aristokratin) finns det emellertid skäl att först uppmärksamma hans historieuppfattning, vilken syn på det förgångna som framkommer i hans texter och vad han ansåg att studiet därav kan vara bra för. För att använda ett sentida, "postmodernt" uttryck kan man säga att han förstod historien som en stor berättelse, det vill säga som ett meningsfullt teleologiskt utvecklingsförlopp där allt som har skett i det förgångna kan fungera vägledande i det samtida reformarbetet för en mer frihetlig och förnuftig framtida värld. Historiesynen utgör därför en viktig bakgrund för hans politiska verksamhet och tänkande. På ett dialektiskt sätt historiserade han politiken samtidigt som han politiserade historien. I uppsatsens första avsnitt undersöks således (den sene) Almqvists historieuppfattning och historiefilosofiska spekulationer, medan hans syn på aristokratin, folket och svenskheten tas upp i de båda därefter följande avsnitten.

I sitt författarskap arbetade Almqvist ofta med historiskt material. Flera av hans

skönlitterära alster utspelas i historiska miljöer, som den Walter Scottinfluerade medeltidsromanen *Hermitaget*, det kring Jesu moder koncentrerade dramat *Margjam* och den samtidshistoriska romanen *Drottningens juvelsmycke*, och i många av hans politiska texter används det förgångna för att kasta ljus över olika företeelser i samtiden. Dessutom författade han, av allt att döma utan att göra särskilt mycket egna arkivforskningar, några mer traditionellt historiska böcker. I början av 1830-talet skrev han på uppdrag av kronprins Oscar en aldrig utgiven *Historisk minnesbok för svenske bonden i allmänhet och för svenske soldaten i synnerhet*, som pedagogiskt klargörande och patriotiskt entusiasmerande redogör för (författarens konstruktion av) den svenska historien från Odens grundläggning av det svenska lynnet till Karl XIV Johans trontillträde 1814, och på sin ålders höst, under landsflykten, gav han på danska ut en högst konventionell porträttsamling av svenska kungar och drottningar genom historien, *Kongeriget Sverrigs regenter fra Margaretha til Oscar den første*.<sup>1</sup>

Hans viktigaste historiska verk är emellertid *Menniskoslægtets saga*, som utkom i sex häften mellan 1839 och 1841.<sup>2</sup> I ingen annan enskild skrift framträder den sene Almqvists historiefilosofi lika tydligt som här. Det är ett stort upplagt arbete som behandlar mänsklighetens tidiga historia i framför allt de östra delarna av Asien – Stora Asien som Almqvist benämner det.<sup>3</sup> Det var tänkt att följas upp med flera senare delar – vilket antyds redan av undertiteln, *Allmänna werldshistorien förenad med geografi* – men andra saker kom emellan varför projektet aldrig fullföljdes.<sup>4</sup> Kurt Aspelin, som grundligt undersökt den första, färdigställda delen, visar hur den i stor utsträckning är ett kompilat av tillgänglig sekundärlitteratur, kompletterat med *Genesis* och olika mytologiska berättelser.<sup>5</sup> Den historiska genomgången varvas med Almqvists egna historiefilosofiska spekulationer, vilka särskilt kommer till uttryck i avsnittet "Om Kan-väldets ursprung och betydelse", som ett par år senare trycktes om i *Aftonbladet*.<sup>6</sup> I detta avsnitt ställs två universella principer mot varandra, uppkallade efter Kainmyten i Bibeln, brodermordet som Almqvist – i likhet med kyrkofadern Augustinus – såg som ett avgörande ögonblick i mänsklighetens historia. Å ena sidan finns Abels princip, abelismen som hör ihop med sådant som paradistillståndet, den omedelbara, sanna gudsdyrkan, det ursprungliga, fria herd livet, kärleken, friheten och poesin. Å andra sidan står Kains princip, kainismen som förknippas med despotism, krig, jordbruk, offerreligion, formalism etcetera.<sup>7</sup> På liknande sätt som Augustinus tolkade historien som den dramatiska berättelsen om kampen mellan *Civitas Dei* och *Civitas terrena*, menar Almqvist att historien på ett djupare plan handlar om konflikten mellan dessa båda principer. Och allt kommer att sluta med abelismens seger, skapelsens fullbordande, historiens slut.

Almqvists spekulativa historieuppfattning, ligger till grund för mycket av författarens journalistiska skrivande. Men intressant nog formuleras sådana historie-

filosofiska idéer även direkt i många av hans tidningsartiklar, vilka således utmärker sig av ett för den dagspolitiska journalistiska genren sällsynt historiskt djup. Å andra sidan var den bakomliggande tanken, att politiska företeelser bäst förstås mot bakgrund av sin historia, på intet sätt originell vid mitten av 1800-talet. I G. W. F. Hegels, Alexis de Tocquevilles och andra tongivande tänkares efterföljd var det regel snarare än undantag att anlägga ett historiskt perspektiv även inom det politiskideologiska fältet. Och lika utspridd var föreställningen att vi på längre sikt ofrånkomligen går mot ljusare tider. Framstegstanken, en av det sena 1700-talets och 1800-talets stora uppfinningar om än med rötter i den judisk-kristna linjära, enkelriktade historieuppfattningen, var en självklarhet för Almqvist. Han delade sin tids allmänna utvecklingsoptimism och var övertygad om att historien har en tydlig riktning. Vad som skiljer honom från vissa men långt ifrån alla andra samtida framstegsbejakande liberaler är att utvecklingstanken hos honom inte är frigjord från sin religiösa kontext. Framstegstron bottenar tvärt om i en förvisning om att Guds plan med mänskligheten sakta men säkert håller på att förverkligas. Paradoxalt nog är denna hoppningivande övertygelse förenad med en negativ upplevelse av söndring och strävan efter försoning. Den för moderniteten så typiska erfarenheten av förlust på mening, att någonting värdefullt har gått förlorat, är således hos Almqvist djupt förankrad i en religiöst präglad historieuppfattning.

Om man utifrån Almqvists *œuvre* schematiskt skall söka rekonstruera detta i viss mening ambivalenta tankekomplex, som han själv aldrig ägnade någon sammanhängande framställning, så står det klart att han tänkte sig att det ursprungligen fanns ett harmoniskt och paradiskt samhällstillstånd då människorna levde fredligt med varandra och i direktförbindelse med gudomen, då poesin var mänsklighetens språk och en fullkomlig jämvikt rådde mellan tankar och böjelser.<sup>8</sup> Enligt *Menniskoslägtets saga* var urtillståndet beläget i Mongoliet, vid nuvarande Gobiöknen.<sup>9</sup> Av olika anledningar gick oskuldstillståndet emellertid förlorat, och vi lever alltsedan dess i en fragmentarisk och splittrad tidsålder. Det finns en klyfta mellan det som är och det som borde vara som kan illustreras med de ofta citerade slutorden i ungdomsberättelsen *Ormus och Arimam*: ”Varför är den goda dum – Varföre den kloka ond – Varföre är allt en trasa”.<sup>10</sup> I ett ickesplittrat samhälle skulle det inte förhålla sig på ett sådant disharmoniskt sätt. Almqvist, som kunde tala om tidens ”moraliska, politiska och litterära förvirring”,<sup>11</sup> uppfattade med andra ord splittringen som någonting utmärkande för samtiden i stort, en karakteristik som inte var ovanlig i denna politiskt revolutionära och filosofiskt postkantianskt idealistiska era.<sup>12</sup> Och liksom andra tänkare som var upptagna av splittringens problematik – exempelvis Friedrich von Schelling och Hegel – sökte han hela tiden övervinna söndringen. Detta gjorde han i viss mån genom att blicka bakåt men framför allt genom att skå-

da framåt. Så även om historien förvisso gav näring åt hans utopiska försoningsfantasier framstod inte det förlorade oskuldstillståndet som någon oöverträffbar guldålder, utan Almqvists Utopia var lokaliserad framför nuet. I enlighet med det triadiska historiefilosofiska schemat enhet, splittring och återförening drömde han om en ny harmonisk helhet, en himmelsk försoning.<sup>13</sup> Och med sin framstegstro och gudsförtröstan var han också förvissad om att den ursprungliga harmonin sakta men säkert åter håller på att realiseras, men nu på en medveten, högre nivå. Det eftersträvade tillståndet är himmelrikets förverkligande på jorden, det nya Jerusalem, där människorna lever i total harmoni med varandra och där de genom den gudomliga rösten i själen är förmögna att omedelbart kommunicera med Gud.<sup>14</sup> Som allt detta antyder stod Almqvist på intet sätt främmande för drömmen om Kristi andra ankomst till jorden och det därigenom upprättade tusenårsriket.<sup>15</sup>

Enligt denna historieuppfattning framstår världshistorien som ingenting mindre än ett uppfyllande av den gudomliga skapelseplanen, som innebär en universell frigörelseprocess genom vilken människorna blir alltmer gudalika och därmed också mer och mer jämlika varandra. I anslutning till Tocqueville, den franske samhällstänkaren som 1835–40 gav ut det epokgörande arbetet *De la démocratie en Amérique*, uppfattade Almqvist den allmänna demokratiseringsprocessen på sådant sätt – ”Folkets annalkande till Makt” kan inte hindras, den demokratiska utvecklingen är i det längre tidsperspektivet ofrånkomlig.<sup>16</sup> Den historiska frigörelseprocessen beskrivs i termer av en utveckling från politiskt våld till politisk rätt.<sup>17</sup> Det har skett och sker alltjämt en successiv förnuftsutveckling som förr eller senare kommer att leda till att alla människor tillerkänns politiska rättigheter och erhåller rätt att välja sina egna politiska ombud. Tidigare i historien har endast ett fåtal personer haft reell makt att på sådant sätt bevaka sina intressen, medan alla andra stod under ”slafprincipen”. Under det senaste halvsekle har det så kallade tredje ståndet i de flesta europeiska länderna tillkämpat sig politiska rättigheter. Och nu är det andra som står i tur. De politiska rättigheter som tillkommit det tredje ståndet måste på sikt också komma det övriga folket till del. Med sitt historiefilosofiska perspektiv gör Almqvist gällande att så kommer det med nödvändighet också att bli. Det förnuftiga, demokratiskt jämlika, av politisk rätt genomsyrade samhällstillståndet är inte bara en drömd utopi utan framställs som en kommande realitet.

Betonandet av förnuftet, att det dagligen ”gör nya eröfringar på öfvertygelsens område”,<sup>18</sup> är en punkt som skiljer den äldre Almqvist från den yngre. Tidigare, fram till mitten av trettioalet ungefär, hade han varit mer eller mindre skeptisk för att inte säga kritiskt inställd till det rationella förnuftet. Förnuftets kompetensområde är av relativt ringa omfattning, tänkte han då, tron och instinkten tar vid där dess räckvidd slutar, ja förnuftet kan till och med stå i vägen för den med friheten lierade instinkten.<sup>19</sup> I takt med sin ”omvändelse till världen” under trettioalet<sup>20</sup>

och politiska radikaliserings under fyrtioalet uppvärderade han emellertid förnuftet med avseende på såväl den enskilda människan som mänskligheten i stort. Han kom fram till att förnuftet och historien inte utesluter utan tvärt om går hand i hand med varandra. Eller som han uttrycker det i en artikel 1845: ”*förnuftet är ingen utopi; det är hemma i verkligheten, lika mycket som i tankens idealer*”. Det är ett påstående som kan föra tankarna till Hegels berömda sats – i förordet till Rättsfilosofin – att det som är förnuftigt, det är verkligt, och det som är verkligt, det är förnuftigt.<sup>21</sup> Att förnuftet realiserar sig här och nu är inte uttryck för något önsketänkande utan det är – enligt både Hegel och Almqvist – ett oavvisligt faktum. Dagens värld är mer förnuftig än gårdagens. Och precis som den tyske konservativa filosofen menade den svenske liberala tidningsmannen att eftersom förnuftet manifesterar sig i historien kan man få kunskap om vad förnuftet – och därmed också ett förnuftigt inrättat samhälle – innebär genom att studera det förgångna. Däremot höll Almqvist inte med om att man på grund av denna historicitet inte skulle kunna uttala sig om framtiden, att Minervas uggla lyfter först i skymningen, utan han ansåg att det historiska förlopp som skapat dagens situation också kan lära oss något om morgondagens värld.

Mot bakgrund av uppfattningen att förnuftet hör hemma i verkligheten och att historien innebär en successiv utveckling mot högre grader av förnuftighet, tog Almqvist direkt avstånd från ”de s. k. Historiskes mening” som ”består uti sträfvandet att kunna få *det Historiska sjelf förstådt på ett sådant sätt*, att det utesluter det *Förnuftiga*”.<sup>22</sup> De som åberopar historien i olika konserverande syften har per definition fel. De har inte begripit, som det i ”Om poesi i sak” heter med en vacker formulering, ”att Gud ständigt förnygrar tiderna, förer släktet framåt”.<sup>23</sup> Så i likhet med vänsterhegelianerna, som radikaliserade dialektiken hos läromästaren genom att betona att även negationen måste negeras och att denna negationens negation inte utgör någon slutpunkt utan att den dialektiska rörelsen oavslutligt fortsätter, uppfattade Almqvist – som förvisso trodde på ett slutmål för den dialektiska utvecklingen – historien som en förnygringsprocess.<sup>24</sup> I historien sker en ständig förnyelse, det nya och unga tar hela tiden vid det gamla, upphäver det gamla. Ung är hos Almqvist ett viktigt, positivt värdeladdat begrepp som står för det som har framtiden för sig, vilket inte hindrar att det som är ungt i dag kan vara gammalt i morgon. Det är framför allt ungdomen som tillhör de unga, men det finns även äldre människor som gör det, som lyckas behålla det ungdomliga lynnet. Så även om Almqvist, som för övrigt själv gärna umgicks med yngre människor och tvivelsutan uppfattade sig som ung trots att han vid den här tiden var i femtioårsåldern,<sup>25</sup> glider i användningen av begreppet mellan ungdom som ålderskategori och ung som en normativ övertemporal kategori, är det den senare betydelsen som här är den primära: ung är detsamma som att vara öppen till sinnes –

”varje rent älskande hjärta, förenat med sunt, gott förstånd, är ungt”.<sup>26</sup> I vissa almqvistiska texter från mitten av fyrtioalet framställs det unga närmast som ett politiskideologisk begrepp: den liberale är ung i motsats till den konservative.<sup>27</sup>

Då det finns ett *telos* för mänskligheten – splittringens upphävande och skapelseavsiktens förverkligande – får förändringen och förnyelsen ytterst en gudomlig sanktion. Politiken och det successiva reformarbetet blir på så sätt en del av en stor berättelse.<sup>28</sup> I sin kamp för samhällliga reformer framstår det därför som naturligt för Almqvist att åberopa såväl historien som förnuftet och ytterst Gud.<sup>29</sup> ”Om någonting faktiskt visar Guds åtgärder till förnygrande av tiderna, till förnyande och förbättrande av vad som behövs, till upplivande av en sjunkande mänsklighet och till upphjälpande mer och mer av tillståndet på jorden, så är det väl historien”.<sup>30</sup> Det är fråga om en historiskt förankrad politisk reformism som uttalas i Guds namn, en emancipatorisk aktualitetshistoria enligt vilken det förgångna blir till ett redskap för att förstå samtiden genom att det tänks visa på historiska utvecklingstendenser som man kan orientera sig efter här och nu. ”Det är för att vi har historien av svunna perioder som det blir möjligt för oss att känna oss själva, och att se var vi för tillfället är i stadiernas följd.”<sup>31</sup> Genom studiet av det förgångna kan man få syn på utvecklingens stora kedja – den organiska utvecklingsprocessen mot ständigt större förnuftighet och humanitet – i vilken vår tid utgör en länk. Således kan man lära sig hur skapelsen skall vidareutvecklas, hur samhället med dess institutioner på bästa sätt skall reformeras. En avgörande insikt därvidlag är att sådant som är föråldrat måste reformeras eller helt enkelt tas bort i enlighet med tidens krav och förutsättningar, oavsett vilken roll saken i fråga spelat tidigare i historien. Att institutioner kan ha varit berättigade och ändamålsenliga tidigare men för den skull inte behöver vara det numera är en ofta återkommande förklaringsmodell vid Almqvists kritik av sådant som han inte uppskattade.

För att sammanfatta denna genomgång av författarens historieuppfattning och historiefilosofi kan man säga att i hans konception av den stora berättelsen – som till syvende och sist handlar om förnuftets utvecklingsgång genom historien – förenas den romantiskt färgade organismföreställningen att allting följer en utvecklingskurva av uppkomst, blomstring, frukt och vissnande med det spekulativa triadiska historieschemat och en tidstypisk framstegstro av liberalt märke samt att han med den stora berättelsen som riktgivare använde historien för olika dagsaktuella syften. Han ställde historien i ideologins tjänst.

### Historiestriden om aristokratfördomandet

Artikeln ”En blick på adeln, såsom stånd”, publicerad i *Jönköpingsbladet* i december 1844, kan stå som ett exempel på hur Almqvist i sin journalistik arbetade med



ett historiskt utvecklingsperspektiv, hur han utgick från aktuella frågeställningar och sökte svar på dem i det förgångna.<sup>32</sup> Som rubriken antyder gäller artikelns huvudfråga adels ställning. Förutom att på sitt sedvanliga sätt angripa adeln för att vara egoistisk och motarbeta nationens allmänna väl försöker Almqvist här – under den pågående tronföljdsriksdagen – också misskreditera adelsståndet genom att framhålla att det i den svenska historien aldrig någonsin varit trogen konungen (eller drottningen) för dennes egen skull utan alltid behandlat honom (eller henne) som ett medel för att stärka sin egen maktställning. Visserligen har det funnits några få enstaka adelsmän som kämpat för rikets bästa, som Gustav Vasa och de som utförde revolutionen 1809, men de utgör bara undantag och handlade dessutom som de gjorde inte för att de var av adlig börd utan blott och bart för att de var ädla och upplysta personer. Adeln såsom stånd har genom historien endast ställt sig bakom de regenter som av en eller annan anledning givit bördsaristokraterna omotiverade privilegier som alla andra invånare fått betala för. Regenter som handlat för landets bästa har adeln däremot bara haft förakt tillövers för. Kort sagt: ”så ofta adeln med öppet eller doldt uppror hotat sina konungar, thronens bestånd och fäderneslandet, så har detta just varit såsom stånd, såsom adel, nemligen af aristokratiskt intresse och för att bibehålla, öka eller stärka den usurperade privilegierade makten”.<sup>33</sup> I vissa fall har adeln till och med gått så långt att dess representanter mördat den sittande konungen. Det är signifikativt att det aldrig hänt att en person från något annat stånd utfört ett sådant illdåd. Symtomatiskt är likaledes att Gustav Vasa kunde komma till makten först sedan Kristian den andre haft ihjäl ett flertal ledande adelspersoner (en iögonfallande positiv uppfattning av den danske konung som i Sverige är allmänt bekant med epitet tyrann). Slutsatsen av det hela kan inte bli någon annan än att det är ”Adelns fall, som varit svenska thronens stöd”.<sup>34</sup> Läsaren förstår att problemet bara är att adeln ännu inte har fallit och att den därför på olika sätt måste motarbetas, även från högsta ort, annars kommer både kungen själv och landet i stort få lida för det.

Denna artikel illustrerar inte bara hur Almqvist använde sig av historiska resonemang och tolkningar i dagsaktuella frågor utan visar även vad han ansåg om adels roll i den svenska historien. Därtill kan artikeln läsas som en partsinlaga i den historiefejd mellan Geijer och Fryxell som just hade inletts när den publicerades på julafton 1844. Den aristokratifientliga uppfattning som Almqvist gör sig till talesman för var i själva verket av gammalt datum. Som Carl Arvid Hessler visar i en uppsats om aristokratfördomandet var uppfattningen särdeles vanlig under 1700-talet. Hattar och mössor anklagade varandra för att vara aristokratiska, Gustav III gjorde allt vad han kunde för att kringskära aristokratin, och i tidens historieskrivning kommer samma aristokratifientliga inställning till uttryck, från Olof von Dahlin via Sven Lagerbring och Anders Schönberg till Jonas Hallenberg.<sup>35</sup>

Under det tidiga 1800-talet vidarefördes traditionen av bland andra Geijer. Den aristokratifientliga tendensen är ett genomgående drag i Geijers historiska författarskap. För övrigt finns det på det stora hela en tydlig kontinuitet i allt som han skrev i egenskap av historiker, vilket inte hindrar att det skedde något avgörande också i avseende på hans historieuppfattning i samband med "avfallet" vid slutet av trettioåret. Det har rent av gjorts gällande att detta primärt gällde hans förståelse av det förgångna och hur man skall skriva historia. Enligt den tolkningen, som framstår som minst lika rimlig som den traditionella uppfattningen enligt vilken han övergav konservatismen för liberalismens skull, var det i första hand fråga om ett avfall från den traditionella historieforskningen till den deldisciplin som sedermera kommit att benämnas historisk sociologi.<sup>36</sup>

Det viktigaste historiesociologiska verket i Geijers produktion är *Om vår tids inre samhällsförhållanden*, som sedermera också kom att stå i centrum för Fryxells polemiska angrepp. Boken som utkom 1845 bygger på en föreläsningsserie som Geijer höll i Uppsala hösten föregående år. Utgångspunkten är samtidens stora yttre förändringar och en förvisning om att dessa kan härledas ur inre orsaker. Det är de underliggande orsakerna som Geijer föresätter sig att undersöka och visa hur de vuxit fram. Och det viktigaste därvidlag sägs vara personlighetsprincipen och dess "inbrytande i *det allmänna politiska livet*".<sup>37</sup> Ögonblicket för detta inbrytande var den franska nationalförsamlingens deklaration om de mänskliga rättigheterna den fjärde augusti 1789, med dess revolutionerande grundsats att alla människor i rättsligt avseende föds och förblir lika. Därmed ställdes förtjänsten i förgrunden till förfång för börd och ståndet. Att ståndsprincipen på detta sätt fick ge vika för personlighetsprincipen öppnade vägen för medelklassen, vars samhälleliga makt allt sedan dess varit ständigt tilltagande. Med en europeisk kringssyn men med tyngdpunkten lagd vid svenska förhållanden belyser Geijer vad denna förändringsprocess innebär. Han fördjupar också den historiska bakgrundsbilden, varvid han tecknar aristokratins roll i tämligen mörka färger. Exempelvis faller han en hård dom över de århundraden som närmast föregick Gustav Vasas tronbestigning, det så kallade aristokratiska Sverige, ett tidevarv med "brödrakrig och brodermord" och vars "inre historia" beskrivs som "ohygglig", och med samma slags värdeladdade omdömen heter det om drottning Kristina att hon var bättre än hon kan tyckas vara och detta i motsats till tidens aristokrati som bekämpade henne och "hotade att uppsluka både tronens och folkets rättigheter".<sup>38</sup>

Det var sådana värderande och ideologiskt färgade passager som Anders Fryxell, den i sin samtid så populära pedagogen, historieprofessorn och författaren till *Berättelser ur den svenska historien*, tog upp till granskning i den i december 1845 utgivna broschyren *Om aristokrat-fördömandet i svenska historien*.<sup>39</sup> Det är en polemisk skrift där han tar aristokratin i försvar mot alla felaktiga anklagelser som han

menar att den utsatts för samtidigt som han söker påvisa att den tvärt emot vad Geijer och många andra hävdar faktiskt har gjort åtskilliga förtjänstfulla insatser genom historien. Särskilt förträfflig var enligt Fryxell förmyndarregeringen under Axel Oxenstierna 1632–44, men han försvarar också förmyndarregeringen 1319–33 och den av adeln dominerade perioden 1720–38. Och lika litet som högadelns regerande vid dessa tillfällen kan sägas ha varit förkastligt kan adeln som sådan beskyllas för att ha underkuvat allmogen; ”ingen allmoge har af sin adel lidit så litet förtryck, som den svenska”.<sup>40</sup> Att den svenska adeln aldrig på samma sätt som adeln i många andra europeiska länder nedtryckt de ofrälse stånden har emellertid fört med sig att dessa ständer i sin kamp för en starkare samhällsställning förtalat adeln. Detta, tillsammans med vissa konungars (i synnerhet Karl IX:s, Karl XI:s och Gustav III:s) aristokratifientliga politik, har öppnat vägen för de antiaristokratiska tendenser som enligt Fryxell är så vanliga i Sverige och som också tar sig uttryck i hävdatecknarnas verk. Och den historiker som han härvidlag särskilt vänder sig emot är Geijer, eftersom denne med *Om vår tids samhällsförhållanden* ”icke blott ställt sig i spetsen för det historiska aristokrat-fördömandet, utan ock drifvit det längre, än förut”.<sup>41</sup> Fryxell menar sig kunna ådagalägga att Geijer i sin historiskrivning bedömt adeln på ett alltför kritiskt sätt, att hans framställning är partisk och helt enkelt inte håller måttet.

Ett sådant påhopp kunde Geijer inte underlåta att svara på, och endast ett par månader efter publiceringen av *Om aristokrat-fördömandet i svenska historien* gav han ut *Svar till professor Fryxell*.<sup>42</sup> Han försvarar där sin tolkning av de historiska skeenden som Fryxell vill förstå på annat sätt, förnekar den aristokratifientliga tendensen i både sitt eget och andra hävdatecknares verk och bemöter de viktigaste kritiska anmärkningarna. Efter att på detta sätt sökt visa att anklagelsepunkterna mot honom helt saknar grund framhåller han att han inte har för avsikt att återuppta den framtvingade polemiken. Den föresatsen kom han också att hålla. Fryxell nöjde sig dock inte med det. Han författade en ny gensaga mot Geijer och följde senare upp den med ytterligare två häften, i vilka han utvecklar sina tankar om Geijers och andra svenska historikers antiaristokratiska tendenser.

Historiestriden mellan Geijer och Fryxell, två av tidens mest bemärkta kulturpersonligheter, var en offentlig angelägenhet i 1840-talets svenska kulturdebatt och engagerade såväl lärda män vid akademierna som skribenter i dagstidningar och tidskrifter. I *Aftonbladet* tog bland andra Almqvist till orda i frågan. Under sommarmånaderna 1846 skrev han en lång rad artiklar om den intellektuella fejden, däribland artikelserien ”Striden mellan Geijer och Fryxell om aristokratfördömandet”.<sup>43</sup> I det referat och den analys av kontroversen som Almqvist gör här håller han sig huvudsakligen på en allmän nivå och uppmärksammar särskilt de politiska implikationerna av det hela. Han hävdar att många av detaljfrågorna spelar en

underordnad roll för den primära sakfrågan som gäller – eller åtminstone borde gälla – adelns nuvarande ställning, huruvida bördaristokratin har något existensberättigande eller inte. Fryxell har emellertid undvikit att diskutera detta och i stället fokuserat på frågan om bedömandet av vissa enskilda adelsmän i historien, en enligt Almqvist förvisso intressant fråga som dock inte har någonting med de samtida politiska förhållandena att göra.<sup>44</sup> Att Fryxell på detta sätt missar den mest väsentliga punkten sägs hänga samman med det faktum att han inte gör någon åtskillnad mellan bördaristokrati och personlighetsaristokrati. I stället tenderar han att försvara den förra med argument som egentligen enbart rör den senare. Personlighetsaristokratin, som alltså måste särskiljas från bördaristokratin, kan i sin tur vara av två slag: dels förmögenhetens aristokrati, vilken helt enkelt utgörs av de ekonomiskt rikaste, dels bildningens aristokrati, det i egentlig mening bästes styre, som lyfts fram i Geijers och 1841 års representationsförslag. Även om Fryxell inte tar direkt ställning till frågan, kan man enligt Almqvist tolka hans broschyr som att han förordar en blandning av de båda slagen av personlighetsaristokrati. I vart fall torde han inte förespråka förmögenhetens aristokrati rätt och slätt, och det står också klart att han i sak inte försvarar den gamla förlegade bördaristokratin som sådan – den bördaristokrati som numera vare sig har bildnings- eller förmögenhetsmonopol. I själva verket, hävdar Almqvist, skiljer Fryxell sig på den punkten inte så mycket från Geijer, även om han själv inte inser det. Inte heller tycks han begripa att bördadelen genom hela historien gjort allt den har förmått för att bekämpa och förslava den svenska allmogen. Dess skuld blir inte mindre bara för att den i detta inte lyckats lika väl som adeln gjort i länder som Ryssland och Polen. Denna bristande förståelse är enligt Almqvist så mycket mera egendomlig eftersom det i Fryxells egna *Berättelser ur den svenska historien* med all önskvärd tydlighet framkommer vad bördaristokratin som sådan egentligen går för. Och Almqvist understryker att detta inte handlar om tolkning så som Fryxell gör gällande när han i inledningen till sin stridsskrift skriver att historien i likhet med Bibeln kan förstås på en mångfald olika sätt och att studiet av det förgångna ofrånkomligen innehåller ett subjektivt element som skiljer det från naturvetenskaperna. En sådan historierelativistisk ståndpunkt framstod som oacceptabel för Almqvist. Övertygad om att historien de facto har en riktning, vilken måste framträda för varje betraktare som ser djupare på saken, menade han att den av honom själv hysta historieuppfattningen är den enda rätta.<sup>45</sup> Här är det tydligt att den stora berättelsen var honom behjälplig också i debatten om aristokratfördomandet.

