



LUND UNIVERSITY

Ferlin och alla de andra

en festskrift till Jenny Westerström 21 januari 2010

Sjöberg, Birthe; Rydén, Per

2010

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sjöberg, B., & Rydén, P. (Red.) (2010). *Ferlin och alla de andra: en festskrift till Jenny Westerström 21 januari 2010*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 27). Litteraturvetenskap, Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet.

Total number of authors:
2

General rights

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

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

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

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

Take down policy

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

LUND UNIVERSITY

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

FERLIN OCH ALLA DE ANDRA
EN FESTSKRIFT TILL
JENNY WESTERSTRÖM
21 JANUARI 2010

FERLIN OCH ALLA DE ANDRA

EN FESTSKRIFT TILL

JENNY WESTERSTRÖM

21 JANUARI 2010

Redaktörer
Per Rydén & Birthe Sjöberg

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Språk- och litteraturcentrum i Lund
Litteraturvetenskap
Box 201
221 00 LUND

© Författarna och
Språk- och litteraturcentrum i Lund
Litteraturvetenskap

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars Gustaf Andersson,
Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522
ISBN 978-91-88396-25-8

Tryck: Lunds universitet, Media-Tryck
LUND 2008

Tabula

Jan Torsten Ahlstrand, Lund
Per Alm, Lund
Greger Andersson, Lund
Lars Gustaf Andersson, Lund
Kerstin Bergman, Lund
Katarina Bernhardsson, Lund
Amelie Björck, Stockholm
Pia Björck, Lund
Torgny Björk, Färjestaden
Folke Bohlin, Lund
Trygve Carlsson, Stockholm
Anna-Karin Carlstoft Bramell, Lomma
Evy Claeson, Stockholm
Iréne och Stig Colleen, Lund
Britt Dahlström, Vallentuna
Sophie Elsässer, Lund
Tor Englund och Lilian Ahlm, Bromma
Ove Engström, Hässelby
Magnus Eriksson, Lund
Carl Fehrman, Lund
Anna Margareta Friberg, Malmö
Vivianne Geijer och Anders Westerberg, Lund
Sigurd Glans, Gränna
Gunilla Green, Göteborg
Annika och Per Grauers, Lund
Karl-Erik Gustafsson, Slöinge
Eva Haettner Aurelius, Skara
Christina Hamrin, Jönköping
Birger Hedén, Lund
Erik Hedling, Lund
Olof Hedling, Lund
Dag Hedman, Göteborg

Tabula gratulatoria

Karin och Ingvar Holm, Vik
Claes-Göran Holmberg, Lund
Birgitta Hovelius och Sven Ingmar Andersson, Lund
Henry Iserman, Lidingö
Esse Jansson, Norrtälje
Eva Johansson, Bjärred
Bibi Jonsson, Lund
Mats Jönsson, Lund
Karin och Sten Kindlundh, Lund
Ulla-Britta och Erland Lagerroth, Lund
Miranda Landen, Lund
Anders Larsson, Göteborg
Lisbeth Larsson och Jan Henning Pettersson, Göteborg
Bengt Lewan, Lund
Gun Lindahl, Lund
Margareta Lindeberg, Lund
Per Erik Ljung, Lund
Immi Lundin, Lund
Gunilla Lundström, Lomma
Peter Luthersson, Stockholm
Gösta Löwendahl, Lund
Gun Malmgren, Lund
Jan-Eric Malmquist, Lund
Birgitta Mattson och Jan Thavenius, Lund
Anders och Suzanne Mortensen, Lund och Åhus
Jan Mårtenson, Stockholm
Elsie Naumann, Lund
Helena Nilsson, Lund
Karin Nykvist och Paul Tenngart, Lund
Anders Ohlsson, Lund
Tommy Olofsson, Hjärup
Bernt Olsson, Helsingborg
Kent och Lise Olsson, Lund
Ingemar Oscarsson och Gunnel Holm, Lund
Anders Palm, Lund
Vasilis Papageorgiou, Växjö
Lennart Ploman, Lund

Jeanna Reed, Lund
Per S. Ridderstad, Lund
Claes Ringqvist, Sundsvall
Anna Rydén och Anders Refthammar, Lund
Per Rydén, Lund
Ullakarin och Peter Rydén, Uppåkra
Mona Sandqvist, Lund
Rikard Schönström, Malmö
Inger Selander, Lund
Kjell Selin, Askim
Birthe och Tommie Sjöberg, Helsingborg
Christina Sjöblad, Lund
Jesper Sjölander, Lund
Johan Stenström, Lund
Conny och Sonja Svensson, Stockholm
Bo S. Svensson, Lund
Marianne Thormählen, Lund
Anna Clara Törnqvist, Malmö
Anna Maria och Bo Ursing, Lund
Ann-Kristin Wallengren, Igelösa
Knut Warmland, Filipstad
Sven och Gun Wendelbo-Hansson, Vejbystrand
Bert Westerström, Lund
Björn Westerström och Katarina Trobäck, Malmö
Kim Westerström och Ingvild Hovland Kaldal, Malmö
Sofie och Patrick Westerström-Ribeiro, Lund
Claes Göran Westrin, Uppsala
Louise Vinge, Lund
Inger och Rolf Yrlid, Lund
Familjen Ulf Zätterström, Lund
Eva Åkerlund, Lund

Innehåll

<i>Förord</i>	11
Per Rydén: <i>Jenny</i>	13
Jan Torsten Ahlstrand: <i>Visa för vilsna barn</i>	25
Lars Gustaf Andersson: <i>Mannen på gatan. Håkan Alexanderssons sista film</i>	29
Torgny Björk: <i>Arendorffs "Tavlan"</i>	35
Tor Englund: <i>Jenny och Nils Ferlin-Sällskapet</i>	43
Ove Engström: <i>Tre visor</i>	49
Sigurd Glans: <i>Hos Hierta och Ferlin – de enda bestående i Klara</i>	53
Karl Erik Gustafsson: <i>Storsvensk tidningsstart brödrafolkets fel</i>	63
Eva Haettner Aurelius: <i>Birger Sjöbergs bilder och Tegnér</i>	73
Birger Hedén: <i>Var ligger Damaroid Alley? Något om att översätta Dylan Thomas</i>	91
Olof Hedling: <i>Storstarken med folkviseögonen går på bio – några anteckningar om Vilhelm Moberg och filmen</i>	97
Claes-Göran Holmberg: <i>Finns det fortfarande bohemer?</i>	109
Esse Jansson: <i>Några glimtar om och kring Nils Ferlin i Roslagen</i>	115
Erland Lagerroth: <i>Marys rakkniv eller Samhörighet med Jorden</i>	127
Ulla-Britta Lagerroth: <i>Arvet från Hamlet. Ferlin och andra i dialog med danaprinsen</i>	141
Miranda Landen: <i>Hjalmar Söderberg i Figaro</i>	153
Lisbeth Larsson: <i>Kamrater efterlyses</i>	161
Per Erik Ljung: <i>Lars Fredin, forts.</i>	173
Peter Luthersson: <i>Självsgeografi: Lund. Porträtt med en dam</i>	189
Tommy Olofsson: <i>Harald Forss, de storslagna nyansernas älskare</i>	195
Anders Palm: <i>Nils Ferlin, Hjalmar Gullberg och Kristus</i>	213

Innehåll

Inger Selander: <i>Psalmförfattaren Anders Frostenson – vän till Nils Ferlin</i>	223
Birthe Sjöberg: <i>Våra figurer och de manliga</i>	231
Bo S. Svensson: <i>Vad korten berättar – Tarot hos Yeats, Meyrink, Kafka, T. S. Eliot och Sigrid Combüchen</i>	237
Paul Tenngart: <i>Den lilla glädjens nåd</i>	253
<i>Jenny Westerströms skrifter</i>	261
<i>Medarbetarpresentationer</i>	267
<i>Personregister</i>	271
<i>Absalonserien</i>	279

Förord för Jenny

Jenny! Så säger många. Så säger vi lite var. Det känns naturligt att kalla henne vid förnamn. En del av de många som nyttjar det uppträder i den här skriften som skribenter och/eller gratulanter. Den festliga skriften har tillkommit med anledning av att hon osannolikt nog når de 65. Men hon ska stanna kvar i tjänst vid den litteraturvetenskapliga institution som inte längre finns men där hon varit engagerad i olika befattningar sedan slutet av 1970-talet. Det känns tryggt att hon inte slutar. Men fira henne vill vi ju. Och eftersom hon inte vill göra högtidsdagen till en gräns hoppas vi att hon också kan möta den här skriften med överraskning.

Jenny har månat om så många genom åren. Det är rätt och lagom att hon får lite igen av den omsorg och det medkännande som hon utvecklat helt vid sidan av sin uthålliga gärning som lärare och forskare. Och det har verkligen inte varit svårt att intressera vännerna för att ställa upp i den här skriften. De kommer från olika kretsar. Det har bidragit till att göra det här till en brokig och generös skrift.

Nils Ferlin förklarar något av det. Han har en alldeles speciell ställning hos den svenska allmänheten. Jenny har gjort mer än någon annan för att fånga in fenomenet Ferlin. Det har gjort henne till diversearbetare i diktarens tjänst. Hon har inte bara som andra forskare skrivit många hundra sidor i sitt ämne utan därtill verkat som ordförande i hans stora sällskap, månat om både skriftliga och muntliga källor till belysning av hans liv och dikt, tjänstgjort som telefonjour för att besvara möjliga och omöjliga frågor. Hon har funnits till hands på ett sätt som minst av allt är självklart.

Men alla de andra är också viktiga. Hon bryr sig. Hon är mångkunnig och mångintresserad. Det kommer säkert att glädja henne att på följande sidor pröva sin mångsidighet på Håkan Alexandersson, Hjalmar Almstedt, Victor Arendorff, Ulla Bjerne, Sigrid Combüchen, Gösta Ekman, Carl Fehrman, Hugo Ferlin, Harald Forss, Lars Fredin, Anders Frostenson, Hjalmar Gullberg, Majken Johansson, Sandro Key-Åberg, Mary Midgley, Richard Miller, Vilhelm Moberg, Oscar Norén, Viktor Rydberg, Birger Sjöberg, Hjalmar Söderberg, Esaias Tegnér, Dylan Thomas, Karl Vennberg,

Jenny Westerström och många flera ända fram till den Anders Österling, som hon numera försöker kartlägga från A till Ö.

Sätten att nalkas Ferlin, Jenny och alla de andra har också blivit många. Det beror både på att vi är lite olika och att vi kommer från lite olika håll. Även det klär föremålet. Här finns både fotnoter och noter att spela efter. Här finns vetenskap likaväl som minnesbilder.

Bredden förklaras också av det tvärkonstnärliga perspektiv som alltid varit givet för Jenny. Ord-, bild- och tonkonst har upptagit henne och ofta i förening. Och ändå är det säkert åtskilligt som vi inte fått med och människor som vi glömt att fråga. Värdes förlåta, skulle Ferlin ha sagt. Sånt är livet.

Familjen är viktig för Jenny. Yngsta barnet Kim, exemplariskt hemlighetsfull i just detta sammanhang, har fått ge anslaget. Framsidan återger den installation som han ställde ut på Alma löv i värmländska Sunne helt nyligen och där en del av Jennys glas fick göra tjänst. Till våren kan de ses i Malmö. De ljud som omgav det hela får ni tänka er. Jennys egen installation (som professor) får vi vänta på till i mars. Grattis, Jenny!

Birthe

Per

Jenny

Per Rydén

Första ordet måste gå till Åke Runnquist, mångkunnig förläggare som blev så mycket Bonnier man kunde utan att heta Bonnier. Om han inte själv var Bo Baldersson, gav han åtminstone ut honom. Men som Ferlinförläggare och Ferlinkännare överlät han på Lundadoktoranden Jenny att ge ut ytterligare en postum bok med texter av den magre poeten. Det blev en vacker bok, *Bröder under vindar sju* (1982), där visor och dikter från radiospelen för första gången kom på tryck och fick sina förklaringar.

Åke Runnquist såg också till att Bonniers gav ut Jennys betydligt tjockare avhandling, *Barfotapoeten – Nils Ferlin*. Ledsamt nog kunde han inte vara med vid disputationen den 12 maj 1990, men han skrev om boken. Han vittnade om att Jenny ”i en del år lyst upp Bonniers korridorer på Sveavägen med budskap om Ferlin”. Han erinrade sig också grundandet av Nils Ferlin-Sällskapet 1962 och använde Gangster-Johansson, bohemen som bar med sig en tavla av X-et, som sitt språkrör, när han antydde att det bland Ferlinvännerna fanns väl många skrönor. Johansson hade vid Sällskapets stiftande till slut inte kunnat tåga: ”Ni snackar så mycket skit om Nisse, men jag ska säga det som är sant.”

Men över den bok som ordförande Jenny nu skrivit och som gjorde henne till den förste doktorn i Ferlin gladda sig Åke Runnquist: ”Jag tror också att Gangster-Johansson skulle ha gillat den. Jenny har skrivit det som är sant.” Den som själv skrivit både biografi och bildbiografi över Nils Ferlin stannade inte vid den välsignelsen utan gav generöst företräde åt efterföljarens avhandling: ”Det är alldeles självklart den största och viktigaste bok som hittills skrivits om Nils Ferlin.”

Ja, vem skulle inte vilja ha en så varm och ovanligt formulerad bedömning från den som verkligen visste! Jag har aldrig hört Jenny yvas över den, för bland det märkvärdigaste med Jenny är att hon är så lite märkvärdig. Just på den punkten är hon lite gammalmodig. Blygsamhet var vanligare förr, före amerikaniserad assertiveness och självutnämnd excellens.

Det är också kvinnligt – och jag är gärna kvinnlig på den punkten. Det är säkert ferlinskt och han har själv intygat att jag skriver sanningen: ”ja, det är sant, sa lille Per, som det är tryckt och skrivet”.

Så det är en väldans tur att jag skriver detta i djupt hemlighet för Jenny, för annars hade jag säkert inte fått lov. Komplimanger är hon inte mycket för. Men nu passar jag på att säga att hon inte är så lite märkvärdig. Det blir man om inte förr varse när man för en gångs skull tänker efter och samlar ihop några av hennes drag.

1

Ferlin och alla de andra har den här boken fått heta. Det signalerar blandning och spridning hos både föremål och skribenter. Jenny är en mångsidig person och vill vara med de andra också – samtidigt som hon gör den påbörjade fåran färdig. Men mycket Ferlin har det ju blivit. Som mångårig ordförande i det stora Nils Ferlin-Sällskapet har hon också vant folk att svara på möjliga och omöjliga frågor om Ferlin. Telefonen är sällan tyst. Ferlinarna går där i Ferlins fotspår.

Hon har föreläst om honom överallt och i alla kretsar. Senast har hon turnerat till läkarsällskap i Stockholm, Jönköping och Uppsala och inför hundratals medicinare gett bakgrunden till ferlinraden ”för de trasiga nerverna mina kreerade jag en låt”. Sakkunskapen fullbordas där genom att ett medicinalråd interfolierar med sång. Hon har någon gång berättat om en hantverkare som erbjöd sig att dyka upp omgående bara hon i gengäld lovade att ställa upp med en föreläsning i den orden med yrkesmän som han tillhörde.

Sällan sågs en mamma som ställde upp som Jenny gör för sina barn. Hela familjen har också ställt upp för Ferlin. Maken Bert har inte bara varit antikvarie och elektronmikroskopist utan är också seglare och poet med flera diktsamlingar bakom sig. Han ivrade tidigt för valet av Ferlin som studieobjekt. Äldste sonen Björn satt modell när Vivianne Geijer skapade sina Ferlinskulpturer – mager om bena var han ännu, men ansiktsdragen fick hämtas från annat håll. Sofie har i skådespelare Ferlins efterföljd spelat teater med ferlinska motiv, så på Musikaliska akademien på Nybrokajen 11 vid sekeljubileet 1998. Yngste sonen Kim – det är för övrigt han som har skapat omslaget på den här boken – var för ett ögonblick sur över att mamma vid något tillfälle kallade på honom som Ferlin.

Jenny träffade aldrig Nils som alla de andra i Sällskapet tycktes ha gjort och ville berätta om. Hon lyssnade tålmodigt och bedrev ömsint men ofrånkomlig källkritik. En enda gång har hon på skoj faktiskt skrivit om ett möte med honom. Hon fingerade att det ägde rum den 21 januari 1945. Det var vid den tid då Nils Ferlin, svårt medfaren i Klara, var på väg att bryta upp för att få lugn ute i Roslagen. Och det var just den dagen som Jenny Marianne föddes som första barn till Anna och Uno Wendelbo-Hansson.

Själv efterlängtd kom hon alltså till världen i början av det efterlängtdade fredsåret. Pappa och mamma har funnits med ända till helt nyss. Pappa var lärare och gick den långa vägen med vidareläsning vid vuxna år. Han kunde så småningom återvända med familjen till barnaårens Lund. Han lärde sina elever på Klosterskolan och Tunaskolan för livet. Också på orter på vägen från Helsingborg via småländska Kronoboda till Håstad var han livet ut ihågkommen av före detta elever. Sista gången han var utanför Lund – det var på hösten 2008 – fick Jenny uppdraget att som chaufför ta med honom och Anna i bilen till ett skoljubileum i Stenestad. De sedan länge pensionerade eleverna jublade. Mamma Anna var inte mindre unik. Hon var den typiska storasystemen i en stor syskonkrets och kunde allt bestyra. Hon lät sig inte imponera och sa alltid rätt fram vad hon menade. Hon satte sig ofta vid pianot och spelade jazz med egna improvisationer. Hon tog sig gärna en svängom i köket, och fanns ingen kavaljer som orkade bjöd hon upp kvasten.

Båda föräldrarna var ständigt verksamma – det har också gått i arv. Arbetet på huset på adressen Adelgatan 13 räckte till slut inte till. På 1970-talet köpte pappa och mamma tillsammans med döttrarna ett fiskarhem in på strandheden i Vejbystrand där broder Sven hade slagit sig ner med sin familj. Att ställa de gamla husen i ordning gav massor av jobb och blev ett uttryck för familjens sammanhållning. Och de ständigt sysselsatta händerna räckte till på många andra håll. Kvällarna blev sena. Även det har Jenny tagit efter. På Studentgatan 9 släcks inte lampan i första taget.

Ett enda bus gjorde pappa och mamma. Olovandes smög de ut en natt och plockade undan stenar i stenläggningen utanför huset och planterade röda rosor mot den gula väggen. Grannarna visade sin sympati genom att så småningom följa efter på rosornas väg. Blommorna bidrog ytterligare till att göra detta hus, där bland många andra Tage Erlander och Göran

Palm bott i studentlyor, till en sevärdhet, flitigt fotograferad av besökare som varande ett koncentrat av Lund.

Jenny hade långvarig glädje av att ha föräldrarna på nära håll. Hon glad-
des lite särskilt att kunna dedicera den ena av de två Klaraböckerna till dem
– den andra tillägnades barnen Björn, Sofie och Kim. Anna och Uno glad-
des inför det de inte tidigare varit med om. Och mamma undrade storögt
om dedikationen verkligen fanns med i hela upplagan.

Sorgen blev desto större när de dog. Jenny och hennes syster Annika
vara måna om att hjälpa Anna och Uno så att de kunde bo kvar hemma i sitt
eget hus. Och när döttrarna efteråt förebrådde sig för att de inte gjort mer,
kunde den från forna Jugoslavien invandrade läkaren inte hålla tillbaka sin
mening: ”Jag har inte under alla mina år i Sverige sett någon som ställt upp
som ni har gjort.”

Båda var i sinne och minne obrutna till slutet. Pappa Uno gick bort den
16 december 2008. Samma dag drabbades Skåne av en jordbävning. Mam-
ma Anna följde efter den 16 april 2009. Samma dag drabbades Skåne av en
jordbävning. Jenny tyckte själv att marken skälvde under henne. Men hon
orkade tala vackert i kyrkan och vårens två första rosor kunde hon lägga på
mammans kista.

2

Historien om de lundensiska frackarna har ni förstås hört? Jag drar den
ändå, för Jenny har ett gott slut på den. Harald Elovson, den en gång så ra-
dikale och stränge och mångkunnige mannen, var nära vän med Tage Er-
lander. Det kan man numera läsa om i Tages under utgivning varande
dagböcker. Harald berättade gärna om Tage.

– Jag har ju två frackar, bekantgjorde Harald på åtskilliga kalas. Och det
visade sig en gång vara en evinnerlig tur. För det gjorde att jag vid ett till-
fälle kunde låna ut den andra fracken ... Ja, den som lånade var förresten
Tage Erlander.

En som till slut tyckte sig hört historien en gång för mycket var Algot
Werin, trygg skåning från en Ringsjöbygd som för övrigt Jenny också har
upplevt.

– Två frackar har jag ju aldrig haft råd med, sa Algot och bromsade upp
sitt tal lite extra för att skapa eftertryck. Påståendet var en lundensisk un-

derdrift, eftersom den kom från en man som inte bara hade det gott ställt som chef på Gleerups utan dessutom var ingift i en konfektfabrik.

– Men två västar har jag, fortsatte Algot lite hastigare. Och det visade sig en gång vara en evinnerlig tur. För det gjorde att jag vid ett tillfälle kunde låna ut min ena väst... Ja, den som lånade var förresten Thomas Mann.

Man fann sig förpassad till det berömda tillfälle då Thomas Mann blev hedersdoktor i Lund 1949 och vandrade ut ur Lunds domkyrka mellan de två i otakt gående marskalkarna Carl Fehrman och Staffan Björck.

Om Mann har Jenny i sin undervisning mycket att berätta, men hon har också påmint om en frack.

Två frackar har jag aldrig haft, fortsatte hon på Algots linje.

Men efter sin svärfar, den sedan länge bortgångne men väl ihågkomne Thorsten Westerström, prisad med medalj av den danska motståndsrörelsen och vän med både Tage och Harald, hade hon i varje fall en frack i behåll. Och det visade sig en gång vara en evinnerlig tur. För det gjorde att hon vid ett högtidligt tillfälle kunde låna ut fracken till studierektorskollegan Peter Luthersson – som bäst kan berätta slutet på den historien och gör så i den här boken.

”Vi säger tack i frack och snyter oss”, säger ju Ferlin. Och Jenny säger gärna tack för den arbetsgemenskap som upplevde med den till slut frackprydda Peter. De två delade under åtskilliga år på sysslan som studierektor vid institutionen. Jag kom in som prefekt i den kretsen 1990, och hade det inte varit för min egen inblandning i det hela skulle jag ha sagt att det var en guldålder för det som ännu fick heta Litteraturvetenskapliga institutionen. Sällan sågs en lika expansiv inrättning. Vi skapade nya kurser. Vi antog fler studenter. Vi tog frejdiga debatter. Vi serverade lunchföreläsningar. Vi skapade underlag för flera tjänster. Vi gjorde det mesta. Vi slängde käft och hade roligt.

Antalet avhandlingar växte till. Och Jenny som inte själv fått sin spikad gav upphov till att traditionen med spikning återupptogs, nu på institutionsnivå. Jenny var också i övrigt en drivande kraft i all sin mjuka framtoning. Tiden är ihågkommen. ”Peters testamente” står det ännu på en pärm som minner om den av de två studierektorerna som drog vidare till *Svenska Dagbladet*, K 3 och Atlantis. Jenny för traditionen vidare i Lund.

”Jenny Westerström är värd stor tacksamhet för sin bok om ’Barfotapoeten’. Nog vore det roligt om hon så småningom tog itu med en lika stor monografi över Nils Ferlin, hans rika inre och svåra yttre liv. Hon kan knappast ha tröttnat på ämnet.” Lars Forssell gjorde sin beställning på en biografi när han recenserade Jennys avhandling. Recensionen med rubriken ”Ferlin långt från nöjets estrader” i *Dagens Nyheter* 24 juni 1990 är omtryckt i hans bok *Vänner*.

Biografen skulle dröja. Avhandlingen hade hon kunnat fullfölja i en unik miljö. Med sin dator hade hon i slutskedet kunnat gömma sig undan i Fredrik Bööks bibliotek i Absalons källare. Hon var inte ensam med den som i Strindbergsfejden tagit strid mot Strindberg. Högst densamme fanns också närvarande i form av en Strindbergsföreningen tillhörig byst. Någon gång överfölls hon av tanken på en annan av hans stora motståndare, Henrik Ibsen, som sa sig inte kunna skriva om han inte hade den svenske galningen framför sig. Så för säkerhets skull vände hon ryggen till Strindberg. Men skrev gjorde hon.

Färdig med avhandlingen hade hon inte längre samma skapande lugn. Studierektor ska finnas till hands för alla. Det var många som tog hennes tid i anspråk, och hon hade själv många planer, bland annat den på att göra en kritisk och utökad upplaga av Nils Ferlins ständigt omtryckta dikter. Också den här gången var Bonniers med på noterna. Ferlin tänktes bli en något mindre mager poet genom att han försågs med lite fler dikter än vad året har dagar. Inte minst skulle texthistorien komma på plats och påminna om bohemens mödosamma textarbete med decenniegamla utkast, med diktfusioner och diktfissioner.

Det mödosamma arbetet var inlett. Men med Ferlin gör man inte riktigt som med andra. Syskonbarnen som var förtjusta i Jenny både som människa och forskare tyckte att morbror Nils också framgent skulle tala för sig. Det var värt all respekt men kanske lite synd för den fortsatta kanoniseringen av hans verk. Men utan diskussion var det förstås.

Vad göra? En biografi kanske?

Nej, inte ens i det läget och med massor av outnyttjat material i form av energiska excerpter ville Jenny ge sig in på författarlivets väg. Hon var skolad i en annan tradition. Carl Fehrman skrev inga biografier och hans

estetiska elegans vill vi ju alla efterlikna. Staffan Björck gjorde det inte heller och hans skarpsinne var likaså en utmaning. Staffan lärde för övrigt Jenny känna på ett annat sätt än de flesta. Hennes dotter Sofie är jämnårig med hans dotter Amelie och långt utanför romanens formvärld mötte Jenny Staffan som lekskolehämtnare, sockerkaksklippare, tvättmaskinist och tåg-luffarförälder. Nära livet, alltså, men inte nära biografien.

Avhandlingen är ju brett pluralistisk: intertextuell, interartiell, text- och källkritisk, receptionsdiskuterande, motivhistorisk... Ja, hennes metodval och forskarbiografi är ett stycke ämneshistoria. Däri ingick att hon också var den första generationen doktorander som arbetade med dator.

Ännu tätt inpå Ferlins hundraårsdag kläckte hon nya planer som gick vid sidan av biografien. Men till slut gav hon ändå med sig och skrev sin inträngande biografi om den magre poeten.

Hon vågade till slut. Bonniers lät sig intressera att göra en dubbelt så tjock bok om den tunne diktaren än som först var tänkt. Det blev ett bitvis muntert, bitvis skakande porträtt. Hon hade följt busen Fabian från Karlstad via Filipstad och Klara ut i Roslagen. Hon hade lärt känna de många kvinnorna. Hon hade som den förste läst journalerna från Beckomberga, Akademiska sjukhuset och Ulleråker. Man får vara glad att hon inte i föremålets efterföljd prövade att gå på händer, bryta arm och klättra på fasader. Men hon hade tillräckliga livserfarenheter ändå. Hon kunde bland alla anemiska akademiker och snipiga textfundamentalister visa att litteraturvetenskapen fortfarande har ett ärende till många människor. Efter att själv ha stretat emot fann hon sig innerst inne vara lika intresserad av biografier som mamma Anna. Hon blev läst. Hon fick många vittnesbörd från tack samma läsare. På själva Luciadagen 1998 fick hon på Gleerups pris för den. Det var på tiden, men bara två dagar efter Nils Ferlins 100-årsdag.

4

1979 gjorde Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund en minnesvärd excursion till Stockholm. Vi kunde ju ha låtsat att resan skedde för att fira *Röda rummets* första hundra år. Men som vanligt var det pengarna som styrde. Studierektor Sten Kindlundh hade sent på terminen upptäckt att institutionens ekonomi var väl god och för att inte äventyra tilldelningen för nästkommande år uppmuntrades initiativ som satte sprätt på slantar. Fors-

kare skickades därför till hotell Adlon i Klara. Men programmet var så solitt att ingen internrevision anade oråd. Vi upplevde Ingemar Carlsson i det underjordiska Riksarkivet och ett överjordiskt *Figaros bröllop* på Kungliga Operan. På vår litteraturvetenskapliga systerinstitution deltog vi i ämneskonferens. Ute i detta Frescati kunde vi höra både Gadamer och näktergalen. Och så åt vi kyckling med Erik Asklund i hans trädgård utanför kulturkåken på Söder. Jenny, som knutit den kontakten med honom genom sin forskning om Ferlin, var med i allt, och det var bara vi lite ängsligare lagda som oroades. Kim var nämligen också med och skulle komma till världen två månader senare. Men på Pilen i Klara förde vi en animerad diskussion om bohemeriet. En medföljande handledare hade onödigt snorkiga åsikter i ämnet. Jag vill hoppas att jag sedermera bättrade mig.

20 år senare, den 19 november 1999, var Jenny tillbaka i Klara – i forskande livet och i böcker och tidningar hade hon under mellantiden varit där otaliga gånger. Men vi som skrev *Den svenska pressens historia* hade engagerat henne för att levandegöra denna märkliga stadsdel. Tidningarna hade flytt, nästan alla gamla hus var borta. Men på den överlevande Konstakademien kunde vi höra henne berätta och sedan guidade hon oss förbi kyrkan, platsen för Klara Folkets hus, Bondtolvan, Bellmans grav och Bejemarks Ferlin fram till Vetekatten, en gång stamstället för flickorna på *Idun* och ett av de få kvarvarande vattenhålen. Även stockholmarna kände sig återerövra en bit av sin hemstad. Sigurd Glans, som tagit farväl av *Aftonbladet* och Klara 1989, log med särskild värme.

2007, närmare bestämt den 8 februari, kunde Jenny på Tennstopet presentera sina två böcker om Klara. Lennart Hellsing, numera Klarabo, mindes längst tillbaka hur det var när Mona Lisa tog över efter Café Cosmopolite. Tennstopet är numera utlokaliserat upp till Astrid Lindgrens marker på Dalagatan. Men inredningen hade flyttat med och krögaren ville ha sina exemplar av *Klara var inte Paris* och *Klara texter* signerade. Förläggaren Trygve Carlsson var nöjd. ”Klara var inte Paris är inget mindre än ett mästerverk”, skrev Karl Erik Gustafsson. Hon som producerade tjocka böcker med jämna mellanrum borde vara det mer än någon annan.

Det var ett enormt arbete bakom. Mer än någonsin fick hon tillfälle att syssla med Ferlin och alla de andra. Hon hade fullföljt det som påbörjades när Axel Liffner, ett av de få helgonen i Klara, var på besök i Lund 1991. Det kändes särskilt välsignat att hon den här gången kunde ta itu också

med det franska. Hon kom tidigt till Frankrike som au pair redan före studenten och återvände sedan de följande åren, bland annat för att under ett halvår läsa i Montpellier. Hela familjen var med på en händelserik resa 1967. I Lund läste hon sedan romanska språk, och skulle hon byta tid och land att leva i vore Frankrike och 1800-tal det givna valet. Hon undervisar med förtjusning om Emma Bovary och Thérèse Raquin. Nu tog hon chansen att i form av ett register baserat på dessa lysande franska decennier plocka in likt och oliket om sentida bohemer. Jan Fridegård hade gett upphov till titeln på hennes bok, och någon gång tyckte hon nog att Klara inte var lika ljusstarkt som Paris. Men det franska 1800-talet vidgade perspektivet på bohemeriet i Klara.

I den andra ändan fick hon ta på sig att komplicera bilden av hur bohemeriet i Klara tog slut. Det handlade inte bara om rivningar och om tidningsflyttningar utan också om en förvandling av skapandets villkor. Några med Ferlin i spetsen höll festen i gång så långt de orkade, andra var på lika goda grunder kritiska och flitiga som en arbetardiktare. Men Klara blev med Carl-Emil Englund som symbolgestalt också platsen för en förvandling av skapandets villkor. Först tog han med sin familj hand om bohemerna, därefter skapade han ett Boklotteri där alla var vinnare och till slut kunde han vara med om början på en statlig kulturpolitik.

Om allt detta berättade hon. Så bohem är hon inte, oftare den som fått till uppgift att hålla ordning på andras bohemeri.

5

Numera är det Anders Österling som gäller. Det kan jag omvittna efter att ha hört berättas och ha läst åtskilliga sidor. Österling fanns också i Klara, men hade redan i Lund upptäckt att han inte hade en enda droppe bohem i sig. Österling kan te sig mer förutbestämd än Ferlin. Han var född i samma Helsingborg som hon. Han gick på Spyken som hon och förvandlades från klen matematiker i Malmö till poetiskt underbarn i Lund. På den Adelgata där hon har sitt föräldrahem sökte gymnasisten Österling upp den året äldre studenten Fredrik Böök medan de ännu var nära vänner. Och om hon får någon ledig stund på sitt tjänsterum kan hon blicka ut mot det Universitetsbibliotek där Österling verkade fram till flytten till Stockholm 1919.

Anders Österling var övertygad om att han som modern poet skulle dö ung, men upplevde sig med stigande förvåning leva och dikta vidare. Han levde till 97 och hann med hjälp av grannen Ulf Linde ställa samman ett urval på hundra dikter ur sin produktion månaderna före sin död på Lucia-dagen 1981.

Litteraturmänniskan som gjorde allt är det som intresserar Jenny i hans fall. De sju strängarna hette en av hans aderton diktsamlingar, och minst sju var hans egna strängar: lyrikerns, översättarens, reseskildrarens, utgivarens, kritikerns, minnestecknarens och prisutdelarens. Det särskilda uppdrag som svenska litteraturbedömare tagit på sig genom att dela ut de av Alfred Nobel testamenterade pengar har han haft om hand längre än någon annan.

I utpräglad motsats till den pedantiske bohemen Ferlin har Österling skrivit alster i tusental. Denna osannolika flit går samman med en lika osannolik förmåga att skapa sig lugn i konflikter och krishärdar. Han är Bonniermannen som var i tjänst hos Kreuger. Han slog rekord som medlem av Svenska Akademien och summerade genom att säga sig inte ha varit igenom några konflikter att tala om som sekreterare. Han är så osannolik att det knappt finns ord för att uttrycka vad han var. För inte var han väl kvietist eller kompromissarie? Inte kan han väl gälla som liknöjd eller indifferent? Och minst av allt var han jasägare eller anpassling.

Hans osedvanliga vana att skapa modi vivendi blir nästan problematisk. Så har han också skällts för att vara idylliker. Inte för inte var han nästan jämnårig med Per Albin och växte upp i samma Malmö. Tennis- och badmintonpartnern Hjalmar Gullberg städslade honom för att ett par dagar efter Per Albin för att likaså lugna Sverige vid andra världskrigets utbrott.

Kanske kan det för en gångs full bli ett porträtt av en människa som klarade livet. Hon är som klippt och skuren till det. Hon som en gång tänkte sig en framtid som klädskapare har blicken för det som passar.

6

Hon får igen nu. Hon var med och skapade genren för porträtt av kolleger, även om hon som vanligt inte ville tro det själv. Vi skrev om Bernt. Sedan har hon varit med att skriva om den som skriver det här. Denne kan gladel-

gen intyga hennes kompetens när det gäller att hantera böcker och brev och manuskript.

Men jag får för mig att det finns något som är ännu viktigare. Det gäller människor. Jag minns åtskilligt, men berättar ett enda. När min mamma sista gången låg på Eksjö lasarett, sa Jenny helt sonika så här: Om du behöver en bil att fara i, så kan du ringa om det så är mitt i natten. Jag kör!

Sånt glömmar man inte.

Ja, Jenny är en märkvärdig människa.

Visa för vilsna barn

Jan Torsten Ahlstrand

Under Jenny Westerströms doktorsmiddag på Östarps gästis lördagen den 12 maj 1990 hade jag nöjet att överraska den nyblivna doktorn och gästerna med att läsa upp en okänd dikt av Nils Ferlin. Titeln är *Visa för vilsna barn*. Som föreskrivet i diktens huvud reciterade jag den ”vid bara ett brinnande stearinljus – ej köpt på svarta börsen” och överlämnade sedan en kopia till kvällens huvudperson. Dagen efter hade vi på Skissernas museum – där jag då var relativt ny som chef – ett dubblerat söndagsprogram med rubriken *Barfotapoeten Nils Ferlin*.¹ Bakom detta arrangemang låg naturligtvis Jenny, som även var ordförande i Nils Ferlin-sällskapet. Sex trubadurer passerade revy och sjöng ett stort antal visor av Ferlin. Konferencier var Uno ”Myggan” Ericson. Den mest kände av trubadurerna var väl Ove Engström, som kvällen innan hade hört mig deklamera *Visa för vilsna barn*. Ove frågade om han kunde få en kopia av dikten för att eventuellt tonsätta den. Javisst, det skulle verkligen vara roligt om han ville försöka sig på ett sådant experiment!

Två och ett halvt år senare, hösten 1992, kom Engström ut med en ny CD med titeln *I Nils Ferlins gränd*. Bland de 22 visorna fanns även den tidigare okända *Visa för vilsna barn*, som på detta vis för första gången publicerades, beledsagad av en kort introduktion av mig i programhäftet.² Engström hade lyckats med att på ett kongenialt vis tonsätta den skämtsamma tillfällighetsdikten i en knappt tre minuter lång insjungning. Sex år senare publicerade Jenny Westerström sin kopia av dikten i sin bok *Nils Ferlin. Ett diktarliv*.³ Vi firade sedan Nils Ferlins 100-årsdag med en onsdagsafton på Skissernas museum den 16 december 1998, denna gång med Ove Engström som ensam trubadur. I hans repertoar ingick då även *Visa för vilsna barn*, som jag fick nöjet att introducera för den fulltaliga publiken.

Men vad är då *Visa för vilsna barn* för en märklig dikt, och hur kom den i min ägo? Under Andra världskriget vistades Nils Ferlin då och då i textil-

metropolen Borås, där han umgicks i ett kotteri kring bryggeridisponenten Hugo Ferlin (1891–1972), en känd konstsammlare i staden som gärna även samlade konstnärer och konstfolk kring sig. Genom sina tre första diktsamlingar hade Nils Ferlin blivit känd i landet och inviterades till Borås av Hugo Ferlin, som påstås ha varit nyfiken på det eventuella släktskapet dem emellan. Trots namnligheten var disponenten och poeten dock inte alls släkt men tycks ändå ha trivts ihop. En starkt bidragande orsak härtill var nog att Hugo Ferlin hade gott om pengar och gärna bjöd sin berömde namne på både krogen och på nattlogis på hotell.⁴

I Hugo Ferlins umgängeskrets fanns bland andra den självlärd målaren Svän Grandin (1906-1981), som var en bohemisk konstnärnatur med en törst som kunde tävla med Nils Ferlins. *Visa för vilsna barn* tillkom i samband med en krogsväng med de båda herrarna Ferlin och med Svän Grandin. Den på ett brunt pappark maskinskrivna dikten är nämligen illustrerad med karikatyrer av Grandin, föreställande honom själv, Nils Ferlin och Hugo Ferlin. Både Grandin och Nils Ferlin har begåvats med långa röda näsor, medan bryggare Ferlin vänder sin breda rygg mot betraktaren. Att det är han som är karikerad är det inget tvivel om, eftersom han på sin ”vapensköld” på ryggen har två ölbuteljer som symboler. Den högra är uppochnedvänd likt den högra ullsaxen i Borås stadsvapen. Nils Ferlin har en penna i sin ”vapensköld” och Grandin följdriktigt en pensel i sin. De tre karikatyrerna ackompanjeras även av små meningar eller brottstycken ur en ”konversation”, Nils Ferlin med de välkända orden ”Jag är ganska mager om bena ...”. Grandin karakteriserar sig själv med orden ”djäklar grogg ä’ gött!” och Hugo Ferlin med ”Vi som begriper oss på E.Ä. o andra ...”.⁵

En fjärde figur i övre vänstra hörnet har karikerats med hitlermustasch och dito lugg och med texten ”En storhet till! En arier!” Det är givetvis Der Führer Adolf Hitler själv som häcklas på detta lättsamma vis. Den lilla karikatyren anger tidsstämningen, liksom den inledande skämtsamma anspelningsen på ”svarta börsen”. Dikten måste vara tillkommen någon gång i början av 1940-talet.

Själva dikten innehåller dock ingen anspelningsen på det pågående världskriget utan parodierar i stället i skämtsam form Matteusevangeliets berättelse om de tre vise männen, som följer stjärnan till Betlehem. Dikten består av fem rimmade fyraradiga verser och berättar om hur ”Tre Visa” sitter på ”Stadt” och i första versen tänker ”va fan, ska vi göra sen?” Svaret

på frågan kommer i femte och sista versen: ”Se! Stjärnan däruppe på pällen / högt över tak och ås / Lyser denna välsignade kvällen / rakt över krogen 'Borås'!!!!”

”Krogen Borås” avser det i Borås förr så välkända Hotell Borås, en stilfull träarkitektur från 1800-talets mitt, vackert belägen vid Viskan. Som så många andra byggnader i Sjuhäradsbygdens huvudstad föll emellertid Hotell Borås för grävskoporna under rivningsraseriet på 1960-talet. ”Stadt” är liktydigt med det forna Stadshotellet, ritat av arkitekten Ernst Torulf i nationalromantisk stil i början av 1900-talet. Men inte heller ”Stadt” existerar längre. Det härjades av en katastrofal brand i juni 1978 och revs sedan.

Visa för vilsna barn är förvisso inget litterärt mästerverk utan en skämtsamt tillfällighetsdikt, tillkommen under en våt kväll på de båda numera försvunna boråskrogarna. Men det är rytm och schvung över verserna med sina festliga rim, och dikten bevarar något av en tidsatmosfär till eftervärlden. Om Nils Ferlin har skrivit dikten ensam eller haft hjälp av sina supbröder är väl i dag omöjligt att säga. Någon har renskrivit dikten på skrivmaskin, kanske Grandin, eftersom den är illustrerad av honom. Underskriften ”Fabians broder / en av” kan också tyda på detta.

Men hur kom då *Visa för vilsna barn* i min ägo? Efter den våta natten på Stadshotellet och Hotell Borås skickades den lilla dikten i hopvikt skick till min far, prästen och konstkritikern Torsten Ahlstrand i Borås. Han kände väl ”de tre vise männen” och hade Nils Ferlins diktsamlingar i originalupplaga med dedikationer. I mitt ärvda exemplar av *Goggles* har Nils Ferlin med kraftfull hand skrivit: ”Torsten Ahlstrand, ’människa och präst’ (fast inte så diger som Döbelns) från Nisse Ferlin”.⁶ Min far lät rama in *Visa för vilsna barn* med dess karikatyrer och hängde sedan upp den lilla tavlan i mitt och mina bröders pojkrum i Borås. Där hängde den tills jag omsider fick den med mig till Lund. Sommaren 1962 tog jag den med upp till Stockholm och visade den för Åke Runnquist på Bonniers förlag vid Sveavägen. Jag hade läst i en tidning, att Runnquist och Nils Ferlins änka Henny skulle ge ut en ny diktsamling av den året dessförinnan bortgångne skalden, bestående av både opublicerade och förut publicerade dikter. Men Runnquist tyckte inte att den okända dikten från Borås med sin tillfällighetskaraktär höll måttet för att komma med i det som blev Ferlins sista diktsamling.⁷

Så *Visa för vilsna barn* fick fortsätta att slumra i min ägo i 28 år fram tills dess att Jenny Westerström disputerade över *Barfotapoeten Nils Ferlin* i maj 1990. Och två-tre år senare blev den mer allmänt känd tack vare Ove Engströms tonsättning och insjungning.⁸ Originalen befinner sig alltså i min ägo men skall så småningom placeras i det arkiv, som Jenny bedömer vara lämpligt.

Lund 1–3 december 2009.

Jan Torsten Ahlstrand

Noter

1. På omslaget till programbladet är Svän Grandins i artikeln nämnda karikatyr av Nils Ferlin reproducerad. Skissernas museums arkiv, Lund (ex. även hos författaren).
2. Ove Engström: *I Nils Ferlins gränd*, CD-skiva, MusiCant Records 1992. *Visa för vilsna barn* är nr 4 av de 22 insjunga Ferlin-visorna och har en kort introduktion av författaren i det medföljande programhäftet.
3. Se Jenny Westerström, *Nils Ferlin. Ett diktarliv*, Bonniers, Borås 1998, ss. 311–313. När det gäller Ferlins relation till bryggeridisponenten Hugo Ferlin i Borås, påpekar Westerström att denne ej skall förväxlas med den ”disponent i pilsnerdricka”, som Ferlin skriver om i dikten ”Gatubild” i *Barfotabarn*, vilken kom ut redan 1933, alltså långt före Ferlins tid i Borås i början av 1940-talet.
4. Muntliga uppgifter från författarens far Torsten Ahlstrand (1907–2004), som träffade Nils Ferlin flera gånger under dennes vistelser i Borås. Enligt en liten intervju med Ahlstrand i *Borås Tidning* 7.4.1993 bodde Nils Ferlin vanligen på Hôtel du Nord vid Yxhammarsgatan, alldeles i närheten av Stadshotellet. Under min uppväxt i Borås berättade min far flera anekdoter om Nils Ferlins eskapader i Borås, vilka länge levde kvar i minnet hos äldre boråsare.
5. E.Å. avser konstnären Erling Ärlingsson (1904–1983), som var en känd värmländsk målare. 1938 hade Ärlingsson en framgångsrik utställning i Borås konsthall (senare Borås konstmuseum). Bland köparna av hans tavlor fanns även konstsammlaren Hugo Ferlin.
6. Nils Ferlin, *Goggles*, Bonniers, Stockholm 1938, handbundet exemplar med Ferlins dedikation och Torsten och Lizzie Ahlstrands exlibris. Författarens ägo.
7. Nils Ferlin, *En gammal cylinderhatt*, Bonniers, Stockholm 1962. När jag i juli 1962 besökte Åke Runnquist i Stockholm uppgav han även att Henny Ferlin var ovillig att publicera dikten, då hennes framlidne makes vistelser i Borås på 1940-talet hade varit förknippade med obehagliga minnen från mellanhavanden med polisen. Jfr Westerström, a.a. s. 311, och *En bok om Nils Ferlin*, FIB:s Lyrikklubb, Stockholm 1954, s. 86 (intervju med Ferlin i *Aftontidningen* 1942).
8. Engströms CD-skiva fick en utförlig recension av Rune Larsson i *Borås Tidning* 6.4.1993. I recensionen med rubriken ”Ferlinvisa i Borås fynd för trubadur” skriver Larsson bl.a. att Ove Engström ”spårat upp den okända visan”, men det var alltså författaren till denna artikel som satte Engström på spåret.

Mannen på gatan

Håkan Alexanderssons sista film

Lars Gustaf Andersson

”En man går på gatan med en krycka.” Denna lakonism utgör synopsis till Håkan Alexanderssons sista film, *Mannen på gatan*, som premiärvisades på filmfestivalen i Göteborg, januari 2004. Den förste mars samma år dog regissören. Filmen finns sedan 2005 tillgänglig, tillsammans med flera av Alexanderssons senare kortfilmer och en antologi med hans texter, i en digital utgåva med titeln *Poste Restante*.

Mannen på gatan är två minuter lång och utgörs av en enbildstagning med statisk kamera. Kameran är placerad lågt på den vänstra trottoaren av en gata mellan några enkla hyreshus.¹ Vi befinner oss i nedre änden av en lång uppførsbacke. På gatan är några bilar parkerade. Den handling som sedan följer är att en man med krycka kommer i bild, vi ser honom bara bakifrån där han går längs trottoaren, bort från oss, gör en sväng ut i gatan och sedan fortsätter framåt och bort. När filmen slutar passeras han av en sopbil. Denna enda roll görs av Alexandersson själv, vid inspelningen svårt cancersjuk och uppenbart i behov av den krycka han använder i filmen för att över huvud taget röra sig. På ljudbandet läser regissören en dikt, också publicerad i tidskriften *Hjärnstorm*, i filmen förändrad genom några emfatiska upprepningar:

Som en spänd stålfjäder
tjejen med
glasögon. Ytterfilen
fullföljer
löpet.
Rågången undermineras.
Skammen kryper
nära.
Den radioaktiva smittan,
maktens
kultur;
bollplanksgrupper

ett verkligt
rengörningsarbete,
låg som en grå filt över
människorna
”baksmälla för demokratin.”

Herrarna utvecklade en
prinsessa
på ärten
mentalitet
aktivt
den risk för
självförhärligande
som är förenad
med all makt.

Samhällsaktiva
kvinnor
och
homosexuella
män
skamstämplas,
luktar bränd
kattsvans
och
inte känns det bättre
med krokodiltårar.
Salt samhället
behöver.

Både i maktens
rum den
egna rösten
kändisparty, personhysteri.

”Jag tycker bara om att springa.”

Uppläsningen inleds med ett gällt metalliskt ljud. Mannen på gatan rör sig sedan mödosamt bort från oss. När ljudbandets röst når till raden ”Salt samhället behöver” stannar mannen och blir stående i det lätt förskjutna centralperspektivets fokus, där gatans linjer sammanfaller. Där står han stilla under de sista sekunderna. Slutraden ”Jag tycker bara om att springa” upprepas två gånger med allt högre röst, som för att överrösta bullret från den sopbil som passerar mannen. Därmed förenas till sist filmen med sin

kommentar, ljudbandet tränger in i bildrummets värld; bild och ljud förenas på samma sätt som perspektivlinjerna.

Mannen på gatan gör egentligen tre avsteg från sin vandring från oss. Först petar han med kryckan ut något skräp från trottoaren; därefter – samtidigt som Alexanderssons röst talar om den ”risk för självförhärligande som är förenad med all makt” - stiger han ut i gatan som om han skulle gå över till andra sidan, blir stående en kort stund i mitten av gatan, och ser därifrån det exakta centralperspektiv som förmenas åskådaren, Han går sedan tillbaka till vänstra trottoaren och den tredje avvikelsen från den kontinuerliga vandringen är alltså när han står helt stilla under filmens slutsekunder.

Den tryckta texten har en referens till en debattartikel av Hanna Olsson, på *DN debatt*, 20 augusti 1995. Går man till läggen finner man en text med rubriken ”Råden inget kändisparty”. Hanna Olsson, känd som författare till *Catrine och rättvisan* 1990 – en redogörelse för det vid den tiden uppmärksammade så kallade Styckmordet i Stockholm – försvarar här den socialdemokratiska regeringen, och särskilt statsråden Margot Wallström och Mona Sahlin, som hade inrättat referensgrupper för bland annat mångfald inom medierna. I dessa råd ingick kända artister och opinionsbildare. Från borgerligt håll och från enskilda debattörer kom en stark kritik mot dessa råd som kallades ”kändispartyn”. Olsson försvarar råden och menar att det som kallas en ”baksmälla för demokratin” och beskrivs som interna kottier egentligen är ett allvarligt försök att fördjupa demokratin. Hon diskuterar i sin artikel också vad en kändis är, och tar upp löparfenomenet Sara Wedlund som tog loven av reportrarnas frågor när hon frankt förklarade: ”Jag tycker bara om att springa”. Wedlunds utsaga återfinns i Alexanderssons dikt, och läser man Olssons artikel noga finner man att dikten är ett skickligt komponerat collage av meningar och uttryck som finns hos Olsson, inklusive inledningsraderna om den spända stålfjädern, ”tjejen med glasögon”.

Nästan 10 år efter Hanna Olssons artikel kommer så Alexanderssons film. Hur förhåller den sig till Olssons text? Är filmen ett försök att förstärka och vidarebefordra Olssons budskap, eller är den tvärtom en ironisk kritik av regeringens ”kändisparty”? Det finns i Alexanderssons filmografi flera exempel på hur han närstuderar det politiska språket, som i *Psy & Pat* (1995), *Ärende: Kvinnor i politiken* (1995) samt i synnerhet *Scheisse* (2002). Det råder väl inget tvivel om att Håkan Alexandersson, både när

han arbetade själv och i samarbete med Carl Johan De Geer, använde sig av ironin som stilistiskt verkningsmedel. Han arbetar ständigt med en dubbel-optik; samtidigt som något sägs i bild kan något annat sägas på ljudbandet. Det sköna samsas med det fula, det ömsinta med det hårda. Det här finns utmärkt beskrivet av Cristel Nyqvist i hennes bok om Håkan Alexanderssons och Carl Johan De Geers filmer. Där citerar hon också Alexandersson som vid ett tillfälle hänvisade till Magritte: ”En bild och det bilden avbildar har mycket litet att göra med vartannat.”(s. 159)

I sin roman om sig själv, *Jakten mot nollpunkten*, har Carl Johan De Geer ett stort parti om Håkan Alexandersson. Materialet kompletterar De Geers film *Jag minns Håkan Alexandersson* från 2006 och berättar om en lång vänskap som mals ned av alkoholmissbruk, sjukdom och missriktade storhetsdrömmar. De Geer minns hur Alexandersson brukade citera Markisen, alltså markis de Sade:

Markisens viktigaste tes, att de plågor som det innebär att låta bli att tortera någon är lika stora som de plågor som ett tortyoffer genomgår, att det alltså finns ett slags balans mellan förövare och offer, ja detta tyckte Håkan var ett orättvist bortglömt manifest. Han sa gärna sådana saker, skrattade mycket högt och tog ett litet glas Fernet Branca för att få ordning på magen. (s.101)

Denna dubbla optik är Alexanderssons signum. Förövare och offer glider samman. Ljud och bild glider isär. Ambivalensen är en estetisk styrka men kan upplevas som en etisk brist. Kanske kan *Mannen på gatan* bäst förstås i sin egen rätt, som en gåta utan logisk lösning, där referenserna till andra verk är meningslösa. Men man kan också förstå filmen som en kommentar till demokratidiskussionen. Ironin kan då drabba *talet* om de fattiga och utstötta oavsett om det kommer från höger eller vänster (och inkluderar då också den här uppsatsen).

Carl Johan De Geer, som är en av de få som över huvud taget skrivit om Alexanderssons sista filmer, beskriver dem i någon mening som återvändsgränder:

Han fortsatte med film, fast han bara kunde arbeta någon enstaka dag ibland. Han gjorde en rad kortfilmer om döden som var och bestod av en enda tagning. Längden var då given: En filmrulle ger då något över tio minuter. Klippningen är enkel. Den finns inte. Sätta dit startsladd i början och svartsadd i slutet, det är allt. Plus ljudet förstås, men det arbetet gjorde hans medarbetare utan att han behövde vara med. Dessa 18 kortfilmer är oändligt depressiva. (s. 119)

När jag diskuterar filmen med mina filmstudenter genererar den här enbildstagningen på två minuter många tolkningar. Om inte annat visar detta hur relativ texttolkningens genre är, och hur beroende av sammanhang. När det gäller ljudbandets dikt föreslås det ofta att dikten är en medvetandeström som utspelar sig i huvudet på mannen på gatan, men någon menar också att diktens collagekaraktär kanske bäst förstås som en serie fragment som speglar flera medvetandeströmmar. De som bor i husen kring gatan kanske tänker dessa tankar när de ser mannen gå därnere. Studenterna ser den statiska kameran och hur handlingen försiggår i djupled vilket är ovanligt för tablåtagningar. De noterar hur ljudband och bildrum först tycks separerade från varandra – som om ljudet talar till oss och inte i den värld där mannen på gatan är – men hur de två dimensionerna förenas i slutet när sopbilen passerar och rösten måste höjas för att höras. Vid en symbolisk läsning av filmen är det svårt att förbigå denna sopbil. På denna folktomma gata där det bara linkar en man med krycka kommer en sopbil som för att tömma gatan på mänskligt avskräde – det är möjligt att koppla till ljudbandets text om hur människor skamstämplas och luktar ”bränd kattsvans”.

Titeln *Mannen på gatan* är lika dubbeltydig som något annat hos Alexandersson. I ett brev i ett helt annat ärende skriver Carl Henrik Svenstedt till mig:

à propos ”mannen på gatan”:

Dario Fo sa vid en munhuggning i TV med en neofascist som åberopade just detta mussolinska argument:

”Mannen på gatan – l’uomo della strada – har inte han gått hem än?!”

Mannen i Alexanderssons film kan vara både en verklig representant för oss alla, och ett instrument för en manipulativ makt. Först är han på trottoaren, sedan stiger han ut i gatan och är verkligen ”mannen på gatan”. Av någon anledning väljer han att lämna gatan och återvända till trottoaren. När han når slutet på trottoaren – eller krönet på den backe som gatstumpen utgör – stannar han och kan inte gå längre (en belägenhet han då delar med filmaren själv).

I sin filmvärld återvänder Alexandersson maniskt till mannen på gatan – vem han nu är – och hans olycksbröder; de smutsiga, de galna, de lemmylta, dessa de mycket fattiga i välfärdens skugga. Där i backen där sopbilen dundrar förbi dem kan man ingenting hämta och där kan man ingenting ge.

Och mannen på gatan har gått hem.

Not

1. Inspelningen är gjord på Havregatan i Stockholm, strax utanför ljudteknikern Jan Alvermarks studio. Teamet inskränktes i övrigt till Alexandersson själv och fotografen Henrik Gyllenskiöld samt den ständiga teamläkaren Marianne Olcén.

Anförd litteratur

Alexandersson, Håkan, *Poste Restante. Texter 1992 - 2004*, Stockholm/ Göteborg: Vertigo Förlag/Göteborg Film Festival 2005.

De Geer, Carl Johan, *Jakten mot nollpunkten. En roman om mig själv*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2008.

Nyqvist, Cristel, *Om Tårtan och andra verk av Håkan Alexandersson och Carl Johan De Geer*, Stockholm: Filmhusförlaget 1997.

Olsson, Hanna, "Råden inget kändisparty", *Dagens Nyheter* 950820.

Arendorffs "Tavlan"

Torgny Björk

När Jenny inleder sin nya karriär får hon här en hälsning från Victor Arendorff (1878–1958), legendarisk s.k. Klarabohem som odödliggjorts av Nils Ferlin. Hans dikt "Tavlan" ur samlingen *De valkiga händernas folk* har här tonsatts och tillika för detta ändamål översatts till engelska av Mike Mc Arthur.

Jenny och Nils Ferlin-Sällskapet

Tor Englund

Det är styrelsemöte i Nils Ferlin-sällskapet någon gång under senare delen av 1970-talet. Plötsligt säger den dåvarande skattmästaren Curt Enström: ”Jo, jag har hört att det finns en ung flicka i Lund som håller på och studerar Nils Ferlin. Hon heter Jenny Westerström och är duktig har jag hört. Henne måste vi bjuda upp till oss.”

Föga anade vi då vilken betydelse Jenny skulle komma att få för Nils Ferlin-sällskapet. Snart nog kom hon att bidra med ett stort antal viktiga och initierade artiklar i medlemstidningen *Poste Restante* – namnet för övrigt taget efter en central dikt av Ferlin.

Jennys första artikel handlade om Nils Ferlins bibelintresse och var en del av hennes trebetygsuppsats. Den publicerades i tidningens första nummer från 1977 och i andra numret samma år följde ”*May I offer you some flowers*”, som handlar om ferlinöversättningar till främmande språk. Därefter följde i rask takt en lång rad artiklar som alla bidrog till att fördjupa vår kunskap om Ferlin. Vi i Sällskapetets styrelse som trodde oss veta mycket om Nils Ferlin fick nu klart för oss att vi egentligen besatt fragmentariska kunskaper om skalden. Jenny delade i sina artiklar generöst med sig av det hon funnit i sin forskning.

Snart dök Jenny upp på Nils Ferlin-Sällskapetets årliga möten och från 1978 knöts hon till styrelsen som adjungerad ledamot. Detta kom att bli ovärderligt för styrelsen, och när Sandro Key-Åberg 1985 avgick som sällskapetets ordförande, valdes Jenny med acklamation av årsmötet till dess nya ordförande. Samtidigt valdes jag till skattmästare efter Curt Enström. Efter årsmötet satt vi båda länge och diskuterade föreningens framtid. Såväl Sandro som Curt hade varit utomordentliga krafter och att efterträda dem kändes ansvarsfullt.

Våra medlemsmöten har alltid varit festliga tillställningar med trubadurer och recitatörer som stått för underhållningen. Vi minns – Harald Forss som med sin djupa stämma plötsligt kunde ställa sig upp och deklamera

medan han häftigt gestikulerade med armarna – Idun Lovén som bidrog med häftig dans till trubadurernas toner – Eva-Lisa Lennartsson som reciterade på oförglömligt sätt. Och så länge Curt Enström var skattmästare avslutades sällskapets medlemsmöten med att Tor Bergner sjöng *En natt i Toulouse* (text Emil Hagström), varefter Curt tog broder Tor om livet och bar bort honom från scenen samtidigt som denne fortfarande med stark röst sjöng de sista smäktande raderna. Broder Tors roll har nu övertagits av Ove Engström som med bravur framför Ferlins *Ölandsvals* som avslutning på våra möten. Under årsmöten och medlemsmöten märktes det tydligt hur uppskattad Jenny var av sällskapets medlemmar.

Jenny visade sig vara en kunnig och effektiv ordförande som under 15 år – fram till 2000 - satte sin prägel på och utvecklade Ferlin-sällskapet. Under dessa år hade hon och jag mycket med varandra att göra och jag lärde känna Jenny som en ytterst generös och varm människa. Jag uppskattar verkligen alla långa telefonsamtal vi haft med varandra under åren – samtal där djupa frågor och väsentligheter avhandlats blandat med vardagligt prat. Inte minst om nyckelpigor och parkeringsvakter!

Men ibland fungerade inte kommunikationen mellan oss. Ur minnets arkiv plockar jag fram en sådan belysande situation. Ett styrelsemöte var just avslutad i Curt Enströms våning på Nybrogatan och Jenny hade bråttom hem till Lund. Flyget skulle strax gå och Jenny tänkte ta en taxi till flygplatsen. ”Det är väl onödigt”, sa jag, ”jag har bil och ska i alla fall den vägen så följ med i den.” ”Hinner vi verkligen”, sa Jenny tvivlande och tittade oroligt på klockan. ”Inga problem”, svarade jag, ”jag kör dig”. Sagt och gjort. Bilen stod parkerad i närheten och så var vi i väg och snart stannade jag utanför Bromma flygplats. Jenny såg frågande ut och sa försynt: ”Men det här är väl inte Arlanda?!” Och jag som hela tiden trott att hon med flygplats menat Bromma. ”Håll i dig”, sa jag, ”och be en bön att det inte är några hastighetskontroller efter vägen! Tre mil till Arlanda är väl ingenting.” Ut på E4:an. Jag har aldrig kört så fort i hela mitt liv och jag försökte hela tiden lugnande hålla i gång en konversation om styrelsemötet, om Ferlin, om vad som helst fast jag hela tiden bara tänkte på klockan som obevekligt tickade fram mot avgångstiden. Skulle vi verkligen hinna? Men med några få minuter till godo kunde så Jenny springande kasta sig ombord på planet mot Lund och jag pustade ut. Mycket långsamt körde jag hem och funderade över det här med tydlighet i kommunikationen.

Jenny disputerade 1990 på Nils Ferlin. Det var då självklart att hela Ferlin-Sällskapets styrelse åkte till Lund för att närvara vid detta festliga tillfälle. Förutom jag själv deltog Curt Enström, Ove Engström och Rolf Mårth. Även Håkan Steijen och Henry Iserman deltog, och efter själva disputationen var vi alla bjudna på efterfest hos Jennys föräldrar. Dagen därpå anordnades en Ferlin-konsert där vi fick anledning att än en gång hylla inte enbart Ferlin utan också Jenny.

En vårdag 1996 ringer Jenny mig. Hon har tidigare inte haft möjlighet att intervjuar Gunnar Turesson och undrar om jag inte kan introducera henne. Jodå, javisst kan jag göra det och jag ringer Gunnar: ”Det finns en trevlig person som vill intervjuar dig om Nils Ferlin och Klaraepoken”, säger jag, ”en litteraturvetare från Lund”. Gunnar är mycket tveksam – han vill inte alls bli intervjuad av någon litteraturvetare men ger så småningom med sig och i juni samma år åker vi till Hammarö utanför Karlstad – jag från Stockholm, Jenny och hennes man Bert från Lund. Det är en strålande dag och vi gör gemensam entré i Gunnars och Birgits vackra herrgård. Vi tas hjärtligt emot – här bjuds på mat och dryck. Gunnar tar fram lutan, och han berättar mycket om sitt liv men framför allt sjunger han. Han sjunger Nils Ferlins texter och Flicka från Backafall av Gabriel Jönsson. Mer kaffe och efter ett tag drar Gunnar mig åt sidan så vi blir ensamma och så säger han: ”Gud, så trevliga de är! Vilket tur att Jenny kom hit”. Jenny hade vunnit Gunnar med sin charm och sitt mjuka sätt.

Under årens lopp har Jenny presenterat utomordentliga böcker inte bara om Ferlin utan också om hela Klara-epoken. *Klara var inte Paris* sjösattes på Tennstopet och med den stämning som uppstod i denna miljö under några timmar kändes Klaraepoken mycket nära.

Jag har haft glädjen att göra flera vandringar med Jenny i gamla Klara för att ta reda på var de legendariska platserna låg: Café Cosmopolite, Gangster-Norma etc. Jenny visade sig ha bättre koll på det än jag själv har trots att jag bott i Stockholm i hela mitt liv. Så satt vi på Vetekatten och drack te och åt kakor och där blev jag –nästan utan att jag begrep det - intervjuad om vad jag visste om Nils Ferlin, Helmer Grundström, tecknaren Harald Hammer, skriftställaren Johannes Gillby, debattcharmören Henning Rydqvist och många andra – inte minst om min far Carl-Emil Englund. Carl-Emil och hans hustru Eva kom ju att betyda oerhört mycket för Ferlin. Deras hem Tangen var under 1930-talet en plats för många av den tidens

konstnärliga bohemer och Ferlin bodde stundtals där. Ferlin skrev texter och rökte, Gunnar Turesson tonsatte och sjöng, Carl-Emil debatterade och läste dikt och mamma Eva bjöd på mat, dryck och cigaretter. Carl-Emil såg tidigt under vilka svårigheter många av författarna levde och i slutet av 1940-talet skapade han Boklotteriet vars främsta uppgift var att skapa bättre levnadsvillkor för dessa konstnärer. Överskottet från lotteriet gick till författarna samtidigt som deras böcker spreds över Sverige. En del av överskottet gick också till att köpa in god konst till Folkets Hus och liknande institutioner. För att beskriva storleken av stipendierna kan nämnas att Boklotteriet i mitten av 50-talet gav mer pengar till författarna än vad nobelpriset i litteratur gav. Ett av de första stora stipendierna gick till Nils Ferlin vilket gjorde att han hade möjlighet att finansiera egen bostad i Roslagen. Men deras kontakter var djupare än så. Carl-Emil hjälpte Ferlin med många praktiska svårigheter och vardagsbestyr. Det var han som såg till Ferlin tidigt fick TV och det var han som hade kontakten med myndigheterna när kronofogden några gånger intresserade sig för Ferlins ekonomi. Jag berättade också om den dramatiska situationen när Ferlin satt i Tangenköket med kökskniven mot strupen och hotade att ta livet av sig men att Carl-Emil lyckades övertala Ferlin att leva vidare då denne fortfarande hade mycket att ge i sitt författarskap. Om allt detta talade jag med Jenny och jag gav också bakgrunden till min mamma och under vilka omständigheter hon växte upp. Det var ju hon som såg till att allt markarbete fungerade, något som inte författarna alltid hade förståelse för.

När man tar del av Jennys avhandling och boken *Klara var inte Paris* slås man av vilken otrolig kännedom om Stockholm och om varje kvarter i Klara hon besitter och hur hon kartlägger och klargör det nätverk av personligheter som utgör den grupp människor som brukar kallas Klara-bohemerna. Jennys språk är klart och hon har ett sånt flyt att man dras med i skildringen av denna tidsepok. Ett exempel på hennes noggranna och metodiska sätt att närma sig ett fenomen är när hon behandlar begreppet bohem på cirka 80 sidor.

Jennys generositet har jag mött många gånger. För några år sedan kom Lilian och jag att tillbringa nyårsafton i ett ytterst snörikt Skåne. Då nyårsklockorna klingat ut ringde vi upp Jenny för att önska henne och Bert Gott Nytt År.

Nej, vad roligt, så överraskande, sa Jenny. Är ni i Skåne? Kom hit till oss innan ni försvinner till Stockholm.

Vi tog henne på orden och hade tänkt att efter en kort pratstund med henne och Bert fara vidare. Men det gick inte alls.

– Nej, vi har gjort i ordning mat, sa Jenny.

(Och vilken middag sen!)

– Men vi har lång väg hem och det kan bli sent.

– Då ligger ni över! Jag har en lägenhet i centrala Lund, intill mina föräldrar. I morgon bitti kommer ni till oss och äter frukost!

Innan vi hann säga varken ja eller nej hade vi både fått både mat och husrum. Jenny följde med oss till lägenheten, bar madrasser och täcken och gjorde i ordning allt som behövdes. Morgonen därpå åt vi en god frukost i familjens kök medan vi diskuterade litteraturen och livet.

Jag tror att denna episod fångar Jennys personlighet i ett nötskal och jag kan nästan se framför mig hur hon möter och vägleder sina studenter och doktorander på samma vis.

– Jenny är framstående som litteraturvetare och stor som människa.

”En skål, I bröder, som vilse vandra!” citerar kanske ordförande Jenny Westerström och kassören Tor Englund när de möts i Nils Ferlin-Sällskapets hägn på Sjöfartshuset i Stockholm 1994.

Tre visor

Ove Engström

Jag har svarat för två visor till Jenny Westerström och på begäran från redaktionen för här föreliggande skrift låter jag dem här befordras till trycket. Därtill lägger jag min tonsättning av "Du har tappat ditt ord" ur Nils Ferlins andra diktsamling, *Barfotabarn*. Det var den melodin som fick beledsaga de strofer som jag satte på pränt när ordförande Jenny, vars avhandling inte för inte fick heta *Barfotapoeten – Nils Ferlin*, år 2000 nedlade sitt ordförandeskap i Nils Ferlin-Sällskapet.

En visa till Jenny W.

Diktad och komponerad av Ove Engström
en sen afton i maj anno 1990

Jenny W – hon kan le,
avspänt lycklig, disträ,
alldeles nydisputerad hon e'.
Men det ligger en möda bakom
man knappt kan se
på Jenny, som syns le
här breve'.

Jenny hon har jobbat många år
många år
säkert har hon svurit, säkert fällt
en tår
men resultatet står nu klart
och Bonniers, dom har inte spart,
så allt som Jenny skrev finns me',
ja nästan de'!

Jenny W – hon kan se
att vi alla e' me'
för att fira den kväll
som nu e'.

Två människor ska hyllas –
de e' förstås Ferlin,
och Jenny – har ni sett
va' hon e' fin!

Jenny och Nils Johan Einar
åh, vilket par!

han, en mager karl och Jenny –
hon e' rar
så höj nu glasen – klang! gutår!
snart hurrarop vi höra får
en skål för Jennys dröm,
för doktor Westerström!

Hos Hierta och Ferlin – de enda bestående i Klara

Sigurd Glans

Tidningarna i huvudstaden brukar säga att de har hjärtat i Stockholm och det finns det nuförtiden uppenbarligen skäl till i en tidningsvärld, som helt avlövade den journalistiska representationen i landsorten.

Men Stockholm går inte heller att känna igen. Där var alla tidningarna en gång förenade i Klara, nu har de tvingats ut i periferin, bort från ”de fria intelligensernas republik” som Karl Vennberg ville se om tidningarna på nytt kunde samlas i ett levande centrum.

Där inne i city finns det samlat, mycket av det en journalist kan ha med att göra. Jag tänker inte på de upphaussade Stureplanskvarteren, vars säregna folk tidvis ägnats en idolliknande beskrivning i kvällstidningar och veckopress.

Nej, där inne i city finns den betydligt viktigare verklighet, den som ska bära upp landet, med makt och intelligens. Samlat i byggnader med viss patina, tätt intill varandra.

Jag hade, efter närmast ett helt liv i tidningarnas Klara, en sommar i uppdrag att söka skapa innehåll i ett aktualitetsprogram som sändes på kvällarna i Sveriges Television. Spelplatsen utomhus vid Norrbro var som en dröm för bildproducenten.

Bakom oss hade vi Riksdagen (men bara fysiskt). Till vänster Operan. Till höger Slottet med Svenska Akademien som granne. Framför oss Nationalmuseum och Grand Hotel. Programmets gäster, spioner och politiker, författare och idrottsstjärnor och annat dagsaktuellt folk, sminkades i en liten båt vid scenen innan de fick möta Cissi Elwin och Claes Malmberg framför kamerorna. Alltmedan Mark Levengood med direktsändande mobil kamera gjorde sin tv-debut som kringströvande reporter bland folket i Kungsträdgården. Tv-programmet jag var redaktör för hette ”Folk”, helt enkelt. Sämt från Stockholms vackraste sida.

Jag erinrade mig den där rätt så jobbiga men stimulerande nittiotalsomaren när jag en höstdag 2009 för en gång skull stillsamt promenerade omkring i Stockholms centrala delar. Med de gamla byggnaderna på holmarna och malmarna mellan vattenstråken som tillhör det sannolikt vackraste som finns av huvudstäder.

Stockholms centrum, stans eget hjärta med en snart tusenårig historia, har länge varit koncentrerat till Gamla stan och senare det angränsande Klara.

Där en gång kungar regerat, där högadel och borgarskap stupat i ett blodbad, där riksdagen lagfäst, där regeringar av diverse politiska inriktningar och färdriktningar för riket styrt i fred och krig. Mest fred, i senare århundraden.

Det som minner om allt detta blir väl inte alltid så uppmärksammat, men mellan många av de gamla husen möter vi i alla fall de statyer som föreställer kungar, både hjältemodiga och dumdristiga. Vi ska dock veta att mitt i alltihop, i dessa härskarnas kvarter, står där andra ledare än konungsliga majestät. Andra medborgare som gjutits i brons, de också, och från höga socklar blickar ut över nya tidens hetsande folk.

Jag viker in på Riddarhusets gård och finner att Axel Oxenstierna, från en småländsk släkt gubevars, visserligen har ett svärd i hand i sin upphöjda position mitt i den välskötta grasmattan, denne adelsman som tjänade svenska kungar men som ändå gick till historien utan överdåd eller maktmissbruk. Svärdet till trots lär han inte ha varit en stridens man.

Just utanför, på Riddartorget, möter vi däremot en stridbar herre som rakryggad håller vakt. Mot kungar och missbrukad makt. Där har en senare århundraders maktgranskare hamnat. Utflyttad från tidningarnas Klara, men likväl rätt hemmastad i Gamla stan, eftersom det var där han startade *Aftonbladet*. På en vägg bakom Lars Johan Hierta står det "Riksdagens hus 7-9". Där har partierna sina avgränsade lokaler för att smida planer. Bakom ryggen på Hierta alltså.

Men jag är på väg till Klara, ett höstsoligt återbesök, och passerar Strömsborg, det vackra huset mitt i Strömmen, där vi en gång kunde ha journalistträffar för kollegerna i hela stan. Inte nu. Men det sysslas nog ändå en del med samhällsförbättring där inne, ty det står "IDEA, internationellt institut för demokrati" på skylten. Och det eviga vattnet flyter som

vanligt runt hela huset, ostört av dykarna som lite längre ut i ett mångårigt projekt bygger en jättetunnel under vattnet för nya tidens utökade tågtrafik.

Så är jag då tillbaka i Klara. Vid de hus på Tegelbacken som finns kvar sedan tidningsofficer och mycket annat skövlades finner jag att dörren för evigt är stängd till Systembolagsbutiken, där Klaras journalister var mer än flitiga kunder. På övervåningarna huserar Konstakademien, nu med en ny granne i huset, eftersom politikerna tagit för sig överallt i Klara. Miljödepartementet finns där. Runt huset går en cykelparkering där inte en plats är ledig; departementets folk tycks leva som man kanske lär.

Jag har ett speciellt minne av det huset. Nej, inte för Systemets skull. Men i detta Tegelbackshus åt jag med far min den första restaurangmåltiden jag kan minnas i Stockholm. Vid ett besök i tioårsåldern, då pappa hade ärende till Folket i Bild, som han varit med och grundat i dessa Klara-kvarter. ”Norma” tror jag restaurangen hette. Nu är det en japansk där.

I mitt tidiga journalistliv i Stockholm gick vi till Rosenbad när vi skulle äta lite högtidligt. På tidningarnas tid i Klara var där restaurang och politiker fanns i huset endast som gäster. Tage Erlander och andra styrande statsmän regerade fortfarande från Kanslihuset i Gamla stan. När jag som 21-åring engagerats av *Aftonbladet* var det Allan Fagerström som vid ett bord på Rosenbad gav en första lektion om journalistlivet i Klara. Fiskarna lekte i Strömmen utanför fönstret och livet skulle börja leka för mig. Som alla goda och skrivkunniga chefredaktörer hade Allan själv en grund som reporter och restaurang Rosenbad med politiker och annat känt folk hade varit en av hans nyhetskällor.

Nu, under promenaden nära sextio år senare, lämnar jag Tegelbacken, där det naturligtvis inte finns en enda vägg kvar av *Dagens Nyheters* hus. Det var där Herbert Tingsten kunde få ett samtal från en byråkrat på andra sidan gatan:

”Professor Tingsten ska veta att de sitter och dricker sprit på *Dagens Nyheters* redaktion. Jag ser det genom fönstret”.

”Ser ni om det är något kvar i flaskan, så det är lönt för mig att gå dit?”.

I detta nya tidevarv vandrar jag Karduanmakargatan upp mot Brunkebergstorg. Här till höger låg *Svenska Dagbladet* i ett gammalt hus med lika

mycket trä som charm, men nu kantas hela gatan av byggnader som synes ha tillkommit utan fest eller upptåg på arkitektkontoren. Fantasilöst, trist. En gång går rätt över gatan, högt upp. Förmodligen förbindelselänk för ett par departement eller något annat statsbärande.

Brunkebergstorg hade sina goda sidor under Klaras tidningsliv. Dels fanns där restaurang Gillet som vi kallade Brunkan och där många planer kunde smidas i lugn och ro vid de vita dukarna, ett stycke från Klaras stimiga och robusta journalistfästen Tennstopet och W 6. Stoj och stim, kanske skrävel, ibland djup begrundan tillsammans med författare som Nils Ferlin, Vilhelm Moberg, Lars Forssell, Stig Dagerman och Pär Rådström.

Vägg i vägg med gamla Brunkan låg Ideon, teatern som bar grunden till Povel Ramels decennielånga Knäppupp-succé. Den uppsättning med många stjärnor som turnerade med stor tältshow runt hela landet på somrarna, en kulturgärning så god som någon. Jag minns, när Ideon och krogen hade fallit för grävskoparnas attacker runt Brunkebergstorg, hur Knäppupp en sensommar kunde uppföra sitt jättetält på rivningstomter vid Drottninggatan. Tältplats mitt i stan medan rivningen pågick runtomkring och höghusen vid Sergels torg skulle börja skjuta mot höjden.

Vid Brunkebergstorg växte dessa omskapande år Riksbankens svarta stenkoloss upp, på den plats där Telegrafstyrelsen försökt att koppla ihop landet. Nytt hus. Nya ledningar, för och till folket. De nyplacerade i Brunkeberg mera ekonomiskt sinnade.

Det enda som tydligen inte berörts så mycket av nya tiden är trafiken till prostituerade på Malmskillnadsgatan, alldeles vid Brunkebergstorg. Affärerna där ute på gatan torde göras upp snabbare än inne i Riksbanken.

Vattugatan ner från Brunkebergstorg är mig välbekant. Som gata, inte längre för husen. De är mig alla främmande, men förhoppningsvis kära tillhåll i nya tidens Klara.

Jag har sett hur Tennstopet, poeternas, journalisternas, fotografernas ständiga tillhåll på kvällarna, jämnats med marken. Ett dataföretag residerar i nya huset och går man om hörnet på Klara Östra Kyrkogata finns Hittegods, om nu även det kan vara ett tidens tecken, vad vet jag.

En gång för längesen spisade vi jazz på Café Flamman, mitt emot Tennstopet, men det trähuset fick tidigt ge vika för ett jättelikt parkeringshus. Som följdriktigt fick namnet Elefanten. Det var nog Stockholms fulaste hus

i centrum. Fasaden var det enda jag såg när jag spanade ut från mitt hörnrum i *Aftonbladet* på gatan mitt emot. Lyckligtvis hade jag inte så ofta tid att stå och titta ut genom fönstret; det väckte inga idéer till journalistik om vad som rörde sig i samhället.

Det under sjuttioalet nyuppförda P-huset Elefanten anfördes också under grävskopornas slutliga Klaraoffensiv i slutet av seklet och väl var det. I dag då på tomten? Bostadsrätter naturligtvis, långt högre än bilkarusellen gick på de många planen. Med pris därefter, i ett Klara där alla med små lägenheter drevs ut till förorterna en gång när stadsplanerarnas nya visioner skulle genomföras i samband med rivningsraseriet.

Var allt detta nödvändigt? Tidningsredaktionerna skulle naturligtvis funnits kvar i centrum, det är ju där mycket händer, allt är nästgårds och spontana kontakter uppstår som kan ge både nyheter och intentioner.

Tryckerierna däremot måste flytta ut, de var för otympliga i Klaras källare och kunde lika gärna stå utanför stan när den nya tekniken blixtnabbt förde över färdiga sidor att trycka. Men måste konkurrenterna skiljas?.

Karl Vennberg, en av de mest tongivande Klarapublicisterna, funderade om det:

”Det är ju inte under alla politiska och ekonomiska förhållanden självklart att tidningar ska tvingas ut i periferin och förlora den fysiska kontakten med varandra. Man kan lätt föreställa sig ett Klara, där en mängd fallfärdiga hus kunde ha röjts undan för att ge ökad plats åt tidningarna. Kvarterskrogar kunde ha legat kvar där journalister från olika redaktioner kunde ha avhånat varandra. Nu återstår bara att befästa sönderslagna ensamma världar.

Det kunde, i en medveten stadsplanering, i en regim av mindre allsvåldig kapitalism, ha legat kvar ett centrum av levande tidningar i stadskärnan. Och kanske skulle ett sådant levande centrum ha kunnat få en avgörande betydelse för en pånyttfödelse som vi nu lär få vänta på. Nära varandra och stärkta av varandra skulle dessa tidningar ha kunnat upprätta en de fria intelligensernas republik”.

Det skrev Karl Vennberg sedan *Dagens Nyheter* tagit *Expressen* med sig och dragit till Marieberg. Där hamnade också *Svenska Dagbladet*, varefter *Aftonbladet*, den sista Klaraprodukten, fann ny bosättning ute vid Globen

sedan ett redan befintligt hus vid Norra Bantorget lämnats åt sidan i valet av ny placering. Låg det för nära ägaren LO, måntro? *Aftonbladets* tryckeri hade vid det laget redan dragit igång i Akalla.

Först att lämna de stillsamma områdena i Marieberg och vid Globen och ta sig tillbaka till Klara var *Svenska Dagbladet*, en tidning som även innehållsmässigt stått för förnyelse i en tid när *Dagens Nyheter*, som alla sett upp till, blivit tam, strikt redovisande men utan det livselixir som en rad frisläppta reportrar av högsta klass kan ge läsaren.

Kvällstidningarna är nog snart tillbaka inne i stan. De trycks redan i ett tiotal orter ute i landet, där de en gång hade egna reportrar och fotografer, stationerade i ett tjugotal städer. De har dragits in och telefonerna i Stockholm går i stället varma när något händer i Norrbotten, Blekinge, Värmland eller var det nu kan vara. Närvaro anses inte längre ha stor betydelse.

Men denna soliga septemberdag 2009 är jag besökare i Klara igen. Vattugatan 10 var mitt journalistlivs fasta adress. Där gick vi in i *Aftonbladets* hus under Atlas, atleten som ansågs bära upp himlavalvet, men här fick nöja sig med den tunga hörnklockan. Det var väl några tusen gånger jag kastade en blick på hans urtavla när jag i gryningen hastade in under honom.

Jaså, är jag sen nu igen.

Sedan brukade vi ta trapporna upp till tredje våningen i några språng och lätt andfådda slå oss ner på centralredaktionen för att under koncentrerade morgontimmar redigera alla dagens nyhetssidor. Strax innan Atlas klocka passerade åttaslaget brukade vi vara klara med första upplagan.

Atlas är den ende jag känner igen på Vattugatan i dag. Han är väl lite uppputsad i sin nya omgivning, men sticker fortfarande, till synes nyfiken, ut sitt huvud och spanar uppåt gatan.