De särskilda anmärkningar som Fryxell tagit upp mot Geijer väljer Almqvist att inte gå närmare in på. Genom att framhålla att de båda historikerna i mångt och mycket talar förbi varandra, att de i viss mån diskuterar olika saker, kan han dock ge Fryxell rätt i att Geijer på vissa punkter brustit i sammanhang, men detta

gäller väl att märka endast det yttre sammanhanget, inte det betydligt viktigare inre sammanhanget. De enskildheter som Geijer misstagit sig på har inte särskilt mycket med den principiella frågan om aristokratins ställning att göra. På den punkten råder det ingen tvekan. Precis som Geijer visar har aristokratin spelat en förödande roll i den svenska historien och dess nuvarande maktposition är i högsta grad orättfärdig.

Att de båda kombattanterna delvis talade förbi varandra är någonting som Almqvist återkom till vid ett senare tillfälle, när han 1850 recenserade en nyutkommen del av Fryxells *Berättelser ur svenska historien*.<sup>46</sup> På några års avstånd ser Almqvist här tillbaka på stridigheterna, varvid han tonar ned de faktiska meningsskiljaktigheterna och på ett klagörande sätt skiljer mellan å ena sidan den pragmatiska, åskådligt och okonstlat berättande historieskrivning som Fryxell företräder och å andra sidan den sortens historieskrivning som arbetar med historiska idéer, för vilken Geijer är den främsta representanten. Almqvist slår nu fast att båda sätten behövs och att de kompletterar och förutsätter varandra liksom realism och idealism.<sup>47</sup>

Den sortens spekulativa historieskrivning som Almqvist – med rätta – menar att Geijer representerar var han i hög grad själv en företrädare för. Under fyrtioalet fanns det i själva verket slående likheter mellan deras syn på det förgångna och historieskrivandet. Förutom att Almqvist precis som Geijer betraktade de historiska skeendena utifrån ett fågelperspektiv genom att placera in dem i en stor berättelse finns det hos båda en förkärlek för såväl organiska tolkningsmodeller som dialektiska resonemang, och hos båda finns det en tydlig historiesociologisk ansats.<sup>48</sup> Det förgångna används för att belysa och ge en bättre förståelse av samtida samhällsproblem utifrån en liberal grundhållning, även om den journalistiska amatörhistorikern Almqvist onekligen gick längre än historieprofessorn i tendensen att bedöma det förgångna i ljuset av samtidspolitiska förhållanden.<sup>49</sup>

### Bondeidealisering och nationalism

I Almqvists fördömande av börsaristokratin framstår "folket" som den positiva motbilden. Han beskrev folket genom negationer av det som han menade att aristokratin stod för. Mot aristokratins särintressen, egoism, konungafientlighet och kosmopolitiska osvenskhet<sup>50</sup> ställde han folkets naturligt ofördärvade seder och fasta förankring i den traditionella kulturen. Det mångtydiga begreppet folk definierade Almqvist på delvis olika sätt i olika texter, men vanligtvis gjorde han klart att folket inte är detsamma som ett lands samtliga invånare. "Alle, som bo i ett land, utgöra dess befolkning; men när man ifrån hela befolkningen avdrager *pöbeln*, då återstår det, som är *folket*."<sup>51</sup> Folket skall alltså särskiljas från pöbeln, och denna

kan i sin tur vara antingen förklädd eller uppriktig. Den förklädda pöbeln utgörs av sådana som tror sig vara förnåma, frisinnade, lärda och bildade utan att egentligen vara det, de som under falskt tal om allas frihet i själva verket försöker sko sig själva på andras bekostnad, medan den uppriktiga pöbeln är den pöbel som alla känner igen. När dessa båda kategorier, "avskrapet" som författaren säger, tagits väck återstår folket, som huvudsakligen men inte enbart finns bland de så kallade enkla samhällsklasserna. Folket utgörs av alla de gudfruktiga som först och främst ser sig själva som människor och det är till sin natur ungt under det att pöbeln är åldrad och inhuman.<sup>52</sup>

Allt detta idealiserande tal om folket måste förstås mot bakgrund av det som den engelske historikern Peter Burke kallar "the discovery of the people". I sin bok om den folkliga tidigmoderna kulturen i Europa visar Burke hur först och främst en grupp tyska intellektuella under slutet av 1700-talet och det tidiga 1800-talet fick upp ögonen för den folkliga kulturen (eller snarare de folkliga kulturerna). Pionjären – här liksom inom så många andra områden – var Johann Gottfried von Herder som redan på 1770-talet gav ut *Volkslieder* och uppskattande skrev om hur den folkliga diktningen springer ur folkets egen skaparförmåga och därför speglar den ifrågasättande kulturens anda, dess *Volksgeist*. Som bröderna Jacob och Wilhelm Grimm, de berömda utgivarna av tyska folksagor, något senare uttryckte det tillhör folkpoesin hela folket; det är folket som diktar – *das Volk dichtet*. Och det var inte bara folkpoesin som upptäcktes, och i viss mån uppfanns, utan detsamma gällde för sådant som folkets religiösa liv, fester och musik.<sup>53</sup> Det nyvaknade intresset för folket hade ofta nationalistiska undertoner – folk blev som bekant ett nyckelbegrepp i de nationalistiska diskurserna –, och det hade också en estetisk sida så till vida att det blev en del av romantikens revolt mot klassicismen inom litteraturen och konsten genom att uniciteten, känslan, naturen – som folket tänktes förkroppsliga – ställdes mot den gamla, förment konstlade regelestetiken. De tyska romantikerna tog till sig både nationalismen och föreställningarna om det ofördärvade folket och kombinerade det med drömmar om en ny mytologi. På sätt och vis kan både den romantiska nationalismen – "den föreställda gemenskapen" för att använda Benedict Andersons lika pregnanta som välbekanta formulering<sup>54</sup> – och talet om folket tolkas inom ramarna för tidens sökande efter en ny förenande mytologi. Men det var framför allt genom att framhäva mytologiska och religiösa erfarenheter som romantikerna sökte återförtrolla världen efter upplysningstidens *Entzauberung*. I den ofullbordade text som är känd under titeln "Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus", som skrevs kring 1797 av antingen Hegel, Schelling eller Friedrich Hölderlin (vem av dem är fortfarande omdiskuterat), heter det att det behövs en ny mytologi, en mytologi ställd i idéernas tjänst, en förnuftets mytologi, och temat varierar sedan i den tyska romantiken och idea-

lismen, med Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie* från 1800 som en tidig höjdpunkt.<sup>55</sup>

I Sverige såg utvecklingen i stort sett likadan ut som i Tyskland om än med en viss tidsmässig fördröjning. Även om ett visst folkligt intresse kan märkas redan hos exempelvis den himlastormande Thomas Thorild, var det först efter statskuppen och förlusten av Finland 1809 samt tryckfrihetsförordningen året därefter som det stora genomslaget kom. Det svenska folkliga kulturen upptäcktes nu av diktare och tänkare med Geijer och Per Daniel Amadeus Atterbom i spetsen samtidigt som göticismen fick en renässans. Götiska förbundet, som bildades 1811 och bland ledamöterna räknade blivande koryfärer som Geijer, Esaias Tegnér och Pehr Henrik Ling, syftade till en nationell resning genom framför allt studiet av den fornnordiska historien, sagovärlden och mytologin. I förbundetstidskriften *Iduna*, med undertiteln "En skrift för den nordiska fornålderns älskare", publicerades uppsatser, recensioner och nyskrivna dikter. Samtidigt samlade Geijer och Arvid August Afzelius in folkpoesi, vilket resulterade i *Svenska folk-visor från forntiden* 1814–16. I sin inledning, "Om den gamla nordiska folkvisan", skriver Geijer att det även i Sverige verkligen är på tiden att "från fullkomlig glömska och förgängelse rädda lämningarna av en äldre, konstlös, i folkets minne och hjärta levande poesi".<sup>56</sup> Atterbom, den svenska romantikens ledande estetiker som också han gav ut "Svenska fornväden", kunde på liknande sätt tala om "det egentliga *Folket*" och "allmogens uråldriga naturpoesi".<sup>57</sup>

Även Almqvist fångades av det begynnande 1800-talets mytologisk-religiösa renässans och intresse för folket – denna generationsupplevelse för tidens unga författare och tänkare.<sup>58</sup> I likhet med de ovan nämnda romantikerna sökte han ge sitt bidrag till skapandet av en ny nationell diktning, genom att i sina verk föra fram sin swedenborgskt påverkade trosuppfattning, estetisera den fornnordiska mytologin och romantisera det enkla folkets leverne. I den 1820 utgivna skriften om Manhemsförbundet talar han i en ofta återropad passus om den idealiserade bonden,<sup>59</sup> och det var i enlighet med sådana föreställningar som han vid mitten av tjugotalet flyttade till Köla i Värmland för att tillsammans med några vänner leva ett autentiskt liv i naturen. Trots att projektet misslyckades fatalt förlorade Almqvist inte sina idealiserade föreställningar om det enkla, naturliga bondelivet. Det framkommer inte minst av *Svenska fattigdomens betydelse*, den berömda traktaten från 1837 som hyllar fattigdomen, konsten att vara hänvisad på sig själv, att vara sig själv nog, som en karaktärsegenskap för svenskarna. Fattigdomen är grundväsendet hos svensken, men även det unga omnämns som något karaktäristiskt: svensken har av naturen ett ungt lynne. Dessa karaktärsegenskaper finns framför allt hos de svenska bönderna, det enkla folket, till skillnad från herrskapsfolket. Delvis till följd av det senares utländskt orienterade bildning har de båda klasserna på ett olyckligt

sätt glidit ifrån varandra, den gamla ömsesidigheten och "huslighetens poesi" har gått förlorad, sammanhangen mellan dem har alltmer lösts upp, ja det har gått så långt att man inte bara har slutat älska varandra utan rent av börjat förakta varandra. I förlängningen hotar detta hela samhällets fortlevnad. I denna variation av splittringens problematik är det alltså folket som representerar det ursprungliga och normerande medan herrskapet står för det urartade, och om huslighetens poesi återigen skall kunna infinna sig måste herrskapet närma sig och rätta sig efter böndernas enkla seder och bruk. Endast på så vis kan banden åter knytas, splittringen övervinnas.<sup>60</sup>

I andra almquistiska texter från slutet av trettioalet och början av fyrtioalet varierar föreställningen om det föredömliga folket på olika sätt. Med en rad så kallade folkskrifter från åren kring 1840 sökte han också skapa en litteratur om och för enkla människor utan någon högre utbildning, den allmoge som ditintills – enligt *Svenska fattigdomens betydelse* – inte hade haft tillgång till någon annan litteratur än psalmboken, katekesen och i bästa fall Bibeln.<sup>61</sup> Tanken var att läsarna av folkskrifterna på en och samma gång skulle roas, uppfostras och lära sig något nyttigt. Med en betraktelse som *Arbetets ära* ville författaren visa att det går väl för en här i livet om man bara är redbar och arbetssam, medan *Grimstahamns nybygge* kan läsas som en hyllning till den fattige torparen som han hyste en särskild förkärlek till.<sup>62</sup> Men i takt med att Almqvist under första hälften av fyrtioalet allt oftare kom att hänvisa till folket för olika dagspolitiska syften flyttades i viss mån hans intressefokus från torparbonden till odalbonden, den självägande, arbetsidoge skatkebonden som redan den unge Geijer hade idealiserat som ett positivt identifikationsobjekt för svensken.<sup>63</sup> Trettio år efter det att Geijer skrev sin välkända dikt var odalbonden ett ofta återkommande inslag i den liberala retoriken. Folket i allmänhet och odalbonden i synnerhet framstod som ett löfte om en bättre, mer demokratisk och mindre splittrad värld.

Vid denna tid förde Almqvist fram odalbonden som en sorts nationell identitetssmarkör, någonting som tänktes kunna hålla ihop och legitimera den föreställda gemenskapen, som definierade det svenska och samtidigt uppfattades som "naturligt".<sup>64</sup> I en artikel från 1842, "Om nödvändigheten att omfatta en *sann* tro, äfven i politiken", talar han om varje folks behov av att tro på något gemensamt "i nationelt och samhälleligt, ej mindre än i religiöst afseende". En sådan tro förenar och ger folket "en prägel af inre lif och kärna". Det kan vara äran och den stora revolutionen som för fransmännen, hatet mot fransmännen som för tyskarna eller engelsmännens tro på namnet *Old England*, Magna Charta, grevskap och lorder. Svenskarna, å sin sida, har länge trott på kungar och adeln, men nu har den tron definitivt gått förlorad. Frågan är vad den skall ersättas med. Almqvist svarar: med en tro på de svenska jordägande odalmännen.



Det är genom den samlade kraften af detta Odalmanna-element vi hoppas, att Svenska folket än en gång skall kunna visa världen något annat, än hvad dess anblick nu erbjuder, blott man vill gå in på att låta nationen på denna grund befästa möjligheten att återvinna sin tro, att fritt öfverlämna sig åt utvecklingen af det sannt religiöst poetiska, som ligger införlifvadt med sjelfva hjertrotten af en så gammal och i ett så skönt land bosatt nation som vår och sjelfmant framträder så snart det får frihet att uppväxa.<sup>65</sup>

Denna indirekta programförklaring för en nationalistiskt inriktad politik koncentrerad kring odalbonden, som i något avseende kan ses som en radikaliserings av romantikernas drömmar om en ny mytologi, en mytologi avsedd att övervinna den upplevda splittringen i samtiden, efterlevde Almqvist i sitt journalistiska skrivande åren kring 1845. Med odalbönderna i åtanke kunde han då tala om "det egentliga folkelementet i staten" och "det demokratiska elementets arbete genom seklerna".<sup>66</sup> Han gjorde också gällande att de skandinaviska länderna alltjämt är agrara, med en befolkning som till omkring nittio procent utgörs av bönder. Här finns det inte några arbetande klasser av samma slag som det finns i de europeiska industrialiserade länderna. Poängen är att dessa arbetare nu kämpar för i stort sett samma politiska rättigheter som de självägande bönderna haft sedan urminnes tider.<sup>67</sup> Tankegången att bönderna i det agrara, outvecklade Skandinavien kan fungera som en förebild för försöken att komma till rätta med de europeiska arbetarnas rättsliga förhållanden vittnar om en frapperande dålig förståelse av industrialiseringens orsaker och konsekvenser men uttrycker samtidigt den romantiskt idealiserande syn på bonden som författaren ännu hade vid fyrtioalets mitt.

Almqvists bonderomantik vidrörs i Jan Christensens historiska avhandling *Bönder och herrar*. Han hävdar att svenska och norska liberaler hade en förkärlek för att kontrastera de fria odalbönderna mot konungen, varvid han citerar flera uttalanden om dessa bönder, bland annat följande passus i *Monografi*:

Odalbönderna voro husfäder. Författningen innebar visserligen ej en demokrati i ren eller abstrakt mening, så till vida, som hvarken qvinnan (den fria, lika litet som den ofria), tjenaren eller den fattige (utan odalgrund varande) ingen röst hade i statens angelägenheter. Men likväl var det full demokrati i *den* mening, att alla husfäder, som voro på odalgrund sittande bönder, gemensamt deltog i samhällets organisationer, öfverenskommo om lagar, gärder och krigståg, genom egna val togo sig lagmän och konungar.<sup>68</sup>

Christensen har förvisso rätt i att Almqvist i likhet med andra samtida liberaler romantiserade odalbönderna och deras politiska betydelse både i det förgångna och för samtida samhällsförhållanden. Däremot stämmer det inte att Almqvist skulle ha ställt odalbönderna och konungen mot varandra, i vart fall inte vid tiden för utgivningen av *Monografi*. Tvärt om placerade han dem på samma sida, gentemot

aristokratin. Under den tidiga medeltiden var det enligt Almqvist odalbönderna som härskade tillsammans med konungen. Det var först långt senare som adeln uppkom såsom stånd, och än senare prästståndet. Adeln uppträdde genom att avskiljas från odalfolket i och med det att vissa personer tog på sig uppgiften att försvara riket, den så kallade rusttjänsten. För detta betalades de med olika privilegier, förmåner som de har behållit även efter det att de befriats från sina skyldigheter. Under en kortare tidsperiod undanträngde adeln också bönderna från deras ursprungliga makt, men redan med de båda Sten Sture (den äldre och den yngre) och Gustav Vasa började dessa "återvinna sin högre röst i Sverige; en röst, som sedan aldrig förstummats, och varit kronans förnämsta stöd emot en ofta högst egoistisk bördssadel".<sup>69</sup> Denna föreställning, att kungamakten och odalbönderna står på samma sida gentemot adeln, kommer också till uttryck i den i det föregående avsnittet diskuterade artikeln "En blick på adeln, såsom stånd" från 1844.

Under de följande åren korrigerade Almqvist emellertid sin uppfattning. I recensionen av Geijers föreläsningar om tidens inre samhällsförhållanden från sommaren 1845 är grundkonceptionen densamma: allmogen och konungen står på samma sida, men nu betonas den förras roll starkare. Enligt Almqvist visar Geijer i sina föreläsningar "att i den äldsta tiden några stånd ej funnos: att odalmanna-allmogen var ägare till Sveriges jord, med undantag af den, som ursprungligen blifvit, under namn af Upsala öde, afsatt till offren för hela landet, hvilkas vårdare Konungen var, såsom i början hela landets öfverste prest, och att all politisk makt likaså innehades af allmogen, men af Konungarne blott så vida den genom odalmännens val var till dem öfverlåten".<sup>70</sup> All makt utgick ursprungligen från odalbönderna, och kungen var deras representant och religiösa ledare. Än mer tillspetsad är tankegången i en text från 1846, vari det heter att den av Geijer och Fryxell diskuterade skuldbördan "bör läggas på *både* konungamakten och aristokratien, så fort de begge befunnits obehövade och okontrollerade genom en passande folk-makt i samhället".<sup>71</sup> Här är det inte konungamakten som Almqvist försvarar utan folkets rätt till inflytande i samhällets affärer. Från att ha framställts som en allierad i kampen mot adeln och andra konservativa krafter något år tidigare har konungen nu hamnat på fiendelägrets sida.

Denna förskjutning speglar författarens syn på utvecklingen av den svenska dagspolitiken. När Oscar I och regeringen visade sig vara ovilliga eller oförmögna att genomdriva en representationsreform omvärderades de av Almqvist, som tidigare – under den så kallade förtjusningsfebern – varit förhållandevis välvilligt inställd till den nya konungen. Det var dock inte bara gentemot denne som han nu blev mer kritisk (dock utan att bli republikan), utan hans politiska tänkande radikaliserades på det stora hela vid den här tiden. Från 1846 var det folkmakten

som stod i centrum för hans intresse. Därför kan det först tyckas vara egendomligt att han vid samma tid så gott som helt upphörde att tala om odalbönderna. Men det var inte för att han hade slutat tro på bönderna som en viktig politisk kraft utan snarare för att han ville uppmärksamma en annan kategori lantarbetare. Nu valde han, som i artikelserien "Nordens sanna politik" från februari 1846, att lyfta fram den svenska proletariserade bonden i stället för "den frie odalbonden". I förbigående anmärker han visserligen även här att de självägande svenska bönderna sedan urminnes tider haft betydande rättigheter, men det är inte dem han uppehåller sig vid utan vid de lantarbetare som inte har några rättigheter alls, de som utan vidare kan jagas bort från den jord de arbetar vid om landägaren av någon anledning skulle vilja det. Det är människor som lever i armod och ofta inte får ut det minsta av den jord de odlar; "det är blott en individ som har godt af allt detta: de öfriga swälta och gå i trasor. Åkerfältens och sädens fel är alldeles icke detta; men systemets".<sup>72</sup> Den implicita politiskt radikala slutsatsen är att det är systemets fel att människor lider och att systemet därför måste ändras. Vidare är det uppenbart att Almqvist vid den här tiden hade blivit medveten om att den svenska fattigdom som han tidigare romantiserat också hade en mörk baksida.<sup>73</sup> Och det var också då, något år före revolutionsutbrotten 1848, som han förlorade sin tro på odalbondens betydelse för samtidens – och framtidens – politiska och sociala förhållanden samtidigt som han började uppmärksamma arbetarklassen som ett allvarligt samhällsproblem även i Sverige.

## Noter

Jag vill tacka Marja Lundgren, Jon Viklund, Anders Mortensen, Inga Sanner och Högre idéhistoriska seminariet vid Stockholms universitet som läst och kommenterat en tidigare version av denna text.

- 1 Manuskriptet till *Historisk minnesbok för svenske bonden i allmänhet och för svenske soldaten i synnerhet* finns på Kungliga Biblioteket, Stockholm. *Kongeriget Sverrigs regenter fra Margaretha til Oscar den første*. Biographierna af rector Almqvist; portaitterne af litograph A.M. Petersen (Kjøbenhavn 1854).
- 2 Almqvist, *Menniskoslægters saga, eller allmänna werldshistorien förenad med geografi* (Stockholm 1839).
- 3 Bokens kapitel bär rubriker som "De äldsta folkrörelser på jorden", "Det nordliga Asiens politiska geografi" och "Allmän betraktelse öfver det slags politiska enhet, som genom undertryckande af de individuala karaktererna bildar enformighet hos ett folk. Utsigt öfver China, såsom det första stora fenomenet häraf på jorden".
- 4 Förutom första delen om det stora Asien planerade Almqvist ytterligare tre delar: en vardera om Medelhavsvärlden, Medeltiden och den Nyare tiden, vilka tillsammans sägs utgöra "de fyra stora historiskt-geografiska enheterna". Till detta menar författaren att möjligen en femte del borde läggas som behandlar den Nyaste tiden, där "Nordamerikanska unionen" framstår som det domine-

- rande landet. *Menniskoslägtets saga*, s. 7 ff., 196. Se även Kurt Aspelin, "Det europeiska missnöjet": *Samhällsanalys och historiespekulation* (Studier i C. J. L. Almqvists författarskap åren kring 1840, del I) (Stockholm 1979), s. 132 f., 170 f.
- 5 Aspelin, "Det europeiska missnöjet", kapitel IV: "Att konstruera historien", s. 127–181.
  - 6 Almqvist, *Menniskoslägtets saga*, s. 175–220. "Samhälls-idéer i Menniskoslägtets saga", *Aftonbladet* 15/12, 23/12 1841, 18/1, 22/1, 10/2 1842.
  - 7 Denna uppdelning är direkt tagen från Aspelin, "Det europeiska missnöjet", s. 152, som på ett åskådligt sätt radar upp motsatspar i två kolumner – abelismen *versus* kainismen. Almqvist för också ett fantasifullt, medvetet hypotetiskt etymologiskt resonemang om ordet Kan, hur det "med obetydliga förändringar i uttalet – mest bestående i vokalskiftning allenast – utbredd sig vidast öfver den gamla världen", främst illustrerat av orden Kain och engelskans *king* (på tyska *König*, på danska *kong*, medan det svenska motsvarande ordet egentligen är kun). *Menniskoslägtets saga*, s. 197 ff.
  - 8 Om tanken på poesin som det ursprungliga språket, se *Den sansade kritiken*, i *Samlade skrifter XII: Törnrosens bok, imperialoktavupplagan bd II:2* (Stockholm 1923), s. 370 ff. Se också det av Aspelin framdragna fragmentet "Om skytherna", som troligtvis skrevs vid mitten av fyrtioalet, i vilket det berättas om den nordiska urbefolkningen joterna som levde i ett paradiskt tillstånd utan någon religion eftersom de själva hade del av det gudomliga. "Det innebär då [att] sjelfva *gudomsbegreppet* hos det folket var så inkarneradt med och uti *menniskobegreppet*, att de ursprungligen icke varit åtskilde. Menniska och Gud var en och samma tanke." Almqvist, *Källans Dame: Urkast och fragment*. Med inledning och kommentar utgivna av Kurt Aspelin (Stockholm 1966), s. 176 f. Jfr Aspelin, "Det europeiska missnöjet", s. 312, och Lars Bergquist, *Biblioteket i lusthuset: Tio uppsatser om Swedenborg* (Stockholm 1996), s. 197 f.
  - 9 Almqvist, *Menniskoslägtets saga*, s. 202. Aspelin, "Det europeiska missnöjet", s. 146.
  - 10 *Ormus och Ariman*, i *Samlade skrifter XIII: Törnrosens bok, imperialoktavupplagan, bd I* (Stockholm 1923), s. 231. För att använda den kantska terminologi som här ligger så nära till hands, trots att Almqvist inte var någon kantian, kan man beskriva hans uppfattning som att det under samtida förhållanden finns en olycklig avgrund mellan Varat (*Sein*) och Börar (*Sollen*) samtidigt som böjelsen (*die Neigung*) och plikten (*die Pflicht*) pekar åt olika håll, motsättningar som han strävade efter att överbrygga. Jfr C.W. Bergmans notering efter ett sammanträffande med Almqvist i december 1849: "I sedligt afseende är han ute öfver motsägelsen mellan sed och plikt, lycka och uppoffring". Citerat efter Theodor Tufvesson, "Ur en Almqvistbeundrars papper", i förf:s *Ur sekretärer och kistelädikor: Anteckningar från skilda tider* (Malmö 1918), s. 130.
  - 11 Brev till Atterbom 29/1 och 24/3 1835. Citerat efter Algot Werin, *C. J. L. Almqvist: Realisten och liberalen* (Stockholm 1923), s. 367.
  - 12 Se t.ex. Thomas Karlsruhn, "Världens splittring och verenskapens enhet: Wilhelm von Humboldt och *die Altertumswissenschaft*", i Ingemar Nilsson (red.), *Vetenskap och historia: Sju essäer* (Göteborg 1999), s. 29 f., varifrån det nedan använda uttrycket splittringens problematik också har lånats.
  - 13 *Menniskoslägtets saga*, s. 196: "Hvad vi med säkerhet kunna se, är också det, att släktet i stort sträfvar till samma tillstånd *för andra gången*, men i annan och upphöjd mening, i ny stil. Detta blir således icke ett återskridande, utan betår, tvertom, uti nalkandet emot ett bestämdt och säkert, ännu ganska fjerran, men högt mål". Se även Aspelin, "Det europeiska missnöjet", s. 169.
  - 14 Jfr romanen *Tre fruar från Småland* från 1842–43, i vilken en brottskoloni inrättas som kan förstås som en framställning inte bara av hans gamla dröm om en syntes av det jordiska och det himmelska utan rent av – enligt författarens egna läsanvisningar – som realiserandet av "en liten himmel