Han gör det från ett helt nytt hus, med stora fönster.

Atlas, den stålsatte, var det enda som räddades kvar till eftervärlden när det gamla tidningshuset slaktades. Där hade då nittonhundratalets dagshistoria formulerats dygnet runt av *Aftonbladet* och *Stockholms-Tidningen*. Någon, med lite pietet, såg väl till att han inte drogs med till soptippen.

Jag kan tänka mig att Atlas fick stå i något skjul och avvakta medan stora affärsuppgörelser pågick. Den tomma tomten var attraktiv. Så tilldragande att den tom och öde uppskattades till uppemot en miljard. Så småningom

gick den till ny ägare för drygt 700 miljoner. Pengar till LOs kassa, inte *Aftonbladets*. Köparen hade pengar. Det var AMF och AFA försäkringar. En miljö där cheferna haft ett även utåt synligt intresse för egna plånboken. Också.

Det var andra tider, andra summor när LO köpte båda tidningarna och huset, hela rasket av Torsten Kreuger. Då rörde det sig om trettioålet miljoner och året var 1956. Kreuger själv fanns ofta i huset och på bildarkivet träffade han en dag på en 19-årig flicka, Diana, som sorterade fotona med 250 kronor i lön. Den lär inte ha behövt betalas ut längre när finansmannen, då 58, gifte sig med henne.

”När jag såg Torsten första gången tänkte jag: Hellre tio år med en sådan man än femtio med en dum löjtnant”. (Löjtnanter stod annars högt i kurs det året).

Detta berättade stjärnreportern Börje Heed i tidningen när arvet efter Kreuger blev känt. Hur hans stora förmögenhet skulle fördelas var en stor nyhet. Heed hade tålmodigt bevakat bouppteckningen i flera år (hur är det med tålmodigheten i nyhetsbevakningen nu?) och klockan 4 på morgonen den dag handlingarna gick till rätten låg allt på centralredaktionens bord. Med bilder på arvtagerskan Diana och allt. De porträtten kom dock inte från bildarkivet.

Sista nyheten om gamle ägaren. Konkurrenten *Expressen* saxade en hel sida, med korrekturfel och allt.

Att vänta – det tillhör journalistikens högtidsstunder. Att vänta ut nyheterna, att vänta ut objekten som ska ge rubrikerna, texterna, bilderna. Är vi, som Börje Heed alltid var, väl förberedda brukar det gå hem, före konkurrenterna. Journalister har ibland för lätt att lägga av. Envetenheten i nyhetsjakten behöver vi mycket mer av, kunde jag då och då konstatera i ett personligt brev, kallat *Klara, halv tolv*, jag lät gå ut till medarbetarna på redaktionen en gång i veckan. (Ett urval blev en bok som använts i journalistundervisningen bland annat).

Det är kvalité att vårda orden fann jag anledning understryka en annan gång. Blir vi lästa, frågade jag. Bläddrar våra läsare för snabbt igenom tidningen? Får vi dem att stanna upp med en lockande redigering? Får vi dem att läsa texten till slut?

Det är förstås upp till varje reporter att ge liv åt texten. Tyvärr hamnar det alltför många slappt skrivna texter på centralredaktionens bord (och andra bord också). Texter som det inte händer något i, som inte för skildringen vidare utgång för utgång, döda texter, ofta med dålig, slarvig svenska.

Ibland kan förklaringen helt enkelt vara att det är ett telefonjobb. Ett sådant har svårt att ge liv, nerv och närhet åt skeendena. Men mycket måste göras på hemmaplan, krångliga ämnen ska utredas, viktiga nyheter berättas och då växer kraven på skribenten.

Vi har ingen rätt att lämna ifrån oss manus som endast de i ämnet invigda begriper. Hela kvällstidningsidén strider mot det, brukade jag understryka. Det är alltid en risk att fastna i statiska texter, i schablonmässiga skrivsätt. Vi vill skriva ”raka”, lättfattliga texter och det är en utmärkt ambition, men vi måste samtidigt värja oss mot stela lösningar i rapporteringen. Sådana schabloner förekommer alltför ofta. Det kan växla från tid till tid, från modell A en tid, till modell B nästa. Svårigheten ligger i att kombinera det lättfattliga rapporterandet med det fantasifulla. Och visst finns det utrymme för ett artisteri, ett berättande. Bekämpa klyschorna!

Jag fann, i mina synpunkter till våra trehundra medarbetare med Vattugatan 10 som hemvist, naturligtvis anledning att peka på stilistikens mästare som Allan Fagerström och Dieter Strand, båda i huset, och fann att nästan alla skribenter kan lyfta sig ett steg eller två om viljan finns. Tidningarna ska inte bara vara läsbara, de ska ge en lustförmimelse också.

Reportern ska dessutom förmedla en närvarokänsla till läsaren och utlösa hans eller hennes fantasi. Reportern ska ta oss med ut till platsen. Vi ska kunna se miljöerna, känna dofterna, möta människorna i närbild. Läsaren ska känna att han är med reportern ute på fältet.

Den formen av rapporter till läsarna behöver inte betyda att vi segar ut artiklarna så att de blir oformligt långa. Då blir vi kanske ändå inte lästa.

Det är med orden som med solstrålarna. Ju mer man koncentrerar dem desto djupare bränner de.

Sådant fanns anledning att tala om i det gamla hus som stod här på Vattugatan 10–12, i ett århundrade tidningsofficin. En viktig del i den smältdegel tidningarnas Klara var för nyheter och åsikter.

Kvarteret vid Vattugatan rymde en daglig tillvaro för reportrar och fotografer, åsiktsformulerare och redigerare. Annonssäljare och distributörer. Diverse administratörer och en och annan direktör som inte alltid hade känsla för den lite specifika tidningsvärlden.

Och där fanns naturligtvis tryckare, de som slutförde dagens skapelseprocess av tidningarna. Men där fanns också en yrkesgrupp som nu liksom de gamla tidningshusen är utplånad. Över hundra män och kvinnor fanns i sätteriet *Aftonbladets* sista Klaraår. Hälften maskinsättare, de andra handsättare som färdigställde sidorna. Nu är hela den yrkesgrenen borta i grafikernas skrå. Avsågad av nya tekniken. Inget sätteri behövs i digitaliseringens värld när sidorna går direkt från redaktionen till tryckerierna.

Allt försvann från Klara. Sätterierna, tryckerierna, redaktionerna. Alla tidningshusen. Skribenterna har kämpat med orden i andra stadsdelar.

Endast en i Klaras långa rad av profiler finns kvar, säkert beredd att stanna i evigheter.

Jag mötte honom varje gryning när jag skulle snedda över Klara kyrkogård på väg till jobbet i *Aftonbladets* hus, kyrkans närmaste granne, om än icke själsfrände.

Han stod där på trottoaren vid kyrkogårdsgrinden och tände sin cigarett.

Han står där än i dag, med vinkelräta axlar i sin randiga kostym, dagligen beskådad av tusentals passerare.

Nils Ferlin är outplånlig.

Storsvensk tidningsstart brödrafolkets fel

Karl Erik Gustafsson

Under 1860-talet försämrades förhållandet mellan Sverige och Norge i takt med norrmännens ökande självständighetssträvanden. Motståndet i Norge mot unionen sporrades genom en rad symbolfrågor. En sådan var det norska kravet på en egen handelsflagga utan unionsmärke, ”det rene flag”. Det var under en tid då den norska handelsflottan expanderade. En konservativ opinion i Sverige krävde å sin sida att norrmännen skulle hålla sig till unionsfördraget och ville se ett slut på de ständiga eftergifterna till Norge. Även denna opinion växte sig starkare.

Samtidigt ifrågasattes från svenskt konservativt håll frihandel som princip, när billig spannmål från Ryssland och USA började saluföras i Sverige. Svenska jordbrukare krävde skyddstullar och andra näringsidkare passade på tillfället att föra fram samma krav för sina näringar. Inom det stora Lantmannapartiet fanns en falang, den s.k. rundbäckska fraktionen, som var tull- och försvarsvänlig. Den företrädde av bröderna Jöns och Abraham Rundbäck.

Rundbäckarna hade ett språkrör i Stockholm. Det var *Vikingen* men tidningen kom bara ut en gång i veckan. Politisk redaktör för tidningen var Oscar Norén. Denne tyckte inte att det räckte med veckoutgivning för att fånga upp den växande kritiken mot både frihandeln och den försvagade ställning Sverige fått i unionen med Norge. Han bedömde att det fanns marknad nog för en större tidning. Norén tyckte dessutom att det kunde vara dags för en ny stor tidning i Stockholm tjugo år efter Rudolf Walls start av *Dagens Nyheter*.

I december 1884 lanserades den nya fosterländska tidningen i Stockholm. Den kallades *Svenska Dagbladet*. Norén utsågs till tidningens politiske redaktör. Medredaktör och ansvarig för den allmänna redaktionen blev Axel Jäderin. Här ska jag berätta om de två tidningsmännens öden och om hur *Svenska Dagbladet* lyckades i sitt storsvenska uppsåt. Underlaget

kommer från mina studier av *Svenska Dagbladets* ekonomiska historia som pågår fortlöpande och då och då avsöndrar en artikel.

Bygdemålsforskaren som blev tidningsman

Oscar Emil Norén (1844–1923) föddes i Lidköping och började efter studentexamen att studera i Uppsala. Där avlade han kameralexamen 1864 och fortsatte med studier i nordiska språk, historia och statskunskap men utan att ta någon examen. Under ett par år studerade han bygdemål från sin barndoms Västergötland och tog initiativ till den första landsmålsföreningen i landet, Västgöta landsmålsförening. Norén lämnade Uppsala 1875, flyttade till Stockholm, blev oavlönad e.o. kammarskrivare i kammarkollegiet och började medarbeta i olika tidningar i Stockholm: *Svenska Medborgaren*, *Aftonbladet*, *Nya Dagstelegrafen* och *Fosterlandet*.

Om man så vill, kan man påstå att Norén hade tidningspåbrå. När familjen bodde i Lidköping och hans far, prästen Johan Norén, var rektor där, gav nämligen denne ut tvådagartidningen *Lidköpings Tidning* under nästan tre år. I november 1844, tre dagar innan Oscar Norén föddes, överlät fadern tidningen på andra.

Efter ungefär två år inom huvudstadspressen flyttade Oscar Norén 1876 till Gävle, där han blev redaktör och ansvarig utgivare för ortens ledande tidning, *Norrlandsposten*. Norén stannade drygt ett år i Gävle. Han sade upp sig efter en dispyt med tidningsstyrelsen om beräkningen hans tantiem. För att ge sin version av konflikten gav den temperamentsfulle Norén, på eget bevåg och annat tryckeri, ut två nummer av *Norrlandsposten* efter det att han avgått, den 29 och 31 december 1877. Något tantiem för tiden som redaktör i Gävle fick han aldrig ut.

Tillbaka i Stockholm 1878 medarbetade Oscar Norén bl.a. i *Stockholms Dagblad* och *Aftonbladet*. Hösten 1881 startade han sexdagartidningen *Nya Pressen* som betecknade sig som ett organ för handel, sjöfart, nyheter och politik. I ett extranummer i januari 1882 tvingades Norén tillkännage att tidningen av brist på förlagskapital måste upphöra. I december 1882 knöts Norén till *Vikingen*, som startats några månader tidigare. Norén blev i *Vikingen* känd för sina, som det heter i flera källor, ”pepprade och saltade” artiklar.

Norén kom inte bara med idén att starta *Svenska Dagbladet*. Han värvade också aktieägare och lyckades väl med det. Varje aktie i Svenska Dagbladet Aktiebolag löd på 500 kronor, ett relativt högt belopp, och minimibeloppet för aktiekapitalet hade fastställts till 150 000. Aktiekapitalet blev övertecknat.

Mycket litet är känt om aktieägarna utöver att de var många. Det enda som jag säkert kunnat fastställa är att Norén tecknade sig för två aktier. Vilka som ägde övriga 323 aktier får man försöka gissa sig till.

Huvudredaktör Ivar Anderson återger i *Svenska Dagbladets historia* del I 1884–1940 tidningsuppgifter om att bankdirektören A.O. Wallenberg, brännvinskungen L.O. Smith och grosshandlaren och lekmanpredikanten C.O. Berg hörde till tidningens finansiärer. Anderson själv tror inte på Wallenberg som finansiär – Wallenberg ”hade säkerligen inga sympatier för Noréns ’norskäteri’ och protektionism” (s. 12). Pelle Berglund nämner inget om saken i sin bok om Kung Brännvin (2008). Även Smith ville förmodligen ha goda relationer till Norge. Han var nämligen god vän med flera ledande personer i den norska självständighetsrörelsen. Om Berg som tidningsfinansiär vet vi inte mer än att han sommaren 1888 tillsammans med några kapitalstarka ”fosterlandsvänner” gav sig in i en mördande pris-konkurrens i Stockholm med en konservativ dagstidning, *Morgonbladet*.

Två huvudredaktörer

Oscar Norén utsågs alltså till en av två huvudredaktörer för *Svenska Dagbladet*. Han skulle svara för den politiska avdelningen och ledaravdelningen. Till uppgiften som ansvarig utgivare och huvudredaktör för den allmänna redaktionen värvades en minst lika känd tidningsman, Axel Jäderin, redaktör och ansvarig utgivare för *Stockholms Dagblad*, Sveriges mest ansedda tidningen som sedan början av 1870-talet med stolthet bar tillnamnet ”en svensk Times”. När *Svenska Dagbladet* kontaktade Jäderin på *Stockholms Dagblad* pågick ett ägarskiftet på tidningen, vilket kunde göra Jäderins ställning på tidningen osäker.

Axel Vilhelm Jäderin (1850–1925) var stockholmare. Han prövade tidigt på tidningsarbete. Ett halvår efter studentexamen i Stockholm tjänstgjorde han som lärare i Motala 1870–1871 och medarbetade då i tvådagars-tidningen *Motala Tidning*, som startades 1868 i Skänninge.

Axel Jäderin började studera i Uppsala något senare än Norén men var samtida med honom där. Jäderin ingick i Uppsala i August Strindbergs vänkrets. De hade varit skolkamrater i Stockholm. Jäderin tog inte någon akademisk examen.

Jäderin gjorde som Norén en sejour i landsortspressen och var från januari 1877 till april 1878 redaktör för tvådagartidningen *Tidning från Falköpings stad och Falbygden*. Tidningen drevs av Emerence Forsell, änka i 35-årsåldern efter tidningsgrundaren Carl Johan Forssells son. I Falköping var Jäderin stadsfullmäktig men varken det ena eller det andra kunde hålla honom kvar i Falbygden. ”De goda borgarna i Falköping kunde lättade andas ut”, skrev man i en artikel om tidningen i ett jubileumsnummer när den fyllde 140 år. Förklaringen till detta konstaterande var att Jäderin ägnade sig åt ”kritiskt granskande journalistik”.

Jäderin kom tillbaka till Stockholm ett par år efter Norén. Från 1879 till oktober 1882 var han korrekturläsare och riksdagsreferent i *Dagens Nyheter*. Hösten 1880 gjorde Jäderin ett uppehåll i anställningen på *DN*. Under tre månader hjälpte han i rollen som redaktionssekreterare till att starta sexdagartidningen *Skånska Aftonbladet* i Malmö.

Axel Jäderin lämnade *Dagens Nyheter* utan att ha någon fast anställning på någon annan tidning. Torsten Gårdlund skriver i *Misslyckandets genier* (1993) om Gustaf de Laval att denne ingick i en krets jämnåriga vänner som med August Strindberg som affischnamn planerade att starta en tidning eller tidskrift. Strindberg ville inte vara med och skrev den 29 november 1882 i ett brev till teaterkritikern och kåsören Pehr Staaf att tidningen skulle redigeras av ”de arbetslöse Linck och Jäderin som behövde anställning” (s 197).

Gårdlund tror felaktigt att Strindberg med Jäderin avsåg Axels bror, geodeten Edvard, men det var alltså Axel som var arbetslös efter tiden i *Dagens Nyheter*. Litteratören Josef Linck hade arbetat på *Nya Pressen* vilken som nämnts lades ned i januari 1882. I juli 1883 anställdes Axel Jäderin som redaktionssekreterare i *Stockholms Dagblad*.

Axel Jäderin hade tre bröder och en syster, Anna, som i april 1884 gifte sig med Hjalmar Branting. En av Axel Jäderins bröder, Eric, blev också tidningsman. Eric Jäderin skrev i *Dagens Nyheter* 1880, när Axel var där, var redaktör för *Motala Tidning*, där Axel arbetat, och knöts hösten 1885 som Köpenhamnskorrespondent till *Svenska Dagbladet*, när Axel var där. Eric

Jäderin betraktades i familjen som misslyckad, skriver Lena Svanberg i boken om Anna Branting (1987). Anna ansåg, enligt samma källa, att Axel var den klokaste av bröderna men redan som ung ett monster av moralism (s 19). Professor Jörgen Westerståhl, dotterson till Anna och Hjalmar Branting, har för mig bekräftat detta omdöme.

Jäderin kom till *Svenska Dagbladet* vid månadsskiftet oktober-november 1884. Han fick utgivningsbevis för tidningen i början av november. Norén lämnade *Vikingen* en månad senare. Den 1 december var båda redaktörerna på plats, den politiske redaktören Norén och allmänredaktören Jäderin.

För hela fosterlandet

Av prenumerationsanmälan i det första provnumret 18/12 1884 framgår klart att *Svenska Dagbladet* skulle vara ett politiskt organ. Tre politiska sakfrågor nämns, först Sveriges frihet och oberoende, därefter Sveriges överhöghet i unionen med Norge och slutligen ett välordnat försvar.

Svenska Dagbladet skulle vara ett frisinnat, sansat och svenskt organ för de borgerliga klasserna. Tidningen skulle sträva efter en lugn utveckling av statsskicket utan utländskt inflytande och en verklig ömsesidighet i den internationella handeln. *Svenska Dagbladet* skulle främja arbetarklassen men bekämpa våldsamma agitationer, kunde Hjalmar Branting läsa i svågern Axel Jäderins tidning.

Svenska Dagbladet skulle ha fem redaktionella avdelningar: för det första, en utrikesavdelning, som skulle innehålla referat från de förnämsta europeiska organen, för det andra, en heltäckande inrikesavdelning som skulle försörjas av omkring fyrtio korrespondenter i landsorten, för det tredje, en avdelning för konst, teater, musik och litteratur, för det fjärde, en avdelning för ekonomi – en affärstidning i tidningen - och slutligen för det femte, en avdelning med tidsfördriv av olika slag, följetonger, krönikor och roande uppsatser.

Om man jämför med Rudolf Walls program för *Dagens Nyheter* vid dess start, finns en rad skillnader. *Svenska Dagbladet* ville enligt Norén och Jäderins program vara en lättläst, omväxlande och rikhaltig notistidning, inte lika inriktad på nyheter som *Dagens Nyheter* och inte som denna använda sig av talspråk. *Svenska Dagbladet* skulle inte vara folklig som *DN*, inte

personinriktad som den och inte innehålla rättegångsreferat. I jämförelse med *DN* skulle *Svenska Dagbladet* specialiteter vara ekonomi- och utrikesavdelningarna.

I det andra provnumret 20/12 1884 noterade *Svenska Dagbladet* att konservativa *Nya Dagligt Allehanda* uppmärksammat tidningen och konstaterat att *Svenska Dagbladet* i varje fall inte var en tidning som *Allehandas* läsare behövde. Nykomlingen utgjorde inget hot.

I det fjärde provnumret, på julafton 1884, redovisades att ledande norska tidningar reagerat och att det togs som ett bevis på att budskapet i unionsfrågan gått fram. Schibstedägda, konservativa *Aftenposten* skrev om den nya stockholmspressen mot Norge. *Svenska Dagbladet* beskrevs som en öppen fiende till Norges och Sveriges jämställdhet. Tidningen kallades för en ultrasvensk och chauvinistisk tidning.

I provnumret på nyårsafton 1884 citerade *Svenska Dagbladet* liberala *Verdens Gang* som skrev att *Svenska Dagbladet* arbetade för att försätta Norge i provinsförhållande till Sverige. Norges fiender i Sverige hade upprättat ett nytt dagblad.

En årsprenumeration på *Svenska Dagbladet* kostade 12 kronor, såväl i Stockholm som utanför. Det var samma pris som *Dagens Nyheter* och *Aftonbladet* tog men ett lägre än de andra konservativa tidningarnas i Stockholm, *Stockholms Dagblad* och *Nya Dagligt Allehanda*, som höll fast vid 18 respektive 20 kronor.

Vem som föreslog tidningsnamnet har jag inte lyckats få fram. Det kanske föll sig naturligt. Vad skulle en dagstidning som var nationell, krävde överhöghet för Sverige i unionen med Norge och hade en stab av fyrtio korrespondenter i landsorten heta om inte *Svenska Dagbladet*?

En för mycket

Jäderin var 34 år och Norén hade just fyllt fyrtio när de började på *Svenska Dagbladet*. De hade båda erfarenhet från såväl stockholmspressen som landsortspressen. Arbetsfördelningen mellan dem verkade ha varit den rätta. I Stockholm hade Jäderin varit på allmänna redaktionen medan Norén sysslat med det politiska. Ideologiskt var de på samma linje.

Norén hade gjort en riktig bedömning av marknaden. *Svenska Dagbladet* fick snabbt en upplaga över 5 000 exemplar, varav mer än hälften gick

till landsorten. Om man räknade ”postprenumerationer på Stockholms postkontor” var *Svenska Dagbladet* den fjärde största stockholmstidningen efter *Dagens Nyheter*, *Stockholms Dagblad* och *Aftonbladet*. Den senare var bara obetydligt större, vilket framgår av statistik som *Svenska Dagbladet* publicerade i tidningen den 3 februari 1885.

Men, bara efter några månader började det gnissla mellan Jäderin och Norén. Jäderin bestämde sig för att försöka manövrera ut Norén och lyckades också med det. I november 1885 beslutade styrelsen att göra Jäderin till huvudredaktör. Norén stod i redaktionsrutan för sista gången den 28 november 1885. Han lämnade tidningen den 30 november men fick ett löfte av styrelsens ordförande, som ville ha honom kvar, om att komma tillbaka inom ett år.

Det var ett misstag att göra sig av med Norén. Tidningen förlorade i slagkraft och blev mer lik de andra konservativa tidningarna. Norén fick verkligen ett erbjudande om att komma tillbaka – en förskottsutbetalning ordnades i slutet av oktober 1886 – men Jäderin stoppade detta.

Huvudredaktören Axel Jäderin råkade upprepade gånger i konflikt med vissa av styrelsen ledamöter. Bakom ryggen på Jäderin anställde styrelsen till slut en ny huvudredaktör men det skulle vara på försök under ett år. Den nye redaktören övertog tidningen i november 1888. Jäderin lämnade inte tidningen frivilligt utan fortsatte som medarbetare och lät sin besvikelse över att tvingas lämna huvudredaktörskapet gå ut över efterträdaren Hjalmar Sandberg. Jäderin förklarade vid avgången att han med alla upptänkliga medel skulle skada tidningen. Jag har tidigare med hjälp av Hjalmar Sandbergs brevsamling berättat om detta dramatiska händelseförlopp, i uppsatsen ”Hjalmar Sandberg och det gamla *Svenska Dagbladet*”.

Skilda vägar

Efter det att Axel Jäderin fått lämna huvudredaktörskapet i *Svenska Dagbladet* försvann han in i branschföreningar och branschföretag och slutligen i partiarbete. Han tog 1887 av politiska skäl – unionsfrågan och tullstriden – initiativ till bildandet av Tidningsmannaföreningen som en utbrytargrupp ur Publicistklubben. Jäderin var föreningens ordförande från starten till 1893, då föreningen upplöstes.

Efter tiden i Tidningsmannaföreningen var Axel Jäderin chef för Svenska Telegrambyråns redaktionella avdelning under tio år. 1903 övergav han journalistiken för partipolitiken och arbetade i olika konservativa valorganisationer. Från 1904 till sin död 1925 var han sekreterare i Allmänna valmansförbundet. I denna egenskap deltog han 1909 i bildandet av Svenska högerpressens förening.

Till skillnad från Axel Jäderin gjorde Oscar Norén en lysande journalistisk karriär. Året i väntan på att få komma tillbaka till *Svenska Dagbladet* vistades Norén utomlands för att vårda sin hälsa. Han hade bara en lunga. Åter i Stockholm stannade han där ett par år. Han köpte 1887 söndagstidningen *Figaro*, drev den ett år och sålde den sedan.

I början av 1889 knöts Oscar Norén till *Göteborgs Aftonblad*, en konservativ sexdagarstidning som startats i oktober 1888 av Hans Österling, Anders Österlings far. Tidningsmakaren C.G. Tengvall var redaktionssekreterare under tidningens första åtta månader. Norén tog under uppseendeväckande former över tidningen i mars 1889. Riktigt hur det gick till har inte utretts. Hans Österling flyttade till Malmö och nystartade *Skånska Dagbladet*.

Göteborgs Aftonblad var den tredje lågpristidningen under 1880-talet i Göteborg. De två första levde inte länge men *Göteborgs Aftonblad* blev mycket framgångsrik. Upplageframgången var så snabb att tidningen redan ett år efter starten tvingades installera en rotationspress, den första i Göteborg. Tidningen kostade i abonnemang och lösnummer hälften så mycket som de etablerade konkurrenterna. Tidningen var från början, under Österlings korta tid, frisinnad, arbetarvänlig men mot socialism. Som andra billighetstidningar hade den förklarat sig oberoende. Nyheterna sattes främst.

Oscar Norén utvecklade efter det att han tillträtt som redaktör ett konservativt program som i stort sett var detsamma som han skrivit för *Svenska Dagbladet* fem år tidigare. Genom den konservativa inriktningen hamnade tidningen ofta i konflikt med stadens liberalt sinnade elit. Under Noréns ledning fick Göteborg en kraftfull billighetstidning till ett betydligt lägre pris än *Göteborgs-Postens* och med en effektivare distribution.

Efter tio år lät sig Norén köpas ut av ett konsortium av högerpolitiker och affärsmän. Därmed var också framgångssagan över. Tidningen blev en förlustaffär även om den lyckades behålla en stor upplaga.

Harry Hjärne beskriver i sina memoarer, *Äventyr i tidningarnas värld* (1965), Oscar Norén som en briljant journalist som visst hur en tidning skulle göras, men också som en rabiät politiker och en obehärskad fiende till stadens kulturelit med dess starkt judiska inslag. Enligt Hjärne var det bryggaren Melker Lyckholm som kom på ”den för *Göteborgs Aftonblad* olyckliga idén att köpa ut Oscar Norén” (s. 242-243). Hjärne nämner dock inget om att Lyckholms ljusa idé var till fördel för honom och *Göteborgs-Posten*. Den folkliga lågpristidningen *Göteborgs Aftonblad* var även om dess storhetstid var över *Göteborgs-Postens* närmaste konkurrent om den breda publiken. Den 31 mars 1926 lades *Göteborgs Aftonblad* ned och den 27 april 1926 tog Harry Hjärne över *GP* men också den marknad *Göteborgs Aftonblad* arbetat upp, femton procent av hushållen i Göteborg och en hygglig upplaga utanför staden.

Oscar Norén kunde dra sig tillbaka som en välbärgad man. Han köpte först fädernegården i Västergötland och sedan en herrgård i Södermanland. Där ägnade han sig bl.a. åt språk- och dialektstudier.

Under norsk överhöghet

Svenska Dagbladet blev ingen större politisk eller ekonomisk framgång. Med avseende på den politiska konjunkturen låg tidningen rätt i tiden. Det fanns en lucka i det politiska spektrumet. Upplagan utvecklades oväntat bra.

Såväl de politiska som de ekonomiska konjunkturerna ändrades under tidningens första år. Unionsfrågan utvecklades till Norges fördel redan innan *Svenska Dagbladet* kom igång. Parlamentarismens genombrott i Norge 1884 innebar en försvagning av unionen. I juni 1884 hade venstrepartiets ledare Johan Sverdrup blivit statsminister. Unionen gick mot sitt slut.

Genom en vändning nedåt av den ekonomiska konjunkturen blev åren 1886–1887 de svåraste under hela 1880-talet. *Svenska Dagbladet* gick redan 1885 med förlust och så fortsatte det, såväl 1886 som 1887. Därmed var aktiekapitalet förbrukat och företaget fick rekonstrueras. Under ständiga ekonomiska problem hankade tidningen sig fram till 1897 men då var det definitivt slut.

Efter det gamla *Svenska Dagbladet* 1884-1897 kom ett nytt men tidningarna har inte mer än namnet gemensamt. Det är stort nog, annars hade det

nya *Svenska Dagbladet* kanske hetat Tidningen Sverige. Det senare föreslogs av författaren Carl G. Laurin men fick inte ett tillräckligt stort stöd bland intressenterna.

Berättelsen om *Svenska Dagbladet* i ett svenskt-norskt perspektiv har en ironisk knorr. Den storsvenska dagstidning som startades för att bevara Sveriges överhöghet i unionen hamnade efter drygt hundra år under norsk överhöghet. Den norska Schibstedkoncernen tog sommaren 1998 över *Svenska Dagbladet*. Denna norsk-svenska union är nog svårare att lösa upp än den svensk-norska. Det ska vi vara tacksamma för.

Referenser

- Anderson, I., *Svenska Dagbladets historia*, del I 1884-1940. Norstedts, Stockholm 1960, 1-64.
- Berglund, P., *Kung Brännvin. (L.O. Smith)*. Prisma, Stockholm 2008.
- Gustafsson, K.E., Hjalmar Sandberg och det gamla *Svenska Dagbladet*. *Presshistorisk årsbok 1991*, 30-43.
- Gustafsson, K.E. & Rydén, P. (red), *Den svenska pressens historia II, Åren då allting hände (1830-1897)*. Ekerlids förlag, Stockholm 2001.
- Gustafsson, K.E., *En välmotiverad tidningsutställning. (Göteborgs-Posten 150 år)*. *Jönköpings-Posten*, 14 februari 2009, 6.
- Göteborgs Aftonblad*. 1888-1889.
- Hjörne, H., *Äventyr i tidningarnas värld*. Gebers, Stockholm 1965.
- Lundstedt, B., *Sveriges periodiska litteratur 1645-1899*, II-III. Facsimileupplagan. Re-
deviva, Stockholm 1969.
- Svenska Dagbladet*. 1884-1885.
- Svenskt biografiskt lexikon*: Axel Jäderin och Oscar Norén.

Birger Sjöbergs bilder och Tegnér

Eva Haettner Aurelius

Birger Sjöbergs diktsamling *Kriser och kransar* från 1926 väckte mycken undran, till och med motvilja hos den samtida kritiken. Berömd blev Sten Selanders formulering i hans recension av samlingen, den att dikten skulle likna en persika, vars innehåll och skönhet omedelbart visar sig, den skulle inte likna en hummerburk, vars avnjutande av innehållet krävde en konservbrytare.

Denna undran eller motvilja kan till inte ringa del förklaras av att Sjöbergs bilder var ovanligt komplicerade – själv talade Sjöberg om en rasan- de lust till kompression, till förtätning av uttrycket. Just denna förtätning kom så småningom att bli förebildlig, hyllad av 40-talets modernister, bland andra Erik Lindegren, Sven Alfons, Karl Vennberg och senare Tomas Tranströmer – alla dessa har utpekats som Sjöbergs efterföljare.¹

Som exempel på detta bildspråk kan följande parti ur ”Av Raka linjen”, dikten om hedersmannen citeras:

Ack, stater måste kläda sig i stålhatt,
och dödar över nya slagfält regna,
för att åt börsens papper giva häftig
men dagskort blomstring

För oss som vant oss vid modernisternas inte bara djärva utan i princip och i praktiken oöversättliga bilder är Sjöbergs bilder någorlunda begripliga, dvs. i någon mening möjliga att översätta till icke-metaforiska uttryck, men för 1926 års kritiker var dessa och andra bilder, särskilt dem i ”*Industria colossale*” svårforcerade – ur denna dikt kan följande verser få exemplifiera detta:

Världsfirmans stam slår skott var stund
som hjulen gå och klinga.
Starkt Drömmeriidkareförbund
skall jordens mörker ringa.

Sjöbergs uttryck har förbryllat också forskningen – för det har förefallit gåtfullt att den diktare som 1922 gav ut *Fridas Bok*, idylliserande, charmfullt enkla visor, år 1924 romanen *Kvartetten, som sprängdes*, som aldrig kallats svårtillgänglig eller förelöpare till modernismen, år 1926 framträdde med den dåförtiden svårbegripliga *Kriser och kransar*. Den forskning som letat efter förklaringar till detta ”skred” i Sjöbergs diktning, har varit i beråd.

Flera i och för sig rimliga förklaringar har presenterats, det har handlat om Sjöbergs leda inför fridadiktningen efter turnéernas år, nervpåfrestningarna inför de offentliga framträdandena har enligt Gunnar Axberger brutit ned fridadiktningens lekvärld, som fungerat som ett psykiskt skydd mot eruptiva inre krafter hos Sjöberg, motgången i *Vecko-journalens* novellpristävlan sommaren 1926 har varit en annan av Axbergers förklaringar.² Men någon förklaring till skredet i själva uttrycket har dessa inte erbjudit, och det närmaste man kommit förklaringar härvidlag har varit Gunnar Heléns banbrytande avhandling *Kriser och kransar i stilhistorisk belysning* från 1946. I sträng mening erbjuder Heléns avhandling ingen förklaring, för den beskriver med stilistisk terminologi uttrycket i *Kriser och kransar*, och förbinder detta uttryck med stiltraditioner i svensk lyrik. Det Helén särskilt lyfter fram som förebilder för Sjöbergs bildspråk är C.A. Hagbergs tegnériserande översättningar av Shakespeares dramer, och Helén sammanfattar likheterna mellan dessa översättningar och uttrycket i *Kriser och kransar* så: ”a) personifierandet av psykiska egenskaper, känslor och förnimmelser – ej som hos klassicismen uteslutande moraliska och intellektuella begrepp, b) personifikationernas starkt antropomorfiserande karaktär, c) de förkroppsligande genitivmetaforerna, d) ordlekens utnyttjande av ljudlighet och djärva associationer och e) namngivningens drastiska karaktär.”³

Heléns analys är mycket precis, och jag invänder inte mot den, men Helén går inte längre, han går inte in på processen från fridalyriken till *Kriser och kransar*, på faktorer bakom denna utveckling, han går inte in på *hur* Sjöberg förvandlat eller utvecklat detta tegnériserande språk, dvs. någon förklaring till Sjöbergs utveckling ger han inte. Det har ju inte heller varit hans syfte.

Själv har jag provat att förklara uttrycket i *Kriser och kransar* som ett slags fortsättning på grepp i fridavisorna, enligt den förklaringsmodell som de ryska formalisterna har använt för att förklara den litterära utvecklingen.

De lanserade teorin att det litterära uttrycket förändrades via parodiska förvrängningar av normen, till exempel kan den moderna europeiska romanens uppkomst förklaras av de parodiska romanerna *Don Quijote* och Sternes *Tristram Shandy*. Parodin utvecklar just genom sina parodiska grepp de nya greppen, de grepp kan åstadkomma de nya sätt att gestalta människan och världen, som behövs när det gamla uttrycket blivit automatiserat, utnött, klichémässigt, utan det förfrämmande som det litterära uttrycket skall vara, utan det som gör att läsaren via dikten kan se världen och människan på ett nytt sätt.

Fridavisorna var uppenbart parodierande, och min fråga till uttrycket i *Kriser och kransar* var: kan dess uttryck, särskilt dess bilder, förklaras som en fortsättning av parodiska grepp i fridavisorna.

Och parodier förutsätter något som skall parodieras, dvs. om de djärva bilderna i *Kriser och kransar* på ett eller annat sätt stammar från parodiskt fungerande grepp i fridavisorna, borde man kunna skönja också en traditionsbakgrund i bilderna i *Kriser och kransar*. I dess dikter borde man kunna skönja klichéer eller traditioner som bilderna utnyttjat, man borde kunna skönja den parodiska tekniken i fridavisorna. Med andra ord, man borde kunna skönja två saker, dels traditionen, dels tekniken.

I denna undersökning⁴ dök inte sällan Tegnér dikt upp, både som teknik och tradition, och det som nu följer är några exempel på hur Tegnér på sätt och vis är med och skapar de djärva bilderna i *Kriser och kransar*, Tegnér som både som teknik och tradition.

Jag börjar med själva den parodiska tekniken i Sjöbergs fridavisor. Hans parodiska teknik kan formuleras så: att foga samman det litterärt konventionella med ord och uttryck från och om (den moderna) vardagens värld. Ett tydligt exempel på detta är ”Den första gång jag såg dig”, där skillingtrycksvisan ”Den första gång i världen jag dina ögon” representerar den litterära konventionen, och där exempelvis fraserna om ”den lilla lärkan grå så svår att observera” och ”vågens plask” i ursprungsversionen från 1905 tydligt signalerar parodi.⁵ Ett annat exempel på denna teknik är följande verser ur ”Bolsjevicens dotter”⁶

Hon viskade: Jag öppnar dörrn! O, fly förrn morgonstunden
Har kysst det gallret, vitt av frost, med rosenröda munden!

Klichén ”morgonstund har guld i mund” ligger givetvis under detta parodiska uttryck, och det vardagligt moderna ”gallret” producerar parodin. I exemplen ovan ser man att de stater som måste kläda sig i ”stålhatt”, så att börsens papper som får dagskort och häftig blomstring, att den världsfirmas stam slår skott i var stund är exempel på just föreningen av det litterärt konventionella med ord och uttryck från den moderna vardagens värld.

En läromästare för Sjöberg i tekniken att foga samman det konventionellt litterära och det vardagligt triviala i bildspråket var Tegnér, som bland annat representerar den tradition i svensk litteratur som har kallats den humoristiska naturidyllens tradition. I denna tradition förenas det högstämmda med det låga och triviala,⁷ och ett exempel från Tegnér är följande vers ur ”Frithiofs lycka”, ”och qvällen drar det rosenröda/ sparlakanet för Gudars fröjd”.⁸ I denna tradition är det element från naturen som görs vardagliga eller triviala, och Sjöberg använde flera gånger just detta grepp i fridavisorna, mest kända är väl bilderna i ”På begäran”, ”Fjärilen på Haga” och Frida i vårstädningen – ”men ovanför har himlen lampan tänd”, ”Särskilt när bak vårens blomgardiner”, ”Varenda väldig bubbla som kom flyende/blev till ett hyende, en kudde under vattengudar små”. Denna tradition återfinns inte bara hos Tegnér utan också hos C.F. Dahlgren, Elias Sehlstedt och Karlfeldt. I anglosaxisk litteraturvetenskap benämns denna tradition eller dessa bilder ”domesticating metaphors”,⁹ och jag har övertagit denna term i min undersökning, detta därför att jag då kan vidga termens innebörd till att omfatta också domesticeringen av andra sakled än naturelement, till exempel just ”morgonstunden” och andra abstrakter. När Sjöberg i sin första version av ”De lära slakta dina lamm – ” skriver ”Beskedlighet, så allvarsam, med klena vackelvrinsten, de lära slakta dina lamm, och lägga dem på risten”,¹⁰ så gör han samma sak som i fridavisan ”Bolsjevikens dotter”, han förmänskligar det abstrakta beskedlighet eller morgonstunden, beskedligheten får en vacklande vrist på samma sätt som morgonstunden får en mun, och så lägger han till de vardagligt triviala ”risten” respektive ”gallret”. Den teknik han då använder är den domesticerande tekniken eller den parodierande, och liknande uttryck kan lätt letas upp hos Tegnér, till exempel ”Om du lider, om du faller/misskänd, utan tröst och hopp/genom *lifvets fängselgaller*”, i ”Frids-röster” eller ”när öfver diktens son, dess aningar och hopp/ *öändligheten* spänt det svala tältet opp” ur ”Konstnären” eller

”min sorg,/som för ett ögonblick tog vredens drägt/ den dräkten kan hon icke bära länge” ur ”Afskedet” i ”Frithiofs saga”.¹¹

Det intressanta med dessa bilder är den svävning i uttrycket mellan abstrakt och konkret som greppet kan producera, det konkreta (vrist, galler, lamm) närmar det rent tänkta, det frånvarande som det numera heter, till det närvarande, konkreta: beskedligheten eller oändligheten blir plötsligt närvarande på skeendets scen. Denna svävning mellan det abstrakta och konkreta är typisk för Sjöbergs uttryck i *Kriser och kransar*, och det är när Sjöberg i bland annat Tegnér efterföljd använder den domesticerande – eller parodiska – tekniken på förmänskligade, antropomorferade ting eller abstrakter, som denna svävning inträffar. ”Må än jag vämjäs, klädd i nytans pälsar” eller ”Så är på jorden städse ordningsfråga/ av timmer funtad, men en andens längtan/ är sammanvävd av skär osinlighet”, båda hämtade från ”Konferensman”, får exemplifiera två i *Kriser och kransar* mycket vanliga domesticerande grepp, nämligen att använda element från byggen-skapens eller klädernas världar för att konkretisera det abstrakta. Och det var två bildkretsar som Tegnér också gärna använde – jag har redan nämnt ”lifvets fängselgaller” och ”vredens drägt”. Möjligen är det Shakespeares förkärlek för dessa bildkretsar som ligger under båda diktarnas bruk av dem – jag vet inte om någon undersökt Tegnér bildspråk ur den aspekten. Att Hagbergs tegreriserande översättningar av Shakespeare ligger under några av Sjöbergs bilder, har ju Helén klarlagt.

De stora frågorna i det stora rummet och den stora tiden

Så till Tegnér bilder som tradition, dvs. som tänkbara förebilder till Sjöbergs bilder. I inte så få dikter i *Kriser och kransar* och i många av de dikter och fragment som hör till samlingens förhistoria, kan man tydligt skönja stora likheter med Tegnér bilder. Jag grupperar i det följande dessa bilder efter vad de söker uttrycka. Den första gruppen är de bilder som söker gestalta de stora frågorna i det stora rummet och i den stora tiden – det första exemplet på detta är den märkliga dikten ”Drake och fånge”:

Kring trötta söckentankar,
där jag i vimlet vankar,
ringlar en fråga, med drakfjäll och låga.
Den flämtar och flimrar av kosmiska glöd.

I stärkta helgdagsstunder,
kan du, mitt drömvidunder,
skrämma med rassel och varna med prassel
och väsningar: Evighet – Död . . .