## C. J. L. ALMQVISTS STORA BERÄTTELSE

- redan på jorden*". I romanen berörs därtill både "tron på en evigt levande gudamänniska" och tanken på människor för vilka religionen framstår som överflödigt, men här är det väl att märka fråga om samtida eller framtida människor snarare än urtida som i "Om skytherna". *Samlade skrifter XXV: Tre fruar i Småland* (Stockholm 1927), s. 342. Citatet om himlen på jorden är taget från "De stora frågorna om paragraf-moral och själs-moral", *Aftonbladet* 19/12 1843 (*Journalistik*: Urval, inledning och kommentarer av Bertil Romberg (Hedemora 1989), I, s. 314), i vilken Almqvist kommenterar sin egen roman.
- 15 Se t.ex. den tidiga uppsatsen "Historiens idéer", i *Samlade skrifter II: Ungdomsskrifter II: Avhandlingar och tal* (Stockholm 1938), s. 331, *Menniskoslägtets saga*, s. 213, 219, och efterordet till *Tre fruar i Småland*, *Samlade skrifter XXV*, s. 596.
  - 16 "Hushållningssällskapernas politiska betydelse", *Jönköpingsbladet* 18/10 1845. *Menniskoslägtets saga*, s. 208: "Att följaktligen någon gång det demokratiska kommer att herrska öfverallt på jorden, kan förutses; men efter huru många sekler, är obestämbart."
  - 17 "Allmänna walens rättsgrund", *Jönköpingsbladet* 29/6, 6/7 1847 (den senare delen i *Journalistik II*, s. 160-164).
  - 18 "Regeringens resultat", *Jönköpingsbladet* 31/5 1845.
  - 19 Olle Holmberg, *C. J. L. Almqvist: Från Amorina till Colombine* (Stockholm 1922), s. 290, angående författaren till *Drottningens juvelsmycke*: "Friheten är för honom ett med instinkten, under det att förnuftet tvingar människan in i ett system av regler och rättesnören och en häxdans av olösliga gåtor, i vilka all grace och sinnlig skönhet, all omedveten lycka, all ljuv hängivenhet åt Gud måste försvinna."
  - 20 Werin, *C. J. L. Almqvist*, s. 85.
  - 21 "Europas ställning i allmänhet, med särskildt afseende på Skandinavien", *Jönköpingsbladet* 29/3 1845 (*Samlade Verk 26: C. J. L. Almqvist: Monografi* (Stockholm 1995), s. 389). G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen (Frankfurt am Main 1996 [1821]), s. 24. Se även "Allmänna walens rättsgrund", *Jönköpingsbladet* 6/7 1847 (*Journalistik II*, s. 163), där det talas om "den oberwingliga förnuftsutvecklingen inom menskligheten sjelf".
  - 22 "En blick på representations-frågan", *Aftonbladet* 20/3 1844 (*Samlade Verk 26*, s. 315). Almqvist åsyftar här den tysk-schweiziske historieskrivaren Karl Ludvig von Haller och den så kallade historiska skolan, som enligt *Menniskoslägtets saga* blott märka "ett antal historiska data, utan att söka eller vilja erkänna någon så hel och i stort sammanbindande tanke, att menniskoslägtets organism derigenom klarnar och en grundåder ses genom tiderna, de kommande ej mindre än de förfutna". Lika ensidig är enligt Almqvist den motsatta ståndpunkten, den revolutionära, vars företrädare utan att rådfråga historien endast litar på förnuftet och i Jean Jacques Rousseaus efterföljd för fram den konstlade teorin om ett antisocialt naturtillstånd som upphävdes i och med ett samhällskontrakt, vilket öppnade vägen för ett allmänt förtryck. Almqvist menar att han själv intar en mellanposition genom att ta till sig det bästa från båda sidorna, det vill säga att han förenar förnuftet och historien. *Menniskoslägtets saga*, s. 185 ff.
  - 23 "Poesi i sak till åtskillnad ifrån poesi i blott ord", *Dagligt Allehanda* 1/7 1839 (*Journalistik I*, s. 89, jfr *Samlade Verk 26*, s. 248). Föreställningen återfinns på många ställen i Almqvists verk, t.ex. *Europeiska missnöjets grunder*, i *Samlade skrifter XVI: Törnrosens bok, imperialoktavupplagan bd III* (Stockholm 1923), s. 41.
  - 24 Det gjorde, som Torsten Nybom framhållit, även den sene Geijer. Nybom pekar också på likheten

- med vänsterhegelianerna. "Historikern Erik Gustaf Geijer", i Torsten Nybom och Rolf Torstendahl, *Historieverenskap som teori, praktik, ideologi* (u.o. 1988), s. 44.
- 25 Att han själv såg sig som en ledare för ungdomen framgår bland annat av hans brev till J.A. Hazelius 2/6 1840. Citeras av Werin, *C. J. L. Almqvist*, s. 35. Brev från Fredrik Borg till C.W. Bergman 8/6 1849: "Underlig eller hos honom ej underlig är lusten att omgifva sig med ungdom." Citerat efter Holmberg, *C. J. L. Almqvist*, s. 144.
- 26 *Europeiska missnöjets grunder*, i *Samlade skrifter XVI*, s. 48.
- 27 "Striden emellan det gamla och unga", *Jönköpingsbladet* 1/2 1845 (*Journalistik I*, s. 364–367). Almqvist poängterar också att de gamles beskyllning att de unga eller liberala skulle vilja ha bort allt gammalt utan urskiljning är helt ogrundad. De unga vill bara ha bort det gamla som visat sig vara otidsenligt och ersättningsbart av något bättre, och det är en vilja som i högsta grad är naturlig och helt i enlighet med tidevarvets egen strävan, med själva skapelseavsikten, den universella förnyingsprocessen.
- 28 Uttrycket "stor berättelse" används på ett likartat sätt om Geijers historieuppfattning av Anders Ehnmark, som också påpekar att sådana berättelser var vanliga i samtiden. *Minnets hemlighet: En bok om Erik Gustaf Geijer* (Stockholm 1999), s. 90. Och när Ehnmark uttrycker sig på det sättet har han med all säkerhet Jean-François Lyotard i baktanken, den franske filosofen som i den 1979 utkomna *La condition postmoderne* kritiskt vände sig mot moderniteten med dess *metaécrits*.
- 29 Brev till Atterbom 10/3 1840: "Hade jag dig i samspråk med mig blott en half dag, så är jag säker, att vi skulle blifva öfverens, ty jag har den hel. Skrift, Historien, den rena människokänslan och förnuftet på min sida." Almqvist, *Brev 1803–1866*: Ett urval med inledning och kommentarer av Bertil Romberg (Stockholm 1968), s. 150.
- 30 Almqvist, "Geijerska avfallet eller den nya tidens makt", i *Samlade skrifter XVII: Törnrosens bok, efterlämnade berättelser och utkast* (Stockholm 1923), s. 409.
- 31 Almqvist, *Avhandling om huruddragen i den poesi som kan vännas av framtiden* (Göteborg 1996 [publicerades ursprungligen på franska 1838]), s. 48. Passagen citeras även av Johan Almer, *Variation på göriskt tema: En studie i C. J. L. Almqvists Sviavigamal* (Göteborg 2000), s. 30.
- 32 "En blick på adeln, såsom stånd", *Jönköpingsbladet* 24/12 1844 (*Journalistik I*, s. 354–358, *Samlade Verk 26*, s. 357–362).
- 33 "En blick på adeln, såsom stånd", *Jönköpingsbladet* 24/12 1844 (*Journalistik I*, s. 357 f., jfr *Samlade Verk 26*, s. 361).
- 34 "En blick på adeln, såsom stånd", *Jönköpingsbladet* 24/12 1844 (*Journalistik I*, s. 357, jfr *Samlade Verk 26*, s. 361).
- 35 Carl Arvid Hessler, "'Aristokratfördömandet': En riktning i svensk historieskrivning", i *Scandia: Tidskrift för historisk forskning* 15 1943, s. 209–66.
- 36 Nybom, "Historikern Erik Gustaf Geijer", s. 49 f.
- 37 Geijer, *Samlade skrifter IX: Bihang till Litteratur-bladet: Representationsfrågan. – Tal och artiklar 1840–44. – Om vår tids inre samhällsförhållanden* (Stockholm 1929), s. 273.
- 38 Geijer, *Samlade skrifter IX*, s. 328, 332 f.
- 39 Fryxell, *Om aristokrat-fördömandet i svenska historien*, 4 häften (Upsala och Stockholm 1845–50).
- 40 Fryxell, *Om aristokrat-fördömandet I*, s. 13.
- 41 Fryxell, *Om aristokrat-fördömandet I*, s. 24.

- 42 Geijer, *Samlade skrifter XI: Den ny-europeiska odlingens huvudsakligen. – Tal och avhandlingar 1845–1847. – Yttranden i Uppsala universitets filosofiska fakultet och i dess konsistorium* (Stockholm 1930), s. 205–286. Se även utgivaren John Landquists femton sidor långa ”Anmärkning” till *Om vår tids inre samhällsförhållanden*, som redogör för gången i historiestriden, i Geijer, *Samlade skrifter IX*, s. 447–460.
- 43 ”Striden mellan Geijer och Fryxell om aristokratfördömandet”, *Aftonbladet* 6/6, 8/6, 20/6, 22/6, 27/6, 30/6, 1/7 1846. Se Johan Axel Almquist, *Almquistiana: Bibliografiskt försök* (Uppsala 1892), s. 225; jfr Ruben G:son Berg, *C. J. L. Almquist som journalist* (Uppsala 1968 [1930–32]), s. 46. Landquist vill, uppenbart felaktigt, attribuera artikelserien till Hierta. ”Anmärkning” till *Om vår tids inre samhällsförhållanden*, i Geijer, *Samlade skrifter IX*, s. 454 f. Förutom nämnda artikelserie skrev Almquist i anslutning till historiefejden följande artiklar: ”[Sv. Minerva för i dag]”, *Aftonbladet* 9/7 1846; ”Swerges inre politik”, *Jönköpingsbladet* 11/7 1846; ”Aristokratbedömandet i Frey”, *Aftonbladet* 15/7 1846; ”Anmärkningar vid prof. Fryxells svar på prof. Bergfalks recension i Frey, om aristokratfördömandet”, *Aftonbladet* 28/7 1846; ”Minervas sednaste uppträdande i den Geijer-Fryxell-Bergfalkska striden”, *Aftonbladet* 6/8 1846. Se även recensionerna av Geijer, *Samlade skrifter I, Aftonbladet* 7/II, 15/II 1849, *Samlade skrifter II, Aftonbladet* 28/5 1849 och *Svea Rikes häfuder, Aftonbladet* 4/9 1850 (*Journalistik II*, s. 305f.). Däremot kan inte den i Almquistiana medtagna artikeln ”Striden emellan herrar Geyer och Fryxell”, *Aftonbladet* 21/7, 23/7 1846 [Geijers namn felskrivet bara i den första artikelns rubrik] vara skriven av Almquist eftersom den i mycket går tvärs emot vad han sade i frågan både tidigare och senare – artikelförfattaren försvarar nämligen förbehållslöst Fryxell och är starkt kritisk mot Geijer och Bergfalk. Jfr Almquist, *Almquistiana*, s. 225.
- 44 Almquist upprepar här sin gamla ståndpunkt att man förvisso inte kommer ifrån att vissa adelsmän har gjort förtjänstfulla handlingar men att dessa handlingar inte har utförts på grund av att personen i fråga var adelsman utan snarare trots detta, medan det förhåller sig precis tvärt om med mycket ont som adeln förorsakat: det har skett just på grund av börsinstitutionen.
- 45 Fryxell, *Om aristokrat-fördömandet I*, s. 1 f. Almquist, ”Striden mellan Geijer och Fryxell om aristokratfördömandet”, *Aftonbladet* 8/6, 1846. Jfr Hessler, ”Aristokratfördömandet”, s. 259, som citerar Almquists artikel men i Landquists efterföljd felaktigt antar att det är Hierta som skrivit den.
- 46 Recension av Fryxell, *Berättelser ur svenska historien XVI, Aftonbladet* 15/8, 16/8, 11/9 1850.
- 47 Almquist framhåller också att respektive historieskrivsätt fordrar olika läsarter. Hos Fryxell får läsaren tänka vidare själv för att fylla i berättelserna med idéer, medan han vid läsningen av Geijer ”producerar händelser och saker till substrat åt idéerna”. Recension av Fryxell, *Berättelser ur svenska historien XVI, Aftonbladet* 15/8 1850. Se även ”Tolv punkter om svenska adeln”, *Aftonbladet* 15/3 1851 (*Journalistik II*, s. 345), där Almquist omtalar ”hr Fryxells öppna och vackra handling, då äfven han, efter att i flera anti-geijerska häften hafva skarpt uppträtt emot ’aristokrat-fördömare’, dock på ett fullkomligen oförtydligt sätt tillkännagifvit sin tanke om nödvändigheten af adelns upphörande i vår tid, såsom lagstiftande stånd i samhället”.
- 48 Som Ehnmark påpekat är de i grunden upptagna av att berätta samma historia: ”vägen in i moderniteten”. *Minnets hemlighet*, s. 32.
- 49 Det förtjänar att lyftas fram att Almquist, som i sin ungdom hade varit en varm beundrare av den tio år äldre Geijer, även under fyrtioalet var mer gynnsamt inställd till denne än vad som framkommit i den tidigare forskningen. (Se t.ex. Johan Svedjedal, ”Avfallens tid”, i *Ord och Bild* nr 3–4 1997. En klagörande bild av Almquists relation till Geijer under trettioalet ges av Aspelin i inledningen till Almquist, *Källans Dame*, s. 53–58.) Förvisso stämmer det, som ofta påpekats, att de efter

att ha ömsesidigt skattat varandra under tjugotalet alltmer kom att distansera sig från varandra under trettioalet, bland annat efter att Geijer i Malla Silfverstolpes salong yttrat sig kritiskt om Almqvists drama *Signora Luna*, liksom att Almqvist visade en stor misstro mot Geijers så kallade avfall vid slutet av decenniet. Rörande detta utlät han sig både missunnligt och bittert, delvis för att Geijer offentligt hann deklarerat sin nyorientering innan han själv gjorde det. I en tidningsartikel 1839 skriver Almqvist att det mest märkvärdiga med avfallet är att det har utförts av en professor, varigenom det "levande inom universitet" vunnit en sanktion. "Om den geijerska 'stugan', eller frågan om en universitets-restauration inom verket sjelf", *Aftonbladet* 12/7 1839 (*Journalistik I*, s. 98-101). Och i "Geijerska avfallet eller den nya tidens makt" (*Samlade skrifter XVII*, s. 397-418), en uppsats som han skrev något tidigare men själv aldrig lät publicera, görs det gällande att det som Uppsalaprofessorn så anspråksfullt deklarerat i själva verket inte är särskilt anmärkningsvärt utan snarare bör förstås som ett uttryck för "tidens makt" liksom att det mesta som denne i *Litteratur-bladet* yttrat efter sitt avfall för länge sedan har uttalats av många andra både utförligare och med större klarhet. Almqvist ställer också frågan om inte det hela kommer att sluta med att Geijer faller tillbaka till sin gamla åskådning. Under de följande åren, då Geijer så att säga stod fast vid sin bana, fick Almqvist emellertid åter en positivare uppfattning av honom. Han gav sitt stöd åt det geijerska representationsförslaget vid 1840-41 års riksdag och tog till sig den däri lanserade personlighetsprincipen. Vidare yttrade han sig gång efter annan erkännligt om Geijer i sina debattinlägg i fejden om aristokratfördomandet och recenserade därtill välvilligt stämde flera av historieprofessorns skrifter. I en recension av *Om vår tids inre samhällsförhållanden* skriver Almqvist att de senare delarna av verket troligen innehåller "det mest lärorika, som hittills är skrifvet öfver vårt samhälles många omskiften", och om *Också ett ord öfver tidens religiösa fråga*, Geijers sista skrift som först publicerades på tyska för att därefter av författaren själv översättas till svenska, utbrister han att "framtiden kommer att räkna [den] till det märkligaste af tidevarfvet litteratur". ("Professor Geijers politiska föreläsningar", *Aftonbladet* 14/6 1845. Recension av Geijer, *Också ett ord öfver tidens religiösa fråga*, *Aftonbladet* 2/6 1847.) Mer tvetydig är då den dödsruna som Almqvist skrev med anledning av Geijers död 1847, "Sveas sorg", *Jönköpingsbladet* 4/5 1847 (*Journalistik II*, s. 137 ff.). Det tvetydiga ligger däri att nekrologen slutar med en i sammanhanget apart hyllning till Karl XII - "den störste af alla våra fantaster". Men Almqvist visar samtidigt sin vördnad för den just hädangångne historikern som sägs ha haft större möjligheter än någon annan att finna lösningen på "den Carolinska Gåtan" och som på ett ovärderligt sätt tecknat riksståndens historia varigenom deras anspråk och fortlevnad klargjorts. I uppskattande ordalag berörs därtill "affallet", hur Geijer öppet och "med ungdomslifvlighet" erkände att den åskådning han tidigare hade hyst varit felaktig. Det ledde till att han kom att avlägnas från sina gamla uppsaliensiske akademikervänner samtidigt som han aldrig kom att passa in i huvudstadskretsarna. På det personliga planet slutade han således sina dagar som en mycket ensam man, men hans idéer och skrifter omfartas däremot med kärlek av "hela det yngre släktet i Sverige". Med tanke på Almqvists förnygringsfilosofi är detta onekligen ett positivt omdöme, som han lika gärna skulle ha kunnat fälla om sig själv. (Jfr Almqvists brev till Vendela Hebbe 17/6 1843, som också citeras av Romberg i hans kommentar till artikeln i urvalet av Almqvists tidningsartiklar. *Brev*, s. 173 f. *Journalistik II*, s. 137.) Så även under fyrtioalet hade han en hög tanke om Geijer och insåg att de hade mycket gemensamt i kampen för ett annat samhälle och mot vad de uppfattade som ensidigt traditionsbunden konservatism, uppbumen inte minst av den bördsaristokrati som bägge misstrodde.

50 Att adeln inte bara har osvenska vanor och levnadssätt utan i många fall också en utländsk bakgrund framhåller Almqvist bland annat i artikeln "Revolutionens bana öppnad", *Jönköpingsbladet* 5/4 1845



## C. J. L. ALMQVISTS STORA BERÄTTELSE

- (*Journalistik I*, s. 385): "Den pommerska ätten *Hartmansdorff* har högst få generationer varit i landet. Huru många riddarhusnamn för öfvrigt icke tillhöra Sverige egentligen, utan blott genom i sednare tider gjorda inskjutningar, vet var och en." Se även "Tolv punkter om svenska adeln", *Aftonbladet* 20/3 1851 (*Journalistik II*, s. 351): "När det i och för sig sjelf är en grof orimlighet [...], att en så ringa afdelning av nationen, som börds-adeln öfverhufvud, i århundraden egt en fjerdedel af hela folkmakten; så ställer sig samma orimlighet i ännu bjärtare dager, när man besinnar, att denna fjerdedel ej en gång utöfvats af svenskar, men till en ganska ansenlig del af utländningar och deras barn."
- 51 *Europeiska missnöjets grunder*, i *Samlade skrifter XVI*, s. 44.
  - 52 *Samlade skrifter XVI*, avsnitten "Skillnaden emellan folk och pöbel" och "Utveckling om pöbeln", s. 44-54.
  - 53 Peter Burke, *Folkelig kultur i Europa 1500-1800* (u.o. 1983 [1978]), s. 17-37. Citatet från bröderna Grimm, s. 18.
  - 54 Benedict Anderson, *Den föreställda gemenskapen: Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning* (Göteborg 2000 [1983]).
  - 55 "Den tyska idealismens äldsta systemprogram" finns översatt till svenska i *Kris* nr 39-40 1990, s. 236 f. Se även översättaren Daniel Birnbaums tillfogade kommentar "En ny mytologi" i samma nummer av *Kris*, s. 238-242. Standardverket om den nya mytologin är Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie* (Frankfurt am Main 1982).
  - 56 Geijer, "Om den gamla nordiska folkvisan", *Samlade skrifter I: Essayer och avhandlingar 1803-1817* (Stockholm 1923), s. 369-406. Citatet på s. 385.
  - 57 P.D.A. Atterbom, Förord till Nordmansharpan: Svenska fornsånger samlade af utgifvarn, i *Poetisk kalender* 1816, s. VIII.
  - 58 Almqvists och den svenska romantikens sökande efter en ny mytologi analyseras av Jakob Staberg i "C. J. L. Almqvist och 1810-talets religiösa renässans", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* nr 3-4 1997.
  - 59 *Samlade Verk* 26, s. 165: "Att blott lefva som idealiserad Bonde vore då det allmännaste och högsta lefnadssättet."
  - 60 *Svenska fattigdomens betydelse*, i *Samlade Verk 8: Törnrosens bok, duodesupplagan, bd VIII-XI*. Enligt Almqvist är svenskheten knappast något som kan läras ut eftersom det hör ihop med känslan snarare än det rationella. Svenskheten är någonting som känns djupt: "det är ett odödligt sinnelag hos den som har det: svensk natur, med folk, sjöar, berg och skogar, står då för ens håg i sin egna och rätta färg" (*Samlade Verk* 8, s. 288). Det är något som bara finns där, som en grundton i lynnet. För att grundtonen skall infinna sig eller i vart fall inte fördärvas krävs dock en lämplig uppfostran. Så i likhet med Johann Gottlieb Fichte, som i sina *Reden an die deutsche Nation* pläderade för en allmän folkuppfostran, insåg Almqvist mycket väl folkskolans utomordentliga betydelse för människors vilja att identifiera sig med sitt land. Om Almqvists syn på svenskheten, se även Aspelin, "Det europeiska missnöjet", kapitel V: "Svensken och det svenska", s. 183-231, och Almer, *Variation på götiskt tema*, avsnittet "'Hvad svenskhet är' - Almqvist och svenskheten", s. 30-36.
  - 61 *Samlade Verk* 8, s. 279.
  - 62 Almqvists folkskrifter är tillsammans med några uppbyggliga historiska skildringar återutgivna i *Samlade skrifter XII: Folkskrifter* (Stockholm 1923). Werin, *C. J. L. Almqvist*, s. 209.
  - 63 Geijer, *Samlade skrifter II: Skaldestycken. Tal och avhandlingar 1817-1819* (Stockholm 1924), s. 34 ff. Sten Dahlstedt, "Botemedel mot det nationella traumat", i *Ord och Bild* nr 3-4 1997, s. 75.

- 64 Jfr det resonemang om nationella identitetsmarkörer som förs av Sten Dahlstedt och Sven-Eric Liedman i *Nationalismens logik: Nationella identiteter i England, Frankrike och Tyskland decennierna kring sekelskiftet 1900* (Stockholm 1996), s. 12, passim.
- 65 "Om nödvändigheten att omfatta en *sann* tro, äfven i politiken", *Aftonbladet* 25/5 1842.
- 66 "Vartill tjänar prelaturen?", *Aftonbladet* 16/12 1839 (*Journalistik I*, s. 125). "En blick på representationsfrågan", *Aftonbladet* 29/3 1844 (*Samlade Verk* 26, s. 334).
- 67 Artikelserien "Europas ställning i allmänhet, med särskildt afseende på Skandinavien", *Jönköpingsbladet* 28/1, 11/2, 15/2, 15/3, 29/3, 5/4, 12/4 1845 (omtryckt i *Monografi, Samlade Verk* 26, s. 368–405).
- 68 *Samlade Verk* 26 s. 332 f. "En blick på representationsfrågan", *Aftonbladet* 29/3 1844. Jan Christensen, *Bönder och herrar: Bondeståndet i 1840-talets liberala representationsdebatt. Exemplet Gustaf Hierta och J P Theorell* (Göteborg 1997), s. 32 f. (med moderniserad stavning). Se även samme författares "Jönköpingsliberalerna och representationsfrågan", i Bengt Berglund, Jan Christensen och Robert Thavenius, *Liberalernas Jönköping: Stad i omvandling 1825–1875* (Jönköping 1990), s. 284.
- 69 "En blick på representationsfrågan", *Aftonbladet* 29/3 1844. (*Samlade Verk* 26 s. 334).
- 70 "Professor Geijers politiska föreläsningar", *Aftonbladet* 17/6 1845.
- 71 "Striden emellan Geijer och Fryxell om aristokratfördomandet", *Aftonbladet* 30/6 1846.
- 72 "Nordens sanna politik", *Jönköpingsbladet* 17/2 1846.
- 73 Härvidlag belysande är Almqvists recension av James Johnston, *Landbrukets naturvetenskapliga grunder med hufvudsakligt afseende på kemi och geologi*, *Aftonbladet* 5/1 1849 (*Journalistik II*, s. 237–242). Som Algot Werin framhåller, *C.J.L. Almqvist*, s. 90, kommer där en helt annan grundsyn till uttryck än i den tolv år äldre skriften om den svenska fattigdomen. I recensionen framställs svenskens brist på "talangen att lefva" som ett nationalfel vilket i möjligaste mån borde motarbetas. Redan i "Qvincy Parriot", *Aftonbladet* 16/2 1841 (*Journalistik I*, s. 170), en korrespondensartikel från London, framgår det att författaren orienterat sig bort från den romantiserade synen på fattigdomen. "Hvarföre skall kroppslig och sjäslig nöd vara? Det förekommer oss som vore den onödig."

Thomas Ek

---

## Hans Ruin och den finlandssvenska modernismen

### En estetik i förvandling

Under sextiotalets inledande år fick Hans Ruin uppleva att två av hans centrala estetiska verk kom ut i nya upplagor. 1960 kom *Poesiens mystik* ut med en nyskriven, och omfattande efterskrift. Några år senare, 1964, kom *I konstens brännspegel* ut, även den med en nyskriven efterskrift. Nyutgåvorna var i sig ett tecken på att det fanns ett nyvaknat intresse för Ruins tankar i estetiska frågor. Han visade också, i sina efterskrifter, att han hade bevarat sin nyfikenhet på det moderna och nyskapande inom konsten och litteraturen. Detta innebar inte att han godtagit det moderna omedelbart och reservationslöst. Det moderna måste erövra sin plats hos honom. Det måste tillföra nya uttrycksmöjligheter, göra det möjligt att se nya sidor av verkligheten, uppenbara nya, tidigare fördolda sammanhang. Det är signifikativt för honom att han ser nya, moderna uttrycksformer som ett komplement till de gamla, inte som en ersättning.

*Det skönas förvandlingar* kom ut 1962 och accentuerade därmed ytterligare det dubbla drag av bokslut och pånyttfödelse som sextiotalet innebar för Ruin. Han har själv kallat boken för en personlig "estetisk summa".<sup>1</sup> För att illustrera det som boktiteln syftar på har jag valt att undersöka Ruins förhållande till den finlandssvenska modernismen, i det här fallet alltså *poesins förvandling*. I det nya stora verket om finlandssvensk litteratur, *Finlands svenska litteraturhistoria*, hänförs Hans Ruin av Michel Ekman till "modernistkritikerna". Ekman skriver att Ruin hade "en begränsad förståelse för sin samtids modernistiska dikt".<sup>2</sup> Omdömet förtjänar att synas i sömmarna, för att se om det måhända skall modifieras. Jag ämnar alltså följa Hans Ruins värderingar av den finlandssvenska modernismen i spåren. Min utgångspunkt är hans recension av Edith Södergrans debut 1916. Därefter behand-

lar jag bl.a. debatten i samband med Bertel Gripenbergs modernismparodi i mitten av tjugotalet och Ruins förändrade attityd till modernismen efter emigrationen till Sverige 1945. Jag avslutar med att ta upp några av hans sena essäer som publicerades i *Det skönas förvandlingar* och där den finlandssvenska modernismen på nytt fokuseras.