Frågan ringlar sig, likt en orm, kring tankarna. Men Sjöberg utvidgar metaforen, den metaforiska draken förses med drakfjäll och låga, och den konkreta draken framträder på diktens scen. Tekniken är densamma som i ”Beskedlighet, så allvarsam”, med den skillnaden att den abstrakta frågan här naturaliseras istället för antropomorfiseras. Bilden av frågan som en drake är en frappant och originell bild – kanske har Sjöberg fått fatt på den via själva frågetecknets slingrande form. På det tyder ett sannolikt mycket tidigt¹² utkast till diktens första parti

[Djurets fjäll ha fallit str.]
Svart [som själfva str.] ibland som satan
har [ändå str.] ibland en glans
utaf Vintergatan
Eld ur käften blånar
som från jordens [glöd str.] kärna
[Ögon äro månar str.]
Ögonen två månar
gadd, en taggig stjärna

[Praktfull frågetecken, ringlande där tysst
hvilken praktfull orm str.]

Sjöbergs bildfantasi har arbetat med det abstrakta ”vardagstankar”, och han visualiserar detta som skrift. När tankens frågor skall göras synliga, så materialiserar sig frågetecknets slingrande gestalt i skriftbilden och i denna visar sig ormen eller draken. Bilden av ormen har han troligen lånat från Tegnér, närmre bestämt från Tegnér's bild i ”Elden” av den abstrakta evigheten, rummet utan tid:

Evigheten, lik en orm i ringar
låg och rufvade med svarta vingar
uppå verldar icke ännu till.
Rymdens tält låg ouppspändt. För tiden
var ej ännu någon stund förliden,
och dess ur stod still.¹³

I båda fallen har det abstrakta (evigheten, tankar, frågor) symboliserats av ormen, och metaforen ("ringlar en fråga med drakfjäll och låga") eller liknelsen ("Evigheten, lik en orm i ringar") utvidgas sedan – med hjälp av attribut (drakfjäll, käft, eld, svarta vingar, ruvandet) i Sjöbergs dikt till en allegorisk bild av skräck och ångest, i Tegnér dikt till en magnifik bild av det skrämmande i urtiden, av det mörker som är före orden om ljus. Men hos båda diktarna är denna orm inte blott bild eller symbol – den är egendomligt konkret, närvarande, i kraft av attributen, tydligast hos Sjöberg. Säkert har denna tendens till konkretisering något att göra med ormens ursprung: visserligen är den en litterär kliché, den härstammar från den bibliska ormen i *Genesis* och den är en riktig orm, och från *Uppenbarelsebokens*¹⁴ tolkning av denna orm som en drake, en riktig drake, "ormen från urtiden" som det heter. Kanske är det *Uppenbarelsebokens* "urtida" orm som fått Tegnér att förbinda "evigheten" med en orm, en orm som funnits före all tid. Hos både Tegnér och Sjöberg är således denna orm eller drake mytisk och kosmisk – den hör till världen bortom tiden och bortom det trivialt jordiska rummet. Och i varje fall hos Sjöberg antyder ormen domen och helvetet: "Än svart som svalgets satan,/ än blank som Vintergatan . . .".

I "Konferensman", dikten om en prästs psykiska sammanbrott under trycket av teodicéproblemet, använder Sjöberg åter Tegnér bilder för att skildra det stora rummet och den stora tiden, evigheten, och de stora frågorna. I diktens fjärde parti sänds den vansinnige prästen ut på en färd genom drömmen eller rymderna för att söka Gud. På sin väg finner han att månen är "slängd i en mörkblå vrå"¹⁵ och att morgonsolen är "av ägarn vrakad". Vandrigen slutar med att jorden framställs som "en torftigt mognad frukt i evigt fall", där Sjöberg vitsar med tvetydigheten i ordet "fall". Jorden är inte bara underkastad tyngdkraftens lag, utan även syndafallets lag. Jorden är förkastad och dömd, och man anar förstås Evas äpple i denna bild. Denna vandring genom rymderna för att söka svaret på teodicéproblemet och bilden av jorden som ett torftigt mognat äpple, har tydliga förebilder hos Tegnér, som i "Nyåret 1813" går tillrätta med jorden, och förutspår det nya årets och jordens mognad och fall:

De stjärnglober äro förgängelsens säd
som du

De hänga som frukter på tidens träd
ännu.
Den eviga sol deras mognad bereder,
Och allt som de mogna, så falla de neder.
Är jorden ej mogen? Är måttet ej än
dock fullt?¹⁶

När till slut ”himmelskupan” ”vroks åt sidan med en knall” och jorden ligger som en torftigt mognad frukt, har Sjöberg också lagt sig mycket nära bilder och formuleringar i Tegnér's vidräkning med den högmodiga solen i ”Sång till Solen”:

och dig hof med förakt
som en boll i det blå,
[---]
Ty du sörjer den dag
då dig hämnaren vrok
ur sitt heliga lag
[---]
Men det kommer en stund,
då din gyllene rund
springer sönder: dess knall
manar världen till fall.¹⁷

Liksom hos Tegnér ställs i ”Konferensman” frågan om Gud har förkastat jorden.

Hos Tegnér har Sjöberg lärt att den stora tiden och det stora rummet kan gestaltas med metaforer som använder himlakroppar och de vardagligaste ting: dåligt mognade äpplen, äppelträd – men dessa har klara symboliska innebörder: synden och syndafallet. Liksom fallet med ”ormen” och ”draken” blir på så vis sammanflätningen av det abstrakta och det konkreta mycket effektiv – de kan inte skiljas från varandra.

Bilderna av extasen och depressionen

En andra grupp av gemensamma bilder handlar om extasens befrielse från tryckande jordiska villkor. I dikten ”Tillbaka!” skildrar Sjöberg den plågsamma pendelrörelse mellan extas och depression, som han själv antagligen led av, väl också Tegnér.

En flygfärd skönt skall smaka!

Jorden morrar, grön av hån:

”Du kommer snart tillbaka.

Kommer tillbaks, min son!

Upp i en skruv från stoft och sot,

[---]

Stiger – varhän? Ah, uppåt blott

Från tasseltyg och bindgarnsgrått,

[---]

Hej, när spiralen färdig är

I vinande båge det neråt bär.

Snart dammet vingen betäcker.

Ej svag maskinkraft räcker.

Man har ej mer ett snött gudslån,

Som bringar motorn att spraka!

[---]

Din själ skall fri sig svinga!

Bindas skall det ilskna kött.

[---]

Upp till en ro så klar och ny!

En kroppslös lycka tindrar.

[---]

Snart mullen vingen betäcker.

En blodröd timme bräcker . . .

I symboliken utnyttjar Sjöberg flera ord och uttryck knutna till det moderna, till flygfärden och flygplanet: ”skruv”, ”spiral”, ”vingen”, ”maskinkraft”, ”motorn, och dessa domesticerande element kan på ett sällsynt otvunget sätt samspeja med det deskriptiva system, vars kärnord är ”flykt”, och som ligger till grund för flera metaforiska och symboliska uttryck för befrielse, extas, elevation. Termen ”deskriptivt system” är Michael Riffaterres, en typ av litterärt traditionella uttryck. Ett deskriptivt system är ett nätverk av ord som förbinds med varandra runt ett kärnord.

I Tegnér's diktning finns en mängd uttryck som utnyttjar detta deskriptiva system, till exempel i ”Flyttfåglarna”, där fåglarna flyger bort från jorden: ”der oron och stormen hvar dag sig förnyar;/ men vi fara fria med himmels skyar”, eller i ”Skaldens morgonpsalm”, där diktaren ber: ”Tag mig med i skyn/på din himmelsfärd!” eller i ”Stjernerisången” där vandraren un-

der stjärnorna ber: ”O den som hade/vingar som fåglarna ha!/Broder, hur glade/ skulle dit uppåt vi dra!”¹⁸ eller i ”Axel”:

det är som om vingar mig lyfte,
från jorden det låga grus
till stjernorna, till Gudars hus;
och åter som jag fölle neder.¹⁹

Det sista citatet, det från ”Axel”, visar på pendangen till detta system, det vars kärnord är ”falla”, vilket också utnyttjas i Tegnér's diktning. Till exempel i dikten ”Lifvet”:

lifvet, bäfvande, från nejd till nejd
flyktar undan, som en jagad dufva.
Arma dufva, än för några dar
värms du, hvilar du vid detta hjerta:
men snart faller också jag med smärta,²⁰

eller ”och med blodigt bröst, med skjutna vingar,/ sjunker tidens ande ner igen” i ”Nyårs-klagan”,²¹ eller ”Se, ifrån fallets brant, der svindlande du stod,/ du rycktes nyligen af dina ädlas mod” i ”Svea”,²² eller

Och som ramlande hus
störta skapelsens hörn
efter dig uti grus;
och den flygande tid,
lik en vingskjuten örn,
faller död derbredvid²³

i ”Sång till Solen”. Flykten, elevationen har hos båda diktarna sin pendang i färden ner till djupen, depressionen.

Bilderna av inspirationens eller diktens ursprung och villkor

Både Tegnér och Sjöberg förmådde ge liv åt slitna metaforer, åt konventionella symboler. Båda försökte också gång efter annan gestalta inspirationens eller diktens ursprung och villkor. I en opublicerad dikt använde Sjöberg två av de mest slitna uttrycken för inspirationens ursprung och villkor, nämligen klichéerna – termen kliché skall inte förstås som nedvärderande, utan det är Michael Riffaterres term för sådana uttryck i den litterära

traditionen som är ”ready-mades”, alltså välbeprövade bilder, som bär ofta spår av särskilt lyckade fraser yttrade för länge sedan, och som alltid innehåller ett bildligt uttryck, en trop²⁴ – klichéerna ”sångens vingar” och ”inspirationens eld”:

Eld i min penna!
Vingar på orden, de svarta små!
Upp som en fågelflock i kif,
och hvissel i morgonsolen!
Eld från Gehenna
eller från himlens glödklot få
lågor tillräckligt att gjuta lif
och bönar jag om
världar på skrifbordsstolen,
Lifsande kom!
Skrifbord försvinn
sjunk genom mattan, soffan min
trolla dig bort att lämna mina
förkastliga skåderätter
Färga med svart från Kapernaum
färga med rött från en drömvärld skum
stjärnfylld och ljum
i en och tusende nätter!²⁵

Eld i min penna!
Vingar på orden, svarta små!
Upp som en kacklande flock i kif och vissel i morgonsolen!
Eld från Gehenna
eller från glödklot som ofvan stå²⁶

Dikten härrör förmodligen från slutet av 1925 och början av 1926, och hör alltså till processen fram till *Kriser och kransar*.²⁷ Dikten påminner inte så lite om ”Skaldens morgonpsalm” – också hos Sjöberg är det fråga om en färd uppåt, som har formen av en bön till högre makter. Diktens kärnord är ”liv”, nyckelorden i texten är ”lif” och ”lifsande”, i tegnérdikten ber skalden om att ”de flyktiga gestalter stanna/ på mitt papper, lefvande och sanna”.²⁸ Den stora dikten har liv, den har vingar. Klichén ”sångens vingar” återfinns i Tegnérns *Nattvardsbarnen*: ”och sången på väldiga vingar/ tog hvar lefvande själ och lyfte den stilla mot himlen”.²⁹ De vingarna har Sjöberg bokstavligen talat gjort levande i texten; de svarta orden skall nämligen bli en visslande, kacklande fågelflock. Det är med element från den

moderna vardagens värld som han förvandlar orden till verklighet, till närvaro. Domesticeringen förenar materiens värld, det låga med idealismens värld, det höga. Tegnér's bild är inte lika expressiv, men också sången har här nästan blivit en väldig fågel.

Livet i Sjöbergs dikt kommer från elden, en konventionell symbol för inspirationen – klichén ”inspirationens eld” finns också hos Tegnér, till exempel i ”Elden”:

är du ej densamma,
känd som snillets eller solens flamma,
uti skaldens dikt, i vårens prakt?
När vulkanen eller hjälten ryter,
är det icke samma eld, som bryter
ut med samma makt?³⁰

Tegnér's eld är djupt tvetydig, den hör till både solen och vulkanen, så också Sjöbergs, vars eld har två källor. Den ena är Gehenna och Kapernaum – båda dessa orter förknippas i *Nya testamentet* med obotfärdighet, helvete och fördömelse³¹ – den andra är himlens glödklot, solen, och ”en drömvärld ljum”. Här stöter man på ett framträdande tankemönster i Sjöbergs sena diktning, den att förbindelserna mellan det andliga och driften, till det omedvetna, det som av hävd har förbundits med synd och fördömelse – Gehenna och Kapernaum – skall öppnas, att den stora levande dikten skrivs med hjälp också av svartkonstruktören Djävulen, som driften och det omedvetna heter i ”*Industria colossale*”. En aspekt av detta Gehenna, denna Svartkonstruktör var sexualdriften. Förbindelsen mellan drift och dikt beskrevs veterligen aldrig av Tegnér, även om han kanske anade den. Men både Sjöberg och Tegnér har sett att inspirationens eld har en farlig, problematisk, till och med destruktiv sida.

Också i ”På Kärlekstorget” i *Kriser och kransar* möter tanken att drift och dikt hör samman. Den på bålet brinnande ynglingen säger här till sin bödel, den unga flickan, som är ”drömögd som stjärnorna ovan oss”: ”Tack vare dig, rödmynta brassare, nu för mig/bilder i eldljus stå”. Sjöberg har i denna dikt tydligt knutit samman passionens plågsamma eld med den tegnérska inspirationens eld, men dessa båda metaforiska eller symboliska eldar blir också alldeles konkreta brinnande bål mitt i verkligheten:

Här var det jag brann,
här steg mitt bål
bland träd och torn och tegel.
Här fladdrade grann
vid sus och vrål
en eld som lössläppt segel . . .
Verklighet ruvade, grå och kall,
med likgiltig min i ring:
Krigarens stall,
Välviljans stiftelse, Nyttans hall –
torftiga vardagsting.

Här har Sjöberg åter tagit hjälp av Tegnér eller tagnértraditionen: de klassicistiska, tagnériserande genitivmetaforerna kan abstrahera det konkreta: ett sparbankshus blir "Nyttans hall", ett regemente blir "Krigarens stall". Trafiken mellan det abstrakta och konkreta har gått i båda riktningarna: det bildliga har konkretiserats (inspirationens och passionens eld), det närvarande (sparbankshuset) har gjorts abstrakt. Gränsen mellan det bildliga och det verkliga, det abstrakta och konkreta blir på detta sätt flytande, oklar.

När Sjöberg alltså skall gestalta inspirationens och diktens ursprung och villkor, använder han sig av litterära konventioner med tydligt tagnériserande drag: det handlar om inspirationen som en eld, som en elevation till högre rymder, om andens flykt, om vingar och fåglar. När Sjöberg skall legera bild och verklighet, närma det abstrakta och konkreta till varandra, tar han till Tegnér's klassicistiska teknik.

En av de märkligare inslagen i Sjöbergs diktning under åren 1925 och 1926 är hans uppenbara försök att gestalta driftens roll i liv och dikt. I några opublicerade dikter har han använt metaforer som tydligt påminner om Tegnér's bilder för kvinnors kroppar – Sjöbergs uttryck kan inte kallas annat än misslyckade, men de är intressanta som exempel på hans teknik att legera det traditionella (Tegnér) med det olitterära, och på hans ambitioner att legera det konkreta med det abstrakta. Den första dikten handlar om en underlig middag:

Min middag blef något grotesk
jag hade i beslutat mig för
att se dem nakna
Hon som sjöng [svl. fras] var ljuf
astrakanvit kropp
Smaskande

doktor satt på trappan
med finmig rygg
Direktörn i länsstoln
med buk som en hval
Och själf blef jag ställd i hjärtekval
framför Eva
naken och bländande grann
min ljufva, klarögd och äkta och sann
min dufva med knoppar af vildrosbrand³²

Man ser hur Sjöberg arbetat med klichéer – bland annat den tegnériska klichén ”min dufva med knoppar av vildrosbrand” – man kan jämföra med ”jag vet ett silke der det hoppar/ Ljusalfer två med rosenknoppar”³³ i ”Frit-hiof och Ingeborg” – och element från den moderna vardagen: veckotidningar, en finmig rygg och en länsstol. I ett tidigt utkast till ”Liv i skola mig skickar!” använder han likaledes bilden av rosenknopparna – den bilden, den klichén, måste ha funnits i Sjöbergs poetiska ordbok:

Liebe Eva, hjälp oss leva!
Strid mot svarta ve!
Is och mörker tryck i famn
mot bröstets knoppar varma!³⁴

En annan opublicerad dikt handlar om en profet, som inte bara levt i idealens värld, utan också hemfallit åt köttets lust – han har utnyttjat prostituerade:

Ty ock profeter vilja stundom tumla
när köttet säger: Spring och vältra dig!
och frihet tyckes kräfva
en åderkoppning rå
[---]
Robusta scener, tygellösa natt –
en kärlek, som all kärlek sparkar ut
och lämnas naken, frysande på gatan,
där sundhetsnämnden i pincenezen går
och nosar med sin statistik – –

Men ock profeter böra älska blommor,
som blommor föda.
De vita blommor, vilkas röda kalkar
till värme trå
de sunda blommor, vilkas silkeskullar

om lågor bedja och i vars vita bädd det röda svinet
en mänska blir,
förglömmade sin galtkropp vid ett skimmer
af evighetens eldar
[---]
De anderika må väl trifvas mycket gärna
där röd passion bland vita liljor går. (SA 248:8–11)

Här legererar Sjöberg traditionens klichéer, bland annat den tagnérska metaforen ”de sunda blommor, vilkas silkeskullar/om lågor bedja”, grundad på klichén ”passionens eld”, liksom de likaledes tagnérska klichéerna ”ljus”/”grus” och ”vita liljor” – hur många gånger Ingeborg kallas ”lilja”, ”den hvita lilja” eller den bleka vattenliljan³⁵ vet jag inte – med de vardagligt konkreta orden ”pincenez”, ”sundhetsnämnd”, ”värme”, ”bädd”, ”galtkropp”. Då blir gränsen mellan det abstrakta och det konkreta vag och otydlig. Med hjälp av domesticeringens teknik, spelet mellan traditionens troper och vardagens trivialiteter, en tradition som förmedlats av Tegnér, kan Sjöberg aktualisera de konkreta betydelseerna i de konventionella uttrycken, samtidigt som de symboliska betydelseerna i ”lågor”, ”kött”, ”blomma”, ”vit”, ”lilja”, ”röd” också aktualiseras.

Dessa bilder av plågsamma, existentiella frågor om skuld, fördömelse och nåd, av extas och depression, av skapandets tvetydighet, av lustens tvetydighet, förenar Tegnér och Sjöberg. Möjligen speglar dessa likheter inre likheter – båda hade på skinnet fått erfara de himmelsfärder som skapandet innebar, depressionens helvetiska färder till djupen, båda försökte gestalta erotikens dubbla ansikte. Men allra mest verkar de förenas av lusten att konkretisera det abstrakta – de skapar bägge alldeles lysande bilder av traditionella uttryck, och de gör det genom att förena dessa slitna bilder med vardagens enklaste ting – och återger på så vis traditionens bilder deras ursprungliga lyster. Deras bilder är på så vis en fingervisning om att den litterära traditionens språk finns i en alldeles egen ordbok med en alldeles egen grammatik.

Noter

1. Se Eva Haettner Aurelius, *Vägen till Kriser och kransar. Parodins grepp och driftens bilder hos Birger Sjöberg*, utk. mars 2010 på Makadams förlag, avsnitten ”Teori” och ”Modernism?”.
2. Gunnar Axberger, *Lilla Paris’ undergång. En bok om Birger Sjöberg*, Stockholm 1960, avsn. ”” Liv i skola mig skickar...”” samt s. 226–234.
3. Gunnar Helén, *Kriser och kransar i stilhistorisk belysning* (Nordiska texter och undersökningar, 16, utg. i Uppsala av Bengt Hesselman), Stockholm och Köpenhamn, s. 115 f.
4. Haettner Aurelius 2010, se not 1.
5. Eva Haettner Olafsson, *Fridas visor och folkets visor, Om parodi hos Birger Sjöberg* (Svenskt visarkivs handlingar 3), Lund/ Stockholm 1985, s. 105 ff.
6. Publicerad postumt i Birger Sjöberg, *Fridas andra bok*, Stockholm 1929
7. Se Haettner Olafsson 1985, s 151 f, Haettner Aurelius 2010, avsn. ”Metoder och disposition”.
8. Citerat efter Esaias Tegnér’s *Samlade skrifter. Första bandet. Större dikter. Smärre dikter (1804–1812)*, Stockholm 1871 a.
9. Haettner Aurelius 2010, avsn. ”Metoder och disposition”.
10. SA 400:2, se ibid., avsn. ”Det stelnade och det blödande”, samt Eva Haettner Aurelius, ”Från parodi till modernism. Om Birger Sjöbergs väg till *Kriser och kransar*” i *Kungl. Vitterhets, Historie- och Antikvitetsakademiens Årsbok 2000*, också tryckt i *Birger Sjöbergsällskapets årsbok 2001*.
11. Citerat efter Tegnér 1871 a.
12. SA 295:1. Manuskriptet har daterats till 1924. Se Haettner Aurelius 2010, avsn. ”Befrielse från skuld och hämningar”.
13. Citerat efter Esaias Tegnér’s *Samlade skrifter. Andra bandet. Smärre dikter (1812–1846)*, Stockholm 1871 b.
14. *Uppenbarelseboken* 20:2
15. Jämför Shakespeares ”så att han skall se ut i synen som en genomvåt kappa, som blifvit slängd i ett hörn”, ur *Konung Henrik den fjärde*, andra delen, citerat efter *Shaksperes dramatiska arbeten. Öfversatta af Carl August Hagberg*, band 3, Lund 1906, s. 83.
16. Citerat efter Esaias Tegnér, *Lyriska dikter i urval*, Stockholm 1927.
17. Citerat efter Tegnér 1871 b.
18. Citerat efter Tegnér 1871 b.
19. Citerat efter Tegnér 1871 a.
20. Ibid.
21. Ibid.
22. Ibid.
23. Citerat efter Tegnér 1871 b.
24. För beskrivningar av Riffaterres begrepp deskriptiva system och klichéer, båda typer av hypogram, se Haettner Aurelius 2010, avsn. ”Metoder och disposition”, samt givetvis Michael Riffaterres *Semiotics of Poetry*, London 1978, s. 23, s. 39 et pass.
25. SA 248:31

26. SA 248:63
27. Se Haettner Aurelius 2010, avsn. "Niklas poeten och diktens ursprung och villkor". I Axberger 1960, s. 247 f., dateras det till "hösten 1925".
28. Citerat efter Tegnér 1871 b.
29. I "Nattvardsbarnen", citerad efter Tegnér 1871 a.
30. Citerat efter Tegnér 1871 b.
31. Matt. 11:23–24, i 1917 års översättning lyder verserna: "Och du, Kapernaum, skall väl du bliva upphöjt till himmelen? Nej, ned till dödsriket måste du fara. Ty om de kraftgärningar som äro gjorda i dig hade blivit gjorda i Sodom, så skulle de hava stått ännu idag. Men jag säger eder att det för Sodoms land skall på domens dag bli va drägligare än för dig." I *Bibel 2000* lyder verserna: "Och du Kafarnaum, skall du kanske bli upphöjt till himlen? Nej, du skall störtas ner i dödsriket. Ty om de underverk som har utförts i dig hade skett i Sodom, så hade staden stått kvar ännu i dag."
32. SA 254:33
33. Citerat efter Tegnér 1871 a.
34. SA 297:12
35. I varje fall i "Frithiof och Ingeborg" och i "Afskedet".

Var ligger Damaroid Alley? Något om att översätta Dylan Thomas

Birger Hedén

När jag var arton-nitton år översatte jag en novell av Dylan Thomas, som heter "Efter marknaden". Jag hade hittat den i en pocketbok med tidig prosa av Thomas och funnit dessa berättelser från 30-talet fascinerande. Från ett förlag som jag skickade den till, fick jag några uppmuntrande ord. Men jag fortsatte inte med de andra berättelserna. Däremot med andra översättningar varav en del publicerades i tidningar och tidskrifter. Först 1976 gjorde jag översättardebut i bokform med ett dikturval av Benny Andersen, *Vissa dagar*.

Vintern 1977 satt vi, två amanuenser, Kenneth Engström och jag, i lärarrummet på Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund och kom underfund med att vi gärna skulle vilja översätta något tillsammans. Han skulle samma år debutera som författare med diktsamlingen *Stenar sköra av sol*.

Vi hade båda nyligen läst Robert Pirsigs roman *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* (1974) och tyckte att den borde översättas. Men det visade sig att ett förlag redan hade skrivit kontrakt om utgivning och översättare fanns.

Då dök tankarna på Dylan Thomas tidiga prosa upp igen. De självbiografiskt färgade mer realistiska novellerna som samlats i *A Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940) fanns ju redan översatta. Det handlade i stället om de egendomliga, surrealistiska, fantasmagoriska novellerna i *The Map of Love* (1939) som kompletterades av andra berättelser som ingick i *A Prospect of the Sea and Other Stories* (1955) utgiven av Thomas barn-
domsvän, Daniel Jones (1912–1993).

Det underlättade för oss att allt detta och mer därtill hade kommit ut i *Dylan Thomas: Early Prose Writings* (1971), redigerad av Thomasforskaren Walford Davies. Dessutom tyckte Kenneth med rätta att några av Thomas radioprogram, som givits ut i *Quite Early One Morning* (1954) måste finnas med.

Våra översättningsmödor kom så småningom ut på Atlantis under titeln *I riktning mot begynnelsen: Prosaberättelser 1931–1953* (1981). Kenneth och jag kunde i vårt förord konstatera att volymen med sina 31 berättelser delvis förverkligade Dylan Thomas intentioner. I ett brev före sin död hösten 1953 nämner han möjligheten att få ut "Collected Stories" som en pendang till *Collected Poems 1934–1952* (1952). Först nära femtio år senare utkom all hans prosa i *Dylan Thomas – Collected Stories* (2000).

Som väntat bjöd översättandet på många utmaningar. Alla som försökt översätta en skönlitterär text, känner igen dem. Exempelvis olika kulturella och historiska företeelser som är självklara för läsarna vid tiden för publiceringen, men inte senare. Olika uttryck, företrädesvis slang, som kommit ur bruk. Anspelningar (delvis fördolda) på annan litteratur. Ord och vändningar som en författare använder bara *lite* annorlunda än man vanligtvis gör. Platser, vistitlar, boktitlar med mera som översättaren först efter ansträngningar kan fastställa *faktiskt är påhittade*. Eller också visar sig existera. Eller aldrig går att få klarhet om...

En av de stora fördelarna med att vara två när man översätter är att man kan bolla idéer sinsemellan, och att de olika kunskapsområden som man är orienterad i ökar möjligheterna till förståelse. Inte minst det att man läser varandras texter med nyfiken – och kritisk – blick räddar många misstag och förbättrar den svenska texten. Dylan Thomas prosa innehåller dessutom nybildningar och märkligt blandade metaforer som inte står hans lyrik efter i något avseende. Också för dem gäller att två tänker bättre än en när det gäller att finna så bra motsvarigheter på svenska som möjligt.

När allt äntligen var klart efter mycket men roligt arbete lät förlaget en frilanslektör läsa manuskriptet. En sådan genomgång ska man vara tacksam för som översättare. En hel del av hennes påpekanden missade visserligen målet beroende på att hon inte hade tillgång till originalet. Men de var förstås på sitt sätt lika värdefulla som alla de andra som på olika sätt skulle beaktas. Vi måste ju ändå se efter om det låg något i dem och därmed pröva våra ord en sista gång. Hon hittade också en överhoppad sats i en mening, såvitt jag vet den enda missen av det slaget vi gjorde. Tydligen blev den meningen så till den grad egendomlig, mitt i alla andra konstigheter som översättningen med nödvändighet måste innehålla, att hon som läsare reagerade.

Men långt dessförinnan hade vi hakat upp oss på ganska många översättningsproblem av de slag som jag nämnt. Vi gissade så gott vi kunde men osäkerheten var stor och mycket i våra försvenskningar framstod ändå som gåtor. Vad menades till exempel med ”angelled stone”?

Det behövdes sannerligen fler tankar kring allt det där som krävde djupare undersökning. Och hjälp att tänka fick vi.

Vintern 1978 innehöll tidskriften *Författaren* en notis om att översättare från svenska sökte kontakt med svenska översättare för ömsesidigt bistånd. Notisen innehöll namn och adresser till en handfull personer. Jag beslöt mig för att skriva till Joan Tate (1922–2000) i Shrewsbury några mil från gränsen till Wales. Hon var både författare och översättare, vilket kunde vara en fördel. Som översättare kom hon att översätta omkring 200 skandinaviska verk, av bland annat P C Jersild, Astrid Lindgren och Ingmar Bergman.

Jag skrev till henne i april samma år och fick svar i maj. Hon ville gärna hjälpa oss, men med förbehållet: ”I should warn you that most English people find him very hard to tolka anyway, so don't expect miracles.”

I mitt brev berättade jag att jag hade skrivit till Daniel Jones i februari för att fråga om ett begrepp som han, som umgicks så mycket med Dylan Thomas på 20- och 30-talet, kanske kunde förklara. Fast vi väntade oss knappast att han skulle svara. Jag hade läst hans året innan utkomna fina minnesbok *My Friend Dylan Thomas*, där det framgick att han var hjärtligt trött på människor från när och fjärran som ibland till och med trampade ner blommorna i rabatten utanför hans hus för att få en skymt av ”han som varit Dylan Thomas bästa vän”. Joan Tate kommenterade också: ”Daniel Jones is overwhelmed with requests for helpt etc etc, as he knew Dylan personally. He is also a rather irascible man. Anyhow, I suspect he wouldn't be able to help much, as he is no linguist.”

När jag nu skriver detta ser jag i en artikel att han under musikstudier i bland annat Tjeckoslovakien, Holland och Tyskland, också ”utvecklade sina kunskaper som lingvist”! Och att han under kriget arbetade på Bletchey Park där man sysslade med kryptering och dechiffring. I hans fall rörde det sig om ryska, rumänska och japanska.

Men detta visste ju inte jag 1978 och uppenbarligen inte Joan Tate heller. Jag ska återkomma till den ”irritable” Jones.

Joan Tate tog sig med största allvar – men med en verkligt humoristisk ådra i många av sina kommentarer – an de närmare sextio frågor av olika slag som vi skickade. I gengäld bad hon oss om hjälp med några ord av den typ som ofta vållar stora problem, namn på växter: brudbröd, oxelbär, man-nagräs. Men också uttrycket Huvaligen, begreppet sötebrödsdagar och ordet blomfjäll.

Hon gav oss många slags synpunkter på våra undringar allt ifrån ”your guess is as good as mine” till påpekanden om att vår översättning var helt fel. Som exempel på det förra tjänar ovan nämnda ”angelled stone” – ”this could be anything – stone streets, pavements, might even be a church with angels [...] might be misspelt [...] might be a pun on Angles = Anglo-Saxons”.

Till vår översättning av ”stiff-coloured” fick vi kommentaren: ”no, stiff=corpse is modern American slang and not in keeping with anything else he wrote. I expect it was stiff-covered at first and then he liked stiff-coloured and kept it, or perhaps never noticed.”

I en av berättelserna talas om ”a cross man”, och det menade Joan Tate kunde betyda ”an angry man or a religious man or both in one, the latter most likely”.

När det gällde vad Thomas kallade en oskyldig lek, ”Poor Jenny Lies A-Weeping”, fick vi förslaget att det sannolikt var något som han hade hittat på. Någon sådan lek hittade hon i vilket fall inte i de stora standardlexikon om barns lekar och lore, som hon hade letat i. Men hon uteslöt inte möjligheten att det kunde ha varit en rent lokal lek från Thomas egen barndom.

Ett sista exempel. I ett längre stycke i vilket Thomas skriver om ”the towering crane-hills” förekommer ”brick virgins” som vi inte hade fattat någonting av. Där fick vi förslaget: ”the brick buildings below the cranes??? very difficult.” Med tillägget om hela stycket: ”I would find it very hard to translate all this into straightforward English.”

Vi gjorde en dygd av nödvändigheten och använde samma lek med ord som Thomas: ”tegelstensjungfrurna under de upptornande kolbergens kranar”

Mot bakgrund av alla goda råd och vilda gissningar vi fick blev det allt uppenbarare varför hon inledde följebrevet: ”Only a lunatic could even contemplate translating Dylan Thomas, especially into Swedish [...] but lunatics are what makes the world go round.”

Samtidigt som hon önskade oss lycka till nämnde hon avslutningsvis en idé hon själv hade haft:

”I have always liked Albert Engström and have wanted to get over what he has to say to an English audience. Naturally, it has proved an impossible task. Jerschild [sic], too, has a kind of quirky humour, which no one knows about here in England.”

Till sist som ett exempel på en historiskt och kulturellt bestämd företeelse som en översättare kan gå bet på: Damaroid Alley.

Våra egna och Joan Tates antaganden att Daniel Jones skulle lämna vårt brev därefter kom nämligen på skam. I maj kom ett handskrivet svar, där han inte bara ursäktade sig för att han dröjt så länge utan också för att hans svar var så kortfattat. Att han alls svarade tror jag berodde på vad han kallade ”your enthusiasm for Thomas’s work, which shows itself in such a practical form”.

Det visade sig att han var just den person som kunde ge besked om den mystiska gränden:

”Damaroid, at the time when Thomas was writing, was the patent name of a very famous kind of alleged ’aphrodisias’ for men, in the form of a pill. One particular area of London – Charing Cross Road – had many ’dubious’ chemist’s shops which displayed large advertisements for the product. Indeed, if you stood anywhere in the very long street, you could hardly avoid the sight of huge placards with the single word ’DAMAROIDS’. The word has long passed out of use, and that is why you have been unable to trace it. The joke intended by inventing a place called Damaroid Alley (alley suggests the vagina) is obvious.”

I vår version fick det bli Kärlekspillergränd i brist på något mer suggestivt.

Storstarken med folkviseögonen går på bio – några anteckningar om Vilhelm Moberg och filmen

Olof Hedling

Före dagens audiovisuella hårdexploatering av Jan Guillou, Henning Mankell och Sjöwall/Wahlöö fanns få svenska författare som regelmässigt kunde påräkna att få se sina alster omarbetade till rörliga bilder.¹ Astrid Lindgren är naturligtvis ett stort undantag. En annan som filmatiserades med viss systematik var Vilhelm Moberg. Lustspelet *Kassabrist* från 1926 blev filmen *Kärlek och kassabrist* 1932. Därefter var Moberg återkommande aktuell på film under återstoden av sitt liv. När TV introducerades i Sverige på 1950-talet kom den småländske författarens arbeten under en följd av år också att få tjäna som förlagor åt åtskilliga populära serier och teateruppsättningar. Detta fortsatte långt efter Mobergs bortgång.

Inte sällan engagerades också Moberg själv för att bearbeta sina verk för de nyare medierna. Att döma av de manuskriptutkast som finns i kvarlåten-skapen på Kungliga biblioteket tycks han dock inte fullt ha bemästrat hantverket. Åtminstone inte i sådan grad att hans utkast oavkortat bedömdes kunna iscensättas. Möjligen var detta lite avoga förhållande till mediet en bidragande orsak till den inte sällan kritiska ton som utmärkte en ytterligare del av Mobergs filmrelaterade författarskap, nämligen de debattinlägg, artiklar och brev han skrev om film och som rörde frågor i anslutning till exempelvis kvalitet, censur och offentligt filmstöd.

Vilhelm Moberg och filmen är en komplicerad och motsägelsefull berättelse. Tidigt i sin bok från 1998 *Vilhelm Moberg, filmen och televisionen* föreslår filmproducenten, tillika filmhistorikern Bengt Forslund att Moberg inte riktigt gillade filmen. Efter att ha lyft fram Moberg som en ordets man skriver Forslund, kanske inte helt otvetydigt, ”Filmkonsten lockade honom men han hade inte så mycket till övers för den”.² Ett antal sidor senare görs en ytterligare ansats att summera relationen, ”Man kan inte påstå att Vilhelm Moberg hyste någon större kärlek till Fru Filmia. [...] Han var dock snar till starka känslor och jag tror han ibland kunde känna sig svartsjuk på

damen ifråga, denna den verkliga 'folkteatern' med mångdubbelt större publik än vad de andra konstarterna kunde uppnå".³

Presshistorikern Anna Karin Carlstoft Bramell koncentrerar sig huvudsakligen på författaren som debattör i sin stadiga doktorsavhandling *Vilhelm Moberg tar ställning*. Eftersom Mobergs diskussionslust också gällde film behandlar hon emellertid även kort Mobergs förhållande till mediet. "Mobergs intresse för filmen som konstart och redskap för opinionsbildning var stort", skriver Carlstoft Bramell, varpå hon fortsätter: "Hans nyfikenhet på de konstnärliga och opinionsbildande möjligheter som filmiskt arbete erbjuder var hela tiden påfallande. Utmaningarna och – inte minst – besvikelserna för honom kom att bli många och stora under de återkommande försök till överföring av hans berättelser från text till film som gjordes".⁴

Både Forslund och Carlstoft Bramell fångar viktiga tendenser ifråga om Moberg och filmen. Båda bekräftar hur författaren fascinerades av den publika genomslagskraften. De antyder tillika att Moberg förblev attraherad men att förhållandet till mediet var kluvet, inte minst till följd av de skiftande öden en rad Mobergfilmatiseringar rönste men också som ett resultat av filmens kollektiva och svåröverblickbara arbetsformer. Huruvida Mobergs relation till filmen möjligen förändrades över tiden eller om det finns kontextuella orsaker till särskilt skarpa uttalanden under bestämda tidpunkter spekulerar emellertid varken Forslund eller Carlstoft Bramell i. Det är denna fråga som kort ska beröras i det följande.

I essän "Lidandet och lyckan" tar litteratursociologen Johan Svedjedal fasta på Mobergs samhälls- och utvecklingssyn som den tar sig uttryck dels i romanen *AP Rosell, bankdirektör* från 1932, dels i den så kallade Knut Toring-serien, det vill säga *Sänkt sedebetyg* 1935, *Sömlös* 1937 och *Giv oss jorden!* 1939. Svedjedal ser romanerna som ett upprop mot industrialismens framdrivna urbanism och de moderna massmediernas makt. Mot denna pessimistiska samhällssyn ställs en vurm för mer ursprungliga och naturnära levnadsformer.⁵ Svedjedal kopplar i sin tur dessa ståndpunkter dels till internationella intellektuella rörelser i tiden som Frankfurt-skolan i Tyskland och dess kritik mot vad som benämndes "kulturindustrin" (man kan påpeka att liknande synpunkter frodades också i den engelskspråkiga världen, framförda av exempelvis den brittiske litteraturforskaren F.R. Leavis och den amerikanska så kallade agrarskolan).⁶ Dels framhåller Svedje-

dal hur en rad ytterligare samtida svenska författare och journalister, såsom Birger Sjöberg, Sigfrid Siwertz, Karin Boye och Stig Ahlgren bekände sig till närbesläktade ståndpunkter samtidigt.⁷

Kort skulle man kunna tala om hur Svedjedal målar upp en antimodernitetstendens på det litterära fältet. Att Moberg vid denna tid, som vice ordförande i Sveriges Författareförening och som initiativtagare till Dramatikerförbundet 1941, i högsta grad var en del av och identifierade sig med detta litterära fält, understryks av redaktören Jens Liljestrand i introduktionerna till de båda editionerna av Mobergs brev.⁸

En möjlig orsak till denna författarnas och de intellektuellas oro inför det nya, menar Svedjedal, var att bokens ställning i någon mening var hotad. Mellan 1900 och 1940 ökade visserligen utgivningen i Sverige ungefär med 60-70 procent. Samtidigt ökade fenomen som radio och veckopress dock avsevärt mer. Antalet biografer i sin tur ökade tiofaldt, alltså med ettusen procent mellan 1911 och 1939.⁹ Sammanfattningsvis, menar Svedjedal, ”var boken relativt sett tillbakaträngd av andra medier”.¹⁰

För Moberg såväl som för flera av hans generationskamrater var detta helt säkert problematiskt. Man delade studieförbundens och folkbildningsrörelsernas – man skulle kunna lägga till universitetens, högskolornas och gymnasiernas – ambitioner. Den tilltagande materiella välfärden, den relativt nya läskunnigheten och den alltmer reglerade fritiden skulle med fördel användas till konsumtion av det man jämförelsevis oproblemiskt såg som den ”goda” kulturen och i vars centrum den ”goda” litteraturen befann sig. Att denna ”goda” kultur, utvald och traderad av en förhållandevis smal elit som den var, kunde upplevas som förtryckande, ideologiskt problematiskt, exkluderande, svårtillgänglig i allmänhet eller helt enkelt bara som förbispningen av en ny tids medieformer verkar ha föresvävat i liten grad.

Det är alltså mot denna bakgrund Moberg höll anförande om svensk film i samband med det sedermera beryktade och i radion direktutsända Konserthusmötet den 25 februari 1937. Eftersom mötet fick omfattande plats i tidens medier och dessutom blivit historiskt uppmärksammat har Mobergs anförande lite grand fått representera författarens syn på filmen. Signifikant nog var det Författarförbundet som stod som arrangör. Tonläget för debatten brukar i sin tur sägas ha satts med DN-kritikern Carl Björkmans inledningsanförande. Med slutklämmen ”Svensk film en skamfläck för vår kultur” markerades dagordningen.¹¹

Moberg i sin tur var inte särskilt mycket bättre även om hans anförande bedömts som mer balanserat.¹² Vid sidan av en del sarkastiskt raljerande kan man även urskilja vissa tankar som sammanfaller med känslan av filmen som problematisk till följd av sitt enorma genomslag. Därmed utgör den ett hot mot vad Moberg då förhållandevis oproblematiskt såg som en ”god” svensk litteratur och en fullständigt självklar estetisk och kulturell hierarki. Framför allt beklagade han författarnas frånvaro inom filmproduktionen men också att deras verk sällan valdes till förlagor. Han beklagade att man istället filmade vad han benämnde ”buskteaterpjäserna” och ”struntlitteraturen”.¹³

Vad man kan invända mot detta är att Moberg, liksom säkert många av generationskollegorna, alltså aldrig riktigt tyckts ha lärt sig hantverket. Författarkollegorna var förmodligen inte bättre och följaktligen är det inte märkligt att filmbolagen kom att vända sig till personer som var beredda att ge avkall på de litterära ambitionerna för att bli specialister. Det vill säga, Moberg med yrkeskollegor kunde nog många gånger känna sig utestängda vilket i någon mening gjorde dem förutbestämt konträra mot filmen.