### Edith Södergrans debut

När Edith Södergran debuterade med *Dikter* 1916 tillhörde hon det litterära avantgardet. Diktsamlingen markerar, tillsammans med Hagar Olssons prosadebut samma år med romanen *Lars Thorman och döden*, inledningen på den finlandssvenska modernismen.<sup>3</sup> Mottagandet var på många håll oförstående, för att inte säga direkt hätskt. Recensenterna siktade främst in sig på två saker: dikternas formlöshet och författarens mentala status. Det förra sågs inte sällan som ett resultat av det senare. "Dessa dikter är formlösa utbrott av en sjuk andes ve", skriver recensenten i *Arbetarbladet*. Omdömet i *Tammerfors Aftonblad* ansluter till samma linje: "I en af dikterna har jag funnit spår av rim; däremot har jag icke i en enda kunnat finna skymten af något förnuft." I *Vasabladet* kommenteras Södergrans dikter under rubriken "Dårdikter".<sup>4</sup> Den oförstående kritiken förekom företrädesvis i landsortspressen och var inte allennarådande. Till de positiva rösterna hörde Erik Grotenfelt, Ture Janson, R. R. Eklund och Hans Ruin.<sup>5</sup>

På hösten 1917 tog Edith Södergran tåget från sitt hem i Raivola till Helsingfors. Under några dagar besökte hon flera av dem som hade recenserat hennes debutsamling och visat uppskattning för hennes poesi. Hon besökte dessutom några av Finlands vid den tiden mest framstående författare, konstnärer och kritiker. Hon kände ingen av dem tidigare. Det var alltså ett veritabelt kraftprov hon utförde under några höstdagar, i syfte att knyta personliga kontakter och bryta den isolering som hon upplevde i Raivola. Gunnar Tideström har i sin biografi över Södergran beskrivit detta Helsingforsbesök.<sup>6</sup> Med hjälp av minnesbilder från dem som träffade Södergran rekonstruerar han händelseförloppet. Det största dokumentariska värdet tillmäter han Ruins skildring eftersom den "är nedtecknad redan dagen efter sammanträffandet".<sup>7</sup> Tideström citerar sedan dagboksanteckningen, eller tror sig citera, för anteckningen är på flera ställen "förbättrad", förmodligen av Ruin själv.<sup>8</sup> Den skiljer sig egentligen inte mycket åt när det gäller innehållet, men ger, genom de förändringar som är gjorda, inte samma känsla av autenticitet som den ursprungliga anteckningen. Jag väljer därför att citera direkt ur dagboken. Så här skrev Hans Ruin den 1 oktober 1917:

Till sist kan jag ännu omtala en ganska lustig historia som jag igår söndag upplevde. Klockan var inemot 1/2 10 f.m. då det ringde helt försvunnet på tamburklockan. Kaisi

och jag lågo ännu till sängs, söndagsmorgon som det var. Jag steg upp och frågade bakom ytterdörren vem det var som ringde. Edith Södergran, kom det efter ett ögonblicks dröjsmål. Jag häpnade, men bad den morgontidiga damen vänta ett ögonblick. Jag var som sagt alldeles oklädd i rena chemisen, och det tog tid innan man fick kläderna pådragna och kängor och krage anbragta. När jag omsider öppnade stod där en dam i sliten muff och boa och en hatt med urblekta blå plymer. Jag hälsade och bad fröken stiga in. Hon sjönk ned i fåtöljens mjukhet, tryckte muffen mot hakan och spände sina ögon i mig. Hon ville väl innan hon bevärdigade mig med ett ord utgrunda vad för själ jag hade. Besiktningen var lyckligtvis snart över och hon framförde sitt ärende: hon önskade min autografi. Tackar för äran, tänkte jag, när hon tog fram en läderpärmad skrivbok ur ett pappcharull. Jag bläddrade i boken. Där fanns Hjalmar Procopé, Runar Schildt, Erik Grotenfelt o.s.v. Jag frågade om min kritik i *Finsk Tidskrift* fallit i smaken. Svaret kom som följer: "Ni måste vara en djup psykolog. Ingen har ännu som ni bespeglat mitt väsen." Jag frågade vad hon tyckte mest om i den. "Det där ni sade om mig: 'lusten att tänka det omöjliga, pröva det fantastiska är för henne natur.'" Hon talade märkvärdigt styvt, med en tydlig brytning. Och allt emellanåt förde hon den välsignade muffen mot ansiktet, strax nedanom ögonen och betraktade mig envist och inträngande. Hon satt en halvtimme eller så och bröt hastigt upp, när jag på tal om umgänget med människor kom, utan varje biavsikt, att säga att man må akta sig för att låta tiden få tillfälle att korrigera det första gynnsamma intrycket av en människa. Utan att yttra ett ord steg hon ut i tamburen – jag följde stumslagen efter – räckte fram sin hand och gick. I hennes autografibok nedskrev jag den rad som hon i min kritik mest funnit behag i.<sup>9</sup>

Södergrans kontaktsökande resa gav inte det resultat hon önskat, och hon återvände besviken till Raivola.

Hans Ruins recension av *Dikter* publicerades i *Finsk Tidskrift*. Ruin lägger i sin recension stor vikt vid Södergrans bildspråk. Han talar om att bilderna "laddats med en suggestiv kraft av omedelbaraste slag".<sup>10</sup> Han uppfattar *Dikter* som "en utmärkt diktbok". Tideström skriver att Ruin, trots att han har en del principiella anmärkningar, är "oförbehållsamt entusiastisk. Han är fascinerad och varken kan eller vill dölja det".<sup>11</sup> Han skriver också att Ruin tjusades av dikter som av andra kallats "pekoral" och "dårdikter", t.ex. "Vierge moderne" och "Gud".<sup>12</sup> Ruin skriver om "bildernas dristighet" i dessa dikter, om hur "den ena bilden sprättar upp hvad den andra sytt ihop".<sup>13</sup> Och inför slutraden i "Gud" utbrister han: "Ett härligt slut!"<sup>14</sup> Det är dikter, som enligt Holger Lillqvist i *Finlands Svenska Litteraturhistoria* "chockerade, genom ett sådant absolut och till synes fritt associativt bildspråk och genom den hektiskt katalogartade, anaforiskt upprepande diktstrukturen".<sup>15</sup>

Trots Ruins, i grunden, positiva intryck av Södergrans debutsamling så finns det också en annan sida av hans recension. De tankar som han här utvecklar visar på det avstånd som senare skulle komma att öka mellan honom och modernisterna. Han talar om att Södergran har "en helt annan brytningskoefficient än den vanliga, som om hennes väsens balans vore en annan än vår".<sup>16</sup> Och när han analyserar

dikten "Jag" så prisar han visserligen Södergrans originella fantasi men tycker att hon i denna dikt "förlorat något af den sunda människans kontakt med lifvet".<sup>17</sup> Han talar om att hon "skyr allt som är nära sammanvuxet med hvardagens lif. [...] Hennes tankar och känslor ha karaktär af leda vid den enkla kost lifvet bjuder till hvardags."<sup>18</sup> Här ser Ruin begränsningen i Södergrans poesi och "för öfrigt i all konst där man i hetsad fantasivärld söker drifva i höjden lifsintensiteten".<sup>19</sup> Han verkar alltså här göra sig till förespråkare för en måttfullhetens konst som inte har fullt så höga anspråk. Ord som dekadent, blaserad ställer han mot enkelhet, värdighet. I anslutning till analysen av "Jag" utlägger han sin egen syn på dikten i allmänhet och dess roll:

Den stora dikten har runnit upp ur lifvets enkla villkor, dess fröjder och vedervärdigheter och villsamma öden, den har ur hvardagens timmar sugit kraften att resa sin växt högt öfver tidens horisont. Den har förädlat hvardagen, utvunnit ur den den glänsande metallen. Den har icke funnit verkligheten tom och negativ.<sup>20</sup>

Det är med stort patos som Ruin prisar vardagen som motiv för dikten. Han sätter här snarare fingret på det som förenar människorna än det som skiljer dem åt. Södergran representerar en annan syn på dikten. I inledningen av recensionen skriver han: "Edith Södergran är futurist och symbolist, grell i färgerna, fantastisk och bizarr. Hon förenar i sin diktning på ett sällsamt sätt haschischrusets tvenne poler, dödstrött matthet, öfversvinnelig extas."<sup>21</sup> Hans fascination inför Södergrans dikter kan inte dölja ett visst främlingskap inför den syn på livet som de förmedlar. Hennes livssyn är inte hans. Den gamla rollen som Ruin såg i den stora dikten, som en förhöjare av vardagen och som vägvisare, insiktsgivare, finns inte på samma sätt hos Södergran.

Hans Ruin utvecklar i sin recension av Edith Södergrans debutsamling tidvis motsatta uppfattningar och känslor. Här finns nyfikenhet och fascination inför detta nya sätt att skriva poesi på; men också en avvaktande och ibland direkt avvissande hållning gentemot den livshållning som poeten ger uttryck för. Det är snarare detta än de formella experimenten som han reagerar på. Recensionen visar att han hade en stor förståelse för diktens nya uttrycksformer. I själva verket var det, som vi tidigare berört, framförallt Södergrans tydligast modernistiska dikter som han intresserade sig för, och prisade, t.ex. "Vierge moderne" och "Gud". Recensionen avslutas också på ett sätt som visar att Ruin, trots sina invändningar, är medveten om Södergrans storhet som diktare. Roger Holmström har kallat det för "en dos av friskt och fördomsfritt förutseende."<sup>22</sup> Och avslutningen måste betecknas som en framsynt profetia om Södergrans dikts framtida öde:

En konst som Edith Södergrans kan i enskilda fall vara svår att skilja från bluff. Man segrar ofta blott genom bildernas hänsynslöshet, uttryckens triumf öfver allt vanligt förstånd. Det är det sällsammast och på hufvud ställas omedelbara tjuskraft som rif-

ver med. Men Edith Södergrans diktkonst står höjd öfver den misstanken. Buren som den är af en stark och äkta ingifvelse skall den, långt sedan dagslitteraturens massa sjunkit i glömska, läsas med djupt intresse, om än kanske blott af utvalda.<sup>23</sup>

Men Ruins slutord innehåller inte bara en profetia. När han skriver att Södergrans dikter kommer att läsas i en framtid "blott af utvalda", så kommer han in på modernismens exklusivitet. De diktare som han satte främst bland traditionalisterna: Hemmer och Mörne, hade en stor publik. I och med modernismens inträde så försvann lyrikens stora publik. Läsningen av den moderna dikten blev en sysselsättning för fåtalet istället för flertalet. "Modernismens genombrott innebar verkligt att kontakten mellan diktarna och den läsande publiken i de flesta fall bröts. Tecken på detta är den modernistiska poesins ytterst modesta upplagor, som bl.a. ledde till att bruket att regelbundet ge ut samlade upplagor av diktarnas verk upphörde, och så småningom till marginalisering av den litterära debatten. När allmänheten hade tröttnat på att avhåna modernismen tröttnade den på poesin överhuvudtaget."<sup>24</sup> Ruins slutord innehåller också en farhåga över att den moderna dikten är lätt att parodiera, att utsätta för bluff. Detta leder över till en annan debatt som han var inblandad i nio år senare, 1925.

### Traditionalisten som spelade modernist

I artikeln "Modernitet och dikt" gick Ruin i *Nya Argus* till angrepp mot Hagar Olsson som under rubriken "Vår modernaste skald: Åke Erikson" hade höjt en ung debutant till skyarna. Ruin satt med trumf på hand. Åke Erikson hade nämligen vid det laget redan demaskerat sig själv. I en artikel i *Vasabladet* hade den gamle skalden Bertel Gripenberg (1878–1947) framträtt och avslöjat att det var han som var den så hyllade debutanten.<sup>25</sup> När Gripenberg trätt fram hade modernisterna, däribland Hagar Olsson, hävdad att den moderna formen hade frigjort hans skaparkraft. Ruin ger dem delvis rätt: "Alldeles utan fog är den modernistiska uppfattningen icke. För att lyckas i parodin måste Erikson ge sin fantasi fri, vagga i lös sadel, som det fått heta. Det medförde att tilloppet av egendomliga ord- och bildförknippningar tilltog; eftertankens hämmande inflytande var upphävt."<sup>26</sup>

I samlingen finns enstaka dikter där parodin, enligt Ruin, får ge vika för dikten. Han nämner bl.a. dikten "Morgontåget", och citerar den också i sin helhet:

Morgonrusningen på Undergrundbanan,  
när alla rusar till sina arbeten,  
är det värsta på hela dygnet.  
Där är du med tungt huvud  
och sönderbrutna lemmar  
efter en ångestfull natt.

Du är dödstrött, men det hjälper inte,  
 här skall arbetas!  
 Alla omkring dig är bleka,  
 men hänsynslöst pressar de sig fram.  
 De unga flickorna har dansat hela natten,  
 de unga männen har druckit och rumlat,  
 de äldre har vakat i tandvärk  
 eller magplågor  
 eller ångest för morgondagens hyra  
 eller oro för sjuka barn.  
 Men alla måste fram till sitt arbete,  
 hårt, hänsynslöst knuffar de sig fram  
 och tåget dånar och rasar –  
 det är en scen från helvetet  
 så god som någon.<sup>27</sup>

Att Ruin anser att "Morgontåget" är en bra dikt har främst två orsaker. För det första utspelar den sig i en miljö som enligt honom var särskilt väl lämpad för den modernistiska dikten, staden. För det andra är det en scen ur vardagslivet, människor är på väg till arbetet. Vardagen som motiv för dikten omhuldades starkt av honom.

Men det fanns också dikter i samlingen, menade Ruin, där parodin var uppenbar och synlig för alla och envar. I samband med recensionen av Södergrans dikter, hade han fällt omdömet att den moderna poesin var lätt att parodiera på grund av sitt höga tonläge. Dikten "Skrik" var ett närmast övertydligt exempel på detta:

Om jag skriker på gatan  
 så tar mig polisen  
 och bötfäller mig.  
 Och om jag reser ut på bondlandet  
 och skriker i den tysta skogen,  
 så skrattar alla ekorrar och trastar  
 åt en sådan dåre.

Men på ett järnvägståg  
 som brusar fram med full fart  
 under jorden,  
 står jag på plattformen  
 mellan två vagnar.  
 Tåget dånar som en orkan,  
 dess dån dränker alla ljud –  
 där står jag och skriker  
 med fulla lungor.<sup>28</sup>

Tidigt i recensionen är Ruin inne på det som han menar krävs för att det skall bli verklig dikt, den personliga tonen. I den tidigare citerade dikten "Morgontåget"



menar han att det finns en sådan. Medan den saknas i "Skrik":

Det är, om man vill, känsla så det förslår. Men denna känsla är absolut operonlig, bara ett skrik. Och att bara konstatera känsla, rus eller vad man vill kalla det hos en konstnär, är som att hos en sångare konstatera röst i dess rent fysikaliska mening, ljud alltså. Någon konst är det ännu inte, all lyckad formulering till trots.

Men det är sant – den nya poesin vill på många håll slunga det personliga. Det är det kollektiva som skall fram, massans själ, alltså de förenklade, odifferentierade tonlägena. Men att vara som de andra är nu som förr det lättaste. Det förklarar mer än en gång framgången med Eriksons parodi.<sup>29</sup>

Gripenberg valde själv ut just "Skrik" som den dikt där han tydligast parodierar den modernistiska dikten.<sup>30</sup> Johan Wrede ger Ruin rätt i hans åsikt att diktens skrik är en attack mot den brist på artikulation som Gripenberg tyckte sig se i modernismen. Men Wrede ser också dikten som ett intressant psykologiskt dokument, en nyckeldikt i samlingen, och anser att man bör tillämpa en misstänksamhetens hermeneutik vid tolkningen av den.

When the "I" of the poem cries out in the roar of the hurricane, it is a liberation from constraint. [...] Here feelings which have been repressed in restricting forms really flare up. Here Gripenberg, who was grown up warped by outmoded conventions, finally breaks for a moment out of the prison which has ruined him. The inarticulate cry which drowns in the roar of the onrushing train – a true Futurist situation – is for once an unadorned expression of the hidden fire in the poet Bertel Gripenberg, the fire which he normally sought to make acceptable in the form of elegant sensualism, fanatical militarism, and an attitude of provocative reaction.<sup>31</sup>

Wrede ser Gripenbergs handling att skriva och publicera dessa dikter som en akt av befrielse, "a relief".<sup>32</sup> Det är här man hittar det seriösa i hans modernismparodier. Det har öppnat nya vägar för honom att gestalta. Det som Ruin också var inne på, men då med andra diktexempel. I detta ljuset ser Wrede "Skrik" som Gripenbergs mest ärliga dikt. Parodi eller ej, "Skrik" har genomgående betraktats som en av de starkaste dikterna i samlingen och är en av de mest antologiserade dikterna i *Den hemliga glöden*.

Genom det oförbehållsamma beröm hon gav Åke Erikson gjorde Hagar Olsson sig till en lämplig måltavla för Ruin. Hon nöjde sig inte med att placera in Erikson i den modernistiska traditionen utan såg honom som en fullföljare. Först kom Södergran:

Vi ha efter detta sett en Diktonius, en Enckell, en Björling framträda. Och nu senast har Åke Erikson debuterat med samlingen "Den hemliga glöden". Han är pricken på i:et – lika träffsäker och koncentrerad som en sådan bör vara. Med honom kan man säga att den fria versen hos oss lämnat det trevande och famlande stadiet bakom sig. Hans form är överraskande mogen.<sup>33</sup>

Trots att det är tydligt att det är Hagar Olsson som Ruin polemiserar emot dröjer det länge innan han nämner henne vid namn. När han gör det är det inte enbart recensionen av Åke Erikson som kommer i blickpunkten utan också hennes recension av Jarl Hemmers bok *Skärseld*. Det fräser av ilska om Ruins text.

Framför fr. Olssons divinatoriska ögon läggs två diktsamlingar, den ena i modern stil, men i parodisylfte bokstavligen hopskriven på några veckor, den andra i "gam-mal" stil men framsprungen ur en personlighets djup på lika många år som den andra behövt veckor för att yxas till. Och vad sker! Den förra diktsamlingen, den i lömsk avsikt *gjorda*, den slukar kritikern Hgr O. med entusiasm utan ett ord om att hon ens ett ögonblick känt smaken av poetisk dussinfabrikation. Men inför den andra diktsamlingen är hennes omutliga klarsyn genast färdig med domen: hon genomskådar oaktheten, hon vet att samlingen är "gjord", till 4/5 bara är en tråkig produkt av "att en poet nu engång skall skriva vers".<sup>34</sup>

Ruin avslutar med att tala om en modernistisk litteraturkritik som kört fast i en speciell smakriktning och inte förmår skilja agnarna från vetet.

Under rubriken "Modernistisk litteraturkritik" svarar Hagar Olsson. Hon tar upp frågan om skillnaden mellan "dussinfabrikation" och "god poesi", och kommer fram till att Ruin anser att det är avsikten och tillkomsttiden som är avgörande. Hon är inte överens med honom: "Den bästa avsikt kan slå slint och det sämsta uppsåt kan bli till välsignelse. Det är ju verket det gäller att bedöma, inte avsikten."<sup>35</sup> Hon ironiserar också över Ruins vänskap med Jarl Hemmer. I sitt svar ger Ruin Hagar Olsson rätt, på en punkt:

I en punkt är jag likväl frk. Olsson tacksam för att icke ha blivit vantolkad. Min artikel avsåg, alldeles riktigt, att drabba den modernistiska litteraturkritiken, icke den moderna dikten. Den vill jag gärna låta gälla. Men det synes mig att också den gamla må få göra det.<sup>36</sup>

Hans Ruins inställning till modernistiska uttrycksformer var under 1900-talets inledande decennier varken entydigt negativ eller positiv. Han hade ett litteraturhistoriskt synsätt och ville, som i citatet ovan, låta den moderna dikten och "den gamla" samexistera. Den moderna dikten hade, vid den tiden, ännu inte riktigt övertygat honom om sin storhet, men den kunde dock aldrig helt ersätta den gamla. Den kunde bara ta vid. Att framhäva värdet av den litteratur som föregått dem var inte de utövande modernisternas sak; det var ju en tradition som de ville bryta med. Men till skillnad från Hagar Olsson så var Hans Ruin inte någon utövande modernist. Detta innebar att han kunde stå friare i sin syn på den finlandssvenska modernismen. Han kunde då också, visserligen i en något senare essä, tala om en modernism före modernismen, exemplifierad av 1800-talspoeten Josef Julius Wecksell.<sup>37</sup> Ruins kritiska uppdrag gjorde att han ömsom var i takt med, ömsom i otakt med "det skönas förvandlingar". Han stod för ett historiskt motstånd, en historisk

tröghet, gentemot modernisterna. Det är symtomatiskt att det var det författarskap som befann sig i skarven mellan det gamla och det nya som fick ta emot de flesta stötarna: Jarl Hemmers. I Hagar Olssons och Elmer Diktonius ögon förkroppsligade han den gamla, symbolistiska och insmickrande poesin som de revolterade mot. Personliga motsättningar och avundsjuka på Hemmers framgångar gjorde inte situationen bättre.

Men skjuter både Ruin och Hagar Olsson över målet beträffande Gripenbergs parodier? Så här nästan åttio år efteråt är man böjd att hålla med Rabbe Enckells samtida kommentar att det mest är "modernistisk fernissa" över Gripenbergs dikter. Om man skrapar av den blir det bara kvar "en enkel naturalism, konstnärligt uttryckt i avbrutna rader".<sup>38</sup> Enckell betonar istället, med hänvisning till Södergran, "det splittrade" i det modernistiska uttrycket. Han liknar hennes dikter "vid ett kubistiskt motiv med mot varandra brutna plan". Enckell exemplifierar sedan med den "skissartade" snabbheten hos Diktonius och "virrvarret av tillvarons motsättningar" hos Björling.<sup>39</sup> Med dessa mått mätt är Gripenbergs parodier inte särskilt modernistiska. Men det är nog inte heller här man skall söka deras modernitet.

Trots ojämnheten i *Den hemliga glöden* så kan man som nutida läsare konstatera att Gripenbergs parodier är ganska skickligt utförda. Det var inte bara den orimmade versen som gjorde att de verkade moderna. Flera av dikterna var verkligen också av modernt "snitt". Här finns den svarta synen på livet, alienationen och den hårda stadsmiljö som Gripenberg förlägger dikterna till, och som andas tysk expressionism. Ruin skriver i sin artikel att det är "livet i städerna framför allt, det hårda, utslitande livet: här har den modernistiska dikten sitt naturliga föremål".<sup>40</sup> I diktsamlingen finns en desillusionerad syn på verkligheten. "Det är påfallande hur ofta begreppet underjorden återkommer i boken" skriver Hagar Olsson och menar att Gripenberg följer en svart linje i dikterna.<sup>41</sup> "På denna svarta linje förföljer skalden det fantastiska. [...] Det är samma villebråd som alla de nya skalderna jaga – somliga kalla förfarandet 'surréalisme'".<sup>42</sup> Dikter som "Svarta febern" och triptyken "Råttornas dröm", "Råttkungen" och "Råttkungens fångar" visar att Gripenberg haft kunskap om vad som rörde sig i tiden, och sensibilitet nog att ge det en litterär gestaltning. Det är alltså snarare i dikternas innehåll än i formen som man skall söka deras modernitet.

### "Argusklicken fortfar att dominera"

Debatten mellan Ruin och Hagar Olsson om Åke Erikson, Bertel Gripenberg och *Den hemliga glöden* fördes i *Nya Argus*, tidskriften som var Hans Ruins forum under många år. Redaktörerna för *Nya Argus* var alla akademiker, estetiker eller

litteraturhistoriker. I ett brev mars 1928 till Olof Enckell skriver Elmer Diktonius med adress *Nya Argus*:

Vi vill ingen speciellt ont, men vi kommer ej att tåla att litteraturdoktorerna predeterminerar oss till ökendöden. De och publiken måste lära sig inse att vi är den unga generationen, och att vi ej rår för våra tidsenliga kläder mera än den förra för sina. De får lov att ta skeden i behandskad hand och äta dagens spad. Efter Mörne, Gripenberg och Lybeck följer Södergran, Björling och Diktonius så omedelbart, vackert och beskedligt som de kan – vi bildar inget hopp i utvecklingen, men kanske vi skuttar originellare än man förr gjort hos oss.<sup>43</sup>

Men litteraturdoktorerna på *Nya Argus* var inte så motsträviga som man kan förledas att tro av Diktonius formuleringar. I sitt förord till faksimilutgåvan av den modernistiska tidskriften *Quosego* nämner Olof Enckell Hans Ruin som en av dem som banade vägen för modernisterna genom att öppna *Nya Argus* för dem. ”Redan år 1920 hade *Nya Argus* med sin redaktion införlivat dåvarande tjugonioårige filosofiexaminiaren Hans Ruin, en ung akademiker av utpräglat generös läggning och med starka intressen för moderna kultur- och konstföreteelser ute i Europa.”<sup>44</sup> Lägre kring *Nya Argus*, bland dem även Erik Kihlman, har ofta fått ikläda sig rollen som modernismens kritiker och motståndare. I all polarisering brukar ingå ett visst mått av förenkling och hårddragning, så även här. *Ultra* och *Quosego* spelade en betydelsefull roll för modernistgruppens konsolidering och identitet, men båda var kortvariga. *Ultra* kom ut mellan september och december 1922. Därefter dröjde det några år innan planerna på en ny tidskrift började skisseras. I ett brev 22 maj 1927 skriver Hagar Olsson till Elmer Diktonius om vikten av en egen tidskrift: ”Så länge vi saknar ett organ, har vi ingen mark att stå på, och Argusklickens fortfar att dominera.”<sup>45</sup> Den nya tidskriften *Quosego* började utkomma 1928, totalt blev det fyra nummer mellan maj 1928 och april 1929.

Om man jämför med de modernistiska tidskrifterna *Ultra* och *Quosego*, så är ”estetiskt konservativ” måhända en riktig beteckning på *Nya Argus*. Samtidigt stod den för en helt annan kontinuitet och kom därför att spela en viktig roll för spridningen av den finlandssvenska modernismen under 20-talet. Flera av modernisterna fick regelbundet sina texter publicerade där, framförallt Hagar Olsson, Elmer Diktonius och Rabbe Enckell. I marsnumret 1922 kunde man t.ex. läsa den första stora artikeln om Diktonius signerad Hagar Olsson. Enligt Enckell hade bidraget accepterats ”tack vare Hans Ruins varma och enträgna förord”.<sup>46</sup> Motståndet var alltså inte starkare än att man upplät sitt eget organ åt modernisterna. Denna tidvis generösa inställning hindrade dock inte att det ibland var en kärvar ton i umgänget. Det fanns ju även motsättningar när det gällde synen på litteraturen och litteraturkritiken. *Nya Argus*-kritiker som Erik Kihlman, Hans Ruin och Rolf

Lagerborg hade, skriver Michel Ekman i *Finlands svenska litteraturhistoria*, en akademisk bakgrund och "ett mer analytiskt, vetenskapligt skolat angreppssätt".<sup>47</sup> Ekman talar sedan om, med ett uttryck från Diktonius, "en 'syntetisk' [...] ofta känslöbetonad hållning hos modernisterna".<sup>48</sup> Den akademiska bakgrunden kan man inte bortse ifrån, heller inte det analytiska angreppssättet, dock vill jag nog påstå att även Kihlman, Ruin och Lagerborg, hade en "känslöbetonad hållning". Ruin, inte minst.

Ruin talade väl om modernistpoeterna inför sina redaktörskollegor på *Nya Argus* och medverkade till att de publicerades, samtidigt kunde han ibland vara ganska hård i sina egna inlägg mot modernisterna, speciellt mot Gunnar Björling. Hur skall man förstå detta? Olof Enckell har sett den osäkerhet som rådde hos många unga intellektuella i Finland på 20-talet som ett resultat av att vara "utsatt för korsdraget mellan två helt olikartade stilarter i dikt och konst, som plötsligt grep in i varandra och upplöste allt det gamla och hemvana i motsägelsefulla komplikationer".<sup>49</sup> Denna osäkerhet varade för Ruins del egentligen ända fram till hans emigration till Sverige.

### Ambassadör för modernismen

Efter en kort sejour i Stockholm 1944, kom Ruin till Lund, 1945. Den första akademiska uppgift som han tog på sig var att hålla en föreläsningsserie vid Lunds universitet kallad "Pionjärer i finlandssvensk 1900-talsdikt". Manuskriptet till denna finns inte längre kvar. Ett rimligt antagande är dock att den 1947 publicerade essän "Finlandssvensk modernism" till stor del bygger på uppgifter från föreläsningsserien.<sup>50</sup> Läsåret 1951–52 höll han sedan ytterligare en serie föreläsningar om finlandssvensk litteratur, nu under rubriken "Svensk dikt i Finland", den repriserades läsåret 1956–1957.<sup>51</sup> Manuskripten till dessa finns bevarade på UB i Lund. Föreläsningsserien består av fyrtiofyra föreläsningar, som från och med den tjugosjätte behandlar den finlandssvenska modernismen, alltså i inalles nitton föreläsningar.