”Buskteaterpjäser” och ”struntlitteratur” i sin tur är naturligtvis något relativt men man kan väl påpeka att det vanligen rörde sig om populära alster som understundom gav upphov till populära filmer om än de råkade betraktas nedlåtande av tidens smakdomare. Från ett perspektiv är det också fullt möjligt att hävda att den friluftsteater i exempelvis Tantolunden med sina ensembler av folkkära skådespelare och komiker varifrån 30-talsfilmen bland annat hämtade stark inspiration är fullt möjlig att omvärdera som ett slags rik, folklig teaterkonst.

Filmhistorikern Thomas Elsaesser har följaktligen skisserat hur en reaktion mot att duplicera en äldre filmkulturs men också litteraturens kanonbildningsstrategier på filmens domäner uppstod under 1980-talet. Elsaesser kallar fenomenet ett slags kamp mot ”the implied high culture appropriation of national cinema”.¹⁴ Tankarna kom från Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies och fick följderna att företeelser som brittiska kostymfilmer från 1940-talet, tyska västernfilmer efter Karl Mays äventyrsböcker och dansk mjukpornografi omvärderades och kom att få avsevärt större belysning inom ramen för en europeisk filmkanonbildning. Även om ett liknande projekt inte företogs i Sverige, åtminstone inte ifråga om den ”dåliga” svenska film som Konserthusmötet menade sig kunna

peka ut, utgör den ett fullt möjligt objekt för en liknande omvärdering. Mot Moberg och de andra debattörernas synpunkter om hur den samtida svenska litteraturen och dess författare behandlades av filmen kan man tillika citera Konserthusmötets enda filmförespråkare, dåvarande SF-direktören Olof Anderssons, i sammanhanget dock knappast helt välbetänkta iakttagelse, ”Men det kommer ju så många dåliga böcker”.¹⁵

En annan av Mobergs poänger i fråga om svensk films erbarmlighet gällde nämnde Anderssons harmlösa och egentligen rätt självklara påstående att ”en god film är en film som betalar sig”.¹⁶ Moberg framhåller påståendet som själva innebilden av kapitalistisk krämaranda och att synsättet aldrig skulle ha accepterats inom förlagsvärlden. I motsats till vad Moberg försöker påskina, är det dock naturligtvis samma operationsprinciper som gäller för ett kommersiellt bokförlag som för ett filmbolag. Vad Andersson antyder är ju egentligen också bara att det är viktigt att filmer och andra konstverk väcker intresse och att åskådarna sprider ryktet om dem så att de ses av en publik. Kort sagt, är det orimligt att påstå att i längden förtvinar en konststart som tappar kontakten med sin publik?

Sammanfattningsvis torde det vara fullt möjligt att omtolka Konserthusmötet. Snarare än ett angrepp på svensk film kan det ses som en försvarsakt av en konstnärsgrupp stadd i relativ marginalisering. Detta inför hotet från ett nationellt medium som befann sig i ansenlig expansion. För filmen genererade vid tillfället biografbyggnad, ökad produktion och attraherade publikskaror man sällan kunnat drömma om inom andra konstformer. I sin linda gjordes faktiskt också tolkningar som såg mötet som en defensiv akt redan då det begav sig. På *Aftonbladets* ledarsida, dagen efter, kommenterades evenemanget följaktligen ironiskt i termer av en reklamfilm, ”reklamerna var avsedd att komma Sveriges alla nu ledande författare tillgodo”.¹⁷ Även *Svenska Dagbladet* drog liknande slutsatser.¹⁸ Filmhistorikern Per Olov Qvist har i efterhand sett mötet i termer av maktspel och som ett försök av en grupp – författare och folkbildare – att göra sig ”synlig, att profilera sig i rummet”. Qvist fortsätter, ”I själva verket blev konserthusmötet i slutändan mer ett sätt för vissa författare och folkbildare att markera sin plats i offentligheten. Till detta kan man foga att det hela blev ett uttryck för den frustration man uppenbart kände i vissa folkbildarkretsar, inte bara för filmen utan för masskulturen överhuvudtaget i det moderna samhället”.¹⁹

Att Moberg så starkt engagerade sig torde i sin tur haft att göra med dels att han, som påpekats, identifierade sig med och var en del av det litterära etablissemanget. Dels torde det ha haft att göra med hans förhistoria. Som i någon mening autodidakt hade han mödosamt tillgodogjort sig litteraturen och skrivandet och utverkat ett leverne från desamma. Mot denna bakgrund samt att han fostrats i folkrörelsernas och folkhögskolornas bildningsverksamhet och dessutom själv tagit till sig den tidstypiska tanken om ordets och litteraturens suveränitet är det förstaeligt att han inte var helt förtjust vid tanken på att den kulturella hierarkins struktur möjligen kunde vara hotad. Till detta kan läggas att författaren upplevt den enda filmatisering som dittills gjorts av ett av de egna verken som djupt problematiskt. I ”den stora klyftan” (”the Great Divide”) mellan vad germanisten Andreas Huyssen skisserat som en litterärt dominerad ”finkultur” som kännetecknas som maskulin, modernistisk, klassisk och legitim, och ”populärkulturen”, som kan ses som folklig, sentimental, feminin och kommersiell och som här representeras av filmen, identifierade sig Moberg ännu betydligt mer med den förra.²⁰

Att man från den litterära parnassens perspektiv upplevde filmen som ett hot och inte försatte chansen att emellanåt försöka begabba mediet är heller inte Konserthusmötet ett ensamt exempel på. Även om just det fallet blivit berömt förekommer liknande angrepp återkommande under decennierna.

Ett tankeväckande exempel utspelar sig knappt arton år senare i februari 1955 och har kartlagts av filmhistorikern Erik Hedling. Ingrid Bergman och dåvarande maken, den italienske filmregissören Roberto Rossellini, gästade Stockholmsoperan med en uppsättning av Artur Honeggers och Paul Claudels oratorium *Jeanne d’Arc på bålet*. Uppsättningen hade framgångsrikt spelats i Paris men då den nådde Stockholm blev mottagandet annorlunda. Här samlade sig det litterära etablissemanget med representanter som poeten Erik Lindegren, kritikern Teddy Nyblom samt inte minst tidigare nämnde Stig Ahlgren till ett frontalangrepp. Bergmans och Rosselinis kopplingar till filmen blev själva förevändningen för att längs med fotknölarna såga oratorieuppförandet. Speciellt Ahlgren firade triumfer i rå elakhet gränsande till rasism och i hat mot filmmediet. I sin recension skrev han: ”Ingrid Bergman är ju inte skådespelerska i vedertagen mening. Hennes karriär har utspelats på ett helt annat plan. Att, som skett, jämföra henne med aktriserna av facket är både elakt och orättvist. Hon re-

ser omkring och visas för pengar. Förevisare är Roberto Rossellini, med vilken hon har tre barn och en Rolls Royce”.²¹

Samma motsättning som dominerat Konserthusmötet fanns alltså kvar och har tenderat att flamma upp också senare. År 1980, strax före TV-programmet *Studio S* famösa inslag om samtida ungdomars förmodat förändrade medievanor fick följden att en nationell moralpanik detonerade, hade Sveriges Författarförbund tillsatt en egen utredning angående videomediet och vad som antogs bli videons efterföljare, ”videoskivspelartekniken”. Utredaren, författaren Per Kågesson, hävdade att videons lansering huvudsakligen varit till förfång och förespråkade avsevärda regleringar gällande vad som skulle få tillåtelse att distribueras. Följdriktigt menade Kågesson att det bästa vore att ”utreda möjligheterna för Sverige att helt avstå från videoskivspelartekniken”.²² För att fortsätta i samma genre så kan man notera hur Sara Lidman så sent som 1992 skrev i *Aftonbladet*: ”Det som gör ‘den rörliga bilden’ farligare än ordet är dess förmåga att besätta åskådare, att våldta vår fantasi – att göra oss till tortyroffrets anhöriga”.²³

Men för att återvända till Moberg. Trots att han vid tidpunkten för Bergman-Rosselinifejden befann sig i Laguna Beach, strax söder om Los Angeles i Kalifornien är det måhända betecknande att han lyser med sin frånvaro under attackerna. På samma sätt kan man notera att inläggen om film liknande de han gjorde under Konserthusmötet och kort därefter för statligt filmstöd och mot filmcensur i princip upphör trots att Moberg var minst lika aktiv debattör då som han varit under 1930-talet.²⁴ Det sista större filmmediekritiska utspelet tycks vara daterat 1949 – och innehåller paradoxalt nog ett försök till upprättelse av den svenska 1930-talsfilmen – en period under vilken Moberg skrev på *Utvandrarsviten* men under vilken han också såg mer film än någonsin.²⁵

Jens Liljestrand talar i introduktionen till den andra brevvolymen om författaren under efterkrigstiden och till sin död som ”fjärrad” från sin författargeneration, som ”ensamvarg”, och som snar att markera mot ”parnasen”.²⁶ På annan plats skriver Liljestrand vidare om hur författaren söker sig till det ”folkliga och ursprungliga. Denna ovanliga positionering i riktning *nedåt* på det litterära fältet, beror på att Vilhelm Moberg som person bär på en solidaritet med den breda folkligheten [...] parad med konfrontationsinriktad radikalitet”.²⁷ Kanske är det mot bakgrund av denna sammanfattning rimligt att anta att den tidigare stridshållningen, som alltså delades

av starka röster inom den litterära parnassen, till det folkliga mediet filmen blivit mer betänklig för Moberg. Ett slags negativ identifiering gjorde helt enkelt att mediet kom i relativt bättre dager. En ytterligare faktor är att Moberg genom *Utvandrarsviten* nu var en av landets särklassiga bästsäljarförfattare vilket markant förändrade hans position på fältet. Med hänvisning till Svedjedals karaktäristik av Moberg under 1930-talet och Liljestrands beskrivning av författarens förändrade ställning under efterkrigsåren kan man med Huysen möjligen hävda att Moberg befann sig i ett slags rörelse i förhållande till "den stora klyftan".

Till saken hör naturligtvis också att Mobergs kontakter med och kunskaper om film värld nu var oerhört mycket mer omfattande än de varit 1937. Kortfattat kan denna mindre konfrontationsinriktade hållning gentemot filmmediet under författarens senare karriär antydast i några punkter.

För det första tog Mobergfilmatiseringarna verklig fart först efter 1937. I samband med en av dessa, *Gläd dig i din ungdom* 1939 efter *Sänkt sedebetyg*, gavs Moberg möjlighet att spela en aktiv roll i utformningen tillsammans med regissören Per Lindberg. Trots att filmen mottogs förhållandevis väl föregicks premiären av framstressat manuskriptarbete, omfattande censurproblem och avsevärd nedklippning. Erfarenheten tycks ha förmörkat upplevelsen. Samtidigt verkar Moberg ha fått påtagligt ökad förståelse för svårigheterna i överföringsprocessen och de kollektiva komplexiteter filmarbete ofrånkomligen erbjöd.²⁸

För det andra fick Moberg snart också uppleva en avsevärd framgång i samband med att ett av hans verk filmatiserades i form av *Rid i natt!* (1942). Mobergs förtäckta politiska appell mot Nazityskland blev en framgång både som litteratur, teater och inte minst film. Till de 50 000 som snabbt köpt boken fogade sig nu närmare en miljon biobesökare med konsekvensen att boken efterfrågades än mer.²⁹ När verket efter kriget dessutom tycks ha nått ryktbarhet som en tidig appell mot Tyskland kunde visningsrätten säljas till länder där filmen inte tidigare kunnat få premiär som exempelvis Polen och Schweiz. Detta medförde att Moberg förelades nya, utökade kontrakt med ytterligare ekonomisk ersättning samt visst internationellt rykte som följd.³⁰ Omständigheterna torde knappast ha gjort Moberg mer fientligt inställd till filmmediet.

För det tredje, de summor Moberg kunde inkassera till följd av sålda filmrättigheter ökade stabilt, något som går att läsa sig till i de bevarade

kontraktshandlingarna bland Mobergs efterlämnade papper. Generellt började beloppen bli respektabla ungefär i samband med just *Gläd dig i din ungdom* och *Rid i natt!* När dramat *Domaren* ska filmatiseras av Alf Sjöberg 1959 erhåller Moberg 12 000 bara för att ett decennium senare få 500 000 i ersättning då *Utvandrarromanerna* filmats.³¹ Kring 1970 motsvarar det ändå tre-fem årslöner för en svensk höginkomsttagare. Filminkomster var säkert alltså inte oviktiga för författarens alltmer expansiva livsstil under efterkrigstiden, med ständigt resande, ständiga hotellvistelser och hyrda bostäder. Intäkterna hade tillika bedömts som attraktiva redan tidigare. I kvarlåtenskapen finns åtskilliga synopses av Mobergs verk, skrivna på engelska från mitten av 1930-talet och framåt. Dessa erbjöds stora Hollywoodstudior som Metro Goldwyn Mayer och Columbia av vad som snarast kan beskrivas som författarens amerikanska agenter.³² Inte i något fall tycks dock någon studio nappat. Att Moberg ändå var informerad, godkände hanteringen och alltså var långt från positionen att inte vilja bedriva samröre med filmen vittnar en inte obetydlig brevväxling om.

För det fjärde kom Moberg att under hela efterkrigsepoken stå i tät kontakt med filmbolag, producenter, skådespelare och regissörer. Detta var en följd av att han var innehavare av rättigheterna till en av de mest eftertraktade men också problematiska filmförlagorna som existerade i Sverige i form av *Utvandrarsviten*. Redan efter att första delen kom ut hösten 1949 tog Svensk Filmindustri kontakt varpå initiativet senare kom att övertas av konkurrenten Sandrews under en följd av år.³³ Som ett tecken på viljan att få romanen/romanerna filmad författade Moberg en synopsis i Florida, i januari 1953. Efter det, men framför allt från 1960-talets början, befann han sig i näranog ständiga förhandlingar om en filmatisering fram till att filmerna slutligen kom till. Den omfattande korrespondensen i frågan, som delvis finns återgiven i Liljestrands brevedition, delvis i Forslunds bok, men som också innefattar många otryckta specimen, bekräftar hur Mobergs förhoppningar ständigt fanns närvarande. Mot bakgrund av ett brev Moberg skrev till filmernas producent Bengt Forslund 1970 anar man också varför författaren uppvisade sådan ihärdighet ifråga om filmatiseringarna. ”Nu stöder boken [...] filmen”, skrev Moberg under en fas då inspelningen var avslutad men filmen ännu inte fått premiär, varpå han fortsatte, ”Men filmen kan ännu mer stödja boken”.³⁴ I ett resonemang som förebådar senare tids starka tilltro till olika mediars synergieffekter drar Moberg alltså slutsatsen att

hans litterära produktion betjänas av de audiovisuella medierna. Synpunkten kan knappast sägas representera en antagonistisk hållning gentemot dessamma. En smula ironiskt motsäger också Moberg sin egen interlokutör Bengt Forslund som i sin bok, långt efter författarens bortgång, hävdar, ”Det var inte Moberg som behövde filmen, det var filmen som behövde Moberg”.³⁵

Så för att kort sammanfatta vad som kan tilläggas om Vilhelm Moberg och filmen i förhållande till vad som konstaterades inledningsvis. Från 30-talets stridslystna antimodernitetshållning – Svedjedal beskriver romanerna som ”moderniseringschockade reaktioner mot detta nya mediasamhälle” – blev förhållandet helt enkelt något mer förlåtande och pragmatiskt vartefter.³⁶ Det tycks ha stått allt klarare för författaren hur starkt mediets genombrott var. I takt med att hans verk filmatiserades cementerades detta förmodligen än mer. Vidare torde den vikande identifieringen med den litterära parnassen och etablissemanget, där filmfientlighet understundom grodde, inte varit betydelselös.

Helt kunde författaren nog dock aldrig förlika sig med filmen. Den var för kollaborativ, och för beroende av publika och kommersiella hänsyn. För individualisten och romantikern Moberg som vidhöll att ord och formuleringar i minsta tidningsartikelsmanuskript under inga omständigheter fick ändras var det nog helt enkelt för många kockar som kokade ihop de rörliga och talande bilderna.

Noter

1. Titeln anspelar naturligtvis på Nils Ferlins karaktäristik av Vilhelm Moberg som ”Storstarken med folkviseögon”. Se Jenny Westerström, *Klara var inte Paris: Bohemliv under två sekler*, Stockholm: Carlssons, 2006, s. 518.
2. Bengt Forslund, *Vilhelm Moberg, filmen och televisionen*, Stockholm: Carlssons, 1998, s. 11.
3. Forslund, s. 43.
4. Anna-Karin Carlstoft Bramell, *Vilhelm Moberg tar ställning: en studie av hans journalistik och tidsaktuella diktning*, Stockholm: Carlssons, 2007, s. 130, 133.
5. Johan Svedjedal, *Tänkta världar*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2004 (1996), s. 49–52.
6. Olof Hedling, *Robin Wood: brittisk filmkritiker*, Lund: Filmhäftet, s. 30–42.
7. Svedjedal, s. 53.

8. Se Jens Liljestränd, "Inledning" i *"Du tror väl att jag är död": Vilhelm Mobergs brev 1950–1973*, (red. Jens Liljestränd), Stockholm: Carlssons, 2008, s. 7 samt Jens Liljestränd, "Inledning" i *"Om Gud vill och hälsan varar": Vilhelm Mobergs brev 1918–1949*, (red. Jens Liljestränd), Stockholm: Carlssons, 2007, s. 13.
9. Svedjedal, s. 52.
10. Svedjedal, s. 53.
11. Citerat från Forslund, s. 15.
12. Forslund, s. 15.
13. Citerat från Forslund, s. 21.
14. Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, (Amsterdam: Amsterdam University Press), s. 489.
15. Citerat från Forslund, s. 20.
16. Citerat från Forslund, s. 17.
17. Osignerad, "Krigare på estrad", *Aftonbladet* 37-02-26, citerat från Per Olof Qvist, *Folkhemmets bilder*, Lund: Arkiv, 1995, s. 131.
18. Se Qvist, s. 140, n 109.
19. Qvist, s. 131.
20. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington; Indianapolis. Indiana University Press, 1986, s. viiif.
21. Citerat från Erik Hedling, "Ingrid Bergman, Stig Ahlgren och Jeanne d'Arc-debalet", *Litteraturens makt* (red. Birthe Sjöberg), Lund: Absalon, 2000, s. 225–226
22. Citerat från Erik Højdestrand, *Det vedervärdiga videovåldet: att återupprätta moralisk ordning*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis; Studia Sociologica Upsalien-sia, 1997, s. 182.
23. Sara Lidman, "Han saknar omdöme" (debattsvar till Ronny Svensson), *Aftonbladet* 92-03-19.
24. Jämför Forslund, s. 24 samt 56ff.
25. Jämför Forslund, s. 32f.
26. Liljestränd, "Inledning", s. 7.
27. Jens Liljestränd, "Territoriet – personligt och politiskt i Vilhelm Mobergs utvandrar-serie", opublicerat avhandlingsmanuskript ventilerat vid slutseminarium, SOL-Centrum, Lunds universitet, den 26 maj 2009, s. 217
28. Forslund, s. 60.
29. Upplagan från Forslund, s. 31. Publikisiffran är extrapolerad från Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning*, Stockholm: Dialogos, 2003, s. 188.
30. Tre sådana tilläggskontrakt gällande efterkrigsförsäljningen av *Rid i natt!* finns bevarade bland Mobergs handlingar på KB.
31. Uppgifter om *Domaren* på KB. Vad gäller Utvandrarfilmerna, se Forslund, s. 132.
32. Hjärdis Swenson är ett återkommande namn bland dessa handlingar. Verksam under brevlogotypen *Scandinavian Books and Plays*, först i Brooklyn och sedermera på Manhattan, New York anholder hon i ett brev daterat den 25 mars 1936 om att formellt få bli Mobergs nordamerikanska agent, något författaren uppenbart godkänner eftersom hon defacto agerar som det något år senare av korrespondensen att döma. Enligt Jens Liljestränd var Hjärdis Swenson en tid maka till Edgar Swenson,

svensk-amerikan och långvarig vän till Moberg. Det var inte Moberg som skrev de engelska sammanfattningarna.

33. Se Forslund, s. 113f.

34. Forslund, s. 154.

35. Forslund, s. 11.

36. Svedjedal, s. 53. Föreliggande artikel är en förkortad och redigerad version av ett föredrag hållet på Mobergdagen i Långasjö sockenstuga den 27 juni 2009 under titeln ”Moberg och filmen: några tillägg och funderingar el. Storstarcken med folkviseögonen går på bio”.

Finns det fortfarande bohemer?

Claes-Göran Holmberg

Jenny Westerström skriver i sitt magistrala verk om Klarabohemen att begreppet ”bohem” inte är lätt att fånga in. Och så är det nog. Förutom henne själv är det bara en handfull forskare som försökt gå i närkamp med termen. Caesar Grana kom med sin *Bohemian versus Bourgeois* 1964 och Helmut Kreuzer med *Die Boheme* 1968 för att nämna två tunga namn. Det finns dock en till som försökt sig på att beskriva bohemens historia, Richard Miller hette han och var romanförfattare, bohem och min gode vän i många år. Hans *Bohemia, the protoculture then and now* från 1977 tar ett stort grepp, men det är inte bara bohemerna som fenomen jag tänker ta upp utan personen Richard Miller som jag kände honom.

Första gången jag hörde talas om honom var 1990 vid min första USA-resa. En vän i New York sa till mig då jag berättade att jag planerade åka runt i USA att då måste jag absolut besöka hans vän Dick Miller. Han är helt galen men en underbar människa. När jag kom till Montereyhalvön med bil tog jag mig till den lilla staden Pacific Grove där Dick bodde. Han var en riktig vulkan till människa. Idéerna sprutade ur honom och alkoholen rann in. På grund av en polioskada i ungdomen var han väldigt hes och det var svårt att förstå vad han sade. Men vi fann varandra fort. Han berättade om sin bohemforskning och sina pikareskromaner, alla med synnerligen egenartade huvudpersoner. I *Snail* är det den vandrande juden och den nazistiske generalen von Blomberg som ger sig ut på äventyr, i *Mosca* är huvudkaraktären en från CIA avhoppad superfluga och i *Sowboy* är det som titeln säger inte en cowboy utan en sowboy, en ung man som tycker mycket om grisar som tillsammans med en grisfarmare far ut på en odysse som till slut tar dem till Indonesien där de grundar Pig Spa Island. Dick kallade sina böcker för ”factual fictions”. De var uppbyggda av humor, satir, surrealism och ett stort hat mot den officiella amerikanska politiken.

Efter tre dagar av oavbruten konversation, efter att ha besökt tretton barer om dagen och efter att han på morgonen varje dag (då hade han själv

suttit och skrivit i två timmar) väckt mig med ett stort glas vodka och apelsinjuice erkänner jag mig besegrad. Jag orkar inte mer. Men trots allt måste jag ha skött mig någorlunda för han utser mig till medlem 1446 i föreningen Boozehounds Inc., Section Boule. Miche, Paris, Rive Gauche. Jag får se medlemsförteckningen och känner mig hedrad. Där finns Henry Miller och en mängd av 1900-talets författare, konstnärer, arkitekter och suputer. Efter några i den amerikanska flottan under andra världskriget kom Dick till Paris som utrikeskorrespondent. Där umgicks han med författare, konstnärer och fotografer. Föreningen grundades 1951 av Dick och de tre fotograferna Rune Hassner, Tore Johnson (Eyvind Johnsons son) och Tor Ivan Odulf. Odulf blev sedan psykoanalytiker och skrev en roman om Paristiden: Skymningen gör dårarna oroliga.

Pacific Grove är inget stort ställe. Mest känt är det kanske för att det ligger granne med Carmel, Clint Eastwoods stad. Kring sekelskiftet fanns det ett känt bohemkotteri där. Men det finns ett Steinbeckmuseum och ett berömt fyrtorn. Dick tar mig runt och låter mig träffa diverse vinddrivna existenser. Lite nervös blev jag när han gick fram till ett muskelberg som såg ut som han var medlem i John Birch Society och säger att hans svenske vän velat att han skulle fråga honom varför det inte fanns några svarta i Pacific Grove.

Dick var en vänskapens mästare med bekanta överallt. Det är ingen slump att både Joan Baez och William Burroughs prisat hans böcker på baksidan av Mosca. På senkvällen den sista dagen jag besöker honom ringer han både William Burroughs och Lawrence Ferlinghetti för att be dem ta emot mig för en intervju. Ingen av dem är hemma så jag kommer inte att möta dem på min resa. Jag kör vidare till San Francisco och går in på City Light Bookstore för att fråga efter Ferlinghetti. En medelålders kvinna som står bakom disken frågar mig: "What do you want to talk to that old fart for? He hasn't written any good poetry in 25 years." Hon råder mig att intervjua någon av de unga rap-poeterna i stället. Lite besviken går jag in på baren Vesuvio som ligger mitt emot bokhandeln. Där brukade Kerouac och de andra beatförfattarna hänga på 50-talet. Vid baren satt en blandning av nostalgiker som jag och några som såg ut som de suttit kvar sedan 50-talet. Och i samma kläder dessutom. I taket hänger brev och teckningar i massor. Under ett av de åldersgula breven kan jag läsa namnet Richard Miller.

Var då Dick en bohem? Åter till den besvärliga definitionsfrågan. Flera försök har gjorts att benämna de människor som inte passar in i den borgerliga normen: "bohem" är ett "outsider" ett annat. I begreppet "alienation" ligger tanken att vi alla känner främlingskap i det moderna samhället. "Outsider" och "bohem" däremot pekar i stället ut ett antal individer inom en befolkning som varande utanför normen.

"Outsider"-begreppet fick ett stort uppsving på 50-talet. Det var Colin Wilson i *The Outsider* från 1956 som startade boomen. Boken hyllades först som en av vår tids stora intellektuella prestationer men kom så småningom att baktalas som en litterär luftpastej. Wilsons mix av litteraturvetenskap, filosofi och religionspsykologi kom i ljuset av hans senare alltmer bisarra utflykter i det ockulta att framstå som suspekt. Men faktum kvarstår, trots alla bokens brister, att boken presenterade en ny bild av den moderne litteräre hjälten som denne trädde fram i Dostojevskijs *Brott och straff* och *Anteckningar från ett källarhål*, Camus *Främlingen* och Hesses *Stäppvargen* och med nedslag hos Blake, Nietzsche, Sartre med flera.

Det handlar om ett avståndstagande från verkligheten men också om en jagupplösning. Wilson skisserar hur de romantiska författarna försökte lösa problemet genom att antingen dra sig undan verkligheten och idka någon form av elfenbenstornsestetik eller begå självmord. Existentialisterna däremot, menar Wilson, intog en mer stoisk attityd och hävdade med Hemingway att: "a man can be destroyed but not defeated".

Colin Wilson urskiljer ett antal olika outsiders: den romantiske, den neurasteniske, den kriminelle och den religiöse och andra. Hesses *Stäppvargen* får representera den romantiske, expansive, konstnärlige outsiders. Som exempel på den kriminelle outsiders pekar Wilson på Raskolnikov i Dostojevskys *Brott och straff*. Camus *Främlingen* är den neurasteniske outsiders, flanören, dagdrivaren.

Om man ser till bohemen är han enligt forskarna "en undanglidande figur" (citat ur Jennys bok). Från början betydde ju termen enbart en person från Böhmen, men under 180-talets tidigare del kom begreppen att omfatta; "en mer ospecificerad grupp av människor som levde ett oordentligt liv i största allmänhet och i synnerhet häftas den fast vid studenter och konstutövare, unga människor som ställde sig utanför samhället och inte brydde sig om morgondagen", för att återigen citera Jenny. Helmut Kreuzer menade att det fanns gröna, svarta och röda bohemer. De utgjordes av optimis-

tiska ungdomar, utfattiga respektive en upprorisk, kämpande grupp. Man kan också tala i samhälleliga termer om en överklass-, en medelklass- och en underklassbohem.

Det finns puritanskt inriktade forskare som har velat inskränka termen till de franska konstnärskotterierna i Paris på 1800-talet. De mer frikostiga tycker att begreppet kan omfatta rörelser fram till idag. Jenny kan skriva en bok om "Klarabohemen" och Dick går igenom hela perioden 1830 fram till idag för att hitta bohemeri. De svarta bohemerna uppträdde först i New Orleans för att sedan följa jazzen till New Yorks Harlem. Naturligtvis var beatnikarna bohemer menar han, liksom hippies i San Francisco och andra ställen. Boken kom ut 1975 och Dick förespårde kommande bohemgrupper. Tjugo år senare när jag träffade honom visade han mig fyra nyskrivna kapitel. De var inte skrivna av honom utan av fyra mycket yngre personer som han kände. Dick hade vänner i alla åldrar och alla samhällskretsar.

Det är svårt att jämföra dessa båda mycket luddiga begrepp, outsiders och bohemer. Vad man konstatera är väl att alla bohemer på ett eller annat sätt är outsiders men att långt ifrån alla outsiders är bohemer. Man kan också notera att outsiders praktiskt taget alltid omnämns i individsammanhang medan bohemer oftast nämns i gruppsammanhang.

Låt oss återvända till frågan om Dick var en bohem. Någon utpräglad outsider var han inte. Han hade hustru och sex barn. Han hade ett fint hus (även om hustrun hade förvisat honom till två rum på ena gaveln). Han hade under senare år fast jobb som lärare på ett universitet. Men bohem? Han var konstnär. Han var oordentlig. Han levde i alternativa kretsar. Han var ett vänskapsgeni. Så låt oss kalla honom bohem.

Vi kom att träffas flera gånger genom åren. Och när vi inte sågs fick jag långa, roliga brev, fyllda med utropstecken och skrivna med pennor som gav olika färger och alltid stämplade med Boozehounds. Inc. sigill. Han kom också till Sverige för att besöka mig och gamla vänner som Rune Hassner. Med sig hade han en av sina döttrar. Hon var fiskare i Alaska och hade en fiskebåt med sju mans besättning. Hon sa att jag var den enda av pappans vänner hon träffat som verkade någorlunda normal. Jag valde att ta det som en komplimang. Sista gången jag besökte honom var första gången han verkade gammal och hade förlorat en del av sin energi. Men han kunde fortfarande skämta. Den enda ism jag bryr mig om nuförtiden är metabolismen, sa han, "och till och med den har jag problem med."

Jag minns honom hellre några tidigare när han och jag var på teater i Pacific Grove. Det var en pjäs om bohemkretsen i Carmel under sekelskiftet 1900. Dick beställde in rejält med vin åt oss. Man satt vid små bord under föreställningen och kunde äta och dricka. Stadens borgare blev allt mer upprörda över Dick som högljutt kommenterade föreställningen. Efter andra akten blev vi utslängda. Den enda bra bohemen är en död bohem. Den åttonde juni 2006 uppfyllde Dick förväntningarna. Han blev 80 år gammal.

Några glimtar om och kring Nils Ferlin i Roslagen

Esse Jansson

Kära Jenny!

”Den mest fullödiga Ferlin-biografin” – så formulerade jag rubriken på min recension av din bok *Nils Ferlin – Ett diktarliv* (*Norrtelje Tidning* den 1 oktober 1998) som du gav ut i samband med 100-årsjubileet av skaldens födelse.

Åtta år tidigare, 1990, kom din doktorsavhandling *Barfotapoeten – Nils Ferlin*. Och åtta år dessförinnan gav du ut *Bröder under vindar sju – dikter och sånger ur Nils Ferlins radiospel*. De två förstnämnda omfattar hela 578 sidor, respektive 476 sidor!

Men det är inte nog med detta. År 2006 kom *Klara var inte Paris – bohemi under två sekler* en bok på 792 sidor, samt, samma år boken *Klara texter* omfattande 252 sidor! Detta vid sidan om din tjänst vid Lunds universitet!

När dessa dina senare två böcker kom ut hade jag tyvärr sedan sju år tillbaka lämnat min drygt 30-åriga tjänst som kulturredaktör på *Norrtelje Tidning* och kunde inte skriva om dem. Något som jag tyckte var minst sagt, tråkigt.

Många gånger har jag undrat över hur i hela fridens namn du hunnit med allt detta? Du måste ha en helt okuvlig energi. Jag blir matt bara jag tänker på det!

Du har – utan att ha träffat Nils Ferlin – levandegjort hans liv i dina böcker! Bakom detta ligger ett forskningsarbete som är helt enormt. I min recension av ”Nils Ferlin – ett diktarliv” skrev jag ”att det var ingen lätt uppgift hon gav sig i kast med när hon tog på sig att skriva en biografi inför 100-årsminnet. Du erkänner också i förordet att det var ”med en viss tvekan”.

Jag skrev vidare: ”Resultatet har blivit en ’tegelsten’ på närmare femhundra sidor där Jenny Westerström följer skalden från ’vaggan till graven’, från födelsen i Karlstad den 11 december 1898, till den 21 oktober 1961 då han avlider på Samariterhemmet i Uppsala, efter en lång och svår sjukdom, 62 år gammal.”

Fortsättningsvis konstaterade jag att: ”Även för den som tagit del av tidigare biografier, och mycket annat som skrivits och berättats om skalden, ger Jenny Westerströms bok en djupare relief åt hans liv och diktning. Genom sin minutiösa forskning i olika arkiv, och genom skriftliga uppgifter från släktingar och vänner till skalden, har hon vaskat fram ett material som ger den utan tvekan mest heltäckande bilden. [---]”

Avslutningsvis skrev jag att ”Visst fick han det lugnare här i den lantliga miljön (efter flytten till Roslagen i mitten av 1940-talet och när han köpte ’styckegodset’ Norrboda 1947), men snart satte sjukdomarna in. Nils Ferlin hade misshandlat sin kropp, inte minst med alkohol och droger och hans tankar blev allt dystrare.

Samtidigt tränger hon (Jenny) i sin mycket läsvärda biografi bakom alla yttringar och mejslar fram ett porträtt av skalden som med all säkerhet kommer att leva lika länge som hans dikter. Detta trots att han, som hon skriver i förordet, tog med sig många hemligheter i graven. Nils Ferlin var på många sätt unik. Sällan har en människa haft en sådan förmåga att göra livet till en cirkus som han. Och sällan har en mörk diktning varit så många till glädje som hans, som Jenny Westerström så träffande sammanfattar det.”

Förutom allt detta har du orkat med att vara ordförande i Nils Ferlin Sällskapet i femton år! Du efterträdde Sandro Key-Åberg 1985 och överlämnade 2000 klubban till Olof Ögren. Om man betänker att du bor i Lund och Sällskapets möten ägde rum i Stockholm så förstår man vilken otrolig entusiasm du måste ha för Nils Ferlin! Du är dessutom fortfarande ledamot i styrelsen.

Själv blev jag medlem i Sällskapet 1976. Av verksamhetsberättelsen för 1985 framgår att jag var suppleant i styrelsen, 1994 blev jag ordinarie ledamot vilket jag varit sedan dess. Redaktör för *Poste Restante* har jag varit sedan 1999. Dessutom är jag stolt över att vara hedersmedlem!

Nu får du ursäkta att jag i denna hyllningsbok börjar skriva mer personligt, men det beror på att jag tror mig kunna tillfoga något om och kring Ferlin som inte är så känt.

Jag är född och uppvuxen i Länna, cirka en mil söder om Norrtälje, och mitt "universitet" var byskolan i Lännaby. Sommaren 1944 hyrde Nils och hans fästmö Henny en liten stuga bara ett stenkast från skolhuset (numera församlingshem). Hyresvärdinnan hette Elin Axelsson. Nils och Henny gifte sig i februari 1945, återkom på sommaren till Lännaby och bosatte sig i den lilla stugan på 24 kvadrat.

Den kände skalden väckte förstås ett visst uppseende här ute på landsbygden. Vi skolbarn såg ibland paret Ferlin när de på cykel begav sig in till Norrtälje där de gästade många vänner, bland andra den legendariske landsfiskalen Gunnar Holmberg med familj, som bodde i en paradvåning ovanpå Handelsbanken vid Stora torget. Vännen Gunnar berättade för mig att Nils en gång stod på händer på balkongräcket ut mot torget.

– Då ryckte jag in honom och sa att du får tänka på att jag är landsfiskal. Du får inte bete dig hur som helst. Då blev han arg och han och Henny åkte hem, sa Gunnar. Men de var snart vänner igen.

Under den tid då paret cyklade till Norrtälje och hälsade på familjen Holmberg ställde de sina cyklar i gränden bakom bankhuset. Gränden hade inget namn. Med tanke på Nils och Hennys visiter i gränden tyckte jag – och fick medhåll av vännen och kulturprofilen Lennart Jansson – att den borde få namnet Nils Ferlins gränd. Stadens styrande anammade förslaget och den 23 maj 1992 spikades namnskylten upp i närvaro av ett stort antal medlemmar i Nils Ferlin Sällskapet – som varit på utflykt till Länna och hade årsmöte i Norrtälje där det bland annat även bjöds på konsert och sedan middag ombord på s/s Norrtälje i hamnen.

Lördagen den 20 maj 2000 invigdes en Ferlin-byst i gränden, utförd efter en förlaga av framlidne konstsmeden Konrad Nyström, Idén kom från mig och Lennart Jansson. Trots regn samlades cirka 350 personer för att ta del av invigningen!

Efter ett par år i Lännaby köpte paret Ferlin en liten Renault CV 4 som Henny rattade. Mitt, tyvärr, enda möte med Nils ägde rum en vårvinterdag, jag var nog tolv år. Tillsammans med tre kompisar gick jag bygatan fram och mitt i byn stod en droska, som det hette, och snurrade med hjulen. Det var isgata på vändplatsen. Ur klev Nils och bad oss skjuta på så de kom

därifrån. Vi gjorde så och som tack halade Nils fram en femma ur fickan. Jätteglada sprang vi tillbaka till skolan och in till läraren som växlade femman. Det blev 1.25 var, vilket var en stor summa på den tiden!

Mitt barndomshem låg tre kilometer från skolan och så här i efterhand kan jag känna en viss avund mot de kamrater som bodde i byn och som hade många tillfällen att träffa Nils. Dock var bönderna i byn inte så glada över hans sena visiter, ofta för att låna telefon. De skulle ju upp tidigt och mjölka korna! Enligt ett rykte slängde en av dem helt enkelt ut honom i en snödriva en kväll. Nils reste sig, borstade av snön och sa imponerad:

– Det var fan vad du var stark!

Det gick många rykten kring Ferlin. Min mor försvarade honom alltid. Hon hade hört honom sjunga med i en psalm, tror jag, i samband med en skolfest. Hon talade om hans vackra röst.

– Han är en fin människa, sa min mor.

Intill skolan låg Länna kyrka, och några hundra meter därifrån prästgården, där dåvarande kyrkoherden, sedermera kontraktsprosten Sven Solén (som både döpt och konfirmerat mig) med familj bodde. Den ene av sönerna, Gunnar, har berättat om ett ovanligt besök en nyårsnatt. Nils och Henny hade firat nyårsafton i Norrtälje och kom hem till byn mitt i natten. Nils var pratsugen och paret uppsökte hyresvärdinnan Elin som bodde strax intill. Hon berättade för mig att hon blev förargad och körde ut dem.

– Barnen sover, sa hon

– Då går vi till prästen, sa Nils.

I prästgården var det bara Gunnar, god vän med Nils, som var vaken. Han satt och läste i sitt rum. Då kom det plötsligt en snöboll på rutan. Gunnar öppnade fönstret och utanför stod Nils och Henny.

– Nils är i själanöd, han måste få tala med prästen, sa Henny.

Gunnar väckte sin far och förmodligen även sin mor. Man samlades i salongen.

– Men det verkade inte vara så farligt med själanöden, berättade Gunnar. Han ville mest prata.

Efter en stund plockade Henny ur en väska fram ett par speciella skor som Nils tog på sig och sedan började han stappa medan Henny sjöng Marseljäsen! Den scenen hade jag gärna velat uppleva!

Det nattliga besöket till trots tog inte värdig prosten illa upp. Efter Nils Ferlins bortgång skrev han några minnesord i *Norrtälje Tidning* där det

bland annat heter: ”Nils Ferlins styrka låg i hans lidelse för det som är äkta och sant, och hans skarpa blick för det uppblåsta och oäkta. Han var en sträng moralpredikant, fast han ofta klädde sin förkunnelse i gycklarens ord. [---] Hans ärlighet tvingade honom ständigt att brottas med frågan om livets mening.”

I en stuga i utkanten av Lännaby bodde före detta sotarmästaren Nils Söderlund. Han var ett original som målade tavlor, vilka han sålde runt om i bygden. Med honom umgicks Nils Ferlin och enligt ett obekräftat rykte hade Nils ibland hjälpt honom måla!

Av Nils fick Söderlund ett häftat exemplar av ”En döddansares visor” med följande dedikation: ”Till herr sotardjävul Nils August Söderlund från döddansaren själv: Nils Johan Einar Ferlin. 26/6 –46.”

Söderlund hälsade ofta på i mitt barndomshem, min far brukade också hjälpa honom med att hugga ved. Som tack fick han Ferlins gåva, samlingen ”En döddansares visor”! Den blev för mig inkörsporten till Ferlins dikter. Tidigare hade jag uppmärksammat en annan skald, via radion. Det var Dan Andersson vars visor jag älskade. Dan och Nils har sedan följt mig genom livet och inspirerat mig. Nils har ju för övrigt berättat om hur han greps av Dan Andersson-feber!

I de övre tonåren fick jag några dikter publicerade i tidningen *Ungdomsnytt* i vilken bland andra även Heidi von Born debuterade. Långt senare i livet började jag skriva dikter på allvar, det var efter mitt första besök i Dan Anderssons hemtrakter 1966. Men det skulle dröja till 1973 innan det blev en diktsamling, *Synhögar*. Min andra samling, *Sång i vinden*, utgavs 1984. Ove Engström har för övrigt tonsatt ett flertal av mina dikter. De finns även på skiva. Jag har även skrivit några vistexter som sångarparet Mia Marianne och Per Filip sjungit in och 1980 gav de på sitt skivbolag MARIANA ut en LP-skiva med mina dikter och visor, ”Kom följ med”.

I början av 1980-talet hade jag lyckan att få lära känna Nils lillasyster Ruth. Hon var en underbar person och vi blev nära vänner. Jag brukar säga att hon blev som en andra mor för mig. Min mamma hette också Ruth. Hon gick bort 1974, De påminde om varandra, lika mot alla, de var godhjärtade och de hade båda en gudstro.

Tillsammans med min dåvarande hustru hade jag 1981 flyttat ”hem” igen till Länna, efter många år i Norrtälje. Vi hyrde ett hus utanför Lännaby

(ett hus som jag långt senare fick veta att Nils varit intresserad av innan han och Henny funnit Norrboda!).

Samma år – 20 år efter Ferlins bortgång – fick jag och en lokal trubadur, Anders Lund, idén att arrangera en Ferlindag vid Församlingshemmet i Lännaby. Alltså helt nära den lilla stuga som paret först bodde i. Åke Söderman, ordförande i Länna hembygdsförening gillade idén. I augusti samma år firades så den första Ferlindagen i hembygdsföreningens regi. Många kända trubadurer och berättare har sedan passerat revy under åren.

Ferlindagen fortlever och samlar varje år en stor publik. De senaste åren har den inletts med en temagudstjänst i kyrkan, där jag i stället för predikan hållit en betraktelse om och kring Nils Ferlin.

I februari 1984 fyllde jag 50 år. Det var mycket snö, plogvallarna var mer än meterhöga, och det var kallt. Plötsligt fick jag mellan plogvallarna på vägen se syster Ruth, samt vännerna Broder Tor (Bergner) och hans Maj-Brit. Jag trodde knappt mina ögon! Ruth bodde i Saltsjöbaden! Hon var 84 år och bräcklig till hälsan. Det var en fantastisk överraskning!

– Du är inte klok, sa jag till Ruth, att åka så långt i kylan. Hon sa bara som alltid ”att allt som jag vill göra det orkar jag!”

Sedan överlämnade hon Syster Ruth-stipendiet! Motiveringen hade hon präntat ned på ett ljusblått brevpapper som tillhört Nils. Överst stod det tryckt. ”Nils Ferlin, cirkusdirektör”. Ruth undertecknade med ”Ruth Hladisch, f.d. trapetskonstnärinna”,

Det var den finaste present jag kunde få och förmodligen är jag ensam om att ha fått detta unika stipendium.

Åter till dikterna som skulle ingå i min andra samling. Jag började bli osäker. Nils läste ju alltid upp sina dikter för sin mor medan hon levde. Jag sände min diktbunt till syster Ruth som jag visste var ärlig och uppriktig. Jag fick svar i form av en översvallande ”recension”, som jag även fick använda som baksidestext. Dikterna var godkända!

Men jag hade fortfarande ingen titel. Broder Tor och Maj-Brit gästade oss på sensommaren. Tor hade tagit del av dikterna och nu satt vi på en soffa i trädgården.

- Har du något förslag till titel, frågade jag Tor. Svaret kom snabbt.
- Sång i vinden, sa han.

Ögonblicket efter hörde vi hur det susade i asplöven bakom oss av en plötslig vindil!

– Det är tydligt att så ska den heta, sa jag. Och så blev det.

Man ska akta sig för att sätta en religiös stämpel på Nils Ferlin. Men Syster Ruth hävdade i våra samtal att Nils hade en tro, liksom hon själv. Vid vårt sista telefonsamtal, någon månad innan hon gick bort 1988, var hon sängliggande och hade svår värk.

– Jag ber till Gud varje dag att jag ska få dö och slippa mina plågor, sa hon. Kan du säga mig varför jag inte får dö, frågade hon.

– Det är för att vi behöver dig, för att du är så inspirerande för oss, dina vänner, sa jag. utan att tänka på hur egoistiskt det lät. Jag saknar henne mycket.

Men åter till Nils Ferlin. Min mor hade en kusin som hette Hjalmar Almstedt, han bodde i Addarsnäs, en halvmil väster om Lännaby, och i närheten av Norrboda. Han sysslade med lite av varje och blev bekant med Nils och Henny 1945, när de bodde i Elins stuga i Lännaby. Hjalmar ordnade så att paret fick hyra en radio! De hade även skaffat sig en kisse, en manxkatt – en ras som inte har svans – som hette Pelle-Jöns. Hjalmar fick (som tack?) en originaldikt av Nils med rubriken ”Våran katt”. Den finns inte med i någon av hans diktsamlingar. Dikten har tonsatts av Ove Engström och då fått titeln ”Katten i Penningby”. Så här lyder den:

Det var den beryktade katten
hos lorden i Penningby.
Det var en rätt stöddig och satt en
men listig var han och kry:
När bybarna flockades kring en
var det ingen som kunde få fatt
på hans svans, ty han visade ingen
det var en finurlig katt!

Här vill jag påpeka en sak som jag som infödd lännabo (men numera för tredje gången norrtäljebo) irriterat mig. I dikten – liksom i övrigt – använder Nils namnet Penningby, vilket var postadressen! Det har lett till att det i olika sammanhang heter att Nils och Henny bodde i Penningby som ligger cirka en halv mil från Lännaby! Den äldsta stavningen av Penningby – som

är namnet en gammal sätesgård – är Pitingaby, 1339. Här uppfördes på 1490-talet en borg som sedermera, på 1600-talet byggdes om till slott. Gården har haft många framstående ägare under århundradena. Här fanns på Ferlins tid poststation och en affär, den senare finns ännu kvar. När Nils och Henny senare flyttade till Norrboda, som också ligger i Länna församling, hette det att de bodde i Syninge, vilket också är helt fel, delvis på grund av att Nils återigen använde sig av postadressen.

Syninge låg också närmare halvmilen från Norrboda och dessutom i en annan socken som det hette förr. Där var även järnvägsstation. Sammanlagt bodde Nils i Länna församling den sista fjärdedelen av sitt liv!

För att återgå till Hjalmar Almstedt så blev han snart paret Ferlins alltiallo när de flyttade till Norrboda, där Nils som bekant kallade sig ”styckegodsägare”. Hjalmar beundrade Nils som han sa ”var lika mot alla”.

– Dom ville ha gallrat nere vid sjöstranden och undrade om jag ville göra det, berättade Hjalmar i en intervju som jag gjorde med honom.

– Det var på vintern och Nils och Henny kom en dag på spark och bjöd på kaffe. Ja, jag högg upp veden och sedan blev det så att jag började hjälpa dem med olika sysslor. Hjalmar, som var ungtkarl, berättade att han var mer hos Nils och Henny än vad han var hemma i sin egen lilla stuga ett stycke därifrån.

Den 11 december 1948 fyllde Nils 50 år och huset i Norrboda var fyllt av gratulanter. Hjalmar var förstås på plats för att hjälpa till. I den finländska tidskriften Garm från nyåret 1949 skildrade signaturen Abu Hassan födelsedagen. Så här skrev han om Hjalmar: ”Det var en mörklagd karl med markerade drag och ett kamratligt leende. Han var Hjalmar för alla och var du med alla gäster från början, Han snodde som en vessla mellan rummen, dirigerade, korkade upp, bjöd, skaffade stolar, packade upp gåvor, telefonerade, beställde, besvarade frågor och åkte till handelsboden. Hjalmar var ett under av snabbhet, ömhet och effektivitet och alla beundrade honom. Hjalmar var helt enkelt Hjalmar och inget annat – och jag har aldrig sett något liknande.”

På våren, året efter Nils 50-årsdag, for Nils och Henny tillsammans med gode vännen Caleb Andersson från Stockholm, ut på en långtur genom Europa, ned till Afrika. De var borta i tre månader och under den tiden bodde Hjalmar på Norrboda.

När det gällde katten Pelle Jöns, som var Nils ögonsten, hade Hjalmar fått noggranna förhållningsregler om hur han skulle skötas. Han skulle ha köttfärs, strömming och torskfilé!

– Efter fyra dagar ringde Henny och frågade hur Pelle mådde, berättade Hjalmar. Och en gång kom det ett vykort adresserat till Pelle J Ferlin, Norrboda, Syninge. ”Hälsa Hjalmar”, stod det på kortet. Och på alla andra vykort som kom stod det: ”Hälsa Pelle!”.

Det var många ur den svenska kultureliten som sökte sig ut till Länna och Norrboda. Nu hade paret bytt upp sig till en Volvo och Hjalmar fick ofta vara privatchaufför, hämta vid tåget och efteråt se till att de kom till stationen igen. Hjalmar träffade Harry Martinson, John Elfström, Lars Madsén, konstnären Georg Högberg, som var där och ordnade trädgården, och många andra. En fredag 1956 kom Gunde Johansson på besök.

– Jag gick hem vid elvatiden på kvällen, berättade Hjalmar, och när jag kom tillbaka på lördagsförmiddagen så satt han och Nils fortfarande kvar vid köksbordet och pratade.

På kvällen skulle Gunde sjunga i Uppsala och Hjalmar körde honom. Det blev upptakten till en livslång vänskap.

– Det bästa med Nils det var att han var lika mot alla, sa Hjalmar. Där fanns ingen skillnad mellan hög eller låg. Och han var snäll, givmild och hjälpsam.

Hjalmar plockade bland sina buntar av tidningar och urklipp, vykort och böcker. I en samlingsvolym, med Ferlins dikter, utgiven 1949, hade Nils skrivit följande dedikation: ”Sprit- och apoteksvaruhemtagaren, kupong- och kinomatografbiljettuppköparen, Norrteljetidningsförmedlaren, bildåren och velocipedryttaren, ved- och issågaren, f d smeden och handklaver-svirtuosen, kommissionären Hjalmar Almstedt från Nils Ferlin, herre till Norrboda gård.”

Hjalmar var ofta på besök i mitt barndomshem och många, många gånger hörde jag honom berätta om Nils som han beundrade. Sina sista år levde han ett tillbakadraget liv, men han blomstrade upp när han fick berätta sina minnen från Ferlin-tiden och han glömde aldrig att höra av sig till sina vänner.

Hjalmar blev 83 år. Han avled 1988.

En nära vän till Nils Ferlin var Yngve Janson, bosatt i Bergshamra, en ort också i Länna församling, halvannan mil från Lännaby. Yngve skrev religiösa dikter och gav ut flera diktsamlingar. Många av hans dikter publicerades även i *Norrtelje Tidning*, de första 1909. ”Hans beundran för Ferlin var utan gränser och han var övertygad om att vår Herre skulle ta emot en sådan man med öppna armar i sin himmel, även om han var en tvivlare och i människors ögon en syndare,” skrev Sören Larsson bland annat i en artikel i *Poste Restante* nr 1/200. Sören var född ett stycke från Norrboda. Han började sin journalistiska karriär på *Norrtelje Tidning* åren 1949–1952. Han blev sedermera TV-producent.

Sören blev vän med Nils och berättade vad Yngve sagt: Då sa Nils att han hade ungefär samma uppfattning som finns i Frödings dikt ”En fattig munk i Skara” och att han inte trodde på återlösningen. I den sista dikt som Yngve publicerade i *Norrtelje Tidning* 1954 – samma år som han gick bort – framgår hans uppskattning av vännen Nils Ferlin. I slutraderna heter det:

Långt borta från dogmernas kyrka
du skrev, min bror, vad du känt.
Nu blev det med äkthetens styrka
för mig som ett Guds sakrament!

Efter Yngves bortgång sammanställde Nils ett urval av hans dikter och övertalade Bonniers att ge ut dem. I förordet kallar han Yngve Janson för ”Den första roslagsskalden” och skriver bland annat: ”Yngve Jansson var ’religiös’, sekterist till och med, men det välvde en vida högre rymd och luft omkring honom än den vi, tyvärr alltför ofta, lärt känna igen från läsarmöten och gudslokaler av olika slag. Han var i motsats till sina trosfränder – vilka han ofta och häftigt kom i delo med, en ovanligt levande människa, vidsynt och frigjord och med öppen blick för allt som skedde i tiden, lokalt eller avlägset.”

En fråga som jag glömde ställa till Syster Ruth och som ingen av Nils hävdatecknare – förutom Gustaf Andborg har (vågat?) beröra – är varför Nils begravdes på Bromma kyrkogård? Det finns såvitt jag kan bedöma inte den minsta anknytning!

I sin bok ”Nils Ett försök till porträtt” skriver Henny Ferlin: ”Nils Ferlin dog 21.10-1961. Filipstad ville skänka en gravplats på Kanonudden, och

det tackar jag varmt för. Det är bara det att Nils otaliga gånger sagt att han helst ville ligga på Bromma kyrkogård. Talet om gravplats faller sej fullkomligt naturligt för den som skrivit om döden:

Han står i livets medelpunkt
och blåser ut din fackla.

Dessutom skulle hans mors – Elin Nathalia – urna flyttas över till hans grav, och så ska du naturligtvis ligga där.”

För mig är detta ett enda stort frågetecken. Många som jag träffat och som undrat var hans grav finns blir förvånade.

I sin bok ”Nils Ferlin vännen– skolkamraten” (1966) skriver Gustaf Andborg lite kryptiskt följande: ”[---] Kanonudden ligger vid foten av en kulle, som är en enda stor kyrkogård på östra stranden av kyrkviken. På krönet av kullen vilar John Ericsson i sitt tunga mausoleum och på slutningen mot sjön, mitt emot kyrkan och Borgmästaregården, där skulle Nils Ferlins urna gravsatts om hans vilja blivit respekterad. Filipstad hade ställt gravplats till förfogande. [---].”

Till sist en varm hyllning och stor kram till Dig Jenny på Din bemärkelse-
dag: och tack för allt Du gjort för Nils Johan Einar Ferlin!

Marys rakkniv eller Samhörighet med Jorden

Erland Lagerroth

”Mary, Mary, quite contrary” lyder rubriken på en presentation i *The Guardian* 2001 (13 jan.) av Mary Midgley, pensionerad filosofiprofessor i Newcastle i England. Man talar om Occams rakkniv, som skall skära bort onödiga utväxter i filosofin, men Marys kniv skär förträffligt även den. Hon nagelfar den klassiska naturvetenskapen och konfronterar den med dikten. Mary Midgley är en skarp och orädd men också uppbugen tänkare.

”The Owl of Minerva” heter hennes egen minnesbok från 2005. Minervas ugglor flyger som bekant först i skymningen, och det gäller just skribenten själv, som är över 90 år. Sin första bok gav hon ut vid 59 års ålder efter att ha fött och fostrat tre söner, och sedan har böckerna kommit slag i slag. Här skall jag använda mig av *Science and Poetry* från 2001 (i pocketupplaga från 2007).

Filosofisk plattform. Visioner, föreställningssätt, paradigm

En förutsättning för Midgleys kritik är att hon utövar den från en *filosofisk* plattform. Från den kan hon överskåda och kritiskt bedöma naturvetarnas strävanden, tankar och resultat. Det innebär att hon fokuserar vad hon kallar ”*imaginative visions*”, men då inte i meningen onödiga och vilseledande fantasier utan i meningen visioner, föreställningssätt, som söker göra både världen och tanken och känslan rättvisa. I Midgleys utmärkta inledning till den av henne redigerade *Earthy Realism* från 2007 sidoställer hon begreppet med ”paradigm”.

Det ”gäller att bättre förstå hur dessa föreställningssätt arbetar och alldeles särskilt att förstå den roll som atomistiska föreställningar har spelat i fråga om att ha skapat vår egen kultur”, heter det (10). Och det senare sammanfattar hon så, att vi från atomisterna har fått en ”inte särskilt rationell

föreställning [...] om den naturliga världen som på något sätt radikalt främmande för oss och vi själva som radikalt främmande för denna värld, en föreställning som ännu i dag influerar vårt tänkande” (48). Eller med en föregripande formulering i finalen till ett förord från 2006: ”En mycket beklaglig aspekt av den enkla, ensidiga, reducerande attityd, som vi har ärvt från 1600-talet, har varit en oengagerad, föraktfull attityd gentemot den naturliga världen – en syn på oss själva som något helt skilt från denna värld, överlägsen den, i stånd att studera och använda den precis som vi behagar. Som vi nu börjar inse är detta en punkt, där upplysningens tänkande har haft fruktansvärt fel.”

Och på sidan 49 fastslår hon att ”all vetenskap växer fram ur filosofiskt tänkande – ur kritiken av *imaginative visions* [...] All vetenskap inkluderar filosofiska antaganden som kan ifrågasättas, och dessa antaganden upphör inte med sitt inflytande bara därför att de glömts bort.” Och när konflikterna har blivit svåra, behöver vi kalla in en filosofisk rörmokare – och som en sådan ser Mary Midgley sig själv (50).

Brytningar i vetenskapens historia

I sin uppgörelse med den moderna vetenskapen från 1600-talet gör Mary Midgley naturligtvis nedslag i dess historia, och några iakttagelser förtjänar att anföras. En kritisk komplikation uppstod kring begreppen attraktion, gravitation och kärlek. En renässanstänkare som Ficino talade om attraktion mellan kroppar som kärlek, och Kepler följde sådana tanke-mönster, när han skulle förklara tidvattnet. Galilei tillbakavisade detta, därför att han, i enlighet med det mekanistiska sättet att tänka, såg kosmos som en samling separata partiklar, som bara interagerade genom kollisioner. Följden blev att han, i motsats till Kepler, misslyckades med att förklara tidvattnet.

Det hela upprepades, när Newton lanserade sin gravitationsteori. De tongivande mekanisterna tillbakavisade tanken på attraktion mellan (himla)-kroppar genom vakuum som oförståelig, och Newton själv kunde bara få den accepterad genom att föreslå att det som gjorde denna mystiska attraktion möjlig var ett gudomligt mirakel. Ja, just detta samband kunde rentav ses som ett bevis på Guds existens. (58 ff)

Mary, quite contrary

Minerva med ugglan

I dessa meningsbrytningar iakttar Midgley en intressant asymmetri. Det starkt känsloladdade, fientliga bildspråket om naturen hos Bacon räknades som *vetenskapligt*, medan vänligt och respektfullt språk (som hos Ficino) avfärdades som ren känslouttryck. Denna regel gäller fortfarande, och ingen forskare i väst efter Kepler har vågat använda ord som ”kärlek” om attraherande krafter, fastän i dag lika antropomorfistiska ord, som illvilja (*spite*), bedrägeri, självisk och missunnsamhet, ingår i den accepterade sociobiologiska diskursen (61). Så har uppfattningen av naturen som en fiende som skall krossas av en allsmäktig vetenskap, byggts in i vetenskapen redan från början (62).

Kritik från romantiken

Mot råheten i Bacons ideologi protesterade de engelska romantiska poeter-
na (77). Keats vägrade att med Newton se regnbågen blott som ljus brutet i
vattendroppar (69, 71 f, 78 f), och Blake utropade

May God us keep
From Single Vision and Newton's sleep!

Varvid ”Single Vision” betyder oförmåga att se på världen från annan syn-
vinkel än den vetenskapliga (55, 75). Även George Berkeley protesterade.
Ett enda synsätt är aldrig tillräckligt, sammanfattar Midgley (77).

Wordsworth och Coleridge engagerade sig starkt för att antitesen mellan
tanke och känsla var falsk. Bådadera var aspekter av vad de kallade ”ima-
gination”, men då inte i meningen onödig och vilseledande fantasi utan
som en konstruktiv förmåga att bygga ut erfarenheten till visioner, till före-
ställningssätt som gör både tanke och känsla rättvisa. Det finns kort sagt
ingen konflikt mellan våra olika ”delar”, bara en svårighet att se oss som
helheter (75).

Atomismens uppkomst och begränsningar

Kapitlet ”Atomistic Visions” fokuserar närmare ”den roll atomistiska före-
ställningar har spelat i skapandet av vår egen kultur” (10). Och därmed
börjar Midgley sitt arbete som ”filosofisk rörmokare” – hon går till verket
både uppifrån och nerifrån. Det har underrubriken ”The Quest for Perma-

nence”, därför att atomteorin under antiken framgick ur sökandet efter något som var varaktigt. Sinnevärlden med dess mångfald och växlingar tycktes inte varaktig, och lösningen blev tanken på atomer: den föränderliga världen består av oräkneliga små enheter som är oföränderliga (*atom* betyder odelbar) men som förorsakar växlingarna genom att kollidera. Interagerar gör de däremot aldrig, de är ju oföränderliga.

Den antike filosofen Parmenides ansåg att förändring inte kunde förstås, men det berodde på att han tänkte på ett speciellt slags förståelse, menar Midgley, den som vi har i matematiken och som bortser från tid och förändring. Men när det gäller att förstå eld och explosioner etc., för att inte tala om levande organismer, är tid och förändring en del av det som skall förstås. Termodynamik, klimatologi och biologi är inte bara lögnar och inbillning, även om deras förklaringar på sätt och vis är mindre slutgiltiga än matematikens. Men det beror på att de är mindre abstrakta, de kan tillämpas direkt på världen omkring oss, ”och det är den världen som behöver förklaras. Den världen (måste vi insistera på) är inte en illusion” (88).

”Det är därför som atomistiskt tänkande ledde till metafysisk materialism, till den ganska mystiska tanken att *bara materien är verklig*”, fortsätter Midgley. Atomisterna har sökt visa hur livet och medvetandet kunde framgå ur en värld som bara består av statiska, tröga atomer och tomrum men har misslyckats grundligt. Redogörelser för händelser som innefattar medvetande är i stället legitima på sitt eget plan. De är inte ”fundamentala” på så sätt att de reducerar allt till fysik men så att de ”besvarar de centrala historiska och psykologiska frågor, som de gav sig ut för att besvara” (90 f).

Materialismen framträdde från början som ett vapen mot religionens dominans – först under antiken och sedan efter religionskrigen på 1500- och 1600-talen. Som sådant fyllde den en uppgift. ”Men den var mycket mindre lämpad som grund för vetenskapen i dess helhet”, fortsätter Midgley, ”och än mindre för en allmän förståelse av livet. För denna vidare förståelse behövde växling och interaktion ses som förståeliga på sina egna villkor, och *första-persons-aspekten av livet måste tas på allvar lika väl som objektivitetens perspektiv*” (92).

Det här kom själen att se ut som ”ett slags extra stoff, inte som en aspekt (bland många) av den verkliga världen utan som en substans konkurrerande med materien om den trånga verklighetstronen.” Följden blev att folk

som var orienterade mot vetenskapen kom att engagera sig för materialismen och misstro själen. Den senare var en besynnerlig utväxt, som kanske skulle skäras av med Occams rakkniv och som var alltför exotisk för att förtjäna vetenskaplig uppmärksamhet.

Det är därför forskare inom både naturvetenskap och samhällsvetenskap i engelsktalande länder har varit ytterst noga med att undvika allt tal om subjektivitet och medvetande (93; hårresande exempel finns på s 67 och 73), en tendens som förvisso var spridd också till de nordiska länderna. Det var därför den ensidiga behaviourismen uppstod, som ”såg vetenskaplig ut, om man definierar vetenskaplig metod i fromt materialistiska termer” (93 f).

Under de senaste trettio åren har dock, menar Midgley, begreppen själ och medvetande (*mind* och *consciousness*) ”ganska plötsligt undslupit detta tabu”. Det gäller ”att skapa en ny vision som kan hela den cartesianiska sprickan mellan själ och kropp och visa att de är komplementära aspekter av en större helhet” (94). Fysiker som Heidegger har visat på behovet av detta, menar Midgley, som själv går i närkamp med uppgiften i del II.

Men först sopar hon golvet, inte bara med behaviourismen, utan också med andra ”primitiva former av atomism” i dagens tänkande. Som Richard Dawkins teori om att också kulturen har en atomstruktur, sammansatt av enheter som han kallar ”*memes*”, en teori till vilken också sociobiologen Edward O Wilson har anslutit sig. Detta är, menar Midgley, ett ”meningslöst mönster av atomiska enheter [...], ett flogiston, och vad mera är, ett onödigt flogiston”. (Flogiston var en gång namnet på ett hypotetiskt ämne, som skulle förklara oxidationer, innan ämnet syre ännu var upptäckt.)

Men, frågar sig Midgley, kan det verkligen vara sant, att dessa högt kvalificerade forskare försöker sälja flogiston till oss? ”Jag fruktar att det är så”, svarar hon, och förklaringen är ”*det enorma inflytande våra imaginative visions i allmänhet och den atomistiska visionen i synnerhet har på utformningen av våra tankemönster*. Denna atomistiska bild har alltid haft en enorm lockelse på grund av dess förledande slutgiltighet. Den tycks erbjuda en slutgiltig enkelhet och fullständighet [... Men] vi måste se den atomistiska visionen för vad den är – enbart ett möjligt tolkningsmönster bland många – och se oss om efter vår förståelse för människans kultur på annat håll” (102).

Hur känner jag inte här igen mig från den tid jag arbetade med att studera romaner! För mina kolleger var det, med en självklarhet som alltid förvånat mig, givet att man metodiskt skulle arbeta sig igenom ”analysens grundbegrepp”. Nämligen romanens fabel, motiv, tema, personer, tid, rum och miljö. Detta var ”stoffet”, och det skulle sedan kompletteras med ”formen”: författarens närvaro i verket, synvinklarna, helhet och komposition, människogestaltning, språk och stil, symboler och symbolik. Till detta kom till sist ”Bakgrunden”: tillblivelse, stoffkällor, formförebilder, tendens.¹ Och därmed var ”analysschemat” genomgången, analysen klar – och romanen slagen i spillror. Och litteraturforskningen hade visat att den har hemortsrätt i den vetenskap, för vilken vetenskap är detsamma som analys, den vetenskap som gör anspråk på att vara den enda.

Som universitetslärare och gymnasieinspektör såg jag många exempel på resultatet av detta tillvägagångssätt: romaner uppspaltade i analysens grundbegrepp och därmed denaturerade som romaner. Själv försökte jag genom uppmärksam och förnyad läsning komma underfund med den enskilda romanens *helhet, funktion och egenart* och sedan läsa med denna för ögonen. Resultatet blev en lång rad ”närläsningar” – ej analyser – av romaner och därtill handboken *Romanen i din hand* 1976. Om analytiska grundbegrepp är vanskliga i naturvetenskapen, kan de vara direkt ödesdigra i humaniora.

Hur minns jag inte också när jag själv skrev en uppsats ”Om två sorters vetenskap”, som publicerades i HSFR:s tidskrift *Tvärnsnitt* nr 2 1998. Men för detta blev jag utnämnd till ”Årets förvillare 1998”. Man ifrågasätter inte ostraffat den härskande vetenskapens ensamrätt.

”Kropp och själ: slutet på apartheid”

I del II fokuserar Midgley alltså problemet medvetandet och dess förhållande till det kroppsliga. Det görs i många turer och vinklingar, en av de bättre är en jämförelse med alla de ämnesrelaterade kartor som brukar inleda en atlas och som redovisar klimatologi, växtvärld, den politiska världen, produktionen av olika nyttigheter etc. Alla dessa kartor avser samma värld men redovisar olika aspekter av den. På samma sätt med kropp och själ: två olika aspekter av samma människa, individ, organism. (112–114, 134, 195) ”*Det som tänker måste vara hela personen, levande i en allmän värld*”

(119, jfr 156, 160, 162). ”Vi behöver andra sätt att tänka. Vi måste sluta tänka på medvetandet som en särskild, isolerad del av vissa objekt [...] och börja tänka på det snarare som ett helt perspektiv, jämbördigt i storlek och betydelse med det objektiva perspektivet” (117, jfr 153).

Forskare och tänkare har emellertid föredragit att bekriga varann från idealistiska respektive materialistiska utgångspunkter. Med Berkeley och Hume hade idealisterna överhanden på 1700-talet, men därefter ”erövrade materialistiska trupper det omstridda området och höll det besatt under större delen av 1900-talet och fastställde de antaganden, som ännu i dag är Vetenskapskyrkans officiella tro.” (131) Det är fråga om en ”imperialism”, som med Descartes och Comte föreställer sig att de andra vetenskaperna kan reduceras till fysik och matematik. Och om detta inte går, utesluter man i renlärt nit dessa andra vetenskaper från Vetenskapen, de blir antingen religion eller pseudo-vetenskap. (163 f) Men ”den påtagliga och fundamentala sanningen” är ju att vi lever i ”fysisk och social kontinuitet med den omgivande världen” (128, jfr 171 och 180),

”Orsaken till att ord som *liv* och *medvetande* är problematiska är att de ligger på det speciella plan, där vi måste lägga in en ny växel vid gränsen till en kategori. [...] ’Medvetande’ är inte ett av en klass parallella fall såsom fotboll är ett exempel på spel. Det är en term som används för att ange centrum för den subjektiva aspekten av livet. Att förstå ett sådant ord betyder att helt relatera denna aspekt till andra aspekter.” (175) Att, som några försökt, göra medvetandet till något slags hedersmedlem inom den fysikaliska världen är som att addera ett spelkort till ett parti schack eller en verklig drottning till schackbordet (184, jfr 196). Behaviouristerna försökte i stället göra medvetandet till en myt, men livet tedde sig då så främmande och förbryllande, att nästan alla passagerarna på deras tåg backade och började resa runt till grannstationerna för att finna en kompromiss. Och så gör de än i dag. För det är fråga om två ståndpunkter, inte två slags stoff.(186 f)

För vi lever ändå, som John Searle understryker i sin bok *The Construction of Social Reality*, i en enda värld, inte i två eller tre eller sjutton. ”Fysik, litteraturforskning, statsvetenskap, geologi och etik skall alla veta att de delar en värld.” Men den ”cartesianska splittringen”, fortsätter Midgley, ”är fortfarande dominerande i dag. Det abstrakta och främmande i mycket teoretiserande i humaniora och samhällsvetenskap återupprepar den reduktiva inskränktheten, producerad av pseudo-vetenskaplig materialism bland folk

som hoppas att de följer vetenskapens banér.” (172, 193) Pseudo-vetenskap finns alltså på mer än ett håll. Det är befriande att läsa.

Tilläggas kan att Midgley själv bryter staven över den sociala atomismen, tanken att individen är viktigare och tidigare än det sociala mönster han/hon tar plats i. Denna atomism är för henne lika vilseledande som den fysikaliska atomismen. (3 f, 10 f, 122-128, 211 ff, jfr 264 ff)

”Vad slags värld?”

Bokens tredje och sista del, ”In What Kind of World”, börjar lite överraskande med en moralens historia. Från början sträckte sig moralen bara till dem som stod oss närmast, det var fråga om ett ”kontraktstänkande”. Tanken på ”mänskliga rättigheter” är därför en sen utvidgning. ”Kan det verkligen vara sant (frågar vi oss), att vi har förpliktelser mot folk som befinner sig så långt ifrån oss [...]? Och, än mer främmande, kan vi ha förpliktelser mot den icke-mänskliga världen?” Det finns en stark tendens till ”moralisk minimalism”, till att betrakta sådana försök till utvidgning som ”humbug”. ”När nya faror uppenbarar sig, också mycket allvarliga faror, (såsom har hänt i fråga om miljöförstörelsen) har den som pretenderar på att vara realist oftast stor svårighet att tro att de verkligen kan vara reella. [...] Vanans makt är utomordentligt stark, mycket starkare än självbevarelsedriften.” (217 ff, 223 f, 227 ff, 231 f)

Att naturen skulle ha ett värde i sig blockeras av den inskränkande tanken att naturen inte kan betyda något för oss ”annat än i den mån den bidrar till mänsklig välfärd”. Midgley citerar ett brev från chefen för the ”Charity Commission” i Storbritannien som förklarar att kampanjer för djurskydd bara kan räknas som välgörenhet [*charitable*], ”såvitt de syftar till att ’höja allmänhetens moral genom att undertrycka brutalitet och grymhet och på så sätt höja den mänskliga rasen genom att stimulera medlidande” [Midgleys kursivering]. Ett frapperande exempel på ”exklusiv humanism”! (223 ff)

Tanken att vi skulle ha förpliktelser mot den icke-mänskliga världen är alltså chockerande. Det är därför det är så svårt att acceptera vittnesbörderna om att

det har begåtts ett enormt faktiskt misstag här. Under tre århundraden har vi blivit uppmuntrade att betrakta jorden som ett trögt och bottenlöst skafferi, fyllt för våra behov. Att nu bli tvungen att misstänka att den i stället är ett levande system, ett system av vars fortsatta aktivitet vi är beroende, ett system som är sårbart och som kan fallera, är ytterst oroande. – Likväl visar skadan som redan är gjord otve tydigt att det är så (238).

Hur kan vi då anpassa oss till denna förändring? Vad vi har att hålla oss till är naturen hos våra föreställningssätt – världsbilderna som vi lever med. ”I den gamla kontraktstraditionen existerar den naturliga världen bara som en statisk bakgrund. Den visionen fördunklade radikalt det faktum att vi själva är en organisk del av denna värld, att vi inte är avskilda iakttagare utan levande varelser samhöriga med alla andra sådana varelser” (238)

Vi behöver alltså en mer realistisk bild av hur jorden fungerar. Och här bekänner Midgley sig till tanken på ”Gaia”, föreställningen om livet på jorden som ett självuppehållande naturligt system. För tanken på Gaia ”är inte en grundlös, halvt mystisk fantasi utan en användbar idé, en mer adekvat föreställning än den klassiska naturvetenskapens ’imaginative visions’” om världen som urverk eller mekanism (238) f.

Tanken på att vår planet på något sätt är en enda organism är dock mycket gammal. Platon kallade jorden ”en enda stor levande varelse”, och folk i många kulturer skulle ha funnit detta naturligt. Men vår egen kultur uteslöt länge denna tanke. Ortodox kristendom fördömde den som hednisk naturdyrkan, och ”moderna” vetenskapsmän var så uteslutande hemfallna åt atomistiska och reduktionistiska förklaringar, att också de tillbakavisade den. Ja, under 1900-talet betraktades ordet ”holistisk” i vissa kretsar rentav som en förvillelse (*a term of abuse*). (240)

På sen tid har vetenskapsmän dock, menar Midgley, blivit något mindre säkra på att ingenting egentligen är vetenskap utom partikelfysik. Tanken på biosfären som ett självuppehållande system har framstått som inte bara användbar utan vetenskapligt nödvändig. Midgley skisserar sedan huvudpunkterna i Gaia-teorin från James Lovelock och Lynn Margulis och sammanfattar: ”Om allt detta är rätt, *så formar levande ting – inklusive vi själva – samt planeten, som har producerat dem, ett fortlöpande system och handlar som ett sådant*. Livet har då inte bara varit en tillfällig passa-

gerare under planetens utveckling. Det har alltid varit och förblir alltså en avgörande aktör i fråga om att bestämma dess kurs.” (240 f, 244)

Lovelock fick uppslaget till namnet på sin teori – Gaia, efter den grekiska jordgudinnan – från romanförfattaren William Golding, men det vetenskapliga etablissemanget avvisade både teorin och namnet. Bättre gick det dock, när Lovelock lanserade en medicinsk version av Gaia: tanken på den skadade jorden som en patient, för vilken vi människor är de enda läkarna. Namnet Gaia är naturligtvis motbjudande för detta etablissemang: det avser inte bara en gudom utan rentav en kvinnlig sådan. Men jorden är förvisso värd den vördnad och tacksamhet, den känsla av under, som grekerna kände, när de kallade jorden för Gaia, gudarnas och människornas gudomliga moder. Och Midgley hänvisar till Wordsworths och Rousseaus vördnad för den icke-mänskliga världen. En svensk kan lätt tillägga en hel rad andra namn.

Minimalistisk moral, exklusiv humanism och individualism är alltså oförmögna att handskas med vårt släkte *i vidare mening*, det som Descartes och Hobbes aldrig ens drömde om. Men ”vi vet att vi hör till denna jorden. Vi är inte maskiner, främmande varelser eller andar utan kropp utan primater – djur, lika naturligt och obotligt beroende av den jordiska biosfären som var och en av oss är beroende av det mänskliga samhället” (258). Vi är visserligen primater av ett särskilt slag, begåvade med sällsynta talanger. Men våra fantasier att flytta till yttre rymden är, kan man tillägga, bara barnsligheter, pojkdrommar. Liksom för övrigt svärmerier för magi och trolleri à la Harry Potter. Världen är i sig själv så underbar, att sådant kan te sig som trams.

”Evolutionsskyrkan” och Gaia

Varje tankesystem, understryker Midgley till sist, har i sitt centrum en myt – ”inte en myt i betydelsen en lögn – utan ett föreställningssätt [*imaginative vision*], en bild som verkligen uttrycker dess appell till vår naturs djupaste behov”. Och sanna trossystem behöver sitt bildspråk lika mycket som falska. I gångna tider talade man om den fysiska världen som ett *urverk*, och Darwin använde sig av metaforen urval. (277 f)

Mytologin som i dag erbjuds av forskare som E O Wilson och Richard Dawkins är ensidig därför att den är djupt individualistisk, menar Midgley.

”Dess bildspråk talande om *själviskhet, agg och missunnsamhet, investering, bedrägeri, krigsspel* avspeglar otvetydigt den naiva sociala atomismen på 1970- och 1980-talen”. (278)

Det här dramatiska bildspråket har förvisso visat på vissa aspekter av evolutionen, men det är viktigt att vi ser den mytiska karaktären, att det bara är ”en valfri vision bland andra [...], tillhörande en viss period [...], inte en slutlig universell sanning. Den mytiska kvalitet, som ofta anförs som en invändning mot begreppet Gaia, är förvisso inte mindre närvarande i ’den Själviska Genen’” (278).

Som många biologer har visat hör samarbete och konkurrens samman som två sidor av samma mynt. Och som exempel anför Midgley från den klartänkta biologen Brian Goodwin det ”enorma steget, för evigheter sedan, att producera en eukaryotisk cell, en med en riktig kärna, något som åstadkoms genom samarbete mellan två eller tre prokaryoter, celler utan kärna”. (279)

Från Goodwin citerar Midgley också: ”Darwinismens metaforer har sin grund i myten om människans synd och förlösning... Men darwinismen kortsluter oss vad gäller vår biologiska natur. Vi är precis lika samarbetsvilliga som konkurrenskraftiga [...] Och vi är biologiskt grundade i relationsförhållanden som opererar på alla de olika nivåerna i våra varelser... De har kommit i dagen tack vare ett förnyat tänkande om vår biologiska natur som framgått ur komplexitetens vetenskaper..” (280) Ju mer man förstår av kroppens sätt att fungera, kan man tillägga, desto större under är den.

Liv och levande

Till sist diskuterar Mary Midgley på ett klargörande sätt frågan om begreppet ’levande’ kan appliceras på jorden som Gaia. Den invändning, som genast ger sig, är att ingenting kan kallas levande som inte reproducerar sig. Och planeter går inte ut och parar sig med andra planeter. Men det är inte självklart att reproduktion av detta slag måste vara ett nödvändigt villkor för att en enhet skall betraktas som levande. Sädsceller uppfattas vanligen som levande, eftersom man kan se dem simma omkring. Men de parar sig inte med andra sädsceller. Mulor får ingen avkomma, och det händer även människor, men levande är dessa förvisso.

Kanske skall vi tänka på livet som något slags ”ordning”, som något som kan vara närvarande på olika sätt i enheter av olika storlek. Och Midgley anför fysiologen Lewis Thomas som en kväll fick något av en uppenbarelse: ”Mest är jorden lik en enda cell” (283).

Så förblir livet ett komplext begrepp, på många sätt mystiskt för oss. ”Alla vet vad livet är”, citerar Midgley från Lovelock, ”men få eller ingen kan definiera det. [...] En fysiker skulle säga att livet är ett särskilt tillstånd hos materien som reducerar dess interna entropi i en ström av fri energi och som utmärks av en invecklad kapacitet för självorganisation. [...] För en biokemist är en levande organism en sådan som tar in fri energi som solljus eller kemiskt potentiell energi som mat och syre och använder energin för att växa i enlighet med instruktionerna kodade i dess gener.” Darwinister och geofysiologer har andra definitioner, men med fysikerns och biokemistens definitioner ”skulle Gaia vara en levande organism” (283 f).²

Den springande punkten, tillägger Midgley, ”är att livet inte är en tillfällighet eller en främmande inkräktare utan något som växt fram ur jorden själv. De skarpa uppdelningar som vi gör i denna kontinuitet återspeglar akademiska specialiseringar snarare än obrytbara naturliga barriärer.”

Och Lovelock framhåller att sådant som vi ”klarast tänker på som levande ofta har delar som inte är levande, precis som jorden. Våra egna tänder, hår, naglar och ben är i stor utsträckning döda, men alla dessa ting är delar av oss, några av dem nödvändiga delar. Och sedan är det träden. Det mesta av träden – kärnvirket – är inte levande, och det är inte barken på utsidan heller. [...] Och vidare, korallpolyperna är den enda levande delen av ett korallrev, men de har byggt revet och bildar en helhet tillsammans med det.” (284)

Återstår frågan om *prioritet*. ”Under ungefär ett och ett halvt sekel har konkurrensideologier härskat mer eller mindre utan opposition i vår kultur, och föreställningen om den fysiska världen som ett oändligt utnyttjbart ostron har blivit vida accepterad. Social atomism och social darwinism har varit de romantiska myterna i den tidiga kapitaliståldern. De är de bakgrundsantaganden som vi nu måste korrigera. Vad Gaia-tänkandet kan göra är att hjälpa oss att se vad som är framför ögonen i stället för att titta på dessa videofilmer.”

Och framför ögonen är en jord ”som lider av en farlig feber, medan de mäktigaste på jorden fortsätter att lägga på den allt fler filter av drivhusgas.” Det är som en oceanångare, som håller på att gå under, bara, som vi säger, inte på vår sida... Våra personliga och mänskliga intressen måste stå tillbaka för ”de monster som sätter jorden i fara och som vi har gjort”. (286) Prioriteten är klar nog.

Men budskapet är inte att vi skall värdera jordens hälsa mer än mänskliga behov, utan att dessa båda ”inte är alternativ. Utan en sund jord kan människor ändå inte överleva.”

Kombinationen av filosofisk kritik av naturvetenskapen och anslutningen till Gaia-teorin gör *Science and Poetry* till ett tungt vägande inlägg i debatten om vår och jordens framtid.

Noter

1. Hämtat från Bertil Romberg, *Att läsa epik*, 1970, s. 7. Liknande uppställning i Göran Lindström, *Att läsa dramatik*, 1969, s. 7 .
2. Självt tycker jag dock att också geofysiologens definition stämmer överraskande väl in på jorden som Gaia: ”För en geofysiolog är en levande organism ett begränsat system öppet för en ström av materia och energi, som förmår hålla sitt interna medium konstant till komposition och sitt fysiska tillstånd intakt i en föränderlig omgivning: den förmår hålla sig i homeostas...”