I den första föreläsningen som behandlar den finlandssvenska modernismen citerar Ruin en programförklaring hämtad ur den finskspråkiga modernistiska tidskriften *Tulenkantajat* (Eldbärarna) från 20-talet: "Intet program räcker längre än en generation, ej heller någon sanning om människan. Livets mening är livets fortsättande."<sup>52</sup> Han fortsätter sedan med att redogöra för de kommentarer som görs i tidskriften:

Allting är relativt, det finns ej längre några värden som består, någonting obetingat, någonting absolut. Människans själsliv förändras med timhastigheten hos de moderna fortskaffningsmedlen, man älskar annorlunda på en Cunardångare än på en tre-

mastares däck. Allt förändras och ryker ifrån oss – men livet består. Närhet till livet – se där vad morgondagens ungdom framför allt skall söka, den ungdom, vars illusioner, starka psyke redan på skolbänken kommer att fostras genom att 'studera psykoanalys och avrita nakna modeller'. Konsten är ingenting annat än livet. Livet är ingen förgylld gud. 'Du som styr den bullrande traktorn över fältet, du som dansar jazz i kaféet, ni alla som arbetar och glädjes, kommen ihåg att konsten det är ni.'<sup>53</sup>

Ruin delar inte denna syn på människan och hennes förändringspotential:

Med Jung, den utmärkte schweiziske psykologen, kan vi fråga: vad har tvåtusen år av kristendom betytt för människosjälén? Det omedvetna har hållit hedendomen i gott förvar. Hur lätt den antika anden kan återuppstå har vi lärt oss av renässansen, ja, av renässans på renässans. Hur lätt den ännu äldre primitiva anden kan göra det har vi lärt oss av vår egen tid. Nej, det är dårskap att tala om att människosjälén förändras med tåghastigheten, att man älskar annorlunda på en modern oceanångare än på en tremastare.<sup>54</sup>

Ruin betonar den inneboende trögheten när det gäller människans utveckling. Människan förändras inte från en dag till en annan, eller ens från ett sekel till ett annat. Människans grundritning består. För Ruin finns det värden och mänskliga känslor som består oberoende av den yttre miljöns förändring. Förr eller senare tvingas man återgå till en mer nyanserad bild och gestaltning. "De gamla känslorna åter sig småningom igenom alla medvetna skolprogram."<sup>55</sup> Han ser detta ske även hos modernisterna.

Ruin sökte den finlandssvenska modernismens unika ställning i den formella förnyelsen. Det fanns två huvudorsaker till detta. Hagar Olsson hade sett modernismen som uttryck för "en ny livskänsla, en ny livsfilosofi, [--] som uttryck för nya själsattityder, nya stämningar, nya känslolägen."<sup>56</sup> Ruin stod för en mer konservativ syn på människan, eller kanske snarare en mer realistisk syn på människans förändringspotential. I den tidigare nämnda essän "Finlandssvensk modernism" skriver han att det tycks som om modernisterna vill förändra hela "värderingsskalan på livet".<sup>57</sup> Han fruktade att modernisterna var i färd med att eliminera vissa känslor från den mänskliga repertoaren, t.ex. svaghet, vekhet, hembygds-känsla och romantik. Ruin ansåg också att modernisterna i detta avseende ibland stod väldigt långt ifrån varandra. Det fanns inte tillräckligt fog för att, som Hagar Olsson, så starkt betona de innehållsliga likheterna mellan modernisterna. En efter en går han igenom hennes teser och vederlägger dem. Han summerar slutligen modernisternas utveckling:

den rena livsdyrkarattityden fick snart ge rum för ett mera nyanserat känsloläge, det futuristiskt stormande för det enkla och enhetliga, internationalismen för det nationella, det kollektivistiska för det personliga, det revolutionära för det avsiktslöst mänskliga.<sup>58</sup>

För Ruin stod den finlandssvenska modernismens särart att finna ”på det tekniska eller stilistiska planet”.<sup>59</sup> Det var här den främsta förnyelsen hade ägt rum. Han betonar att konstens utveckling alltid styrts av en strävan ”att ge nytt liv åt innehåll, som förbrukats i nötta former. Därför mixtrar konstnären oavslåligt med ord och färger och toner som kemisten mixtrar med vätskor, gaser och salter”.<sup>60</sup> Ruin vill emellertid inte alltför mycket uppehålla sig vid modernisternas negativa inställning till rim och meter. Orsaken till detta är möjligtvis att han inte vill stöta sig med sina vänner och bundsförvanter inom den traditionella poesin. Lite längre fram i föreläsningen gör han dock ett tydligt vägval.

Utan att behöva säga något nedsättande om den äldre diktarskolan, nej, tvärtom med öppet öga för den fina lyrik som ännu Zilliacus och Hemmer och Ragnar Eklund förmått skapa, måste det dock erkännas att det fanns hos dem någonting som rent stilistiskt råkat i avstanning, som stelnat och förlorat nyskapelsens friskhet. Den gamla skolan hade i viss mån uttömt sina möjligheter. En gammal, alltför bunden form behövde upplösas och förnyas. Det var vad modernismen gjorde.<sup>61</sup>

Tydligare kan det egentligen inte sägas. Tribut åt de gamla, men framtiden tillhör modernisterna.

Erkännandet av den modernistiska lyriken som lyrikens framtid framstår måhända som mer radikalt än de uppfattningar som Ruin tidigare hade fört till torgs. Det är dock viktigt att betona kontinuiteten som hela tiden funnits där; hans nyfikenhet på de moderna uttrycken. Det fanns flera orsaker till att han under slutet av 40-talet och början av 50-talet, på ett tydligare sätt än tidigare markerade att ett vaktombyte skett inom poesin. Emigrationen till Sverige gjorde att han mer än tidigare fick ikläda sig rollen som en av den finlandssvenska litteraturens ambassadörer i Sverige. Det var inte bara i föreläsningsserier vid universitetet som han talade om den finlandssvenska litteraturen, utan också i föredrag runtom i landet och i radio. Den finlandssvenska modernismen stod i centrum för mångas intresse. Jarl Hemmers död 1944 hade också gjort att lojaliteten gentemot vännen, och försvaret av hans poesi, inte behövde ta sig riktigt samma starka uttryck. Försvaret av Hemmer var inte enbart betingat av att Ruin satte hans poesi högt, utan också av det sätt som Hemmer angripits av bl.a. Hagar Olsson och Elmer Diktonius. Ruins försvar av Hemmer kan också ha medverkat till att han uppfattades som mer antimodernistisk än han i själva verket var.

När Ruin kritiserade Hagar Olsson var det bl.a. just ”konjunkturkänsligheten” han inriktade sig på. I hennes artiklar hade, enligt Ruin, ”den europeiska kulturmarknadens samtliga dagsnoteringar skrivit sina kurvor”.<sup>62</sup> Sven Willner har påtalat att Ruin och Olsson, som ju i många år och på olika områden drev polemik mot varandra, egentligen kan betraktas som besläktade andar. ”Han var i minst

lika hög grad 'tidsmedveten', och var också något av en antiintellektualistisk mystiker. Men medan Hagar Olssons antiintellektualism var upprorisk och sönderbrytande var Ruins innerst inne samhällsbevarande, konserverande."<sup>63</sup>

Om man nu inte skall söka den finlandssvenska modernismens förnyelse på det innehållsliga planet utan på "det *tekniska* eller *stilistiska* planet". Hur uttrycker sig då detta? Ruin hade hela tiden hävdad, i polemik med Hagar Olsson och hennes framställning i essäsamlingarna *Ny generation* från 1925 och *Arbetare i natten* från 1935, att det inte gick att bestämma modernismens särart innehållsligt, därtill var dess företrädare sinsemellan alltför olika. I föreläsningarna utvecklar han detta tema:

Animal livsnärhet gäller för Diktonius men knappast för Edith Södergran och inte alls för Kerstin Söderholm. Uppror mot hämmande konventioner och traditioner, mot inskränkande sedebud och religiösa tabuföreställningar besjalar flertalet av modernisterna, men är knappast något för R.R. Eklund utmärkande och alls inte för Örnulf Tigerstedt [---]. För Diktonius och Parland är det riktigt att de försöker ge uttryck för den otroliga mångfalden av intryck, som i det brusande nutidslivet ilar genom den enskilda människan, men Rabbe Enckell lika litet som R.R. Eklund har aldrig lämnat prov på den "moderna mentalitet", vars kännetecken är att uppta och fortplanta det brusande nutidslivets mångfald av intryck. Lika litet har alla modernister visat sig vara internationalister, stå utanför alla geografiska och nationella gränser. Vem är nationellare än Diktonius [---] T.o.m. Hgr O har gått nationella vägar. 1940 gav hon ut prosaberättelsen "Träsnidaren och döden", där hon vände tillbaka till sin karelska hembygd [---].

Och tänker vi till sist på Hgr Os påstående att modernismen skall vara kollektivistiskt inriktad, att den skall ha gett jaget och dess individuella privata drömmar en spark, så vet jag knappast något som synes mig mindre stämna på den finlandssvenska modernismen än just detta. Var är det kollektivistiskt inriktade hos Edith Södergran? [---]

Jo, ännu en sak, som innehållsligt skulle binda modernisterna samman: det nedrivande och revolutionära draget, det framtidsvarslande och förlösande. Verklig omstörtarhåg fanns hos Diktonius. Och ännu hos en annan, men en omstörtarhåg av helt annat slag än Hgr O. tänkte på, hos Örnulf Tigerstedt [---].<sup>64</sup>

Enligt Ruin måste man söka modernisternas särdrag i formella kriterier. Vad är det då hos de finlandssvenska modernisterna som är stilistiskt signifikativt? I en av de sista föreläsningarna gör han en summering. Det är, enligt Ruin, tre egenskaper som bildar den stilistiska kärnan hos den modernistiska dikten: "katalogstilen, det flitiga bruket av upprepningar och den helt enkla satsformen, den parataktiska satsformen."<sup>65</sup> Men det visar sig att inte heller dessa egenskaper delas av alla modernister. Ruin lyckas inte lösa uppgiften att formalisera den finlandssvenska modernismen. Hans analys av de formella indelningsgrunderna visar, liksom Hagar Olssons, upp inkonsekvenser. I en tidigare föreläsning, i samband med att han behandlar Kerstin Söderholm och hennes likheter med Edith Södergran, har



Ruin dock betonat vad han uppfattar som det viktigaste i den modernistiska dikten: "Bilderna är överhuvud det som framför något annat är det bärande elementet i modernismen."<sup>66</sup> Metaforens betydelse för den modernistiska dikten berör han inte i sin summering. Liksom fallet är med den obundna versen tycks han ta denna kunskap för given.

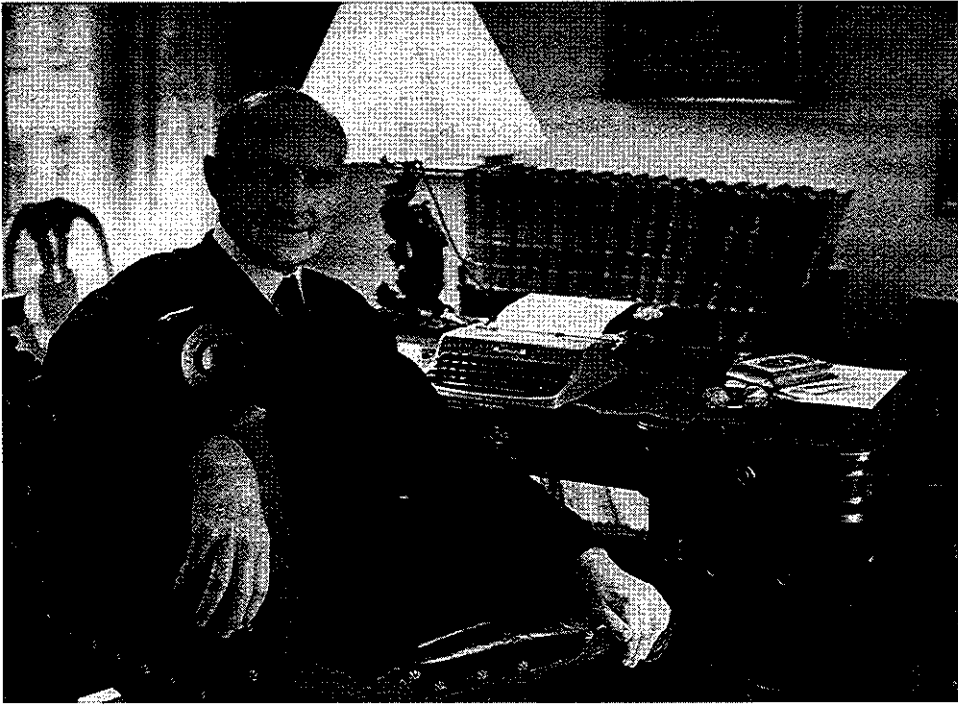
## Möten med modernister

I sina föreläsningar behandlar Ruin modernisterna en efter en: Edith Södergran, Elmer Diktonius, Gunnar Björling, Henry Parland, Kerstin Söderholm, Rabbe Enckell, Örnulf Tigerstedt och R.R. Eklund. Han analyserar deras dikter, presenterar deras bakgrunder och bidrar inte sällan med egna upplevelser av de berörda poeterna. Genom att berätta om egna sammanträffanden med författarna slår Ruin två flugor i en smäll. Han får karakteristiker, inte bara av personen utan också av författarskapet, som t.ex. när han berättar om ett möte med Gunnar Björling:

Jag besökte en gång denne märklige man som i Finland går under namnet "profeten i Brunnsparken". Han är en liten svart herre med glänsande musögon. Ända till vårvintern 1944 bodde han i en håla i stenfoten till en villa i Brunnsparken i Helsingfors tills han bombades ut. Generation efter generation av unga författare och författarfrön har suttit vid hans fötter och lyssnat till hans för de flesta obegripliga tal. Vad jag genast kunde konstatera var att en dikt av Björling är ett destillat, bakom vilket gömmer sig alper av manuskript – sådana pappershögar som jag såg kring Björlings antediluvianska skrivmaskin har jag aldrig varken förr eller senare sett.<sup>67</sup>

Med dessa "alper av manuskript" för ögonen, i kontrast till den färdiga produkten, ges en konkret åskådlighet av Björlings koncentrerade, ordknappa poesi. Den mödosamma processen bakom dikterna tydliggörs. Även om Ruin till slut erkände Björlings storhet så var han den av modernisterna vars poesi han hade svårast att acceptera. Han ansåg länge att den nedskärning och eliminering av språket som Björling stod för var till men för begripligheten. I ljuset av Ruins förändrade syn på modernismen är denna åsikt intressant att stanna till vid och något begrunda. Det är nämligen just denna uppfattning som Anders Österling förfäktar i sin recension av *Det skönas förvandlingar*. För Österling var det ofattbart att Ruin kunde "acceptera den språkliga självstympningen hos Gunnar Björling".<sup>68</sup> Medan Österlings litteratursyn stelnat, oförmögen att absorbera det nya, sträckte sig Ruins ut efter det nya och sökte förståelse. Trots att Björling var den av modernisterna som Ruin hade svårast för så nådde han till slut fram till en förståelse av hans poesi.

Då stod Ruin närmare Kerstin Söderholm, den i Sverige kanske minst kända av de finlandssvenska modernisterna. Men snarare verkar det vara en fascination på ett personligt plan än en beundran för hennes dikter som ligger bakom. Ruin tar



*Hans Ruin vid sitt skrivbord i arbetsrummet på Stora Södergatan 5 i Lund. Fotografiet är taget i mars 1962.*

upp Södergraninfluenserna i hennes poesi, men påpekar att hon inte hade Södergrans "lysande bildgåva".<sup>69</sup> Det är när han karakteriserar hennes person som det bränner till: "Hon var spröd och finlemmad, lång stjäklilik hals nästan som på ett porträtt av Modigliani, tunna läppar, smal näsrygg, plantlikt långsträckta händer."<sup>70</sup> Ruins presentation av Söderholm blir i nästan lika hög grad en psykologisk profil som en analys av hennes poesi. Hon "fick oss att tänka på Ofelia" skriver han.<sup>71</sup> Mellan hennes liv och dikt verkar råda en närmast total korrespondens. Han bidrar också själv med en personlig bakgrund:

Den första oktober 1943 flög jag från Helsingfors till Stihlm för att fortsätta ner till Tegnérfesten i Lund där jag skulle tala. En tillfällighet fogade att Kerstin Söderholm följde med i planet – hon skulle söka vila och återhämtning av krafterna i Sverige. Hennes gamle far följde henne. När planet höjde sig och hon såg fadern krympa till en liten prick under planet stigningsspiraler brast hon i gråt – en hjärtskärande tyst gråt. Jag sökte lugna henne, men det ville inte gå. [Meningen är överstruken med blyerts.] Hon hade säkert redan då fattat sitt beslut – hon reste för att dö.<sup>72</sup>

När Ruin skrev detta hade han alltså facit i hand. Några månader senare hade

Kerstin Söderholm tagit sitt liv. Efter sig lämnade hon en dagbok. Ruin berör den i sin föreläsning. Dagboken gavs ut efter hennes död med titeln *Endast med mig själv*, och är något av det mest märkliga och gripande som hon skrev.

I en av föreläsningarna gör Ruin en litteraturvetenskaplig positionsbestämning. Skall det litterära verket tala för sig själv eller får man understödja sin tolkning med t.ex. biografiska uppgifter? Ruin nämner Olle Holmberg och det synsätt som han ger uttryck för i sin essä "Estetisk fenomenalism". Han anser att Holmberg på ett bra sätt avväger det formalistiska eller fenomenalistiska sättet att betrakta dikten på med det psykologiskt-historiska eller innehållsliga. "I det ena fallet betonar man vad dikten *är*, i det andra fallet vad det *betyder*. I det ena fallet är konstverket en *tavla* att se på, i det andra fallet ett *fönster* att se in igenom."<sup>73</sup> Ruin menar att man bör söka att förena dessa båda synsätt. Det är också en strategi som han själv praktiserar. Han konstaterar att "vetskapen om vad som legat bakom en dikt, alltså i diktarens eget liv, kan fördjupa själva den estetiska effekten hos en dikt. I en dikt är det aldrig bara det i ord direkt angivna som rinner in i nuet och där samlas upp – huru armt vore inte ett poem, som inte innehöll annat än vad som där uttryckligen säges!"<sup>74</sup> Ruin skriver här ut en frisedel för sitt eget sätt att tolka. Han angriper ofta dikten som en strukturalist, men supplerar gärna med biografiska uppgifter, eller egna personliga upplevelser av diktaren ifråga. Kunskaper som dessa är, med hans egen vokabulär, ägnade att fördjupa diktens estetiska effekt.

### "Nytt och gammalt i ny lyrik"

Sextioalet innebar för Ruin en förnyelse. I efterskrifterna till de nya upplagorna av *Poesiens mystik* och *I konstens brännspegel* utvecklar han sin syn på litteraturen och konsten ytterligare. Men sextioalet innebar också ett bokslut. Ruin summerade sin syn på litteraturens gamla och nya uttrycksformer. Han skapade en syntes mellan det gamla och det nya, mellan tradition och förnyelse. Denna strävan efter syntes som kännetecknar honom skapar med nödvändighet en viss tröghet i tillägandet av det nya. Ordet "förvandling" har varit återkommande i Ruins beskrivning av estetikens utveckling och utvidgning. Kanske skulle man kunna modifiera detta en aning. "Den tröga förvandlingen" skulle kunna vara en adekvat beteckning på det som händer med hans syn på modernismen. Det nya måste erövra sin plats i traditionen, måste traditionaliseras. Samtidigt ger detta en något missvisande bild av hans tidiga smak för det nya. Men Ruin strävar inte bara efter att upptäcka det gamla hos det nya, alltså kontinuiteten. I den långa essän "Lyrisk 'modernism' i Kalevala" i *Det skönas förvandlingar* gör han tvärtom,

upptäcker det nya i det gamla. När han hittar moderna drag i Kalevala så är det ändå samma strävan som ligger bakom: att överbrygga avstånden mellan texterna, och mellan texterna och oss. Med ett uttryck från Gadamer så skulle man kunna säga att Ruin strävar efter en "horisontsammansmältning". Han vill föra texterna närmare oss, introducera dem för kanske inte så litterärt avancerade läsare.

När föreläsningsserien "Svensk dikt i Finland" åter skall hållas 1956-57 har Ruin lagt till några nyskrivna föreläsningar där hans organiska litteratursyn framträder tydligt. I en av föreläsningarna tar han itu med idyllen. Han pekar på vissa konstanta genrer som genom litteraturhistorien förblivit stabila i diktarnas medvetande. Den finlandssvenska idyllen är en sådan. Från herdeidyllen hos Creutz, via Franzén och den hos Runeberg både romantiska och realistiska idyllen, nås den topelianska idyllen och den hemmerska idyllen, och slutligen också den modernistiska idyllen. Det låter kanske som en motsägelse, men Ruin visar att det likväl är ett faktum att idyllen var ofta förekommande i den modernistiska lyriken. Det moderna livet behövde kontraster och mitt i det moderna, mitt i storstadsvimlet, fanns det en idyllficka. Liksom Ruin betonar människans konstans, betonar han också litteraturens konstans. Texter från olika tider kan tala till oss med samma intensitet. Det är det evigt mänskliga som de talar till. Det mänskligt konstanta och det genrekonstanta är två sidor av samma mynt.

I två essäer publicerade i *Det skönas förvandlingar* accentueras den förskjutning som Ruins syn på modernismen genom åren genomgick. Essäerna är "Drömmen om den rena poesien" och "Nytt och gammalt i ny lyrik". Dessa båda ger, tillsammans med det nyskrivna efterordet till *Poesiens mystik*, hans sextiotals syn på poesin i ett nötskal. Här finns syntesen mellan det gamla och det nya. Ruin visar hur den modernistiska lyriken inte helt bryter med traditionen. Han tar upp exempel på hur modernisterna använder klassiska stilmedel som upprepning, antites, assonans och allitteration, i syfte att hålla samman dikten, att uppnå en helhet. I dessa båda essäer finns det mesta med, både när det gäller poesins uttryckskraft och uttrycksmedel, men här saknas också något. Det som saknas skulle kunna rubriceras: "Varken Mörne eller Hemmer". Om man studerar personförteckningen i *Det skönas förvandlingar* så hittar man nämligen varken Arvid Mörne eller Jarl Hemmer. När Ruin skall lägga fram sin "estetiska summa" så utelämnar han de båda poeter som han genom åren värderat högst. Hur skall detta tolkas? Någon allmän revidering av deras betydelse för honom tror jag egentligen inte att det är frågan om. Det är då kanske snarare möjligt att han har gjort en eftergift, eller snarare anammat en svensk publiks syn på finlandssvensk litteratur och inte tagit med poeter som inte var lika stora i Sverige. Runeberg är dock med, den ständige Runeberg.

Runeberg har en framträdande plats redan i *Poesiens mystik*. Han är den enskilde diktare som Ruin hämtat flest diktexempel från. Han har dock ändå inte en lika dominerande ställning i Ruins personliga kanon som i en finlandssvensk kanon. Om detta har Ruin skrivit något som påminner om Harold Blooms syn på Shakespeares dominerande roll i en världskanon, även om Bloom har en avsevärt positivare inställning till Shakespeares dominans.<sup>75</sup> Årtiondena efter Runebergs död kom det, enligt Ruin, inte ut mycket av värde:

Denna dödvattenperiod i vår svenska dikt berodde till en del på att Runeberg som diktare var så stor och dominerande att diktarna många årtionden efter honom förblevo epigoner – de förmådde inte lösgöra sig från inflytandet från honom. På finskt håll kunde Kivi skapa sin mäktiga och eviga konst genom att han tack vare sitt språk och sin närhet till det finska folket stod på ett annat vis utanför räckvidden av den poetiska diktatur, som utövades av "Johan Ludvig, den ende, tyrann", såsom Erik Kihlman har kallat Runeberg.<sup>76</sup>

Det är inte bara i *Poesiens mystik* som Ruin citerar Runeberg. Han är ett ofta återkommande namn i hans litteraturanalytiska texter. Ruin tar till och med till ett Runebergcitrat om realismen när han polemiserar mot modernisterna.

Uppfattningen att den finlandssvenska diktningen hoppade över flera mellanled och gick direkt från Runeberg till modernisterna verkar vara en rikssvensk syn på finlandssvensk litteratur och bekräftas genom det utrymme som dessa ofta ges i svenska litteraturhistorier. Där har modernisterna adopterats och betraktas mer eller mindre som "sverigesvenska". Ruin pekar i sitt förord till *Världen i min fickspegel* på detta faktum, och ger samtidigt en känga åt några kollegor vid litteraturvetenskapliga institutionen i Lund:

Fyra litteraturkännare i Lund utgav t.ex. våren 1967 en omfångsrik svensk diktantologi under titeln "Svensk lyrik. Från medeltid till nutid", i vilken den finlandssvenska dikten både beaktades och förbigicks på ett ganska betecknande sätt. Frese, Creutz och några andra fram till och med Runeberg var representerade efter hävdvunnet mönster, men därefter följde ett gap på inemot åttio år. [...] För de finlandssvenska modernisterna däremot öppnade sig åter sidorna i antologin.<sup>77</sup>

Ruin konstaterar att antologin var ett bakslag, och nämner lyrikantologierna från 1928 och 1951 som gav en mer rättvis bild av den finlandssvenska litteraturen.<sup>78</sup> Mellan Runeberg och modernisterna finns diktare som Tavaststjerna, Mikael Lybeck, Arvid Mörne och Jarl Hemmer, för att nämna några. Runebergs dominerande ställning inom finlandssvensk litteratur bröts alltså före modernisternas inträde.

De finlandssvenska modernisterna får ett stort utrymme i *Det skönas förvandlingar*. Man skulle med fog kunna hävda att de dominerar framställningen i både

”Drömmen om den rena poesien” och ”Nytt och gammalt i ny lyrik”. Speciellt intressant är det att se hur Ruin nu behandlar den av modernisterna som han genom åren haft svårast att acceptera, Gunnar Björling. Den siste har i någon mån blivit den förste.

## Noter

- 1 Hans Ruin: *Det skönas förvandlingar*, Stockholm 1962, s. 295.
- 2 Michel Ekman: ”Modernisterna i kritik och debatt” i *Finlands svenska litteraturhistoria II*, Helsingfors 2000, s. 119.
- 3 Hans Ruin recenserade för övrigt även Hagar Olssons debutroman *Lars Thorman och döden*. Om han var förstående inför Södergrans dikter så var han kritisk mot Hagar Olssons roman. ”Det var således inte nog med att vi i vår nyaste prosalitteratur i oändlighet fått smälta den söndertrasade, utlevade figuren, oduglingen, dagdrifvaren; nu bjuds oss till konsumering den nervöst öfverlastade, psykiskt kluvna, direkt abnorma individen.” (*Finsk Tidskrift*, H. II. Februari 1917, s. 154.) Ruins kritik riktar sig inte enbart mot skildringen av romanens huvudperson, utan också mot tempot i romanen: ”Där ges intet ritardando, intet accelerando, det bär i väg i samma flämtande tempo boken igenom.” (Ibid.)
- 4 Gunnar Tideström: *Edith Södergran*, Helsingfors 1949, s. 140f. Citaten är hämtade från kapitlet ”Debuten och mottagandet” där Tideström undersöker receptionen av Södergrans diktsamling.
- 5 Se avsnittet ”Edith Södergrans Dikter – en debut med konsekvenser” i Roger Holmström: *Karakteristik och värdering*, Åbo 1988, s. 34–38. Se också Michel Ekman: ”Modernisterna i kritik och debatt” i *Finlands svenska litteraturhistoria II*, Helsingfors 2000, s. 115–122.
- 6 Tideström: *Edith Södergran*, s. 153ff.
- 7 A.a., s. 156.
- 8 Att det förmodligen är Ruin själv som, inför publiceringen, har ”förbättrat” dagboksanteckningen framgår av en senare dagboksanteckning gjord 2/3 1960. (Anteckningen återfinns, förutom i Hans Ruins efterlämnade papper, även i den publicerade dagboksvolymen *Uppbrott och återkomst*, Malmö 1977, s. 50ff) I denna återger Ruin versionen som Tideström publicerade som om det vore den autentiska. Han skriver också att han, när Tideström skrev sin Edith Södergran-biografi, låt honom ”ta del av denna dagboksanteckning”. (Ibid.)
- 9 Hans Ruins efterlämnade papper. LUB, kapsel 12.
- 10 Hans Ruin: ”Edith Södergran: Dikter”, *Finsk Tidskrift* I–II Juli–Augusti 1917, s. 142.
- 11 Tideström: *Edith Södergran*, s. 145.
- 12 A.a., s. 143.
- 13 Ruin: ”Edith Södergran: Dikter”, s. 143.
- 14 Ibid.
- 15 Holger Lillqvist: ”Modernisternas tiotal och tjugotal” i *Finlands svenska litteraturhistoria II*, Helsingfors 2000 s. 91.
- 16 Ruin: ”Edith Södergran: Dikter”, s. 144.