Arvet från Hamlet

Ferlin och andra i dialog med danaprinsen

Ulla-Britta Lagerroth

När det gäller Nils Ferlin och hans författarskap finns inte mycket att tillägga efter Jenny Westerströms skarpsinniga och mångsidiga forskning om honom, redovisad i en doktorsavhandling och en biografi samt i det magnifika verket om bohemen i Klara, därtill i en rad mindre studier. Än mer omöjligt förefaller det vara att försöka säga något nytt om Ferlins förhållande till döden, ett problemområde som Jenny alldeles speciellt har belyst på ett aspektrikt och inkännande sätt.

Det som följer får således betraktas som ett litet sidospår, och det utgår från några ord i Johannes Edfelts anmälan av Ferlins debutsamling *En döddansares visor* från 1930. När Edfelt skrev om bl.a. denna samling i en längre recensionsartikel i *Ord och Bild*, anknöt han till titeln på Eyvind Johnsons då likaså aktuella och omdiskuterade roman *Avsked till Hamlet* och till den problematik som denna titel implicerade. Edfelt konstaterade, att till dem som *inte* hade tagit avsked av Hamlet hörde Nils Ferlin, lika litet som de samtidigt också recenserade Hans Botwid och Ebba Lindqvist: ”de ha inte sagt upp danaprinsen tro och loven; de äro tvärtom i högst påtaglig grad hans vasaller.” Att Ferlin i sin debutsamling uppvisade en djup frändskap med tvivlets och svårmodets Hamlet var nämligen uppenbart för Edfelt, som också framhöll hur sorgen i dessa dikter blivit maskerad ”under vits och clowneri, blague, galghumor och halvt cynisk grimas”.¹

Den med Nils Ferlin i det närmaste jämnåriga Eyvind Johnson hade alltså valt att direkt i en boktitel år 1930 göra en markering av sin relation till Shakespeares Hamlet. På vad sätt Johnson i sin estetik befann sig i dialog med Hamlet och – i gestalt av romanhjälten Mårten Torpare – 1930 tog ”avsked” från denne, har behandlats främst av Thure Stenström. I sin studie över ”Eyvind Johnson och smärtans estetik” skriver Stenström bl.a. följande:

Eyvind Johnson identifierade sig gärna med Hamlet, och identifikationen säger mycket om honom själv. Ty för all den intellektuella briljansen, den bottendjupa nihilismen och frätande ironin får man inte förbise – och förbisåg inte Eyvind Johnson, när han speglade sig i Hamlets öde – att danaprinzen också är bärare av ett stort mått av romantisk känslighet: den urledvridna tiden, brott, skam, lidande och död inger honom sorg. I romantikens tidevarv blev Hamlet typ och prototyp, som bärare av weltschmertz och livsleda.²

I ett förord till en nyutgåva 1978 av *Avsked till Hamlet* citerar Stenström vad Johnson i december 1929 hade skrivit till Gustav Hedenvind-Eriksson: ”För mig är Shakespeares Hamlet inte en unik typ, en dansk prins som blev konsternerad av syner – jag fattar honom som människan helt enkelt.” Stenström poängterar hur i romanens hjälte Mårten Torpare ”ett Hamlet-arv” går igen i de höga moraliska kraven, dödsdriften, den lekande ironin, lusten att avslöja svek och svammel i omgivningen – men också i känslan av utsatthet, upplevelsen av främlingskap eller bristande hemkänsla i tillvaron. Och trots den omorientering i riktning mot större politiskt och socialt engagemang, som romanens Mårten Torpare får genomgå, så fortsatte Eyvind Johnson enligt Stenström ”att leva med Hamlet, även sedan han tagit avsked av honom”.³

Vad var det då i Nils Ferlins debutsamling 1930 som gjorde, att Edfelt såg hur denne diktare *inte* hade tagit avsked av Hamlet, alltså ”inte sagt upp danaprinzen tro och loven” utan i stället framstod som en av hans trogna ”vasaller”?

Det var inte svårt för en samtida poet som Edfelt att urskilja arvet från Hamlet i det starka dödsmedvetande, den desillusionerade upplevelse av utanförskap och den hållning av svårmod och tvivel som präglar *En döddansares visor* – och som ju på många sätt förblev Ferlins kännetecken hela författarskapet igenom. Det var inte svårt för Edfelt, för han kom själv i sina diktsamlingar, särskilt fr.o.m. *Högmässa* 1934, att på samma sätt vittna om egen frändskap med Hamlet: i dödsmedvetandet och melankolin, i känslan av obotligt utanförskap, i vanmakten inför falskhet och halvhet i livet, i tvivlet vart handlingskraften skulle riktas, i kravet på demaskering av en rutten och bankrutt värld. Edfelt hämtade rentav titeln på en av sina dikter, ”The rest is silence”, direkt från de sista ord som den döende Hamlet yttrar till Horatio i detta Shakespearedramas slutscen.⁴

Edfelt antydde alltså på vad sätt Ferlins debutsamling generellt vittnade om en Hamletidentifikation genom den av svårmod och outsiderskapskänsla präglade tillvaroupplevelsen. Men för förgängelsemedvetandet hos Ferlin tycks också finnas möjlighet att anknyta till mer konkreta situationer och monolog- eller dialogpartier i *Hamlet*.

I några av dikterna i *En döddansares visor* är platsen s.a.s. förlagd till kyrkogården, med fokus på graven som en grop, där benen av den en gång levande människan nu vilar i mullen. I dikten ”Den excentriske lorden” antyds hur denne levt ett vidlyftigt liv, men sedan ”han släckt sin andedräkt”, fördes han ”till kyrkogården / att få sej ett vilorum”:

I jordens ruvande lera
där ligger han stel och stum,
nu tänder han aldrig mera
en pipa med opium.

Han bor som ett ben i mullen
djupt under den blanka skyn,
och solen lyser på kullen
och solen lyser i byn.

Den omedelbart därpå placerade dikten ”En död” mynnar ut i orden hur en människa, vars hjärta i livet var som en förbrännande och förtärande mila, nu bärs ”bort att vila / i den djupa stumma jorden / där alls ingen oro är”. I samlingens kanske mest uppmärksammade dikt, den sist placerade ”En valsmelodi”, lyder de slutande raderna:

Jag har ingenting alls här i världen att vinna,
och snart i min grop skola maskarna finna
att jag är ganska mager om bena,
tillika om armar och hals.

Ett liknande uppmärksammande av tillvaron i graven, nu med tilltalet riktat till ett ”du” som representerar människan i gemen, finns i samlingen *Barfotabarn* 1933, där i dikten ”Nattkvarter”. Efter första strofens inledande rader: ”När kroppens krematorium / förbränt din själ till aska”, konkretiseras det som därpå följer i dessa ord i tredje strofen:

Sen är det inte någonting
– du slumrar grönt och fagert
och glömmer alla bittra sting
och sår som livet gav.
Ditt finger i din fingerring
det blir så vitt och magert –
men du förmärker ingenting
där nere i din grav.

Som Jenny visat, kan dödstemats variationer hos den av döden så besatte Ferlin skrivas in i en lång tradition, i vilken ingår både Bibeln och diktare genom tiderna ”alltifrån Villon, Wivallius, Lucidor och Bellman fram till nittitalsdiktarna, Birger Sjöberg, Bo Bergman samt Dan Andersson”.⁵

Men genom att förgängelsemedvetandet turneras i termer av de ben i gravens mull, vilka vittnar om den person som en gång levat, skulle Ferlintexter som de ovan citerade också kunna kopplas till den berömda scen på kyrkogården, dödgrävarscenen, som inleder femte akten i *Hamlet*. När Hamlet och Horatio här nalkas den grav, som två pratglada dödgrävare håller på att gräva åt den döda Ofelia, börjar den ene dödgrävaren sjunga en visa, allt medan han nerifrån graven kastar upp den ena huvudskallen efter den andra. Denna dödgrävarens visa inleds (i Hagbergs översättning) med ett muntert anslag: ”Som ung jag var så kär, så kär”, fortsätter med hur ”åldern [...] högg i mig sin klo / Och drog mig av till annat land, / Där blev en annan ro”, samt slutar i dessa dystra ord:

En hacka och en spade blott
Och lakanet till skrud,
En grop i mull, det är din lott,
Du mänska, stoftets brud.

Dödgrävaren sjunger efter en stund ånyo och liksom eftertryckligt de sista två raderna i sin visa. Under tiden kommenterar Hamlet ironiskt och i dialog med Horatio vem de två från graven först uppkastade huvudskallarna en gång kan ha tillhört.

Med syftning på den först synliga skallen faller Hamlet dessa ord: ”Denna skalle hade också en gång en tunga och kunde kväda. Se, hur den lymmeln vräker den mot marken, likasom det vore Kains käftben, den förste mördarens. Denna skalle kan hava tillhört en politiker, vilken nu denna åsnan överlistar [...] eller en hovman, som kunde säga: ’God morgon, hulde prins! Hur

står det till, nådigaste herre?’ [...] Och nu är han fru von Matk [Mask] hemfallen, är utan hull och får på käften av en dödgrävares spade.” Vid åsynen av den därefter uppkastade skallen fortsätter Hamlet sina funderingar sålunda: ”Se. Där är ännu en. Varför kunde icke denna skalle hava tillhört en jurist? Var äro nu hans spetsfundigheter, hans chikaner, hans omständligheter, hans prejudikater och hans knep?”

Scenen kulminerar i det ögonblick, då Hamlet av dödgrävaren får veta, att den tredje skalle som nu blir uppkastad är ”Yoricks skalle, hovnarren”. Varpå Hamlet tar upp skallen i sin hand och apostroferar den i en känslomättad monolog: ”Ack, stackars Yorick! Jag kände honom, Horatio, en oändligt lustig, utomordentligt humoristisk karl. Han har väl tusende gånger burit mig på sin rygg [...] Här sutto dessa läppar, som jag kysst oräkenliga gånger. Var äro nu dina stickord, dina krumsprång, dina visor, dina blixtrande infall, som satte hela bordssällskapet i gapskratt?” Hamlets monolog till Yoricks skalle tillhör dramats mest anslående scener, och vanligen görs den också visuellt så effektiv som möjligt på teatern.

För iscensättningen av förgängelsemedvetandet kan man alltså urskilja vissa anknytningspunkter mellan å ena sidan några av Ferlins dikter i framför allt *En döddansares visor*, dikter återopade ovan, och å andra sidan kyrkogårdsscenen i *Hamlet* med *En dödgrävares visa* om hur människans lott är ”en grop i mull”, en visa sekunderad av Hamlets funderingar över vilka öden som finns bakom de förut i mullen dolda men nu av dödgrävaren blottade huvudskallarna. Naturligtvis har Shakespeares drama varit välbekant för Ferlin (Shakespeares namn nämns f.ö. i ”Gårdstango” i *Goggles*), och Ferlin är ju inte ensam utan tvärtom, som framgått ovan, i sällskap med andra diktare ifråga om att vid den här tiden befinna sig i dialog med Hamlet. Men det kan också vara av viss betydelse i Ferlins fall, att just *Hamlet* ett par gånger under decennierna före tillkomsten av debutsamlingen *En döddansares visor* hade satts upp på Stockholmsscenerna, i omskrivna iscensättningar och med starkt lysande skådespelare i titelrollen.

Det är i sammanhanget värt att betänka att Ferlin, som även författade dramatik (radiospel m.m.), *själv* var utomordentligt fascinerad av teaterns värld och tidigt drogs till skådespelaryrket, något Jenny utrett i kapitlet ”På dessa glatta bräder” i sin Ferlinbiografi. Redan 1915 gjorde han, blott 16 år gammal, debut som statist på Svenska Teatern i Stockholm, och sedan hans mamma flyttat till Stockholm återkom han säsongen 1916–17 som statist

på både Svenska Teatern och Dramaten. Ferlin fick således, med Jennys formulering, ”tillfälle att se de stora agera”, och hon anger bland dem Tora Teje och Ivar Nilsson. Dessa erfarenheter av teaterlivet gjorde att Ferlin själv sökte till en utbildning som skådespelare vid Elin Svenssons välrenommerade teaterskola på Kungsgatan i Stockholm, där han fick nya vänner i ”flera stora och folkkära skådespelare”, vilka Jenny även namnger: Elof Ahrle, Weyler Hildebrand och John Elfström.⁶

Sedan invigningen i februari 1908 av den nya Dramaten vid Nybroplan verkade där en av svensk teaters stora publikgunstlingar vid denna tid, skådespelaren Anders de Wahl (f. 1869), tidigare anställd både av August Lindberg och vid Albert Ranfts teatrar. Och just de Wahl kom att väcka uppmärksamhet i rollen som Hamlet i en uppsättning på Dramaten med premiär den 24 november 1914. Som alltid var kritiken och publiken synnerligen nyfiken på och fäste stor vikt vid *hur* Hamlets roll tolkades och framfördes på scenen. Skedde här en förnyelse i jämförelse med hur tidigare skådespelare gjort rollen, och fick Hamlet i den nya uppsättningen spegla tidens egna problem, d.v.s. blev han på något sätt förvandlad till ”vår samtida”? Särskilt intresse tilldrog sig förstås varje gång hur dramats mest spektakulära scener hade blivit iscensatta: Hamlets möte med vålnaden, ”Att vara eller icke vara”-monologen, Hamlets förmaningstal till skådespelarna och dessas framförande av den pjäs, som får till verkan avslöjandet av att det är kung Claudius som mördat Hamlets far, samt, inte minst, femte aktens kyrkogårdsscen.

Det finns skäl att erinra om att ett sådant speciellt intresse för hur just Hamlets roll utfördes på teatern hade varit rådande i Sverige hela 1800-talet igenom, ända sedan *Hamlet* (tidigare spelad blott i Göteborg 1787) framfördes i Stockholm 1819, med premiär i mars detta år på Arsenalsteatern. I tidens deklamatoriska och patosfyllda spelstil fick Gustaf Fredrik Åbergsson här gestalta Hamlet som en mogen man av utpräglad furstlig karaktär. Efter Åbergsson följde efterhand som Hamletgestaltare på Kungliga Teatern i Stockholm sådana framstående skådespelare som Olof Ulrik Torsslow, Nils Almlöf och Georg Dahlqvist, samtliga karakteriserade av stora gester eller välljudande recitation, vilket knappast innebar någon egentlig förnyelse av rollen.

Men så inleddes en ny och betydelsefull etapp i traditionen i november 1853, då den blott 27-årige Edvard Swartz debuterade på Kungliga Stora

Teatern som Hamlet, nu med utgångspunkt i Hagbergs översättning av texten och med Hamlet av Swartz framställd som en ung och dyster prins. Swartz spelstil var mer introvert med mycket stillastående, och grundtonen i hans tolkning ”var melankolin, tvivelsjukan, som undergräver handlingskraften hos den veke, känslige ynglingen, alltifrån dramats början nedtryckt och söndersliten av sin sorg och av onda aningar”, har Georg Nordensvan framhållit. Det är värt att understryka att det blev en författare, Bo Bergman, som kom att skriva en biografi över Swartz, där just hans framställning av Hamlet blev ingående behandlad.⁷

Mot Swartz gestaltning av Hamlet som en romantiskt svärmisk yngling med sordinerad röst och dämpade rörelser, ett sätt att spela Hamlet som blev tongivande under ett par decennier, kom sedan August Lindberg att kraftfullt bryta. Från 1870-talets mitt och under några decennier framöver gjorde Lindberg sensation på olika nordiska scener i rollen som en stormande Hamlet i pakt med den unga upproriska samtidsgenerationen, den som i det moderna genombrottets anda krävde uppgörelse med hyckleri, förljugenhet och förlegade samhällsnormer. Speciellt omskriven blev Lindberg, när han så småningom framträdde som Hamlet på Kungliga Stora Teatern i Stockholm i en egen uppsättning av dramat, vilken hade premiär den 10 november 1884. Lindberg uppträdde här i en djärvt åtsmitande svart kostym med kappa över skuldrorna och en rundkullig hatt över peruken med långt hår, och i motsats till Swartz befann han sig, dynamiskt vigt, i oavbruten rörelse över scenen. Till de mest effektfullt arrangerade scenerna hörde den på kyrkogården, eftersom Lindberg under monologen till Yoricks skalle, som han höll i sin kupade hand, ömt smekte denna innan han varsamt lade ner den igen. Fotografiet av Lindberg i just den scenen kom också att bli det mest reproducerade av honom som Hamlet 1884.⁸

Bland författare som den gången, alltså på 1880-talet, berördes av och i sin egen diktning gick i dialog med Hamlet, här i August Lindbergs framställning, befann sig f.ö. den unga Selma Lagerlöf. Hon såg en av föreställningarna och beskrev omedelbart sin upplevelse i en av sina många teatersonetter, rubricerad ”Hamlet” (just den sonetten senare tryckt i tidskriften *Dagny*). I denna sonett stod bl.a. följande :

För scenens under fälde nyss ridån
Mordlysten tragedi har gått tillända
Men i ditt minne lefver kvar måhända
De djupa tankars underfulla son.

Du minnes ord af vanvett ord af hån
Ord af förtviflan, ord som kärlek tända
[---]
Så lär dig misskund med de tusental
Som dådlöst vandra kring på bragdrik jord
Med ordets Hamletsbörd på sitt hjerta.⁹

Lagerlöf-forskare har också gärna knutit an till Hamletgestalten för den livsleda och handlingsförlamning, som präglar den förut så levnadsglada Marianne Sinclair i *Gösta Berlings saga* efter utbrottet av hennes svåra sjukdom.

August Lindberg återkom 1897 till Stockholm som Hamlet, igen i en egen uppsättning, med premiär den 29 november och denna gång på Kungliga Dramatiska Teatern. Till det yttre markerade Lindberg nu sin Hamlet som på en gång soignerad renässansprins och nittitalistisk konstnärstyp. Han bar skägg, mustasch och långt krusigt nackhår, plymförsedd sammetsbaret, pälsbrämrad slängkappa samt krage och manschetter i vit spets. I den stora ”Att vara eller icke vara”-monologen hade Hamlet dittills av tradition stått på scenen med en bok i handen. Men här fann Lindberg på att i stället hålla en dolk i handen och under monologen rikta den mot sitt hjärta, ett grepp som väckte stor uppmärksamhet, varför fotot av Lindberg i just den scenen kom att bli det från uppsättningen 1897 mest reproducerade. Minnet av Lindbergs Hamlet-framställningar levde länge in på 1900-talet – speciellt den från år 1897, vars premiär f.ö. anmäldes i synnerligen entusiastiska ordalag av Tor Hedberg, själv dramatiker, i *Svenska Dagbladet* den 30 november 1897.

Men så kom alltså publikidolen Anders de Wahl år 1914 att bli det nya seklets förste store Hamlet-tolkare på Stockholms teatrar, och därmed är han den skådespelare som tidigast personligen kan ha varit av betydelse i Hamlet-rollen för Nils Ferlin och andra i dennes generation. De Wahl förblev oberörd av den teatermodernism som bl.a. krävde ett väl fungerande ensemblespel där allt underordnades helheten, och han fortsatte i stället att vara trogen idén om den store stjärnskådespelarens rätt till applådnipande soloprestationer på scenen. Framträdande i Hamlet-rollen som en blod- och

kraftfull renässansfurste gjorde de Wahl följaktligen allt för att dominera scenen i den äldre spelstil som var laddad av yvig gestik och deklamatoriskt patos, och resultatet blev förstås ifrågasatt av vissa kritiker. Men de Wahls Hamlet imponerade djupt på Stockholms teaterintresserade publik, och att han av kyrkogårdsscenen hade gjort ett storslaget nummer framgår bl.a. av att det är fotot av honom med Yoricks huvudskalle varsamt hållen i bägge händerna, som vanligen får illustrera omtalanden i skrift av dessa hans *Hamlet*-föreställningar.¹⁰

Den 4 december 1926 ägde premiären rum på en ny uppmärksammas uppsättning av *Hamlet* i Stockholm, något som alltså kunde aktualisera detta drama för både den teaterintresserade Nils Ferlin och andra samtida författare. Denna *Hamlet* gavs på Konserthusteatern, som då drevs av Per Lindberg (August Lindbergs son) och Ernst Eklund. Per Lindberg var regissör, och den framstående norske skådespelaren Ingolf Schanche – på sitt hemlands teatrar stor idol som Hamletgestaltare – hade speciellt inbjudits att spela denna roll (något han gjort i Stockholm även hösten 1922 under ett gästspel på Dramaten). Herbert Grevenius, som själv övervar premiären på Konserthusteatern 1926, har om scenografin förklarat följande:

Här höll Lindberg sig till en enda dominerande trappuppbyggnad, dräkternas grundtoner hölls i kolsvart och rött och de olika spelplatserna skulpterades verkligen fram av ljuset, 98 moment, inneslutande tillsammans ungefär 450 ljusrörelser. För många stod det den gången klart, att de överhuvud förut inte från scenen upplevt *Hamlet* som drama betraktat.¹¹

I en samlad bedömning av Konserthusteaterns repertoar hösten 1926 var Carl G. Laurin, när det kom till *Hamlet*, för sin del mest entusiastisk över hur ”den geniale skådespelaren Schanche” förmått spela huvudrollen:

Den senare [Schanche] har rätt att hålla sitt förmaningstal till skådespelarna. Allt var suveränt. Furstens såväl som den stora begåvningens auktoritet bjöd vördnad. Icke ett ögonblick slappades intresset hos herr Schanche och ej heller hos åskådarna. Måtta och kraft funnos i tal och åtbörder, och därför att skådespelaren begrep hela rollens outtömliga innehåll hade också vi, som hörde och såg honom, den glädjen att känna oss begripa litet mer än vi gjorde förut.¹²

Inte oväntat var det fotot av Schanche intensivt stirrande på den i handen hållna och mycket autentiska huvudskallen, som blev det mest spridda av honom i rollen som Hamlet.

Också under 1930-talet erbjöds i Stockholm en omskakande *Hamlet*-framställning som drog stor publik och blev mycket omskriven, eftersom titelrollen innehades av den legendariske Gösta Ekman d.ä. Med premiären den 11 januari 1934 gick denna av Per Lindberg regisserade *Hamlet* hela våren detta år på Vasateatern. Med tanke på att Per Lindberg redan 1930 inlett kontakter med Ferlin för att få honom att skriva för radioteatern, har den teater- och skådespelarintresserade Ferlin s.a.s. haft mer än en anledning gå och se någon av föreställningarna. Här hade Gösta Ekman, framträdande som en mycket blond och mycket ung danaprins, av sin vän regissören förlöst till en rolltolkning som ansetts anmärkningsvärd i både *Hamlets* och skådespelarkonstens historia – även om det från vissa recensenter också fanns invändningar mot ett och annat i Ekmans försök att spela förvirrad, t.ex. genom mer eller mindre bisarra handrörelser.¹³ En av de diktare som berördes djupt av Gösta Ekman som Hamlet var Johannes Edfelt, i vars samling *Högmässa*, som kom ut samma höst, det bl.a. (vilket nämndes ovan) fanns en dikt med den från *Hamlet* hämtade titeln ”The rest is silence”.

Gösta Ekmans framträdande i rollen som Hamlet inträffade visserligen efter att Ferlin debuterat med *En döddansares visor* 1930 och gett ut *Barfotabarn* 1933. Men arvet från Hamlet förmärks ju, som jag föreslog ovan, i hela Ferlins författarskap genom den grundton av svårmod, vankelmod och utanförskap som hela tiden råder – den som blev identifierad redan i Edfelts recension av debutsamlingen. Med risk att komma med något som egentligen kräver mer handfasta belägg kunde man kanske också säga, att Ferlins diktning oavbrutet ger eko av Hamlets berömda existensmonolog ”Att vara eller icke vara, det är frågan.”

Lundaprofessorn Olle Holmberg gav 1949 ut en essäsamling med titeln *Inte bara om Hamlet*, vilken inleddes med en betraktelse över ”Hamlet och existentialismen”, men i övrigt var Hamlet ganska frånvarande i Holmbergs på andra sätt läsvärda bok. Under alla omständigheter står det klart, att den gången det stora verket om Hamlet i svensk litteratur blir skrivet – om det någonsin anses värt att satsa på ett sådant projekt – så måste Nils Ferlin få en plats i detsamma. Och det gäller då att minnas, att texter inte bara föds av texter, alltså ”intertextuellt”, utan att texter som den teaterintresserade Ferlins också kan ha skapats i ekorummet av den mångmediala scenkonsten.

Noter

1. Johannes Edfelt, "Svensk lyrik" i *Ord och Bild* 1931, s. 461.
2. Thure Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson. Tre studier*, Lund 1978, s. 202 f.
3. Thure Stenström, "Förord" (opag.) i Eyvind Johnson, *Avsked till Hamlet*, Stockholm 1978. – Johnsons roman är även behandlad i Örjan Lindberger, *Norrbottningen som blev europé. Eyvind Johnsons liv och författarskap till och med Romanen om Olof*, Stockholm 1986, s. 258 ff, samt i Nils Schwartz doktorsavhandling *Hamlet i klasskampen. En ideologikritisk studie i Eyvind Johnsons 20-talsromaner*, Lund 1979, s. 185 ff.
4. För Edfelts frändskap med Hamletgestalten se Ulla-Britta Lagerroth, *Johannes Edfelt. En författarskapsbiografi*, Stockholm 1993, s. 168 f.
5. Jenny Westerström, *Barfotapoeten Nils Ferlin*, Stockholm 1990, s. 440.
6. Jenny Westerström, *Nils Ferlin. Ett diktarliv*, Stockholm 1998, s. 72 ff.
7. Georg Nordensvan, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar*, del II, Stockholm 1918, s. 211. – Bo Bergman, *Edvard Swartz. Ett skådespelarporträtt med bakgrund*, Stockholm 1938.
8. För August Lindberg som Hamlet år 1884 resp. år 1897 se Ulla-Britta Lagerroth, "August Lindberg – traditionsbrytare på Dramaten" i *Den svenska nationalscenen. Traditioner och reformer på Dramaten under 200 år*, red. Claes Rosenqvist, Högnäs 1988, s. 137–148 och s. 160–164.
9. Selma Lagerlöfs teaterpersonett "Hamlet" citeras här efter manuskriptet till densamma i Lagerlöfsamlingen på KB.
10. En ingående analys av "Anders de Wahl som Hamlet" 1914 finns i August Brunius *Ansikten och masker*, Stockholm 1917, s. 179 ff. Brunius avrundar på följande tänkvärda sätt: "Större delen av Hamlets ord ha ingått i medvetandet som intet mer än Nya testamentets språk; men när vi åter få höra dem ur en skådespelares mun som lägger hela sin själ i dem äro de åter som nya, sprungna fram ur en just nu levande människa" (s. 182).
11. Herbert Grevenius, "Den stora folkteatern" i *En bok om Per Lindberg*, Stockholm 1944, s. 114.
12. Carl G. Laurin, *Ros och Ris. Från Stockholms teatrar*, del IV, Stockholm 1928, s. 244.
13. Gösta Ekman som skådespelare behandlas på ett både kunskapsrikt och inkännade sätt i Per Lindberg, *Gösta Ekman. Skådespelaren och människan*, Stockholm 1942. Om Ekman som Hamlet på s. 157–187.

Hjalmar Söderberg i *Figaro*

Miranda Landen

Hösten 1926 fick Söderberg en förfrågan från *Figaros* redaktör om att trycka novellen ”Skalden Jubalak” i tidningen. Söderberg sade för ovanlighets skull nej: novellen hade under sommaren publicerats i en vänbok och han planerade inom kort att ta med den i en ny novellsamling. Till sin förvåning fick han då veta att halva novellen redan var tryckt och att den var på väg ut. Han svarade att han då fick ”ta saken från den humoristiska sidan”.¹

Novellen – som är rätt lång – kom att publiceras i två omgångar som en följetong – en av få gånger som hans noveller blivit tryckt som en fortsättningsberättelse. Den första delen stod i nummer 1 den 11 oktober och sista delen i numret därefter, som kom den 27 november. I tidningen – som bestod av fyra sidor i fullformat² – var del ett placerad på de två sista sidorna med början överst till höger. Fortsättningen stod på sista sidan i vänsterkryss. I början av novellen fanns en teckning som föreställde Söderberg samt hans namnteckning – som om det skulle signalera att den var beställd av tidningen, fastän så inte var fallet.

Boulevardbladet *Figaro*, som kom ut en gång i veckan, hade startats 1878 av Hugo Nisbeth, men dess karaktär har för eftervärlden mest förknippats med Georg Lundström, det vill säga kåsören Jörgen. Denne var en i Skåne född utbildad sjökapten och f.d. tulluppsyningsman, som hade övergått till tidningsbranschen. 1888 hade han köpt *Figaro*, som han gav ut till 1903.³ Därefter hade tidningen fortlevt under olika redaktörer ända till oktober 1925. Boulevardtidningar uppkom i Paris vid 1800-talets mitt i samband med att Haussmann lät bygga de stora boulevarderna. De innehöll skvaller och nyheter från kaféerna och trottoarerna. *Figaro* – namnet hade hämtats från *Le Figaro* – bestod förutom av politiska artiklar och utlandsnyheter av kulturrecensioner, noveller, dikter och kåserier med mera.⁴

När förfrågan till Söderberg kom 1926 – året därpå – var det egentligen inte den *Figaro* som han själv en gång skrivit i utan en version som hade

startats av Ola Vinberg – en före detta medarbetare. Denne hade tyckt det var trist att tidningen gått i graven och hade tydligen lyckats skaffa pengar att starta den på nytt. Den såg nästan lika dan ut som den gamla *Figaro*, men Vinberg hade lagt till sitt eget namn i titeln: ”*Ola Vinbergs [Figaro]*”.⁵ I övrigt fanns vinjetterna ”Från Boulevardbalkongen” och ”Med tvål och borste” med som tidigare. I nummer 4, som kom ut den 11 december kunde man längst ner på fjärde sidan läsa en rubrik, ”Modiga män sökes”. Här annonserar Vinberg efter finansiärer eller kompanjoner så att tidningen ska kunna fortleva ”till nyåret”. Uppenbarligen har han inte kunnat uppbringa några efter det. Sista numret, nr 6, kommer den 31 december, men ingenstans nämns att den ska upphöra: kanske hoppades han in i det sista att hitta finansiärer.

Sedan *Figaro* startade 1878 hade rätt mycket hänt inom tidningsbranschen. Att ge ut ett boulevardblad en gång i veckan, som mest riktade sig till manliga läsare, blev svårare på 1920-talet.

Ola Vinbergs Figaro ger i jämförelse med årgång 1925 dessutom ett torftigare intryck. Det är samma sidantal, de välkända vinjetterna är placerade på samma plats, men innehållet under ”Med tvål och borste” är skralare och bevakningen av kultur är smal. Bilderna är dessutom ännu färre: I stället för tre bilder på framsidan som när Klinckowström året före var redaktör (två fotografier från teaterns värld och en karikatyr av en känd person) är här bara en enda: en bild på en lättklädd kvinna. Följetongen är skriven av Vinberg själv.

Man förstår att han ville ha med Söderberg som ett dragplåster. ”Skalden Jubalak”, som är en rese- och äventyrsnovell och som utspelas i ett fantasi-land på södra halvklotet, passar ytterst bra till ämnet i ett sådant här veckoblad. I novellen figurerar en känd författare, en fattig poet och en ung kvinna. Själva konflikten handlar om diktaräran och novellen byggde på en historia som ägt rum i danska författarkretsar.⁶ I maj samma år hade den tryckts i *Politikens* söndagsbilaga, *Magasinet*.⁷

Signaturen Claude och Förf. till ”Débauche”

Figaro hörde till de tidningar som Söderberg en gång hade skrivit i. Det var när den på 1890-talet leddes av den legendariske Jörgen (Georg Lundström). Det som Söderberg den gången sände till tidningen var dikter. Den

allra första skickades samtidigt som han började som journalist i *Nyaste Kristianstadsbladet* – kanske med en baktanke att inte stanna i landsorten för alltid. Han hade dock ett tag intresserat sig för tidningen. I brev till Bo Bergman samma år skriver han att han läser *Figaro* regelbundet: han tänker nämligen skriva en essä om Jörgen.⁸

Jag ska i det följande helt kort ta upp något om införandet av dessa dikter i *Figaro*. Hans mellanhavande i *Figaro* och med Georg Lundström kan nämligen ses som en lärotid som skulle ha betydelse för honom i hans utveckling som kåsör och novellförfattare. Dels börjar han här på allvar använda sig av signaturer vilket skulle ha betydelse senare när han skrev kåserier och noveller bland annat under namnet Tuppy. Dels tränas han i kåserandets grunder i och med att Lundström kommenterar och kåserar kring hans insända dikter. Söderberg börjar också komponera ihop dikterna i olika delar med en och samma överrubrik, något som han senare gör med flera noveller, både i tidningar och i bokform. En av de publicerade dikterna figurerar dessutom som motiv i en senare skriven novell.

Det första han sände var en dikt med titeln ”Débauche” (”utsvävning”, ”orgie”).⁹ Dikten infördes den 5 december 1891 och handlar om en ung mans – Henris – nattliga svirande under en fest. Den var undertecknad med en signatur, ”Claude” – som han inte brukat tidigare. Också följebrevet (ett slags vitsig tillägnan till redaktören, det vill säga Jörgen) och som denne låter trycka samtidigt, var undertecknat Claude.¹⁰

Signaturer var då mycket vanliga – i synnerhet av kåsörer. Eftersom *Figaro* var en både kåserande och skämtsam tidning visste naturligtvis Söderberg att det gällde att hitta en lämplig signatur. Han hade ju också studerat tidningen, och inte minst Jörgens skrivelser, ett tag. I samma anda som dikten (vars titel hade fransk stavning – och där även personer som Manon och Céline figurerar), väljer han ett franskt namn. Franskklingande signaturer brukades mycket den här tiden. I ett kåseri i *Dagens Nyheter* året innan hade han också använt en fransk typ av signatur: ”Réol”. Kanske var det också ett sätt att få in dikterna: Georg Lundström älskade det franska.¹¹

Efter de två följande dikterna – som först kommer i april – brukar han emellertid en annan signatur, ”Förf. till ’Débauche’”. Med denna undertecknar han därefter alla de följande sex dikterna han får tryckt i tidningen samt två översättningar.¹² Detta sätt – att ange ”Författaren till” samt därefter titeln på själva verket – förekom ibland på böcker förr. Det ger författa-

ren en viss anonymitet samtidigt som verket kommer i blickpunkten. Genette har påpekat att det bildar ett slags upphovsberättigande utan att använda vare sig fiktivt eller verkligt namn. Författaren måste dock redan ha skrivit något som gjort succé och som kan åberopas.¹³

Det hade också Söderberg gjort. Strax efter att dikten kom in skrev han till Jörgen och han säger själv att han vågade fråga om ett honorar eftersom denne hade berömt dikten.¹⁴ Han fick då den 12 december ett svar under vinjetten ”Breflåda”, och här nämns nu för första gången beteckningen, ”Förf. till ’Débauche’” (min kurs.) som ett slags hänvisning i själva svaret. Frågan är om Söderberg själv hittade på denna signatur. I brevet finns ingen sådan påskrift, men han kan naturligtvis ha skrivit ytterligare brev. Men han kan också ha fått idén från benämningen i tidningen.

Det hela handlar emellertid inte bara om att publicera dikter. Som nämnts hade Söderberg studerat *Figaro* med intresse och när han först sände in sin dikt bifogade han ett vitsigt följebrev. Detta tryckte Jörgen tillsammans med en egen kommentar (där han bland annat berömmar dikten), något som han därefter fortsätter med vid nästa omgång dikter. I mellantiden skriver Söderberg sitt brev om betalning och får så svar under ”Breflåda” i tidningen (där bland annat honoraret tas upp). I de i juni publicerade dikterna håller sig Jörgen mer i bakgrunden, men gör efter den allra sista en kort anmärkning – och får på så vis sista ordet. Det hela utspinner sig sålunda (både den 5/12 och 16/4 men också den 12/12 där Söderbergs brev omtalas) till ett slags kåserande dialog mellan *Figaro* eller Jörgen och Claude respektive Förf. till ”Débauche”. Detta har betydelse för hans senare skrivelser – inte bara när han själv kommer igång att skriva kåserier utan även vid novellskrivandet framöver, till exempel i de många skämtsamma kommentarerna.

Detta relativt korta mellanspel i *Figaro* när han bara är 22 år är således av vikt. I brev till Bo Bergman 1891 säger han själv att han uppskattar Jörgens sätt att skriva och under våren tar han nästan honom i försvar när Bergman kritiserar denne. Han tycker visserligen att ”Jörgen är en fähund” när denne inte skickar pengar, men sätter alltid hans skrivande högt. I jämförelse med många andra kåsörer har denne en ärlighet.¹⁵ Och just genom att sända in sina dikter och på så vis komma den store kåsören närmare kom han att göra sina lärospån.

Den övergripande rubriken i *Figaro* vid den andra omgången dikter (den 16/4) var "Débauche-poesi". Eftersom den även inbegrep Jörgens kommentar (före, emellan och efter dikterna) plus ett citat ur Söderbergs åtföljande brev kan man undra om detta var Söderbergs egen titel. De insända dikterna hette "Långfredag" och "Vår herre" och de handlade som Holmbäck har påpekat inte direkt om någon débauche.¹⁶ De gick snarast åt det religionskritiska. De romerska siffrorna ovanför dem talar dock för att överrubriken skulle kunna vara Söderbergs eget påfund.

Komposition i delar

Något som också är av betydelse är nämligen hans sätt att komponera ihop dikterna i olika delar. Också detta skulle han använda sig av senare, både i tidningar (där sådant är vanligt för att locka läsare) och i novellsamlingar. Den allra första dikten hette "Débauche", men i och med signaturen Förf. till "Débauche" – som första gången står att läsa i brevlådesvaret den 12/12 – får de två följande dikterna överrubriken "Débauche-poesi" (16/4). Det är en typ av titel som anspelar på själva genren, alltså typen av dikt. Men som jag tidigare har påpekat handlar det inte enbart om dikterna utan också om de vitsartade kåserande kommentarer som Jörgen fäller om dem och där han även citerar ur Söderbergs följebrev. Titeln kan därför vara tidningens rubrik.

I juni när Söderberg åter befinner sig i Stockholm publiceras de återstående sex dikterna, som han signerar med Förf. till "Débauche". Dessa levereras i tre nummer av tidningen, den 4/6 (två stycken), den 11/6 (en dikt) och den 18/6 (tre stycken). Nu har han emellertid en annan titel på sina dikter, "Lösa blad", som också är en gemensam överrubrik på alla sex dikterna, vilka är numrerade (liksom Débauche-poesin) med romerska siffror (I, II, III, IV, V och VI). Liksom den föregående anspelar "Lösa blad" på en genre. Till exempel att det handlar om verser (eller skrивerier) som ännu inte placerats i en samling. Men det skulle också kunna anspela på "skillingtryck", det vill säga billiga tryck med kärleksvisor, berättelser eller legender.¹⁷ "Lösa blad" består just av dikter om kärlek i olika stilarter omväxlande i rimmade strofer och fri vers.

Man kan på så vis redan här se hur Söderberg komponerar ihop delar, vilket han senare skulle göra i *Ord och Bild*, när han publicerar tre noveller

under beteckningen ”Historietter” (som är en genre) och i *Nornan*, där två noveller får överbeteckningen ”Dikter på prosa” (också det en genre). Att använda termen historiet – som ofta syftade på något bagatellartat (en rolig historia) ligger heller inte så långt ifrån beteckningen ”Lösblad”. De är båda korta, så kallade smågenrer.

När det gäller placeringen av dikterna i tidningen så stod de tre första (den 5/12 och 16/4 där även Jörgen gör kommentarer) i vänsterkryss på sista sidan medan ”Lösblad” trycktes löpande på sidan tre, i de tre yttersta spalterna på ”kultursidan” bland konst- och teaterrecensioner. Den allra första var dessutom placerad under den ökända vinjetten med ”de tre grilljannarna”, något som uppmärksammades med bävan av vännerna.¹⁸ Grilljannar kallades den tidens dandys eller ”brats” och under vinjetten fanns olika slags kåserande texter, alltifrån insända saker till Jörgens egna skrivelser.¹⁹

En dikt som motiv i en novell

Några av Söderbergs tidiga dikter skulle senare framträda i novellerna. Från hans tid i *Figaro* är det ”Lösblad II” som –förutom att den trycks i själva novellen –utgör motivet i ”Diktarlön”, vilken publicerades i *Svenska Dagbladet* hösten 1897. I novellen beskriver jaget dikten som ett ”dåligt poem”, så dålig så att han låter sin rival få ”låna” dikten för att skriva i ett poesialbum som tillhör en flicka som de båda älskar. Följden blir att rivalen vinner flickan med hjälp av den sentimentala dikten medan han själv förlovar.

När Söderberg senare utkom med novellen i bokform döpte han om den till ”Syndens lön”. Frågan är om inte Jörgen hade ett finger med i spelet till den ursprungliga titeln ”Diktarlön”. I sin kommentar den 16/4 1892 kåserar denne kring pengar och unga poeter och använder här ordet ”Skaldelön” (här kursiverat). Detta ligger mycket nära novellens ursprungliga titel, ”Diktarlön” (här kursiverat) och kanske Söderberg fick titeln därifrån.

”Diktarlön” är en av få noveller i *Svenska Dagbladet* (och som senare ingick i *Historietter*) som Söderberg *inte* undertecknade med Tuppy eller Petter Eremiten utan med sitt namn. Kanske berodde detta på att den byggde på hans erfarenheter i *Figaro* och att han därför inte ville använda någon

ny signatur. Novellen är också mycket stramt berättad och är därtill skriven i tredje person.

Honorar och goodwill

Som Friedländer har anmärkt hörde Jörgen (Georg Lundström) till de första som ”recenserade” Söderberg. Han tyckte uppenbarligen om tonen i dikterna och skriver till exempel att ”poemet är charmant”, eller att poeten ”skrev bra”. När det gäller betalningen var det sämre. I de kåserande uttalandena säger han bland annat att *Figaro* aldrig betalar för verser, att tidningen inte har några pengar, att man förlagt poetens adress osv. Poeten uppmanas också att själv föreslå en summa. Enligt vad Söderberg omtalar fick han till slut verkligen betalt när han kom tillbaka till Stockholm. Han var då uppe på *Figaros* redaktion i Brunkebergs hotell, erhöll 10 kronor samt blev bjuden på middag av Jörgen på du Nord.

Han hade faktiskt själv föreslagit denna summa.²⁰ Det var hälften av vad han första gången fick i *Dagens Nyheter* tre år tidigare och två kronor mindre än han året innan hade fått för en dikt i *Idun*. Att Söderberg inte fortsatte skriva i *Figaro* berodde nog främst på att han fick kontakt med *Ord och Bild*, som hade startats samma vår.²¹ Men kanske en orsak också var betalningen.²² När han kom hem från Kristianstad hade han inte längre någon fast lön, och var helt beroende av frilansuppdrag.