## HANS RUIN OCH DEN FINLANDSSVENSKA MODERNISMEN

- 17 Ibid.
- 18 A.a., s. 145.
- 19 Ibid.
- 20 Ibid.
- 21 A.a., s. 142.
- 22 Roger Holmström: *Karakteristik och värdering*, Åbo 1988, s. 37.
- 23 Ruin: "Edith Södergran: Dikter", s. 145.
- 24 Michel Ekman: "Modernisterna i kritik och debatt" i *Finlands svenska litteraturhistoria II*, Helsingfors 2000, s. 119.
- 25 Bertel Gripenberg var vid den här tiden en populär skald på nedgång, en aristokrat som älskade uppmärksamhet och gärna poserade iklädd ridstövlar och beledsagad av sina jakthundar. Att Gripenberg var en sammansatt person visar, förutom modernismparodierna, också det faktum att han var den som till svenska översatte Edgar Lee Masters *Spoon River Anthology*. Alltså just den författaren som Hagar Olsson sett spår av i Åke Eriksons dikter.
- 26 Hans Ruin: "Modernitet och dikt", *Nya Argus* nr 18 1925, s. 213.
- 27 Åke Erikson: *Den hemliga glöden*, tredje upplagan, Helsingfors 1925, s. 16f.
- 28 A.a., s. 42. Skriket som motiv i modernistisk konst återfinns bl.a. i Munchs målning "Skriket" och Majakovskijs dikt "För full hals".
- 29 Hans Ruin: "Modernitet och dikt", *Nya Argus* nr 18 1925, s. 213.
- 30 I sina kommentarer i *Hufvudstadsbladet* 22 oktober 1925 skriver Gripenberg att det i diktsamlingen finns "rent parodiska bitar, såsom t.ex. 'Skrik' ". (Se Johan Wrede: "Den hemliga glöden. An Episode in the History of the Reception of Finland-Swedish Modernism" i *Facets of European Modernism*, red. Janet Garton, University of East Anglia, Norwich 1985, s. 265.)
- 31 Wrede: "Den hemliga glöden. An Episode in the History of the Reception of Finland-Swedish Modernism", s. 273f.
- 32 A.a., s. 274.
- 33 Hagar Olsson: "Vår modernaste skald: Åke Erikson", *Svenska Pressen* 3/10 1925.
- 34 Ruin: "Modernitet och dikt", s. 214.
- 35 Hagar Olsson: "Modernistisk litteraturkritik", *Nya Argus* nr 19 1925, s. 232.
- 36 Hans Ruin: "Till ovanstående", *Nya Argus* nr 19 1925, s. 233.
- 37 Hans Ruin: "Finlandssvensk modernism", *Svensk Litteraturtidskrift* nr 2 1947, s. 63.
- 38 Rabbe Enckell: "Gammalt nytt och verkligt nytt i poesi", *Hufvudstadsbladet* 5/12 1926.
- 39 Ibid.
- 40 Ruin: "Modernitet och dikt", s. 214.
- 41 Olsson: "Vår modernaste skald: Åke Erikson", *Svenska Pressen* 3/10 1925.
- 42 Ibid.
- 43 Olof Enckell: "Vägen till Quosego", förord till faksimilupplagan av *Quosego*, Borgå 1971, s. XX.
- 44 A.a., s. XIII.

- 45 A.a., s. XXI.
- 46 A.a., s. XIII.
- 47 Michel Ekman: "Modernisternas i kritik och debatt" i *Finlands svenska litteraturhistoria II*, Helsingfors 2000, s. 121.
- 48 Ibid.
- 49 Enckell: "Vägen till Quosego", s. XXII.
- 50 Hans Ruin: "Finlandssvensk modernism", s. 47–66.
- 51 Föreläsningsmanuskripten är ibland ofullständiga och inte alltid lätta att tolka. Ruin har ibland gjort korrigeringar mellan de olika föreläsningsserierna. Jag har valt att behålla Ruins egen numrering, som alltså hänför sig till båda serierna. Eftersom pagineringen är ofullständig så hänvisar jag i notapparaten bara till föreläsningens nummer. För läsbarhetens skull har jag också tagit mig friheten att rätta stavfel i manuskripten utan att ange detta vid varje tillfälle.
- 52 HR Ep. LUB, kapsel 27–28. Föreläsning 26 (23).
- 53 Ibid.
- 54 Ibid.
- 55 Ibid.
- 56 Ibid.
- 57 Hans Ruin: "Finlandssvensk modernism", s. 49.
- 58 HR Ep. LUB, kapsel 27–28, föreläsning 26 (23).
- 59 Ibid.
- 60 Ibid.
- 61 Ibid.
- 62 Hans Ruin: "Finlandssvensk modernism", s. 49. Jarl Hemmer som råkade illa ut, bl.a. i recensioner skrivna av modernister, uttryckte sig på ett mer drastiskt sätt: "Du verkliga diktare, hur kan du ge dig ett så självförnedrande namn som 'modernist' och till på köpet vara stolt över titeln? Som om det nyaste i konsten alltid vore det bästa!" (Jarl Hemmer: *Brev till vänner*, Helsingfors 1937, s. 92.)
- 63 Sven Willner: *Mellan hammaren och stället*, Borgå 1974, s. 118.
- 64 HR Ep. LUB, kapsel 27–28, föreläsning 43 (42).
- 65 Ibid.
- 66 HR Ep. LUB, kapsel 27–28, föreläsning 39 (37).
- 67 HR Ep. LUB, kapsel 27–28, föreläsning 35 (32).
- 68 Anders Österling: "Hans Ruins Estetik", *Stockholms Tidningen* 24/II 1962.
- 69 HR Ep. LUB, kapsel 27–28, föreläsning 39 (37).
- 70 Ibid.
- 71 Ibid.
- 72 Ibid.
- 73 HR Ep. LUB, kapsel 27–28, föreläsning 27 (24).



## HANS RUIN OCH DEN FINLANDSSVENSKA MODERNISMEN

- 74 HR Ep. LUB, kapsel 27–28, föreläsning 28 (25).
- 75 Se kapitlet "Shakespeare; kanons centrum" i Harold Bloom: *Den västerländska kanon*, Stockholm/Stehag 2000, ss. 59–93.
- 76 Hans Ruin: *Ett land stiger fram*, Stockholm 1941, s. 128f. Epitetet på Runeberg har Ruin hämtat från Erik Kihlmans artikel "Johan Ludvig, den ende, tyrann" i *Nya Argus* nr 4, 1926.
- 77 Hans Ruin: *Världen i min fickspegel*, Malmö 1969, s. 9.
- 78 Glädjande nog så är den finlandssvenska litteraturen representerad på ett relativt fylligt sätt i det senaste svenska litteraturhistoriska verket *Den Svenska Litteraturen 1–3*.

## Debatt

### ”Hyggliga människor” versus paranoiska feminister?

I mitt tryckta föredrag ”Fantasiens jättebin och feministernas förlorade heder” i *TfL* 2000: 3–4 pläderade jag för en inte helt oreserverad men dock optimistisk hållning till litteraturvetenskapens framtid. Huvudpunkten i mitt resonemang var att vägen ut ur den nuvarande krisen går via ett erkännande, inte ett förnekande, av våra inbördes olikheter och oenigheter. Att vi ännu inte befinner oss i ett sådant läge av bejakad mångfald lär jag i artikeln illustreras av den repressiva tolerans som inte sällan har kännetecknat bemötandet av den litteraturforskning som jag här för enkelhetens skull ger samlingsbeteckningen feministisk forskning – väl medveten om beteckningens inneboende polyfoni. Andra exempel kunde ha valts. Att jag valde den feministiska forskningen beror på att det är det teoretiska fält som jag själv har djupast insikt i. Därtill uppvisar den feministiska vetenskapsdebatten intressanta paralleller till de krisfenomen som vi just nu bevittnar inom litteraturvetenskapen, exempelvis i de stundtals mycket hetsiga debatterna om den splittrade teoretiska fronten. Men det är också ett fält som genomsyras av en till synes paradoxal optimism, en övertygelse om att vår oenighet sist och slutligen är en tillgång, inte en belastning.

Av detta följer att jag inte är någon anhängare av påtvingade konsensus-krav. Konfliktängsliga fasadputsare finns i alla åsiktsläger, feministiska och andra – jag har aldrig hört till dem. Min bestämda uppfattning är att vi varken är eller behöver vara sams. Det har aldrig föresvävat mig att min aktivitet som litteraturforskare skulle vara normativt syftande. Knappast heller att den

skulle vara religiöst betingad. Det är så självklart att det vore genant att nämna, om det inte var just så som min profil utmålas i två artiklar i *TfL* 2001:1. I Anders Mortensens ”Om estetikens prioritet” och Gunnar Arrias ”Manliga fyrtyotalister inför genusteorins lag” ägnas huvudutrymmet åt att fastslå min artikels förment ideologiska slagsida samt av Arrias även den påstått ”evangeliska” frälsarivern i min vetenskapliga attityd. I mer allmänna ordalag dyker en liknande tankegång upp också i Örjan Torells artikel ”Humaniorakrisen i ett bärplockarperspektiv”. Torell utpekar ingen med namn, men framhåller, med särskild adress till feministiskt orienterade forskare, vikten av att kunna skilja äpplen från päron. Med andra ord att äga förstånd att skilja på tolkning av litterära verk och ”olitterära” göromål såsom teordiskussioner. Att kombinationen av feminism och teori befaras vara särskilt förödande framgår när Torell, som själv kallar sig ”teoriallergiker”, på följande vis beskärmar sig över de aktiviteter som han tror att forskare av vår sort vill att alla i samlad skock ska ägna sig åt:

Det kan inte vara meningen att litteraturvetenskapen ska ritualiseras som något slags ortodox gudstjänst, där vi ska slå upp tsarporten i teori-ikonostasen, träda ut i full ornat och säga evigt samma liturgiska snusföruftigheter om socialt konstruerat kön och kulturellt kapital i texter som vi aldrig har kommit så nära att vi har haft dem i våra hjärtan. (s. 64)

Jag undrar: är det någon som känner igen sig? Är det någon som ens förstår vad, vem

eller vilka han talar om? Själv ser jag närmast framför mig den scen i slutet av Francis Ford Coppolas film *Dracula* då kistlocket flyger av och den odöde greven uppenbarar sig, ondskefullt väsende i praktfull gulddräkt – och jag misstänker att en sådan association inte var skribentens avsikt. Ställningstagande för estetikens överhöghet och det rena och riktiga (läs: ideologiskt obefläckade) litteraturstudiet förenar Torell med både Anders Mortensen och Gunnar Arrias. Med Arrias delar Torell även sina farhågor om vådorna av överdriven teorikonsumtion, vilket jag snart återkommer till.

De identifikationsproblem som drabbar mig under läsningen av Mortensens och Arrias artiklar är mer akuta, eftersom jag inte kan begripa vare sig hur eller varför de har kommit att missförstå min text så kapittalt. Och märk väl, min reaktion handlar inte om att jag, som Arrias försåtligt insinuerar, försöker "immunisera" min position mot kritik. Det handlar om att jag inte känner igen de positioner som Mortensen och Arrias på olika sätt försöker skriva in mig i. Märkvärdigt nog tycks det ha gått dem båda förbi att själva huvudpoängen i min text var ett markerat ställningstagande för teoretisk och metodisk pluralism. Lika besynnerligt är att båda skribenterna undviker att gå in i en dialog, en öppen och saklig polemik om exempelvis mitt val av skrivsätt i relation till rådande akademiska konventioner eller min diskussion om de attityder som tenderar att marginalisera redan väletablerade vetenskapsgrenar. Istället siktar båda in sig på misstänkliggöra mitt resonemang genom att fokusera enskilda detaljer och formuleringar. Och simsalabim – feministspöket gör sin entré. Inte klädd i guld men väl beväpnad till tänderna med rostiga truismen, ilsket rytande sina *givakt* till alla som inte självmant visar vördnad för den feministiska fanan.

Anders Mortensen tolkar in en "aktivistisk laddning" redan i mitt rubrikval och menar att textens inledande satiriska parti

sprider sig som "en ond dimma" där suggestionen "om ett manligt antifeministiskt nätverk" avtecknar sig. Detta leder vidare till att mitt perspektiv blir "alltför paranoiskt" och, vad värre är, att mitt resonemang potentiellt utpekar var och en som "inte ofta nog svär trohetseden" som "förhärdat antifeminist". Denna s.k. paranoiska inställning står därtill, framhåller Mortensen, i beklaglig kontrast till hans egen litteraturvetenskapliga bekantskapskrets som uteslutande befolkas av "hyggliga människor". Förvisso är inte "hyggelig" ett ord som jag spontant skulle använda vare sig som självkaraktäristik eller för att beskriva de kolleger jag respekterar allra mest. Det är lite för mycket Pleasantville och välansade gräsmattor för min smak.

Jag är inte ute efter att märka ord, men den effekt Mortensens retorik suggererar kräver en stunds eftertanke. Å ena sidan har vi den "paranoiska" feministen som av sin omgivning inkräver edsvurna lojalitetsförklaringar till den feministiska saken, å andra sidan har vi en fredligt sinnad majoritet av "hyggliga människor". Mina illasinnade avsikter finner Mortensen belagda i två partier av texten, dels och främst i det inledande avsnittet som han karakteriserar som en "satirisk smädeskrift", dels i min – enligt honom – intoleranta hållning till Harold Blooms plädering för en mer estetikfokuserad litteraturforskning. Själv ställer Mortensen sig sympatisk till Blooms projekt och efterlyser i dennes efterföljd en svensk debatt kring det som han uppfattar som en konflikt mellan "den estetiska inriktningens prioritet" och andra, som man anar, företrädesvis ideologistyrd frågeställningar och tolkningspraktiker.

För att övertyga läsaren om att en sådan intressekonflikt alls föreligger är emellertid Mortensen beroende av att dokumentera en hotbild. Och här kommer hans läsning av min "smädeskrift" in. Att han läser bokstavigt och allvarligt vad som avsågs att vara en lättsam drift med verkligheten ska inte läg-

gas honom till last. Humor är ett trubbigt redskap om det missförstås. Bakgrunden till detta fiktiva textparti är att jag (och här får man minnas att texten ursprungligen framfördes muntligt) på ett skämtsamt vis ville visa hur absurd det skulle te sig om man vände på steken och i analogi med gängse mytbildning om akademiska feminister föreställde sig ett organiserat nätverk av traditionella forskare som i hemlighet samlades och konspirerade mot oliktankande i allmänhet och mot feminister i synnerhet.

Att jag valde denna okonventionella form kommer sig av att jag, i likhet med många andra feministiska forskare, känner mig hjärtligt trött på att ständigt tvingas stå till svars för och förklara de mest elementära teoretiska förutsättningarna. Att det inte finns *en* feministisk litteraturteori, utan flera. Att teori inte per automatik är liktydigt med ideologi. Eller som Gayatri Spivak koncist har uttryckt det: "strategi är inte teori". Det vill säga: att de kunskaper och tolkningsverktyg som utformats av genusforskare kan omvandlas och övertas för strategiskt bruk i politiska sammanhang egentligen inte säger mer än att de har ett "oomtvistligt intellektuellt bruksvärde", för att låna Mortensens ord om Harold Bloom.

Istället för att bara stå och stampa på denna enda fläck ville jag pröva ett annat grepp, som jag själv hellre skulle beteckna som en hastigt skisserad skrattspegel än som en "smädeskrift". Det som gör mig mest betryckt är alltså inte att Anders Mortensen inte delar mitt sinne för humor, utan att han så tendentiöst söker entydiggöra det jag själv strävar efter att mångtydiggöra. Det mest bestickande är att han låter förstå att jag specifikt utpekar "manliga litteraturforskare" som bovar i dramat, något som helt saknar motsvarighet i min text och, tillägger jag gärna, i min världsbild. Att tala om tolerans och förändringsvilja kontra intolerans och förändringsfientlighet i termer av kvinnligt kontra manligt vore inte bara vulgärt utan en mildt sagt problematisk förenk-

ling av en verklighet som är oändligt mycket mer komplex.

Det manligt antifeministiska nätverk som Mortensen läser in i min text existerar således bara i hans egen fantasi. Vem var det som sade "paranoisk"?

I detta avseende menar jag att Mortensens argumentation väcker viktiga principiella frågor om vilken samtalsetik vi vill bekänna oss till i en fri och öppen ämnesdebatt. Det är frågor som inställer sig med ytterligare skärpa om man granskar Gunnar Arrias artikel. Den illa förankrade misstanken om min ideologivridna vetenskapssyn som Mortensen framförde återkommer här i en mer kompromisslös tappning. I min artikel finner Arrias nämligen prov på "en bisarr, för att inte säga totalitär, inställning" till det vetenskapliga samtalet. Min argumentation uppges vara förblindad av "en evangelisk iver" att misskreditera mina meningsmotståndare och samtidigt "immunisera den egna teoretiska positionen mot kritik". Vidare befins inte bara min artikel utan även min avhandling *Kärlekens öde-land. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalmodernism* (1998) vara anfäktad av "teoridarré".

Denna patologiserande metaforik ger nästan ett intryck att inte bara mina texter utan all genusteoretisk forskning är resultaten av någon diffus åkomma som borde föranleda vård, snarare än produkter av ett seriöst intellektuellt tankearbete. Att Arrias har svårt att finna belägg för sina anklagelser i min *TJL*-artikel ger möjligen en förklaring till varför han finner sig nödsakad att bygga upp sin argumentation genom att blanda lösryckta citat ur artikeln med lika lösryckta passager ur min avhandling. Som om den ena texten skulle utgöra svar på den andra, som om jag som forskare år efter år bara skulle ägna mig åt att plöja mig allt djupare ner i ett och samma tankespår... I bästa fall kan man kalla ett sådant tillvägagångssätt slarvigt. I ärlighetens namn borde det betecknas som vilseledande.

Att långa partier av Gunnar Arrias egen artikeltext är direkt saxade ur ett sakkunnigutlåtande som han skrev till en tjänst som utlystes 1998, som jag sökte (och sedan fick), är en omständighet som han själv förtiger. För mig och, inbillar jag mig, ganska många av tidskriftens läsare, ställer detta förfaringsätt frågan om samtalsetik på sin spets. Naturligtvis står det var och en fritt att återbruka de texter man själv författat i nya sammanhang, men brukligt är väl att man för klarhetens skull ger en fingervisning om detta i en fotnot.

Vid sidan om formaliteterna är det dock lätt att konstatera att Gunnar Arrias genom sin metod har försäkrat sig om att stänga dörren för varje försök till dialog. Hur och vad skulle jag rimligen kunna svara? Ämnet för min artikel var litteraturvetenskapens framtid och Arrias insisterar på att diskutera tolkningar av ett par 40-tals-texter av Werner Aspenström, Stig Dagerman och Lars Ahlin som jag publicerat i ett helt annat syfte. Texter, som även i sin ursprungliga kontext, min avhandling om Rut Hillarp, skulle te sig illa valda för att ge en presentation av kärnan i resonemanget.

Ur Arrias synvinkel kan säkerligen min reaktion över hans angreppssätt tolkas som ytterligare en bekräftelse på den "självimmunerande strategin". Utan att ge mig in i

någon polemik om den möjliga tolkningsrymden kring det litterära fyrtioåret, måste jag dock tillstå att det är förbluffande med vilken emfas Arrias försöker fastslå "korrekta" tolkningar av de nämnda författarnas texter. Enligt honom har jag inte bara gjort mig skyldig till enkla försummelser utan till "felläsnings som kan karakteriseras som övergrepp".

Vem var det som sade "totalitär"?

Kanske borde jag känna mig stolt, å den feministiska forskningens vägnar, över att min artikel ägnats sådan stor uppmärksamhet. Men den känsla som dröjer kvar efter läsningen av Anders Mortensens och Gunnar Arrias artiklar är besvikelse. Besvikelse över ett samtal som kunde ha ägt rum, besvikelse över en dialog som än en gång uteblir. För mig är det goda samtalet ett möte i ömsesidig respekt. Diskussionens vågor får gärna gå höga och argument kan och bör vässas och prövas, klinga mot klinga. Men för att något konstruktivt ska komma ut ur drabbningen finns det ett par oavvisliga hedersåtaganden. Jag har redan nämnt respekt. Tilläggas kan förmåga att hålla sig till saken. En gnutta humor och självironi är inte heller till skada.

Annelie Bränström Öhman

## Ihåliga advokatyret

Annelie Bränström Öhman ångrar vad hon skrivit, och låtsas nu att hon skrivit någonting annat. Eftersom hon därmed tar tillbaka allt som mina invändningar gällde har jag inget otalt med henne i sak. Att hon försöker blanda bort korten genom att prisa sin egen humor, samtalsetik och allmänt goda vilja till dialog säger jag inget om. Värre har man hört.

Bränström Öhman önskar även att min artikel inte vore skriven, och låtsas nu att jag skrivit någonting annat. Jag tänker tåla hen-

nes ihåliga advokatyret, eftersom envar ändå kan jämföra med de aktuella sidorna: *TfL* nr 3-4/2000, s. 33-40, och nr 1/2001, s. 36-38.

Men när hon låtsas att mina invändningar mot hennes artikel är en attack mot feministisk litteraturforskning måste jag bestämt protestera. Det är naturligtvis av henne och ingen annan som jag kräver *bättre argument*.

Anders Mortensen

## Litteraturhistorien som natur

### Reflektioner över grundutbildningens litteraturlistor

I den diskussion om den sam- och framtida litteraturvetenskapen som förts i de senaste numren av *TfL* har det talats anmärkningsvärt lite om undervisning; de flesta av debattörerna har uppehållit sig vid olika forskningsfrågor. En viktig diskussion utan tvekan, men frågan är om man kan komma till rätta med ämnets "kris" – som de flesta tycks mena att det finns anledning att tala om – utan att ta hänsyn till undervisningens status. Kanske är det till och med *där* en stor del av orsakerna till krisen står att finna. Jag tänker framförallt på ett förhållande som är omgivet av en sällsamt dånande tystnad: de ålderstigna litteraturlistorna.

När man undervisar på A-nivån i litteraturvetenskap är det lätt att drabbas av en vis de ja vu-känsla: allt är välbekant, litteraturlistan år 2001 är i princip identisk med den som gällde när jag var student för över tio år sedan. Som lärare har man givetvis friheten att göra vissa smärre revideringar – jag byter ut en eller annan översättning, stryker en text här och ligger till något annat där – men det finns ändå en Officiell Litteraturlista att rätta sig efter, och den har onkligen sett ungefär likadan ut ett bra tag. Det förhållandet skulle inte vara så mycket att debattera om det funnes en "bad guy" att skylla på, om det hela vore frukten av konservatismen vid ett visst lärosäte. Men som alla vet är den här situationen inte något undantag, utan snarare regel: över i stort sett hela landet används samma fasta, märkligt ålderstigna litteraturlistor. Varför då? Jag har en bestämd känsla av att det blir allt svårare att hitta någon som är beredd att tala sig varm för dessa listor; de verkar snarast dröja sig kvar på grund av systemets enorma tröghet: ingen institution ändrar sina listor eftersom de måste vara anpassade efter hur det ser ut i landet i övrigt. Och på den nationella nivån

kommer inget att ändras förrän någon institution tar det första steget. Ett praktexempel på moment 22 med andra ord.

Men måste man inte ha fasta riktlinjer på en utbildning? Och kommer man inte alltid att ha en kanon, vare sig man vill eller inte? Jo, självfallet. Frågan är bara hur fasta dessa riktlinjer bör vara, och vad en kanon egentligen är. Men även om *de* komplexa frågorna nog borde diskuteras mer än de gör, så undrar jag om inte den främsta orsaken till trögheten i själva verket är mycket trivialare än så. Kanske kan alltihop reduceras till två bokstäver: LK 1, LK 2, LK 3, LK 4 står det efter de flesta av titlarna på den lista jag har framför mig. *Litteraturens klassiker*. Det är 40 år sedan den första upplagan av det första bandet kom ut. 40 år – siffran är lika storartad som den är genant. För faktum är att det är svårt att komma på något litterärt eller litteraturvetenskapligt verk som haft ett tillnärmelsevis lika stort inflytande på den moderna svenska litteraturvetenskapen som Lennart Breitholtz seglivade antologi – precis alla yrkesverksamma svenska litteraturvetare yngre än säg 60 måste ju ha läst den, alla har fått sin första bild av litteraturhistorien genom den! Lika svårt är det att tänka sig något annat universitetsämne som lutar sig så tungt mot så gammal kurslitteratur. Visst kan man försöka lämpa över skulden för det på de ansvarslost passiva förlagen, men frågan är i så fall hur omfattande påtryckningar om att ta fram ny kurslitteratur det egentligen har riktats mot dem från litteraturvetenskapligt håll.

Det är i och för sig lätt att se varför *Litteraturens klassiker* trots sina uppenbara brister (föråldrade översättningar, fragmentariska texturval, censurtendenser m.m.) hänger med år efter år. Den är billig, lättillgänglig, praktisk i undervisningssituationen och

något bra alternativ finns egentligen inte. Men dessa argument är naturligtvis lika svaga som de är självklara – vilket existensberättigande har en litteraturlista som motiveras av bekvämlighetsskäl? Problemet är emellertid mycket större än några översättningsars höga ålder. Det allvarliga, det som måste uppmärksammas, är den ideologi, den litteratursyn, som inte bara ligger till grund för det fortgående bruket av *Litteraturens klassiker*, utan också – vilket är det mest infernaliska i det hela – *reproduceras* genom detta bruk. Enligt denna ideologi är litteratur något stabilt och oföränderligt, och allra mest oföränderliga är de gamla klassikerna, som ju sett likadana ut i tusentals år. Alltså är *Litteraturens klassiker* lika bra nu som den var på 1960-talet. Det är förmodligen svårt att hitta någon som öppet representerar denna uppfattning idag, men poängen är att vi agerar som om det vore så, och indirekt lär studenterna att det är så. Vi har visserligen lärt oss att all historia är en konstruktion, men vi *behandlar* ändå litteraturhistorien som ett slags andra natur, för att tala med Lukács, och *Litteraturens klassiker* bidrar starkt till den naturkaraktären. Breitholtz antologi har helt enkelt hängt med så länge att den till sist har erhållit ett sken av naturlighet, självklarhet och helhet. Det finns inte längre (som det möjligen gjorde när antologin en gång sattes samman) någon tanke, någon strategi, bakom det faktum att svenska litteraturstudenter, för att ta ett exempel, inte läser persisk eller kinesisk litteratur – det beror bara på att *Litteraturens klassiker* råkar se ut som den gör. (Det band med *Orientalisk diktning* som kom 1970 bekräftar ju – just i egenskap av tillägg, appendix – bara den naturliga helheten, framförallt i och med att denna del sällan verkar användas.) Eller om man vänder på saken: valet att läsa just fjärde och

sjätte sången ur *Aeneiden* är inte längre godtyckligt; i det svenska litteraturvetenskapliga medvetandet har de passagera *blivit* eposets höjdpunkter, dess viktigaste sånger, av den enkla anledningen att det är de alla har läst och känner till. *Litteraturens klassiker* har kort och gott blivit Litteraturhistorien; att lägga till något vore därför bara konstigt, och att stryka något – utdragen ur *Iliaden?* *Molnen?* utdragen ur *Rolandssången?* – vore som att skära av sig ena tummen. Så istället för att ifrågasätta, ompröva och variera, vårdar vi vår litteraturhistoria som en nationalpark där inga intrång, inga tillägg, inga förändringar får göras. Allt ska bevaras, men det vi bevarar är en stelnad konvention, vars enda nödvändighet ligger i att den har hängt med så pass länge.

Så vad är lösningen? Snarare ett avskaffande än en uppdatering av litteraturlistorna i sin nuvarande form, skulle jag vilja säga. Det som behövs är en mycket större flexibilitet, möjligheter till fördjupning och kontinuerlig förändring, litteraturlistor med en tanke bakom – något som bryter med detta rutinmässiga korvstopppande som framförallt bara cementerar bilden av litteraturhistorien som något musealt. Poängen är inte att man ska sluta studera klassikerna, snarare tvärtom: det gäller att återerövra litteraturhistorien, slå hål på skenet av natur genom att behandla klassikerna som något alltigenom förgängligt, det vill säga historiskt. Man måste kort och gott ta konsekvenserna av det ganska självklara förhållandet att historien inte bara förändras i ena änden, utan överallt, hela tiden. Det finns säkert andra uppfattningar om detta, men finns det någon som är nöjd med dagens situation? Vad säger de ansvariga på landets institutioner? Vad säger studenterna?

*Anders Johansson*

# Recensioner

PETER LÜTZEN

*En billede at læse med –  
om tekstanalyse og metaforer*  
Institut for Nordisk Filologi,  
Københavns Universitet  
København 2000 (Ph.d.-afhandling)

Med sin avhandling *En billede at læse med – om tekstanalyse og metaforer*, ansluter sig Peter Lützen till en lång dansk tradition av forskning kring kritikens väsen och funktioner; kritik här fattat i vid bemärkelse som "criticism". Studien, som föreligger i disputationssupplaga, hämtar sina teoretiska förutsättningar från litteraturvetenskapens "rhetorical turn" och frågar sig hur textanalysen inom danskämnet ser ut, vilka förändringar den genomgått och hur den använder litterära verkningsmedel för att skapa mening.

Tidsramen är satt från åren kring 1960 och fram till idag. Valet av kronologi motiverar Lützen med att det "simpelthen [er] i den periode der sker noget med metodeovervejelserne i danskfaget", där "danskfaget" alltså täcker in både litteraturvetenskap och språkvetenskap. Utgångspunkten är att all kritisk textanalys själv bär litterära drag, varför Lützen använder termen "läsning" istället för "analys" eller "kritik". Genom att studera metaforiken vill han visa att varje given akademisk diskurs eller metodisk skola också utgör "metaforfællesskab", där bildspråket både uttrycker och föregriper förståelsen av dikten.

Författaren skiljer på två typer av metaforik i de läsningar som studeras. Å ena sidan syns en "impressionistisk närhet" då en kritisk text hämtar sitt bildspråk från den litterära texten. Å den andra finner han ett "metaspråkligt avstånd" där metaforiken vanligen hämtas från en annan vetenskaplig

diskurs, och som i kraft av den ger intryck av objektivitet och oberoende av den analyserade texten. Med stöd i Michael Riffaterres *Fictional Truth* (1990) menar Lützen att en läsning varierar sin "udgangsmetafor", hämtad från text eller kontext, i ett komplex av "fortsatta metaforer". Genom en sådan upprepning, snarare än i kraft av någon referentialitet visavi den lästa texten, skapar läsningen så en inre konsekvens som gör att den uppfattas som sann. Författaren vill se samma princip på diskursnivå, där en gemensam fortsatt metaforik skapar intryck av koherens.

Det ska klargöras att "metafor" tjänar som en paraplyterm för Lützen. Han tycks mest intresserad av hur intryck av mening skapas i stort, och gör ingen skillnad på textnivå mellan exempelvis metafor, metonymi eller liknelse. Tyngdpunkten ligger på de vetenskapliga "metaspråkliga" diskurser där litteraturvetenskapen hämtar sitt bildspråk, inte på förhållandet mellan de enskilda läsningarna till den text som läses.

Fyra huvudkapitel ägnas åt metaforik och textanalysmetoder i stort under den angivna tidsperioden. Författaren har här valt att koncentrera sig på "enkeltværkslæsninger", den nykritiska närläsningens modell som fick genomslag i Danmark med Volmer Dissings antologi *Digt og Læser* (1958) och Johan Fjord Jensens *Den ny kritik* (1962). Lützen ser denna typ av analys som central i danskämnet under den aktuella perioden.

Hans kronologiska genomgång tar sin början i den tidiga nykritiken och dess organiska verkbegrepp genom en läsning av Torben Brostrøms bidrag till *Digt og Læser*. Lützen beskriver sedan hur den organiska nykritiken successivt avlöses av en ny litteraturpedagogik med språkvetenskapliga för-



## RECENSIONER

tecken. "Mekanisk nykritik" kallar Lützen skolan där Steffen Hejlskov Larsen och Finn Brandt-Pedersen är ledande namn. Deras ambition är att isolera objektet i en kontextfri läsakt där det läsande subjektet försvinner bakom generaliserade begrepp som "normalläsare" eller "normalspråkbrukare". Bildspråket vittnar om att dikten uppfattas som konstruerad snarare än skapad eller framvuxen. De viktigaste metaforerna är arkitektoniska eller mekaniska och beskriver dikten i termer av byggnad eller maskin.

I den mekaniska metaforiken ser Lützen också ett uttryck för uppfattningen att dikt-läsning utgör ett hantverk. Sandro Key Åbergs pedagogiska övningar i *Poetisk lek* (1962) som får stort genomslag i Danmark anges som ett konkret exempel. Ett annat föreslås i Hejlskov Larsens försök att avdramatisera dikttolkning genom att likna den vid bilkörning: det krävs tekniskt kunnande och rutin vilket alla kan tillägna sig. Lützen visar dock att denna körkortsteori upphör att gälla när det kommer till estetisk värdering. För att besvara frågan om en dikts kvalitet, återgår Hejlskov Larsen till en organisk terminologi, där uttolkarens estetiska kompetens apostroferas.

Kring 1968 uppstår en skepsis inför grammatikens möjligheter som stöd åt texttolkning, och danskämnet splittras mellan "litterater" och "sprogfolk", där litteraturvetarna betonar att man inte kan isolera texten utan måste dra in det läsande subjektet i tolkningsprocessen. Här ser Lützen en öppning mot ideologikritiken, som han kallar den dominerande linjen inom litteraturvetenskapen efter strömkantringens år. Denna intresserar sig för textens funktioner i ett större sammanhang. Varan avlöser maskinen som den centrala metaforen och används både i enskilda läsningar, gärna ur semantisk eller psykologisk synvinkel, och som bild för boken som vara på marknaden. Metaforen hämtas från Marx liksom den ekonomiska terminologi som blir verktygslåda för texta-

nalysen. Liksom den mekaniska nykritikens metaspråkliga fortsatta metaforik, menar Lützen att ideologikritikens ekonomiska bildspråk tjänar som markör för vetenskaplighet och "giver en fornemmelse af at tekst-teorien er samfundsmæssigt og økonomisk funderet". Hans poäng är att det samhällsekonomiska system som anges forma teorin självt utgör en teori och att ideologikritikens verklighetsreferens egentligen bara är en intertext.

Det tredje huvudkapitlet behandlar åren 1985–2000. Perioden rubriceras som postmodern och utmärks enligt författaren med en gradvis underkastelse av relativismen. Ett exempel ser han i den nya typ av "enkeltværkslæsning" som lanseras i och med den metodpluralistiska antologins spridning. Det första danska exemplet är *Skud* (1992) som presenterar fem olika läsningar av J.P. Jacobsens novell *Et Skud i Taagen*.

Lützen finner det svårt att urskilja någon särskilt stark metafor bland postmodernismens diskurser, men nämner spatiala bilder som kristallen, topologiska som labyrinten och slutligen kroppsliga metaforer som vanliga. Mekanikmetaforiken återaktualiseras av dekonstruktionen med syftet att åskådliggöra texters "konstruerethed". Av dessa bildspråkskomplex är den kroppsliga metaforiken den enda som är tydligt impressionistisk; hämtad ur lyriken förekommer den främst i diktanalys.

Den kronologiska genomgången följs av ett tematiskt upplagt kapitel om "Organis-metænkning", där författaren påpekar att den organiska metaforiken löpande spelar en viktig roll. Som exempel lämnar han mer ingående analyser av kritikerna Aage Henriksen och Erik A. Nielsen. Den senare ser han som introduktör av ekokritiken i Danmark, en kritik konstituerad av organisk ideologi.

I ett exkursivt kapitel ställs topologisk metaforik i centrum genom en undersökning av Jørgen Holmgaards *Teoriens Topik*

(1998). Lützen menar att avhandlingen är intressant därför att den undviker att framställa sitt teorihistoriska material enligt en kausal princip. Istället blir den till en topologi (eller en topografi? Lützen använder omväxlande de två begreppen, trots att de väl inte kan anses helt ekvivalenta), och säljar sig därmed till en av de viktigare strömningarna i litteraturvetenskapen på 1900-talet, en "etablering af en synkronitetstänkning med en række stillestående metaforer og et opgør med historien som tolkningsramme."

Avhandlingens slutkapitel består av en metametodisk del och två perspektiverande avsnitt där Lützen diskuterar "de stærkeste læsefællesskaber danskfaget har haft: skolen og nationen." Vad beträffar nationen, är Lützen ute efter att diskutera "danskfagets danskhed". Han utgår från internationaliseringen inom ämnet, som han menar tar fart kring 1960, och hävdar att nationen som referent blivit allt meningslösare i takt med att nya metoder gör sig gällande. Möjligtvis kan man tala om en "dekonstruktiv nationalitet som læsemåde" där man intresserar sig för "det nationales sammensathed". Det finns inte längre några gränser för vad danskämnet skulle kunna ägna sig åt och redan ägnar sig åt i viss utsträckning: alla texter som tas emot och får betydelse i Danmark, oavsett språk, är av intresse och inte endast den etablerade inhemska kanon. Ändå håller politikerna igång "det identitetslösa ämnet" med en slags konstgjord andning: "Mens den politiske læsemåde er national, er fagfolkenes læsemåde æstetisk, kommunikativ og historisk." Till skillnad från statsmakten ser Lützen ingen anledning att hålla samma danskämnets språkvetenskapliga och litteraturvetenskapliga grenar under samma tak eftersom man sedan skiljedomen på sextioalet i praktiken har helt skilda verksamheter. Naturligare, argumenterar författaren, vore att det danska språket inkorporerades med lingvistik och den

danska litteraturen med "litteraturvidenskab", som ju redan är en disciplin med egen institution. Dessutom borde man från politiskt håll "afskaffe begrebet danskhed som pædagogisk og dannelsesmæssigt ideal".

Denna slutplädering gör tydligt att *En billedet at læse med* också är avsedd som ett inlägg i den aktuella danska debatten kring kulturell mångfald, nationell identitet och danskhetens vara eller inte vara. Studiens deskriptiva ambition får här stå tillbaka för en normativ argumentation som också stilistiskt blir något av ett tonartsbyte, där Lützens annars lugnt argumenterande språk bryts upp i ett staccato. I den avslutande kommentaren betitlad "Og hvad så?" närmar han sig en biblisk, anaforsk stil där nära nog hälften av meningarna inleds med ordet "och", så det går inte att ta miste på att ärendet är viktigt. Och: naturligtvis är det det. Men avhandlingens enhetlighet hade, tror jag, vunnit på ett nedtonande av de politiska synpunkterna. De skulle också ha försvarat sin plats i en separat tidskrifts- eller debattartikel.

När det gäller den teoretiska utgångspunkten hade författaren möjligen kunnat motivera varför han valt just *Fictional Truth* framför Riffatterres specifikt kritikteoretiska forskning – jag tänker främst på den till danska översatta "Litteraturkritikkens diskurs". Lützens överföring av referentialiteten i begreppet "sustained metaphor" till att avse "läst text" istället för "verklighet" kunde kanske också ha diskuterats, liksom expansionen från en riffatterres textimmanent applikation till hans egen tillämpning på diskursnivå. Men i stort fungerar Riffatterre väl i sammanhanget, och mina huvudsakliga frågor till avhandlingen rör sig främst kring metodiska avvägningar och historiska perspektiv.

Lützen har valt att framställa sitt material genom valda nedslag. Det är ett rimligt grepp, som dock emellanåt ger upphov till frågor om textexemplens representativitet.

## RECENSIONER

Det är till exempel nästan bara läsningar av män som analyseras – men det är svårt att tro att könsfördelningen inom dansk litteraturvetenskap är fullt så ojämn att den motiverar en sådan snedfördelning. I huvuddelen av kapitlet om ideologikritiken bär ett av arton textexempel kvinnlig signatur, trots att Lützen konstaterar att det inte är någon skillnad mellan manliga och kvinnliga kritikers metaforik.

Avhandlingens normativa linje märks tydligast i avsnittet om ideologikritiken, vilken Lützen med nästan bloomskt patos fördömer för dess sätt att reducera den litterära texten. Men att ideologikritikens läsningar i viss mån blir dogmatiska är en kritik som framfördes redan i samtiden. Författarens slutsats att det för denna skola egentligen inte finns några ”tillfredsställande tekster udover selvfølgelig *Das Kapital*” är ett ganska långt drivet påstående som hans egna observationer emotsäger. I ett särskilt avsnitt om kvinnolitterära läsningar, som Lützen betraktar som en del av det övergripande ideologikritiska projektet, menar han att dessa tar fasta på texten som spegel för igenkänning och identifikation där författare, text och läsare knyts samman. Här – men också på andra områden – verkar ideologikritiken ha funnit andra ”tillfredsställande tekster”.

En exkurs ägnas så denna strömnings ”historiske bedreviden”: Lützen menar att ideologikritiken givit sig själv ett absolut tolkningsföreträde till historien, och att den därför menar sig också ha rätt att korrigera andra ”ikke-dialektiske læseres forkerte tolkninger.” Påståendet är nog riktigt och stämmer in på stora delar av ideologikritiken – men man frågar man sig om det egentligen går att hitta någon metod före postmodernismen som *inte* anser att den är bättre än alla andra. Ideologikritiken är knappast unik, möjligtvis bara lite mer högröstad i sin övertygelse. Men för Lützen blir den ett rött skynke som är ”svær at skrive ind i en

danskfaglig kontinuitet”, och som beskrivs som ett ”ene-stående fænomen i fagets historie”. Intressantare hade varit om författaren istället försökt att sätta in skolan i det sammanhang som den naturligtvis har, och som han också själv har skisserat: en kontinuitet från nykritik, språkpedagogik och strukturalism med samma sorts ”enkel-tværkslæsninger”, mekaniska metaforik och textmodeller som förklaringsgrund.

I sitt avslutningskapitel modifierar Lützen sina inledande metodförklaringar och konstaterar ”en vis ujævnhed i måden de forskellige skoler beskrives.” Han menar att det inte är någon svaghet att metoden inte är oavhängig av vad den läser, utan ser uttolkarens rörliga position som ett hermeneutiskt villkor. Men det är svårt att se mobiliteten som en entydig fördel då den kan resultera i skilda värderingar av samma fenomen. Marxismens historiska metoder ses exempelvis som ”en tilbagevendende til en 1800-tals-tænkning” medan nykritikens ”historieopgør” hör framtiden till och beskrivs i termer av kontinuitet. Den får visserligen bränsle av sekelskiftesformalism, men karakteriseras inte som någon reaktion. Lützen verkar här redan ha bestämt sig för vad som är bra och vad som är dåligt, vilket gör att den sakliga argumentationen, som annars är författarens styrka, får stå tillbaka.

Historiska och samtidshistoriska utblickar görs ganska oregelbundet i avhandlingen. En anledning till detta, föreställer jag mig, är att texten annars hade riskerat att överlastas av exempel. Men kanske hade notapparatens kunnat utnyttjas i högre grad för ändamålet. De avslutande tematiska avsnitten om organisk respektive topologisk metaforik är studiens rikaste med avseende på perspektiveringar, även om valet av kontexter till det organiska kapitlet kanske inte är helt självklara. Goethes ”Die Metamorphose der Pflanze” nämns som historiskt viktigt, men i övrigt ges inga hänvisningar till den långa tradition av organiskt tänkande inom

litteraturvetenskapen, eller till samtida teori baserad på en organisk metaforik som rimligtvis måste fått genomslag i dansk kritik, exempelvis Gérard Genettes "gréffage" eller Jonathan Cullers "graft".

Mitt samlade intryck av Peter Lützens avhandling är att den spelar på flera nivåer. Här samsas beskrivning med värdering, textnära studier med mer allmänna politiska diskussioner i två olika stilistiska tonlägen. Genomgående drivs texten av en energi och ett pedagogiskt intresse som gör att den engagerar, även i de lägen man finner sig oenig med författaren. Lützens bildspråk, som han gärna hämtar från de analyserade texterna men som används med en ironisk skruv, ökar textens estetiska läsvärde. Även om han inte diskuterar de egna valen av metaforik, är det uppenbart att det i de allra flesta fall handlar om medvetna stilgrepp. Ett annat grepp är att låta något friare kommentarer förekomma inom parentesens inhägnad, som när Erik Lilsigs freudianska läsning av Herman Bangs *Frøkenen* återberättas: "frøkenen er en gang blevet svigtet (af en mand antageligt), [...] og der findes et fortrængningssymbol i teksten som garant for denne tolknings holdbarhed (fortrængningssymbolet er en silhuet i en sølvkapsel i en skuffe i et chatol i et kabinet)." Här har kommentarerna dubbel adress; både till den lästa texten och till den vetenskapsdiskurs där denna hämtar sin metaforik.

Som framgått utgör *En billede at læse med* en grundläggande översikt som bär på många klarsynta analyser. Särskilt i avsnittet om nykritiken och språkpedagogiken övertygar författaren med sin dekonstruktion av litteraturvetenskapens metoder. På detta sätt kan han till exempel visa att en mekanisk-nykritisk läsning, som utgår från att det är en skillnad mellan litterärt och icke-litterärt språk, själv måste läsas metaforiskt för att inte förlora sin mening, och därmed motbevisar sin egen premiss.

Även om jag menar att avhandlingens

normativa linje, med sina scener ur ett resonemangsåktenskap mellan litteraturvetenskap och språkvetenskap, innebär en risk att undersökningen tappar sitt fokus, betyder det inte att den diskussionen i sig är oviktigt eller ointressant. Övergripande förstår jag Lützens poäng som att det inte finns någon anledning att definiera litteraturvetenskap utifrån nationalistiska ideal. Hans studium av danskämnets metaforik, som utgör avhandlingens guldfoot, visar också att denna väsentligen inte är kulturellt, språkligt eller geografiskt bunden; åtminstone inte på strikt nationell nivå. Inte minst därför är Lützens resultat värda att ta del av också utanför Danmark.

Stina Andersson

MARGARETA WIRMARK.

*Noras syststrar.*

*Nordisk dramatik och teater 1879–1899*

Carlssons

Stockholm 2000

Margareta Wirmarks omfångsrika och brett upplagda studie fokuserar samhällsdebatte- rande dramatik och dess utrymme i teaterrepertoaren i Köpenhamn, Stockholm, Christiania och Helsingfors under 1800-talets sista decennier. Bokens första avsnitt lyfter fram ett antal publicerade dramer av manliga såväl som kvinnliga författare som bygger vidare på problematiken i Ibsens *Et Dukkehjem*. Dessa texter framställs som i dialog med varandra; enligt Wirmark bildar de tillsammans "ett gigantiskt totaldrama i vilket varje enskilt drama ingår som en replik [...] ett samtal som förs över nationsgränserna" (s. 10). Genom en tematisk uppläggning vill Wirmark bl.a. undersöka i vilken utsträckning de manliga och kvinnliga replikerna skiljer sig från varandra, vilket hon benämner genusperspektiv.

Att framförallt 1880-talets nordiska dra-

## RECENSIONER

matik gärna deltog i debatten om samlevnadsproblem, sexualmoral och kvinnans olika roller i familjen och samhället är förstås ingen nyhet, inte heller att det var i samband med Moderna genombrottet som kvinnliga dramatiker som yrkesgrupp trädde fram på den offentliga scenen. Särskilt bland kvinnliga forskare har man dessutom under senare decennier ganska konsekvent tillämpat ett (betydligt mer nyanserat) genusperspektiv på fenomenet. Tidigare forskning har Wirmark en oroväckande tendens att negligera eller underskatta, även om hon med rätta konstaterar att mycket återstår att undersöka. Även om hennes bok belyser ett viktigt ämne är den alltså inte tillnärmelsevis så banbrytande som hon vill påstå.

Wirmark redovisar kortfattat för sina huvudkällor i brödtexen och konstaterar att hon i bibliografin eftersträvat fullständighet. Det har inte riktigt blivit så, åtminstone vad gäller sekundärlitteratur om de olika dramatiker och dramatexter som avhandlas i bokens första del. Luckorna framgår också av att dessa drygt 150 sidor innehåller sammanlagt 13 fotnoter, varav sju hänvisar till otryckta brev och enbart en till tidigare forskning i ämnet. I bibliografin hittar man inte ens ett så ovärderligt och uppmärksammat verk som Joan Templetons *Ibsen's Women* (1997), f.ö. inte heller någon annan engelskspråkig litteratur och bara ett fåtal titlar på tyska. Teaterhistoria är bättre representerad.

Wirmarks innehållsrelaterade uppdelning i avsnittet "Dramatexterna" leder till upprepnings- och förenklingar. Ingenstans finns en detaljerad analys av de enskilda dramerna i sin helhet vare sig ur genus- eller något annat perspektiv. Texterna som styckvis diskuteras verkar ibland godtyckligt valda enbart för att passas in i de snäva tematiska mallarna. I vissa fall förbises författarens övriga dramatiska produktion, antagligen därför att den inte lämpar sig för just de frågeställningar Wirmark vill betona.

Detta gäller exempelvis flertalet av Ibsens verk efter *Et Dukkehjem*. Under 1880- och 90-talet skrev Ibsen sammanlagt 10 dramer, varav minst hälften utvecklar och nyanserar debatten som Noragestalten satte igång och således kan betraktas som i dialog med tidigare dramer, egna och andras, i denna tradition. Visserligen kunde man invända att Ibsens dramer analyserats av åtskilliga tidigare forskare ur alla tänkbara synvinklar medan de flesta övriga nordiska dramatiker (Strindberg naturligtvis undantagen) är relativt bortglömda och följaktligen bör framhävas. Men redan under den aktuella tidsperioden hade Ibsen tilldragit sig både inhemska och internationella uppmärksamhet. Han spelades dessutom flitigt inte minst på nationalscenerna i samtliga nordiska länder under de decennier Wirmark behandlar, vilket hon också poängterar i bokens andra del. Därför är det både besynnerligt och inkonsekvent att hon enbart i förbigående diskuterar texter som t.ex. *Hedda Gabler* eller *Fruen fra havet* där äktenskapsproblematiken belyses på ett djupare psykologisk plan. Andra viktiga kvinnogestalter som Rebekka West i *Rosmersholm* nämns inte alls. Wirmark delar schematiskt upp kapitlet om kvinnlig erotik under rubrikerna "Handskemoral" och "Fri kärlek". Varken titelgestalten i Strindbergs *Fröken Julie* eller Rita Allmers i Ibsens *Lille Eyolf* – en för det sena 1800-talet ovanligt öppen bild av en erotiskt otillfredsställd (om än gift och "trogen") kvinna – nämns överhuvudtaget i detta sammanhang. Rita kunde tillika ha figurerat i avsnittet "Att förändra världen" – det är hon som i dramats sista scen tar initiativet till samhällsengagemang. Förmodligen har Wirmark med berömvärd nit velat lyfta fram mindre kända kvinnliga dramatiker, men att samtidigt bortse från i synnerhet Ibsens bärande roll i den offentliga debatten är falsk historieskrivning.

Både sakfel och mindre övertygande tolkningar förekommer i de enskilda analyserna.

Eftersom Wirmark återkommer upprepade gånger till *Et Dukkehjem* kan några exempel tas därifrån. Är Nora omkring 25 år gammal (s. 162)? Med säkerhet vet vi bara att hon varit gift i drygt åtta år. Har barnflickan Anne-Marie "en framträdande roll i dramat" (s. 90)? Hennes repliker är ganska få. (Om Gina i *Vildanden* påstår Wirmark däremot att "Ekdals hustru skymtar i pjäsen men tillåts aldrig spela någon framträdande roll", trots att Gina bevisligen intar en central plats i fyra av fem akter.) Om Noras lek med barnen uppger Wirmark att Ibsen "säkerligen avsiktligt reducerat samvaron till ett minimum" för att "banden mellan mor och barn inte [ska] framstå som alltför varma" (s. 72-73) när Nora lämnar hemmet. Tvärtom kan man argumentera att barnen överhuvudtaget finns med för att understryka det hjärtslitande i Noras beslut. Att scenen är kort beror troligtvis på de praktiska svårigheterna förknippade med barnskådespelare, problem som teatermannen Ibsen mycket väl kände till.

I *Noras systrar* förekommer alltså ett antal ganska egensinniga Ibsentolkningar, men de underminerar trots allt inte bokens tes. Viktigare är att det genusperspektiv Wirmark säger sig tillämpa ofta blir ett villospår. Indirekt påvisar hennes framställning att det ganska sällan går att urskilja väsentliga könsbetingade skillnader mellan manliga och kvinnliga dramatiker vad gäller deras respektive förhållande till dockhemstraditionen. Visserligen noterar Wirmark att kvinnorna oftare fokuserar de ogifta mödrarnas situation, att vissa av dem gestaltar sina egna drömmar genom att låta dramats kvinnliga huvudperson företräda ett konstnärligt yrke, att andra på gränsen mellan 1880- och 90-tal utvidgar det sceniska rummet. Men ogifta mödrar, kvinnliga konstnärer och nya sceniska lösningar förekommer också hos manliga dramatiker och särskilt det sistnämnda måste nog ses i kontext av de nya litterära strömningarna kring decennieskiftet. Naturligtvis

för dramatikererna en dialog med varandra, och med publiken, men de kan inte delas upp i manliga kontra kvinnliga led.

Bokens andra del, "Teaterrepertoaren", bygger både på tidigare forskning och på egna arkivstudier. Wirmark koncentrerar sig på nationalscenerna, Det Kongelige Teater i Köpenhamn, Dramaten i Stockholm, Christiania Theater i nuvarande Oslo samt Svenska Teatern i Helsingfors, men även andra spelplatser tas upp. Wirmark vill undersöka och jämföra i vilken utsträckning nyskriven nordisk dramatik, både inhemsk och från grannländerna, spelades på de olika scenerna. Också antalet kvinnliga dramatiker som nådde ut till de olika publikerna utforskas. I Köpenhamn t.ex. låg tonvikten på Ibsen och dansk dramatik på Det Kongelige, medan andra scener i den danska huvudstaden var mera öppna för svenska dramatiker, inklusive kvinnor som Anne Charlotte Leffler och Alfhild Agrell. I Stockholm spelades Leffler, Agrell och andra kvinnor på Dramaten under 1880-talet, mera sällsynt på 90-talet, då i gengäld Ludvig Josephson på Nya Teatern gärna satte upp deras dramer. I Christiania satsades konsekvent på norsk teater medan styckets ursprungsland inte ansågs lika väsentligt i Helsingfors som på de övriga nationalscenerna. Gästspel och turnéer bidrog också till nordisk teaters spridning över lands- och språkgränserna. De separata tabellerna som år för år anger vilka nyskrivna nordiska pjäser som spelades på de utvalda scenerna ger en sammanfattande överblick, även om de inte i alla detaljer överensstämmer med uppgifterna i brödtexten. Mindre sakfel förekommer också, som t.ex. att en dansk Leffler-uppsättning 1890 kom upp efter hennes död (s. 197). Leffler dog 1892.

Wirmark utforskar även vilka dramer som refuserades. I ett antal fall där motiveringen har bevarats diskuteras de varierande moraliska och estetiska skäl som anförs. Här faller tonvikten på lektörer och censorer på teatrarna och deras bedömningar. Att kvin-

## RECENSIONER

nor refuserades på det Kongelige tillskrivs censorn Erik Bøgh, känd som negativt inställd till samhällsdebatterande dramatik. Wirmark hävdar att antalet kvinnliga dramatiker blir betydligt större än hittills framgått om man inkluderar de som förblev ospelade. Det är en angelägen poäng, men män refuserades också. Samtidigt företrädde Bøgh och andra individer en maktstruktur. De större kulturhistoriska och teaterpolitiska omständigheter lämnar Wirmark mera åt sidan.

Kapitlet "Teatrarnas inre censur" tar upp ett intressant om än svåråtkomligt ämne: hur vissa skådespelare och regissörer lyckades undergräva författarens intentioner genom att spela mot tendensen. Men enbart två fallstudier tas upp och i båda fallen gäller det texter skrivna av män, Bjørnstjerne Bjørnson och Edvard Brandes. Eftersom Wirmark vill betona ett genusperspektiv hade det som jämförelsematerial varit motiverat att undersöka huruvida åtminstone någon kvinnlig dramatiker drabbades av detta. Ett sådant exempel diskuteras faktiskt i ett tidigare avsnitt, nämligen en uppsättning av Lefflers *Sanna kvinnor* där Emil Hillberg som den – enligt dramatexten – högst osympatiska Pontus Bark fick publiken på sin sida. Här hade en närmare analys varit på plats. Man undrar om det i allmänhet förekom en mindre pietetsfull inställning till texter med kvinnlig upphovsman eller om det var helt andra faktorer (exempelvis dramats ämne eller tendens, teaterns kulturella och ekonomiska ställning, publikens klasstillhörighet eller politiska hemvist) som övervägde.

Trots vissa brister bidrar Wirmarks redogörelse för samtida nordisk dramatik på de olika scenerna 1879–99 till våra kunskaper om ett viktigt och i viss mån förbiset inslag i Moderna genombrottets samhällskritiska projekt. De kvinnliga dramatikerens framträdande roll uppmärksammas särskilt. Samtidigt tvingas man konstatera att de textana-

lytiska och teaterhistoriska delarna av *Noras syster* ytterst lite relateras till varandra; det saknas en diskussion om textens respektive scenföreställningens betydelse i den offentliga debatten. Det är också svårt att bilda sig en uppfattning om vilken andel av det totala utbudet (i bokform eller på scenen) egentligen kan betecknas som realistisk och samhällskommenterande enligt Wirmarks definition. Wirmark redogör för antalet nyskrivna dramer av kvinnliga författare som publicerades och/eller spelades under 1880- och 90-talet i de olika nordiska länderna och räknar ut vilken procent de utgjorde, men inte alla pjäser skrivna av kvinnor tog upp tråden från Ibsens *Et Dukkehjem*. Inte heller angående de manliga kollegerna finns uppgifter om hur tungt denna inriktning vägde.

Boken omfattar ett rikt och omsorgsfullt utvalt bildmaterial där författar- och skådespelarporträtt dominerar.

Rochelle Wright

MAGDALENA WASILEWSKA-CHMURA  
*Musik – metafor – modernism*  
*En linje i den svenska modernismens*  
*poetologiska reflexion*  
Almqvist & Wiksell  
Stockholm 2000

Musikaliska referenser intog en viktig position i den lyriska modernismens framväxt i Sverige. På 1930-talet lyfte Gunnar Ekelöf fram musiken som den moderna poesins förebild, men inte med avseende på språkets traditionella musikaliska egenskaper som ordens klang och versens rytm. Istället skulle musikaliska former efterliknas i diktens strukturella uppbyggnad och en musikalisk effekt eftersträvas i den betydelskapande kombinationen av ord. Ekelöf talade om den moderna dikten som en "melodisk konst" som med "associationerna som emo-

tionell kontrapunkt" ska "glida tanken förbi och vädja direkt till känslan".

På fyrtiotalet utvecklade nästa generations poeter Ekelöfs tankar. Ragnar Bengtsson uppmanade till att "bygga med poesins medel som en kompositör bygger med tonerna", Erik Lindegren talade om "instrumentallyrik" och Gösta Oswald om "musikalisk motivbildning och stämvävnad" i poesin. Samtidigt fortsatte Ekelöf att argumentera för poesins musikalitet. Många hänvisningar gjordes också till T. S. Eliots essä "The Music of Poetry" som översattes till svenska 1947. Naturligtvis väckte idéerna motstånd och en debatt uppstod som blev en del av den allmänna estetiska konflikten mellan modernister och traditionalister.

Vad avsåg man egentligen med poetisk musikalitet? På vilket sätt menade man att en dikt kan vara symfonisk och kontrapunktisk, och hur tänkte man sig att litterär modulering och poetisk genomföring ser ut? Dessa frågor försöker Magdalena Wasilewska-Chmura svara på i sin doktorsavhandling *Musik – metafor – modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion*. Avhandlingen lades fram 1998 vid Jagellonska universitetet i Kraków och har nu getts ut i Sverige.

I centrum för modernisternas poetik, menar Wasilewska-Chmura, står metaforen. För det första kännetecknas de modernistiska dikter som beskrivs som musikaliska av ett metaformätrat poetiskt språk. För det andra är själva den poetologiska jämförelsen mellan poesi och musik metaforisk. Avhandlingens syfte är att analysera de musikaliska metaforer som begagnas i de kritiska och poetologiska texterna. Dess huvudtes är att musikaliska termer beskriver nya språkliga och formella principer i modernistisk poesi. I förstone kan tesen tyckas nog så enkel, men för att belägga den krävs en avancerad analys: dels måste de poetologiska metaforerna tolkas, dels måste dikterna analyseras utifrån dessa tolkningar.

Framställningens område är samspelet mellan poetik och dikt, och här rör sig Wasilewska-Chmura med imponerande säkerhet.

Sitt första kapitel ägnar Wasilewska-Chmura helt åt att teckna en historik över poesins och musikens interrelationer från Platon och fram till T. S. Eliot. Kapitlet är en guldgruva för alla som snabbt vill få en substantiell överblick över poesins historiska relation till musiken.

Andra kapitlet undersöker det musikaliska ideal Gunnar Ekelöf för fram på trettio-talet, framförallt i artikeln "Dikt och musik" från 1932. Genom att hela tiden ge sitt resonemang en konkret förankring i poetiska exempel lyckas Wasilewska-Chmura visa hur Ekelöf tillämpar musikaliska formelement som tema, modulering och genomföring på poetiska texter, men hon intar också en kritisk distans till Ekelöfs poetologiska retorik. Där den komplicerade relationen mellan ord och toner i polemiskt syfte förenklas blottar sig Ekelöf för kritik, inte minst från musikteoretiskt håll.

I avhandlingens längsta kapitel undersöks fyrtiotalisternas syn på dikten utifrån idéerna om poesins musikalitet. Här lider väl framställningen av en del upprepningar, och den kritiska distans som präglar kapitlet om Ekelöf har försvunnit. Ändå finns här många värdefulla iakttagelser. Det är fascinerande att se hur kritiska och poetologiska modeord plötsligt börjar dominera debatten trots att terminologin är mycket vag och samma ord betyder olika saker för olika skribenter. Ord som "ton" och "klang" används gång på gång för att beskriva dikt i positiva ordalag, men varje kritiker lägger in sin egen betydelse i dessa metaforet. Hon skriver det inte själv, men Wasilewska-Chmuras iakttagelser kan lätt ge läsaren uppfattningen att många inslag i debatten mest består av tom jargong. Och det är en nog så viktig poäng att en del av de där fyrtiotalspoeterna borde ha skrivit mer poesi och mindre diffust prat om hur



man bör skriva. Jämfört med en del uttalanden av – bland andra – Ragnar Bengtsson, Gösta Oswald och Ekelöf framstår Eliots "The Music of Poetry" som ett under av klarhet och stringens.

Därmed inte sagt att Wasilewska-Chmura gör fel när hon tar den musikaliska metaforiken på allvar. Det finns en stor glöd i modernisternas höga ambitioner. Artiklarna hyser en glänsande optimism om poesins funktion, vikt och framtid. En sådan optimism har väl i princip – med några undantag – varit en bristvara bland poeter och lyrikkritiker sedan dess, och det finns all anledning att undersöka den. De diktanalyser som avhandlingsförfattaren kallar "stickspår i fyrtiotalistisk lyrik" (s. 169) fungerar också mycket bra som relevanta och adekvata illustrationer av de poetologiska idéer som fristående kan kännas ganska abstrakta. Wasilewska-Chmuras diktkommentarer hör till avhandlingens stora förtjänster.

I sista kapitlet lyfts perspektivet en aning och musikens retoriska position i fyrtiotalets estetiska debatt undersöks. Den viktigaste poängen är att motståndet till poesins musikalitet i hög grad bygger på missuppfattningen att de musikinspirerade modernisterna söker en identifikation mellan de båda konstformerna. Wasilewska-Chmura visar att musiktermerna används metaforiskt av modernisterna och bokstavigt av den musikaliska modernismens motståndare. Det är en viktig iakttagelse och det råder inget tvivel om att avhandlingsförfattarens sympati finns hos de förra. Problemet är bara att de kritiska röster som diskuteras är väldigt få. Kapitlet tar bara upp en enda protest från fyrtiotalet: kompositören Werner Wolf Glasers artikel från 1946. Den andra artikeln som diskuteras, Kjell Espmarks mycket kritiska "Något om poesi och musik", är från 1951.

Även om det i grunden inte är något fel på Wasilewska-Chmuras fräna kritik mot Espmarks märkliga försök att förneka alla

slags likheter mellan dikt och poesi, ges artikeln alldeles för stor betydelse. Det är lite överdrivet att mena att Espmark "saboterar [...] debatten" (s. 253) när hans artikel kommer två år efter föregående debattinlägg och inte leder till nya diskussioner. Det är inte heller rimligt att låta Espmarks artikel representera det avhandlingsförfattaren kallar "femtioalisterna" (s. 229). Även om diskussionen kring poesins musikalitet på femtiotalet hade tystnat är det nog snarare det musikinspirerade lägret som avgick med segern. Diktbokstitlar som *Solmässan* (Svante Foerster, 1954), *Berättarna. En kantat i fyra partier för kör och soli* (Paul Andersson, 1955), *Ord till musiken* (Petter Bergman, 1956), *Blues* (Foerster, 1956), talar för att den grundläggande musikaliska inspirationen i hög grad fortsatte långt in på femtiotalet.

Min enda stora invändning mot Wasilewska-Chmuras avhandling rör annars hennes bruk av metafor-teori. För att analysera de musikaliska metaforerna använder hon sig av Max Blacks interaktionsteori, som betraktar metaforen som bestående av två led – ett *primary subject* och ett *secondary subject* – som interagerar genom ett system av relationer. Denna teori kan i förstone tyckas vara ett lämpligt hjälpmedel för att analysera de aktuella metaforerna, vars *secondary subject* då utgörs av den musikaliska termen och *primary subject* av det litterära element som avses. Men Wasilewska-Chmura skriver att hon behandlar poeter-nas poetologiska metaforer på samma villkor som metaforer i deras poetiska verk. Även om man måste skilja mellan en dikt och en debattartikel, har Wasilewska-Chmura i grunden rätt när hon menar att Ekelöf, Lindegren, Bengtsson och Oswald "använder sig av poetiska uttryckssätt antingen de skriver dikt eller diskuterar poetologiska problem" (s. 228). Vare sig de finns i en dikt eller i en artikel alstrar deras metaforer en "suggererande effekt utan

klart innehåll" (s. 188). Därför blir Blacks lingvistiska teori ett trubbigt hjälpmedel för att tolka dem. Den är alldeles för mekanisk för att komma åt det poetiska språk i vilket många ord samtidigt fungerar metaforiskt och ger orden en mångfacetterad och svävande betydelse. Det handlar inte om ett enstaka ord som avviker från en bokstavlig kontext, utan om en hel text med många metaforiska ord från många olika konnotationsfärer som alla interagerar och tillsammans skapar en hel rymd av associationer.

Blacks metafor-teori leder till att Wasilewska-Chmura reducerar metaforerna till något de inte är. De behandlas som termer med alltför precis syftning vilket gör att referenserna till musiken tas alldeles för bokstavligt. Hon missar att de musikaliska metaforerna ibland ersätts av ord från arkitekturens, bildkonstens eller psykologins områden, ord som avser liknande litterära element eller effekter. Den lingvistiska utgångspunkten leder också till att hon gör det alldeles för svårt både för sig själv och sina läsare. Faktum är att Wasilewska-Chmura är en så pass god läsare av både de lyriska och de poetologiska texterna att hon i den praktiska tolkningen ofta undviker att låta sig begränsas av den trånga teoretiska plattformen. Det hedrar hennes förmåga att analysera, men inte den teori hon säger sig urgå ifrån.

Eftersom avhandlingen lades fram redan 1998 kan den ju inte kritiserats för att inte förhålla sig till det som publicerats under de senaste åren. Man kan ändå inte undgå att sakna två böcker i hennes framställning. Claes Entzenbergs doktorsavhandling *Metaphor as a mode of interpretation* från 1998, som innehåller en bra kritik av Max Black, hade varit på sin plats i Wasilewska-Chmuras resonemang om metaforer. Vidare hade ett avstamp i Werner Wolfs *The musicalization of fiction* från 1999, som presenterar en ambitiös kategorisering av olika typer av relationer mellan musik och poesi,

underlättat hennes resonemang. Med dessa böcker som komplement fungerar det mesta i Wasilewska-Chmuras studie alldeles utmärkt.

Avhandlingen är mycket välkommen. Den fyller inte ett utan flera tomrum. För alla som är intresserade av samspelet mellan litteratur och musik uppvisar den en imponerande kunskap om båda fälten och presenterar många viktiga iakttagelser om dess interrelationer. För dem som sysslar med svensk 1900-talspoesi bidrar den med en kartläggning av ett väsentligt inslag i fyrtiotalets rika poetiska klimat.

Paul Tenngart

PETRA BROOMANS:

*Detta är jag.*

*Stina Aronsons litteraturhistoriska öde*

Carlssons

Stockholm 2001

De kvinnliga författare som räknas bland trettiotalets stora har på senare år omfattats av ett stort intresse. Under de två senaste decennierna har flera av dem, Karin Boye, Moa Martinson, Agnes von Krusenstjerna, Marika Stiernstedt och Elin Wägner, ägnats litteraturvetenskapliga specialstudier. I höst utkommer även Lisbeth Larssons bok om biografiska berättelser, i vilken Stiernstedt har en huvudroll. Petra Broomans nyutkomna *Detta är jag. Stina Aronsons litteraturhistoriska öde* hamnar alltså i gott sällskap.

Även Stina Aronson har fått stor uppmärksamhet under senare tid. Nyligen presenterade Gunilla Domellöf en studie om kvinnliga trettiotalsförfattare som bland annat berör Aronsons modernistiska roman *Feberboken* (1931). Domellöf hävdar att författarna, trots att de skrev böcker som denna med underrubriken "Stoffet till en roman", inte blev betraktade som modernister och

att deras språkliga experiment och nydanande inte togs på allvar. Vad gäller Stina Aronson stämmer emellertid inte mönstret, eftersom hon faktiskt uppfattades som modernist av sin tids kritiker och hennes mycket speciella berättarsätt och hennes stils originalitet uppmärksammades. I Domellöfs studie är modernismens uttryck i litteraturen ett huvudämne. Så är det inte i Broomans bok som behandlar författarskapets öde genom dess mycket olikartade faser från debuten 1921 till sista verket 1952.

Petra Broomans är verksam vid de skandinaviska institutionerna vid universiteten i Gent och Groningen. Vid sistnämnda institution lade hon 1999 fram sin avhandling *"Jag vill vara mig själv". Stina Aronson (1892–1956), ett litteraturhistoriskt öde: kvinnliga författare i svensk litteraturhistorieskrivning — en metalitteraturhistorisk studie*. I denna utgör behandlingen av Stina Aronson huvudtema, men även Karin Boyes, Agnes von Krusenstjernas och Moa Martinsons öden i litteraturhistorien behandlas.

Att *Detta är jag*, som alltså fokuserar Stina Aronsons litteraturhistoriska öde, har avhandlingen som mall framgår inte minst av att forskningsöversiktarna är utförliga. Det ligger uppenbart mycket forskning bakom denna till formatet ganska tunna bok. Formatet bestäms emellertid av att Broomans i hög grad sammanfattar sina forskningsrön vad gäller receptionen och exempelvis endast listar källorna i en bilaga. Detta tillvägagångssätt skiljer sig helt från det i Gunilla Domellöfs delvis receptionsriktade studie, där varje recensent behandlas i texten och särskilt intresseväckande formuleringar redogörs på ordvalsnivå. Broomans tillvägagångssätt är mer effektivt, om än något blodlöst. Detta betyder dock inte att texten är tung eller svårforcerad. Vad man saknar är väl närvaron av Stina Aronsons texter.

Bokens dubbla syfte uppenbaras redan i titeln. Det handlar om litteraturhistoria i

allmänhet och om Stina Aronson i synnerhet. Vidare behandlas kanon, receptionshistoria och litteraturkritikens förhållande till litteraturhistorieskrivningen. En huvudfråga är varför bilden av Stina Aronson skiljer sig så markant receptionshistoriskt och litteraturhistoriskt. Broomans visar bland annat hur recensenternas osäkerhet om hur de skulle rubricera och karakterisera Stina Aronsons texter förvandlades till litteraturhistorikernas säkerhet i beteckningen "provincialism", eller möjligtvis "nyprovincialism". Hennes övergripande fråga är den om litteraturhistoria överhuvudtaget är möjlig och om den i så fall ska vara subjektiv eller objektiv. Broomans tänker sig själv att hon står som Stiernhielms Herkules vid skiljevägen och väljer mellan lust (att heroisera författaren) och dygd (att skapa en objektiv bild av författaren). Hon avslutar resonemanget med att hänvisa till att litteraturhistorieskrivningens huvudsakliga uppgift är att rekonstruera och på så vis hjälpa oss att förstå det förflutna. Och så frågar hon åter igen om detta är möjligt.

Bokens inledande tredjedel utgörs av en diskussion om litteraturhistorieskrivning och en översikt över forskningsläget vad gäller litteraturhistorieskrivning som genre. Därtill gör Broomans en genomgång av den äldre litteraturhistorieskrivningen med början i P.D.A. Atterboms *Siare och skaldar* och påpekar att Atterbom ville infoga litteraturkritik i sin litteraturhistorieskrivning. Hon framhåller vidare Henrik Schücks betydelse för att den individuella diktarpersonligheten kom i fokus snarare än de nationella intressena. Hans litteraturhistoria var den första moderna i sitt slag, men samtidigt var Schück enligt Broomans mer av kulturhistoriker än litteraturhistoriker. Dessa resonemang är väl etablerade och någon fördjupning av dem ger Broomans inte. Hon konstaterar endast att ingen i dag gör anspråk på att beskriva den enda riktiga historien eller den enda rätta kanon. Man talar i stäl-

let om "kanons avhierarkisering" och "en pluralistisk kanon". Dock framgår att litteraturhistoria är en genre som påverkas långsamt av aktuell forskning.

Speciellt intresse ägnar Broomans Anna Williams bok *Stjärnor utan stjärnbilder* från 1997, i vilken kvinnliga författares status i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet behandlas. Williams konstaterar att det könsrelaterande förhållningsätt som litteraturhistorieskrivningen anlagt inte varit gynnsamt för kvinnor. Det är dock Hayden Whites *Metahistory* från 1973 som utgör Broomans egentliga utgångspunkt. Hennes mål är att utarbeta ett förslag till hur man ska kunna använda Whites teorier inom forskningen kring litteraturhistorieskrivning. I avhandlingen presenterar hon författarprofiler utifrån en metalitteraturhistorisk modell som ligger till grund även för denna studie. I modellen uppmärksammar hon så kallade "strings", det vill säga associativa ordfält, i den litteraturhistoriska texten. Dessa ordfält kan stödja eller motsäga bilden av författaren som behandlas. Med hjälp av sådan innehållsanalys söker Broomans blottlägga textens informationsstruktur. Metoden kräver en noggrann beskrivningsmodell och en initierad förförståelse av texten — man måste nämligen ställa de rätta frågorna för att sedan inordna dem i den strikt avgränsade modellen, i vilken varje ny underavdelning i sin tur indelas i nya kategorier, vilka i sin tur kräver exakta definitioner. Att denna formalistiska modell är ganska trög att arbeta med framgår emellertid av den motsträviga sammanfattningen av Stina Aronsons litteraturhistoriska "öde": "Den metalitteraturhistoriska analysen har visat att litteraturhistorikerna för det mesta [...] hanterar en romantisk plot som 'mode of emplotment', vilken kombineras med en 'formist [*sic!*] mode of formal argument' och en anarkistisk (eller feministisk) grundhållning." Broomans diskuterar också själv metodologiska problem som uppstår då

modellen appliceras. Jag frågar mig om resultatet är värt den möda metoden med all dess kategorisering kräver.

I denna studie har som framgått Stina Aronsons författarskap utvalts för att illustrera resonemanget. Studien följer dess behandling i sju svenska litteraturhistoriska översiktsverk som utkom under nittonhundratalets senare del från det att det första gången får en längre beskrivning i Erik Hjalmar Linders *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria* 1965 (men det omnämns faktiskt redan i den tidigare upplagan från 1958). Sista anhalt är den mer essäistiska skildring som inryms i tredje bandet av *Nordisk kvinnolitteraturhistoria, Vida världen* från 1996. I detta sammanhang diskuterar Broomans feministisk litteraturhistorieskrivning och dess legitimitet. I studier som den sistnämnda relateras kvinnorna till varandra, varför man får känslan av att de utgör en grupp. I själva verket var de kvinnliga författarna av Aronsons generation mycket olikartade och många saknade helt förbindelselänkar sinsemellan. Stina Aronson poängterade själv sin status som ensamt geni. Hennes isolering i förhållande till andra kvinnliga författare blir särskilt tydligt genom att hon oftare placeras i ett manligt än ett kvinnligt sammanhang. Trots det beskriver en kritiker som Olle Holmberg, vilken för övrigt var Aronsons vän och personlige kritiker, hennes världsuppfattning som "kvinnlig", eftersom hon sätter det personliga främst i historien. Kvinnor kunde inte vara universella, menade han. Broomans gör för övrigt i mitt tycke oproporionerligt stor sak av Aronsons personliga kontaktnät med brevcitat från ungdomsvänner, väninnor, och inte minst Artur Lundkvist. Förvånansvärt nog hänvisar hon också ofta till Stina Aronsons olyckliga barndom och menar att denna skulle uppmärksammas mer. Detta slags biografiska perspektiv går på tvärs emot hennes i övrigt så strikt formalistiska inriktning och förefaller svårt att förena med den.

## RECENSIONER

Sammanfattningsvis konstaterar Broomans att dubbelheten, Janusansiktet, är tydligt framträdande i Stina Aronsons författarskap. Men i stället för att bejaka dess olika sidor och relatera författarskapet till olika skolbildningar har man betonat dess originalitet. Detta är enligt Broomans möjligtvis orsaken till att hon fick sitt genombrott först tjugofem år efter debuten. Hon var helt enkelt svårplacerad på det svenska litterära fältet. Hennes kontakter var i någon mån livligare i det svensktalande Finland, där hon inspirerats av Edith Södergrans lyrik. Från att i Södergrans anda ha varit en av de första svenska kvinnliga modernisterna kring 1930 kom hon dock i sitt eftermäle att framstå som en av dem som förnyade provinsialismen i svensk litteratur. Hon beskrevs som en förmoder till Sara Lidman i

egenskap av norrlandsskildrare. För övrigt diskuterar Broomans begreppet "litterär provinsialism" samtidigt som hon problematiserar Aronsons placering inom genren. Aronson utgör nämligen ett exempel på en författare som bryter normen och på så sätt motarbetar en definiering av begreppet. Hon är en kvinnlig modernist som skriver om provinsen.

Som kan förväntas framhåller Petra Broomans slutligen "att det inte är möjligt att skriva en enda, sann berättelse om Aronson". Hon fastställer samtidigt "det omöjliga av en slutgiltig litteraturhistorisk text". Slutsatsen väcker väl knappast förvåning. Men att läsa argumenten för den är av stort intresse.

*Bibi Jonsson*

## Medverkande

Stina Andersson är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Annelie Bränström Öhman är universitetslektor vid Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, Umeå universitet.

Anders Burman är doktorand vid Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet, och lärare vid Södertörns högskola.

Thomas Ek är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Erik Falk är doktorand vid Engelska institutionen, Karlstads universitet.

Anders Johansson är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet, samt lärare vid Mälardalens högskola.

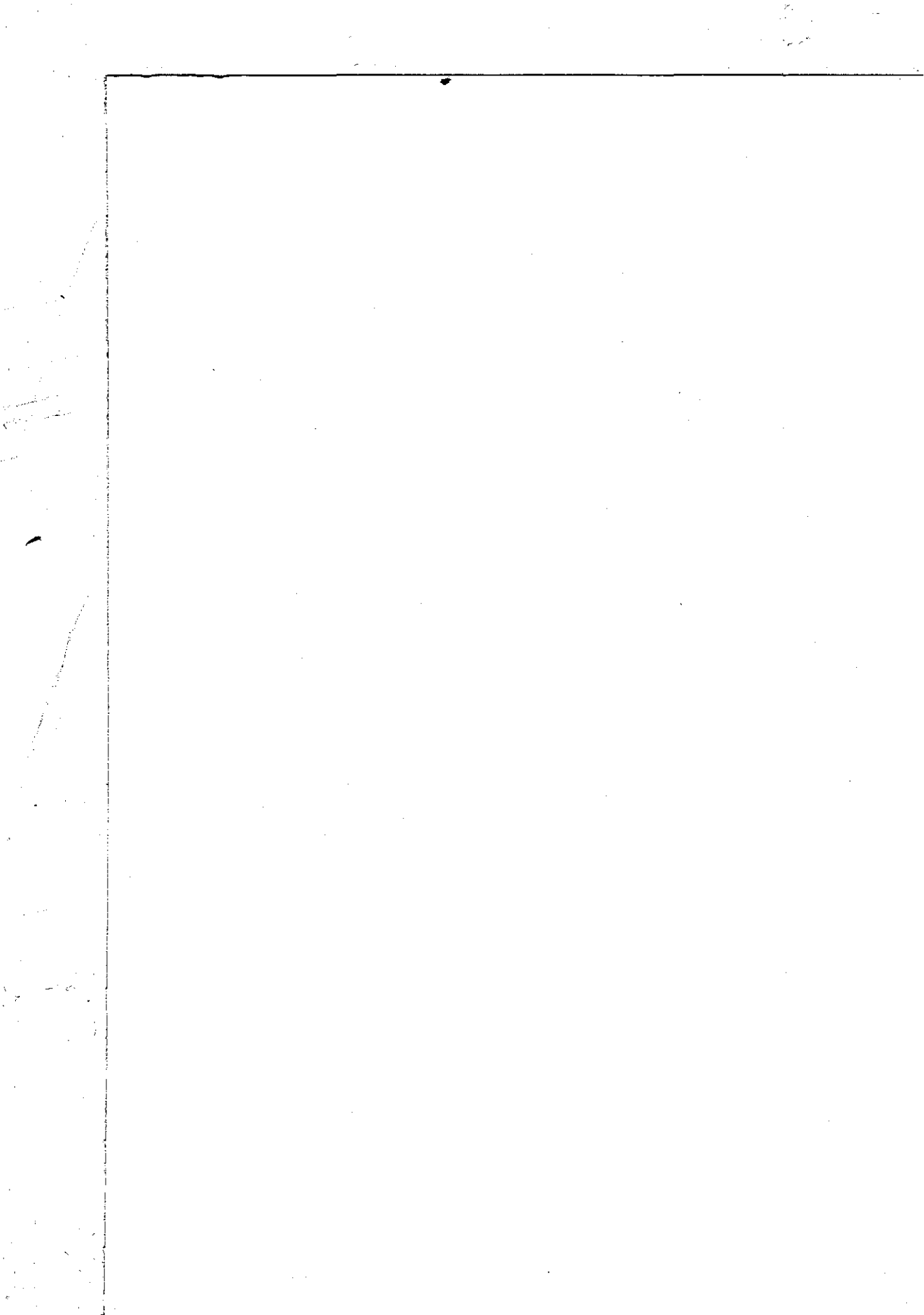
Bibi Jonsson är universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Anders Mortensen är universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Kerstin Munck är universitetslektor vid Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, Umeå universitet.

Paul Tenngart är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Rochelle Wright är professor i nordiska språk, litteraturvetenskap, filmvetenskap samt *Women's Studies* vid University of Illinois, Urbana-Champaign.





I detta nummer bl.a.

artiklar om en förlorad poet,  
diktens topografi  
och en stor berättelse