Han hade dock genom *Figaro* inte bara lärt sig en hel del utan också fått reklam och goodwill.²³ 1895 blev han karikerad i tidningen på första sidan i vad som brukar betecknas som Tuppyrocken.²⁴ Tuppygestalten var dock ännu inte född, men väl signaturen Mary Ekeblad. I samband med Georg Lundströms död 1910 bad dåvarande redaktören Söderberg om ett bidrag. Han hade inget nytt utan valde att trycka om dikten ”Débauche” tillsammans med ett brev. Senare ändrade han dock titeln till ”Festen”.²⁵

Noter

1. Brev från Hjalmar Söderberg till Tom Söderberg omkr. 20.11.1926 (KB). Bure Holmbäck, *Hjalmar Söderberg: Ett författarliv* (Stockholm, 1988), s. 447.
2. 55 x 41 cm (Format), 49 x 36 (Satsyta), 6-spaltig.
3. Bernhard Lundstedt, *Sveriges periodiska litteratur*, II (1896; Stockholm, 1969), s. 189 f, post 594. Georg Lundström (1838–1910). Per Rydén, ”Georg Filip Lund-

- ström”, *Svenskt Biografiskt Lexikon*, Bd 24 (Stockholm, 1982-1984), s. 383–386; Niklas Lindstedt, ”Boulevardredaktören”, *Presshistorisk årsbok 2007*, s. 49–71.
4. Lindstedt, 2007, s. 56; *Nordisk familjebok*, Uggleuppl.
 5. ”Till Figaros vänner”, *Ola Vinbergs Figaro*, nr 1, 11.10.1926, s. 1. Vinberg medarbetade under Axel Klinckowströms redaktörskap. Hans mål var att låta tidningen bli femtio år.
 6. Brev från Hjalmar Söderberg till Carl G. Laurin 20.3.1926 (SSA).
 7. *Politiken: Magasinet*, Söndags-nr, 16.5.1926, s. 2 f.
 8. Brev från Hjalmar Söderberg till Bo Bergman 27.2.1891 (KB), tr. i *Kära Hjalle, Kära Bo: Bo Bergmans och Hjalmar Söderbergs brevväxling 1891-1941*, utg. Per Wästberg (Stockholm, 1969), s. 72.
 9. Ordet ”Debauche” finns också i svenskan, se *SAOB*, men Söderberg stavar det på franskt vis med accent.
 10. Enl. Söderberg i ”Anmärkningar” i *Skrifter*, X (Stockholm, 1921), s. [77] hade han först tänkt kalla dikten ”Fête galante”, men ”avstod” då Verlaine skrivit en diktsamling med den titeln.
 11. Rydén, 1982–1984, s. 384.
 12. Det var två tolkningar av Baudelaire som trycktes året därpå.
 13. Gérard Genette, *Seuils* (Paris, 1987), s. 45 och 43 f.
 14. Söderberg, ”Ett brev och en dikt”, *Figaro* 29.4.1911. Omtr. i *Samlade verk*, IX (Stockholm, 1943). Brev från Hjalmar Söderberg till Figaro 6.12.1891 (KB).
 15. Brev från Hjalmar Söderberg till Bo Bergman 13.12.1891, mars 1892 och 6.2.1891. *Kära Hjalle, Kära Bo*, s. 91, 141 och 61.
 16. Holmbäck, 1988, s. 98.
 17. Se *SAOB*.
 18. Brev från Bo Bergman till Hjalmar Söderberg 7.12.1891.
 19. ”Grilljanne” myntades av Gunnar Hægerstolpe, redaktionssekreterare på *Aftonbladet*, men spreds genom att Jörgen använde det i *Figaro*. Uttrycket grundar sig i att sprättarna ofta besökte Jones Grill vid Jakobs torg, senare vid Norrmalmstorg.
 20. Brev från Hjalmar Söderberg till *Figaro* 14.12.1891 (KB).
 21. Han hade dock inne tre översättningar och en dikt i *Figaro* 1895.
 22. Enligt Fredrik Nycander var Georg Lundström sparsam med honoraren. Nycander var redaktionssekreterare i *Figaro* maj 1893 - våren 1897.
 23. Jfr Holmbäck, 1988, s. 98.
 24. *Figaro* 30.11.1895, s. 1. Illustrationen av Knut Stangenberg.
 25. ”Ett brev och en dikt”, *Figaro* 29.4.1911. Dikten omtryckt som ”Festen” i *Skrifter*, X (Stockholm, 1921).

Kamrater efterlyses

Lisbeth Larsson

”Klara var inte Paris”, citerar Jenny Jan Fridegård (som alluderar på Henri Murger) i titeln till sin bok om Klarabohemerna. Och Paris var tack och lov inte Klara, Stockholm eller ens Sverige skulle man kunna tillägga, när man läst de självbiografier som de av de samtida kvinnliga konstnärerna som i sin ungdom gav sig av till Paris har skrivit.

Resan till Paris var en stor sak i dessa kvinnors liv, en av de saker som de, när de åldrats sett sig manade att skriva om. Den handlade om uppbrott och frihet, det understryker alla. Dessa kvinnor ville inte som sina mammor och de flesta andra unga kvinnor ”bara bli gifta”, som Elsa Hammar skriver i *Hjärtat och paletten*, med en formulering som etablerades under denna period. Samma uttryckliga ambition hade Gully Ohlson, som sedermera tog namnet Ulla Bjerne, och i de självbiografiska böckerna *Livet väntar dig* och *Den glada otryggheten* får man följa hennes målmedvetna rörelse bort från den norrländska lilla staden Söderhamn över Malmö, Trelleborg och Köpenhamn. Att Paris inte var Sverige såg hon som en av stadens avgörande fördelar.

När hon i tredje delen, *Botad oskuld*, äntligen anländer till Paris, ett par år innan första världskriget bröt ut, är det inte att ta miste på hennes eufori. ”I en svallvåg av färger och linjer strömmar Paris emot mig och jag försvinner i ett människohav av tusende fasetter”, skriver hon. ”Grace och bekymmersfrihet strålar ut från den vackra staden med dess livliga, mörkögda innevånare, och i parisatmosfären finns en frihet som osökt överföres på främlingen.” Skillnaden mot den instängda patriarkala småstadskultur som Bjerne skildrat i den självbiografiska trilogins första del, eller för den skull ”Östermalms stilla, stela morgnar”, som Elsa Hammar skriver om i *Hjärtat och paletten*, kunde inte ha varit större. ”Här brusade livet, och det hördes likt en körsång ifrån boulevardernas larm.” Paris är svaret på dessa kvinnors längtan efter befrielse och självförverkligande. ”Hur lätt att leva i Paris! Här lägger ingen band på sig. Det märks på pari-

sarnas överdrivna gestikulerande och temperamentsfulla utbrott”, fortsätter Bjerne. ”Ingen tycks känna sig sämre än den andra och det verkar som om alla har förmåga att fylla ut sin tillvaro, hur anspråkslös den än utåt ter sig, med ett individuellt innehåll.”

Jag for till Paris lyder den triumfatoriska titeln på Thora Klinckowström Dardels självbiografi. Hon var en av de många unga kvinnor som reste till Paris för att förverkliga sig som konstnär under de första decennierna av 1900-talet. När hon gav sig av var det 1919. Världen hade åter öppnat sig efter första världskriget. Hon var bara tjugo år och hon beskriver i inledningen till sin självbiografi den eufori hon kände när hon satt med sina vänner på Grand Hotel Hagalunds Café i Göteborg, den sista svenska anhalten på resan ut i världen, till Paris.

Bland vännerna fanns bland andra Vera Nilsson, som redan var en betydande konstnär och berättar om ”livet på detta märkvärdiga Rotonde”, caféet där ”alla människor” möttes. Själv hade hon modellerat hos Sigrid Blomberg i Stockholm och Jens Jacob Bregneø i Köpenhamn och hon hade tecknat croquis både på Althins och Carl Wilhelmssons målarskolor, ”men”; som hon skriver, ”vad som saknades för att det skulle bli vind i seglen var Paris.” Så gott som omedelbart infinner sig emellertid namnet Nils Dardel i texten. Henne vänner har under dagen besett Conrad Pinerus’ samling och de talar särskilt om Nils Dardels målningar. På båten över till London går ryktet att han är med och hon ger sig ut för att bese honom. Hon ”vände lugnad tillbaka”, skriver hon. ”Han var inte min typ! Jag tyckte inte han såg något vidare ut.” Två år senare är hon emellertid Nils Dardels lagvigda hustru. Någon riktig entusiasm i berättelsen om honom infinner sig emellertid aldrig. Kanske kan det förklaras med att hon, då hon skrev den inte längre var gift med Dardel eller kanske med att hon fortfarande, när hon skriver sin självbiografi, identifierar sig med den unga flickans ambitioner att undvika giftermål och bli konstnär.

Det finns en gemensam dröm hos de fem svenska unga kvinnliga konstnärswannabes som anlände till Paris under 1900-talets första två decennier och som sedan kom ge ut böcker med berättelser om denna period. Elsa Hammar, Elisabeth Bergstrand-Poulsen, Ulla Bjerne, Lena Börjeson och Thora Dardel beskriver i sina självbiografier drömmen om det som Bjerne kallar ett liv med ”ett individuellt innehåll”, ett eget liv och ett konstnärskap, med stor intensitet. De flydde från ett inskränkt Sverige, där kvinnans

självlara och viktigaste uppgift fortfarande var att gifta sig, sköta man, hem och barn. Ibland kan man till och med, som i Lena Börjesons *Mitt livs lapptäcke*, där hon berättar om hur hon och hennes mamma ”på själva julafton mitt under brinnande krig kom till ett mörklagt Paris”, få intrycket av att de med nöd och näppe räddat sig undan ett öde värre än döden. Ulla Bjerne kallar i sina självbiografier också barndomens Söderhamn för Döderhamn. Kvinnans öde i det patriarkala samhället tenderar dock att hinna upp dem gång på gång trots att de gör sitt bästa för att undkomma.

När Elsa Hammar inser att hon blivit förälskad i en engelsk officer hon träffat, drabbas hon av en panik så stark att hon bara sitter där på Akademien utan att kunna dra ett streck. ”Du ville ju en gång bli något, inte bara bli gift som så många andra och inte, som den där flickan i Stockholm, som sedan hon gifte sig aldrig mera målade, bara var kär och lycklig”, säger hon till sig själv. När Ulla Bjerne efter en kort tid i Paris inser att hon är gravid drabbas hon av en liknande panik och provocerar fram en abort. Inte för att hon inte älskar mannen hon lever med eller för att han är negativ till att få ett barn eller inte vill gifta sig med henne, tvärtom, han är entusiastisk. Men det är som om hela hennes tillvaro hotas av det som de flesta kvinnor drömmer om; man, hem och barn. Mannen ifråga är en framgångsrik konstnär och de lever i bästa sämja. Hon sitter modell för honom, följer med honom på vernissage och utställningar, läser de böcker han rekommenderar och suger vetgirigt i sig den kunskap han har att ge. Men hon är ändå tveksam. ”I likhet med flertalet män tänker han inte alls på att en kvinna för egen del kan vilja och önska något utan att detta behöver ha något som helst samband med den man hon råkar bli kär i.”

För att travestera Hjalmar Söderbergs ord vid ungefär samma tid tycks kvinnans verk och mannens kärlek i dessa kvinnors berättelser oförenliga. Konflikten tycks också, intressant nog, bli alltmer akut allteftersom tiden går. För Elsa Hammar och Elisabeth Bergstrand-Poulsen, som kom till Paris redan under 1900-talets första decennium handlade det om att navigera mellan hustrufällans Skylla och älskarinnerollens Karybdis fram till dess att de, som Elsa Hammar, mötte en man, som likt hennes blivande make den schweiziske författaren Felix Moeschlin inför den första kyssen, förstår viska de magiska orden ”Älskade – kamrat!”

En man som är kamrat är idealet för alla dessa kvinnor. Hammar och Bergstrand-Poulsen hade också lyckan att finna honom. Men de fick leta.

Hammar beskriver bitskt i kapitlet "Nummer tretton refuserad" bristen på överensstämmande ideal mellan män och kvinnor i detta avseende. Hon hade för att fly Paris och den depression som drabbade henne då hon blev förälskad i den engelske officeren rest till Rom. Där träffade hon en tysk författare som hon fann mycket attraktiv trots att han ständigt skröt om sina sexuella erövringar. Han har haft tolv kvinnor efter sin studentexamen, berättade han för henne, alla lika tillfredsställda. Bara den som ville gifta sig med honom blev besviken.

När han så småningom ber att få dela bädd med henne ställs emellertid kamratskapstanken på sin spets. "Jag fordrar ju inte ens vänskap, bara kamratanda... Kanske är det för mycket att fordra i alla fall?" säger hon till honom. 'Ja, det är det', sade han, 'det kan jag aldrig ge en kvinna, om hon inte...' – '...blir ett nummer i ert liv', inföll jag och räckte honom handen till avsked."

För denna man är kamratskap kopplat till fri erotik, inte till den fria intellektuella samvaro och arbetsgemenskap som dessa kvinnor drömde om, och allteftersom tiden går får detta moderna ord, "kamrat", en alltmer tve tydlig innebörd. I de något yngre Ulla Bjernes och Lena Börjesons berättelser om livet i Paris strax före och just efter första världskriget ter sig det moderna kamratskapet med männen mera som en ny kvinnofälla än en befrielse.

Med orden: "Du är väl kamrat – kom nu bara!", brukade Lena Börjesons partner, tecknaren Bertil Lybeck, rycka upp henne ur sängen, när han fick lust att festa, berättar hon. "Inte behöver du sova – vi ska äta *moules marinère* dricka vin – dansa. [...] Gick jag inte med, kunde fransidan vara framme i flera dagar, var jag däremot 'kamrat' hjälpte han mig med allt möjligt dagen därpå."

Lena Börjeson som, liksom Thora Dardel och Elisabeth Bergstrand-Poulsen, reste till Paris för att utbilda sig till skulptörer, kom i stället att ägna större delen av sitt liv åt att bygga upp och driva det skandinaviska konstnärshuset Maison Watteau i Paris. En av idémakarna bakom projektet var Bertil Lybeck, som vid den tiden fortfarande levde med Siri Derkert. Efter några år blev han emellertid Lena Börjesons inneboende. Thora Dardel, som var väninna med Börjeson, menar i sin självbiografi att "han och Lena klädde varann utmärkt genom sina olikheter. Han var ovanligt lång och lugn och hon som sagt liten och livlig. När man satt i rader och grupper i

den gamla ektrappan och såg på de dansande därnere i ateljén ansågs paret Lybeck och Lena som en särskild sevärdhet. Hon räckte inte högre än att hon i stället för att lägga armen om hans hals höll ett stadigt grepp i hans byxor mitt bak.” I Börjesons egen berättelse finns det dock tjocka sorgkanter kring berättelsen om Lybeck. ”I åtta år hade jag gemensamt hushåll med Lybeck i Paris, så jag tror mig kunna säga, att jag kände honom väl”, skriver hon. ”Han var, om någon, två människor. När han visade medaljens framsida, var han oemotståndlig, full av humor, älskvärdhet, esprit. Han vann människor fullkomligt. Då reste sig håret på honom, pannan blev ändå högre, hans underliga mun, som kunde vara så hård och sträng, blev mjuk, och humorn lyste i ögonen. [...] var fransidan framme, var han hård, hänsynslös, obarmhärtig, aldrig brutal utan just hård och obeveklig.”

”Han var slav under sitt lynne”, skriver Börjeson om Lybeck. Den som ter sig som slav i hennes berättelse är dock snarare hon själv, dock inte under sina egna känslor utan hans. Hon beskriver ingående hans festande, depressioner och improduktivitet. ”Tjusningen i att upptäcka, att söka sig fram till nya ställen, förstod han sig inte på. Han ville komma till dukat bord och bäddad säng och veta, att allt han behövde fanns redo.” ”Själv fick jag aldrig vara trött eller skjuta upp.”

Börjesons Maison Watteau blev en succé. I Thora Dardels självbiografi beskrivs med förtjusning utställningarna, festerna och inte minst de berömda maskeraderna. I Lena Börjesons självbiografi är det emellertid det hårda arbetet som dominerar. Hon fick heller aldrig ensam kontroll över sitt verk, i bakgrunden finns en manlig styrelse, som efter det att hon drivit verksamheten i sexton år beslutade att lägga ner den. ”Hade jag varit man eller haft en man bredvid mig, hade de aldrig vågat göra som de gjorde”, skriver hon bittert.

Att vara ”kamrat” med männen var inte utan komplikationer. Det fick också Ulla Bjerne erfaras. Hon kom till Paris för att bli författare, men fastnade först i en förälskelse som ledde till den ovan nämnda aborten. Därefter reste hon till Bretagne, skrev en roman som emellertid blev refuserad. Tillbaka i Paris drogs hon in i ett improduktivt bohémeliv kring träffpunkten La Rotonde. Och slutligen gav hon sig åter av från Paris för att få skrivro. Denna gång till den lilla staden Senlis. En inte oviktig anledning till valet av vistelseort var att hon visste att en känd svensk författare bodde där. Hennes ambition var att få honom till mentor och, som hon skriver, få

”lite hederlig kamratkritik”. Det gav han också till att börja med. Men hennes författarambitioner korsades snart av hans erotiska ambitioner.

Hennes mentor, Rufus Lander, som är kalkerad på författaren Gustaf Hellström, blir emellertid allt närgångnare och Ulla Bjerne, som vill behålla en inflytelserik författares vänskap och hjälpande hand, kombinerar sina avvisanden med den kamratliga vänlighet som hon vill ska finnas mellan dem. Hon stöts bort av hans självhögtidlighet, drickande och sentimentalitet, liksom av hans sätt att tala om kvinnor och berätta om sina tidigare förhållanden. Men hon drömmer om ett kamratskap i konstnärskap. ”Varje dag skriver jag flitigt på boken, eggad av förhoppningen att Lander ska visa sig villig att läsa igenom det jag åstadkommit. Jag ska be honom om uppriktig kamratkritik som jag kan lära mig något av. Så pass intresserad som han tycks vara av min person bör det inte vara svårt för honom att driva upp lite intresse för mitt skriveri. Han vet så mycket i tekniskt hänseende som jag ännu famlar efter, så att jag tycker han gott kan dela med sig lite av sitt kunnande.”

Kurragömmaleken antar alltmer elaborerade former och då Rufus vän målaren Cyril von Barnow, kalkerad på målaren Nils Dardel, anländer blir den ytterligare komplicerad. De blir förälskade, men för att inte såra Lander möts de i smyg. Tror Ulla Bjerne. Hon blir dock alltmer förbryllad allteftersom kärlekshistorien med von Barnow fortskrider. Han pendlar mellan Paris och Senlis och skriver de hetaste kärleksbrev från Paris. Väl i Senlis tillsammans med Lander är han lågmäld och diskret. Hon tror sig i det längsta vara indragen i ett triangeldrama där de två männen kämpar om hennes kärlek, men von Barnows undfallenhet för Lander och ihärdiga hemlighetsmakeri gör henne illa till mods och stämningen mellan de tre blir alltmer laddad. Dramats första kulmen nås när Lander berättar om ett brev han sett då han besökt von Barnows ateljé. Han har som vanligt tittat in då Ulla Bjerne stått modell för von Barnow, men bara för att snabbt lämna rummet. Då Ulla Bjerne frågar honom varför berättar han att han fått syn på ett kärleksbrev som gjort honom både chockerad och olycklig, eftersom han trodde att det var från Barnow till henne. Nu är Lander emellertid lättad och glad eftersom Barnow förklarat att det var till hans vän Bernt han hade skrivit de glödande kärleksorden. ”Det är lögn! tänker jag åter. Brevet var till mig och inte till Bernt. Men ju längre Rufus håller på att tala, desto olyckligare känner jag mig, desto mer börjar jag tvivla på Cyril.”

De homoerotiska och homosociala bindningarna visade sig vara starkare än de heterosexuella och Bjerne fick se sig utnyttjad och sviken. ”Jag pis- kar mig själv med hånfulla ord och vrider mig vid tanken på hur oskulds- full jag varit, när jag trott att Rufus och Cyril endast varit rivaler”, skriver hon. ”Ånej! Så enkelt var det inte. Det hela ligger på ett helt annat plan. Och den uppgörelse mellan oss tre som jag gått och väntat på, den kunde aldrig äga rum.” Hennes oskuldsfulla förhållande till männen fick sig ytter- ligare en knäck, när den kraftigt berusade, ångestfyllda och gråtmilde Lan- der strax därefter förmår henne, även hon berusad, att följa honom upp på hotellrummet. I sina försök att natta honom somnar hon emellertid, men bara för att, som hon skriver, hastigt vakna ”av att han brutalt kastar sig över mig och förtumlad och halvt i dvala ger jag efter.” När han nästa dag infinner sig för att be om ursäkt förlorar hon ytterligare några illusioner vad gäller männens kamratskap och kärlek. Lander berättar att han för ett par dagar sedan varit på soldatbordellen och går och väntar på läkarbesked om huruvida han har smittats av syfilis eller inte och han menar att hon måste stanna hos honom i Senlis tills beskedet kommer. Bjerne citerar: ”Men det var ju knappast nånting. Du somnade –

Det behövs så lite, svarar han stelt och ogillande.

Jag rätar på mig:

Så det var alltså *din* kärlek det. – Ja, nog var den underlig.

Det är ditt fel, säger han anklagande.

Mitt? Mitt? Vad i helsicke menar du?

I månader har du plågat mig. Det vet du lika bra som jag. Och vad ska till sist en stackars karl göra...”

Under den gamängaktiga stilen i Ulla Bjernes självbiografier gömmer sig en tragisk desillusionsberättelse. Sin sexuella oskuld förlorade hon tidigt och utan bekymmer, men den mentala oskulden, tilltron till männen, först efter många misslyckade relationer och det är det trauma som hennes själv- biografiska berättelse skriver sig fram till. Hon anklagar ingen, utan väljer att beskriva det som en allas svåra kamp med sig själva. Hennes berättelser om män är som ett pärlband av besvikelser berättade utan minsta skymt av bitterhet. Själv frigjord från den gamla konventionella kvinnorollen vänta- de hon sig att möta en lika frigjord man.

Ulla Bjerne framstår på många sätt som ett exempel på vad man brukar kalla ”den nya kvinnan”. Hon sökte en ny livsstil, modern och fri, och hon

befriade sig målmedvetet även från det fängelse som de traditionella kvinnokläderna utgjorde. Hon utformade en ny personlig klädstil, använde hatt och väst, ritade själv sina kläder och lät sy dem hos de prostituerades skräddare i Montmartre. ”Omedvetet är jag i färd med att skapa en ny kvinnotyp som först flera år senare skulle florera i Paris under namnet *La garçonne*”, skriver hon, och som sådan har hon också gått till historien, bl a genom Einar Jolins och Nils Dardels målningar.

Bjerne experimenterade med en ny livsstil, på gränsen mellan gammalt och nytt, men också på gränsen mellan det för en kvinna under denna tid socialt möjliga och acceptabla och det samhälleligt oacceptabla och personligt destruktiva. De unga svenska kvinnorna som kom till Paris för att bli konstnärer kring tiden före första världskriget frisatte sig beslutsamt för att bli en del av detta konstnärsliv där kvinnorna i praktiken företrädesvis var modeller och prostituerade och älskarinnor. Det är den paradox som dessa berättelser lever i och av. Vare sig kvinnorna eller någon annan är intresserade av att dra gränser mellan olika sorters kvinnor, de arbetade tvärtom idogt på att upplösa dem. Både Thora Dardel och Ulla Bjerne satt modell för många konstnärer och de glädde sig åt att bli goda vänner med de modeller som frekventerar Rotonde.

”Så hade vi också Pascins flickor”, skriver Thora Dardel om de modeller som vanligtvis satt för den kände tecknaren Jules Pascin, men som också Nils Dardel fick använda. ”Ett par av dem, som vi nästan räknade till familjen, var Simone, den lilla mulatskan som fångat vita råttor på taket och nu vuxit upp till en riktigt stilig mullvadsfärgad ung dam som kallade sig ’Dal-Al’. Hennes väninna Claudia var en liten taxbent fransyska som såg ut att vara fjorton år med ett allvarligt vacker ansikte, kloka ögon och något husmoderligt över hela sin varelse.

Lutade mot varandra och stödande armbågarna mot bordet satt de båda halvnakna i ateljésoffan, medan Nils tecknade och målade dem.”

Gränserna mellan privat och offentligt, arbete och nöje, modeller och makar ter sig i dessa berättelser upplösta. Men samtidigt bryter en starkt särskiljande diskurs igenom här och var. I detta lilla avsnitt t ex i adjektiv som ”mullvadsfärgad” och ”taxbent”. Det är heller ingen tvekan om att Ulla Bjerne uppfattar det som ett katastrofalt socialt fall för en kvinna att behöva stå modell för pengar. Själv står hon modell i kärlek och jämlikhet, av kamratskap, tänker hon sig. Detsamma gäller Thora Dardel som genom

Dardels förmedling först blev modell åt Amedeo Modigliani och senare satt för honom själv. Det är i dessa berättelser heller inget tvivel om köningen av respektive position; konstnärens och modellens. Även för dessa kvinnor, som själva satsade på ett konstnärskap, är det estetiska objektet självklart kvinnligt.

Intressant nog drabbar emellertid den estetiskt objektiverande blicken någon gång även männen i kvinnornas berättelser. Hos Lena Börjeson kan man till och med säga att det sker systematiskt. När hon exempelvis beskriver Karlfeldts ansikte är det med målarens skärpa ”ett barnansikte, och en liten rund barnhals – så ungt alltsammans – och så ett par vargögon”. Den älskade Ivan Lönnberg, som blev dödad i första världskriget, var, står det, ”en fröjd för ett konstnärsöga att betrakta honom, det lilla fina huvudet och en i såväl linjer som proportioner fulländat vacker kropp.” I Thora Dardels berättelse är det estetiska objektiverandet också ett uttryck för tillgivenhet, i synnerhet när hon skriver om sin och makens nära vän Charles Ridgway, som spelar en nyckelroll i hennes berättelse om sitt äktenskap. Många gånger kan man tro att det är han som är hennes kärleksobjekt, som när hon beskriver första gången hon såg honom, då han ”helt vitklädd rodde i en kanadensisk kanot på den lilla romantiska å som flyter genom Grèz och där tårpilarna doppar sina kvistar i vattnet.”

Ridgway är allestädes närvarande, som bästa vän, uppvaktande kavaljer och arrangör i Thora Dardels berättelse om sitt äktenskap med Nils Dardel. Det är han som ordnar bröllopsresan och skapar festivitas kring de nygifta. Thora Dardel har inget att invända. Snarare är det som vore hon till sin glädje uppvaktad av två kavaljerer och förälskad i båda, kanske till och med mera i sin nyblivne makes vän. ”I djupet av mitt hjärta sörjde jag över att inte få följa med Charley när han for till Lido, men eftersom jag var på bröllopsresa med Nils, var det inte för mycket att vi stannade ensamma en eftermiddag”, skriver hon då Ridgway lämnar dem i Venedig. Dock bara tillfälligt. När de reser hem till Sverige för att Thora ska introducera sin make följer han också med och hon konstaterar med viss förtjusning att hennes far i förstone blev mera förtjust i Charles Ridgway än i hennes make Nils.

Nils och Thora Dardel tycks alltid befinna sig i sällskap med män som står Nils nära, men som också blir Thoras bästa vänner. Under deras inledande bekantskap spelar männen i Svenska baletten, Rolf de Mare och

Jean Börlin, en central roll i deras umgänge. Här möter de också den arton-åriga poeten Raymond Radiguet som blir deras intima vän. ”Han tyckte visst lika mycket om Nils som om mig”, skriver Thora Dardel. ”Han var nästan alltid bredvid mig som en skugga. Om fredagarna dök han upp för att säga att Cocteau bad oss för all del inte glömma att komma på lördagen. På Svenska Balettens föreställningar satt han till och med och höll mig i handen, vilket jag inte fann det minsta underligt.”

Som Sheri Benstock och andra beskrivit var det inte bara en frigörelse från de sociala normerna som de konstnärer som reste till Paris under 1900-talets första decennier sökte utan i hög grad även en frigörelse från de sexuella normerna. Där Benstock i *Women on the Left Bank* ger en ingående skildring av de lesbiska konstnärskretsarna i Paris under mellankrigstiden ger Ulla Bjerne och Thora Dardel i sina självbiografier snarare ett perspektiv på hur det var att leva som heterosexuell kvinna i en starkt sexualiserad miljö, som dominerades av män och där homosocialitet gick hand i hand med såväl homo- som heterosexualitet. I Ulla Bjernes berättelse utgör upptäckten av de moderna männens male-bonding kulmen på en desillusionsprocess. I Thora Dardels Parisskildring framstår den snarare som chick. ”Damerna i sällskapet var lätt räknade”, skriver hon lite kokett om sin bröllopsfest. När hon fyller trettio år kom hon, som hon skriver, ”på den underliga idén att bjuda elva av mina ogifta manliga vänner på en födelsedagsmiddag”.

Thora Dardel befinner sig ständigt mellan män och i sin berättelse bejaktar hon det. Hon, som i övrigt inte ger många rader per person, ägnar såväl Charles Ridgway som Jules Pascin många sidor och uttrycker en stor sorg över de bådas alltför tidiga bortgång. Pascins död, tillsammans med meddelandet om Ridgways, utgör början till slutet på hennes berättelse. Hon upplever en allt starkare meningslöshet, främlingskapet till maken växer och 1932, samma år som Ivar Kreuger skjuter sig, packar hon sina väskor och reser hem till Sverige med sin dotter.

Att göra sig till del av den manliga konstnärsvärlden, ter sig, om man betraktar dessa kvinnor utifrån, ur flera aspekter som en pyrrusseger. Thora Dardel och Elisabeth Bergstrand-Poulsen övergav snart leran och kavaletten för att i stället, som Ulla Bjerne, bli författare. De blev mycket uppskattade under sin egen tid men är numera glömda. Lena Börjesson kom att förverkliga sig genom att ta hand om andra konstnärer, företrädesvis manli-

ga . Elsa Hammar som efter en kort tid återvände till Sverige och Dalarna blev illustratör. Det är heller inte det egna konstnärskapet som står i fokus i dessa kvinnors berättelser. Som av en osynlig men obönhörlig kraft omformuleras deras ursprungliga frigörelse- och konstnärsprojekt i mötet med männen och de berättelser de skriver några decennier senare är alla strukturerade efter deras relationer till olika män.

Modernitetens förföriska tilltal till kvinnan: Du kan också vara ett skapande subjekt, visar sig i dessa självbiografier sin tvetydighet och berättelserna är också genomfört dubbla. Samtidigt som de är skrivna på detta löftes energi av kvinnor som är stolta över att de anammade dess lockrop så är deras självbiografiska berättelser ändå i grunden olika former av desillusionsberättelser. Den motsättning mellan konstnärskap och kärlek/äktenskap som de flydde från hinner ifatt dem i mötet med männen, som gärna vill leka den moderna leken men på de gamla konventionernas premisser.

Litteratur

- Elisabeth Bergstrand Poulsens, *Hök får jag låna dina vingar?*, 1940.
Ulla Bjerne, *Livet väntar dig*, 1955.
– *Den glada otryggheten*, 1958.
– *Botad oskuld*, 1961.
Lena Börjeson, *Mitt livs lapptäcke*, 1957.
Tora Dardel, *Jag for till Paris*, 1941.
Elsa Hammar, *Hjärtat och paletten*, 1937.
Jenny Westerström, *Klara var inte Paris; bohémiliv under två sekler*, Stockholm 2006.
Shari Benstock, *Women on the Left Bank: Paris 1900–1949*, Austin 1986

Lars Fredin, forts.

Per Erik Ljung

Länge – i närmare 33 år vid det här laget – gick jag omkring och trodde att *gluggar och sprickor* (1976) var en enastående höjdpunkt i Lars Fredins författarskap, ett undantag i ett omfattande, men i grunden rätt smalt och kanske trots allt med viss rätt bortglömt författarskap. Hans namn brukar aldrig nämnas i litteraturhistoriska översikter och hans dikter återfinns inte i några tongivande antologier.

gluggar och sprickor är försedd med en upptakt som för rätt in verkstaden. Raderna är satta i kursiv och fungerar som ett motto:

*dikt – framkallning
inifrån.*

*i detta bad
föds bilden.*

Ordet ”framkallning” är både metaforiskt och bokstavligt. Men den innebörd som gäller som bokstavlig, framkallningen av fotografiska bilder, är ju redan metaforisk – och när Fredin i stället använder uttrycket metaforiskt, så går associationen ofelbart till den materiella framställningen av en bild, en konstbild eller en fotografisk bild. Det pekar både bakåt i tiden, mot en bild av något som har varit, något som har lagrats, och framåt – mot den bild som ska bli resultatet av den process som, i det här fallet, sätts igång när pennan sätts till pappret. Fotografen börjar i det yttre, med ljuset, den skrivande får börja inifrån, i minnet och bland orden, som Jesper Svenbro skriver i en essä om Lennart af Petersens fantastiska fotografier från Rom 1949, en kalibrering mellan minnen från 70-talet och bilder från 1949. ”Om fotografen angriper sitt ämne utifrån gatan, måste skrivaren angripa det inifrån.”¹ Men den processen kan inte vara alltför viljestyrd, den instrumentella sidan i projektet kan inte tillåtas ta kommandot. Man ”badar” ett negativ vid framkallningen av fotografiska bilder, men vad är det man ”badar” vid framkallningen av en dikt? Är det en ”bild” man redan

har? Eller är det en man ska göra? Man påminns om att verbet ”bada” är intransitivt, man badar inte något, man bara badar. Det påminner så till vida mer om att ”leva” eller – för en och annan diktare – om att ”skriva”, inte skriva något eller om något, utan just skriva. Man skriver inte ”något”, man skriver.² Sätillvida kan det likna den ”genomströmning” som bönen eller meditationen kan ge:

nedsänkt i ett bad av tystnad:
kommunicerande

sänkt
som i bön

i framkallningsbadet³

För poeter med en sådan läggning är det omöjligt att säga vilket som kommer först – om man försätter sig i ett tillstånd av skrift- eller dikt-”bad”, varur eventuellt bilden föds. Eller – om man i någon mening redan ”har” bilden, som nu bara ska kallas fram. Hos Fredin går processen i båda riktningarna, ibland närmar sig dikten ”med snöhänder”, innan den försvinner eller ”blåser ut över havet”,⁴ ibland är det tvärtom orden som mer resolut ska bringas att väcka det gömda eller glömda. Formeln i Fredins motto till *gluggar och sprickor* är i sig ett litet under som på något sätt ger vid handen att dikten/diktandet gör motstånd mot sig själv. Det antyder båda att osäkerheten måste hållas kvar och att man ändå – nästan som en hantverkare – verkligen vet något om hur det kan gå till: som om bild på bild kunde kallas fram, som grafiska blad eller fotografiska rutor. Hos Fredin anas en tredje sida av framkallningen, en mer magisk om man så vill. SAOB ger två exempel: 1) ”Schamanen uppstämmer en...sång, hvori han med mäktiga ord framkallar andarne.” (CASTRÉN Res.2:165 (1846) , 2) ”Att...gripa in i verkligheten, för att omgestalta den till något sannare och skönare, det framkallar alla tröghetens, vanans och onsdskans magter till förtvifladt motstånd.” RYDBERG Ath.222 (1859). Fredin rör sig någonstans mitt emellan schamanen och Viktor Rydberg: han kan nog ibland sägas vara på väg att framkalla en ande (till exempel Ezra Pounds, som vi ska se) men hans ord är snarare knappa och minimalistiska än ”mäktiga”, han gör det så att säga nätt och jämnt. Däremot är han liksom Rydberg beredd att ”gripa in i verkligheten”. Han är ute efter att upptäcka och gestalta sätt att uppleva och att

omsätta dem till formler och råd till sig själv och oss andra. I *gluggar och sprickor* agerar han rent av som en didaktiker, på ett sätt som kan förvåna hos en i övrigt så föga förnumstig poet. Därmed kommer han att röra sig i närheten av den ”gnomiska”, aforistiska poesitradition som Anders Olsson funnit som en viktig fåra i modernismen, inte minst hos författare som Henri Michaux, René Char, Paul Valéry och Francis Ponge.⁵ Just René Char dyker faktiskt upp som titel till en dikt i Fredins *mellan lättheten och tyngden* (1983). Namnet ger associationer till både motstånd och inspiration – på en gång – och samlar upp flera viktiga tankar:

det öppna och det dolda
i samma spiralljus

lugnet
motståndskraften

öga
för det som sker

inåt- och utåtriktning
utan skilsmässa

det rörliga äktenskapet
”trötta ej ut det med er själva”⁶

De öppet litterära referenserna är annars inte så vanliga hos Fredin. Det finns mycket annat att arbeta med, inte sällan går tankarna till bildkonstnärer och andra som har fullt upp med att bemästra sitt material. ”Vad armerar till form?” läser man i *rummet* (1965)⁷ och ofta handlar det om öppna hus, bryggor och båtar. Chagall kan kliva omkring i drömmens luftiga konstruktioner, Siri Derkert skymtar förbi i Stockholm. Gemensamt är hantverket, ihärdigheten, tålmodet, som plötsligt kan ge något, öppna något, närmast opersonligt, till både skribenten och läsaren.⁸ Som en ”diktens kuli” presenterade han sig själv i *Molnfönster* (1963)⁹ och kritikerna har inte sällan associerat till Sten Haglidens knotiga och verktygsundersökande lyriska birgersjöbergsidiom eller till Lars Englund, den korta diktens svenska mästare.¹⁰ Och visst, en blues finns med – ”som ett ballongsegel över havet” – i en dikt, där ”en vassbåt av Lars Englund” får öppna ”en repa av ljus genom mörkret”.¹¹ Hälsningen till generationskamraten tycks skickligt komprimera uttryck som återfinns i några dikter ur Englunds klipp- och

arbetsböcker; i dikten göms också titeln på en novell av Gustav Rune Er-
iks, ”Blått är de förlorades färg”.¹² Men Fredins ärende är hans eget.

min döderhultsstil ska du läsa stenogram mellan raderna
tro inte allt är uthugget

jobbet: spånor och flisor
resultatet – bäst: en doft

en du-doft mellan alla ting i verkstan

Så kunde det formuleras i *rummet* (1965).¹³ De många dikterna om orden
och dikten rör vardaglig livs-praktik, livs-poetik. Hur gör man? I *i åderträ-
det* (1975) – som jag hade tjuvkikat i lite grann när jag skulle skriva min re-
cension av *gluggar och sprickor*¹⁴ – gav poeten en rad vinkar.

att finna sin grundrytm
och vidga den därifrån

mellan två; mellan flera:
ana; känna kärlek¹⁵

Från denna bas går det att göra motstånd, skrev jag. Det liknade Göran
Sonnevis idé om den unika rytmen hos varje människa: ”lyssna in mot/ din
egen rytm, ditt eget spel/ av rytmer”.¹⁶ Men hos Fredin var det inte så
mycket tal om Mozart och jazz som hos Sonnevi. Här gällde det snarare
andning och inspiration, kritik och upplösning av det inskränkta jaget. Tao,
indisk mystik, zen, kärlek –

känner jag askan
ännu varm av dig

och därinne går vägen
in till huden av hela mitt rum.

in till de två
böckerna på mitt bord

inkrupna i varann:

”De underjordiska”
och ”The Hindu Art of Love”.¹⁷

Det är typiskt för Fredin att han i en visionär dikt i *gluggar och sprickor* med titeln ”prajna” (= den ursprungliga visdom som finns inom varje var-else) talar om ”elden inifrån” och hur vi där, i ”jordens hus”, är

vid varandras sida alla
i det motståndsljuset,

i den motståndsrörelsen
Man kan se hjärtat slå – 18

Fredin är inte genomgående någon allvarsman eller någon konsistent diktarfilosof. Tvärtom, efterhand som åren går och säkerheten blir större, kan man rent av förnimma en viss munter- eller till och med tramsighet i den *show* som tidigare kunde te sig lite tillknäppt. I sin sista diktsamling – *mel- lan lättheten och tyngden* (1983), senare samma år följd av Lennart Sjö- grens fina urvalsvolym *Nu – dikter 1944–1983* – bekänner författaren färg. Det rör sig om avdelning IV i en svit som heter ”Vridscen”:

Jag blir mer och mer pojke
Mina jämnåriga: mer och mer farbror.
Var ska det här sluta?
Känner mig som en kanin.
I en hög hatt.

Receptet är inte alltför komplicerat:

Det finns en cirkus i dig.
Det finns en cirkus i mig.
Men varför skymmer vi den
som en kontorsdörr
där det står UPPTAGET
Därinnanför sitter ju bara
en ensam clown. Och därutanför
är det likadant.

Hej! Nu gör vi alla dörrar
till svängdörrar. Nu sätter
vi igång – – 19

I den dikt ur *gluggar och sprickor* som nämndes tidigare är man som läsare tacksam att begreppet ”prajna” får sin förklaring – i en anmärkning. Men ”klarskinn” i diktens första strof? Vad är det för något?

ett vidgat synfält
i ett medvetande i klarskinn

Så lyder upptakten. Det är lätt att glida förbi raden, och tycka att man ändå får något ut av det hela. I *till födelse* (1973) finns några rader om ett "ljus som fördjupar känslans botten" – och som sedan "vänder till intellektets skål/ åderförnyande/ klarskinns rörelse".²⁰ Det får en naturligtvis att börja undra. Klarskinn visar sig vara ett extrakt som förr användes för att få kaffet klarare efter kokning! Närmare bestämt "torkadt fiskskinn" som "sättes samtidigt med de fint malda kaffebönorna till det kokande vattnet", upplyser *Nordisk familjebok*. "Under kokningen gå ur klarskinnet ägghviteämnen i lösning, hvilka sedermera falla, tillsammans med garfämnena, och medtaga grumlingen."²¹ För poetkollegan Lennart Sjögren har Fredin berättat om hur han som barn fascinerades av just den proceduren: hur det grumsiga kaffet klarnade till när medlet fått verka. Den praktiska händelsen blir en bild för en gradvis klarnande rörelse. Det är, som Sjögren skriver "ett lättsamt och smått underfundigt ting som här ställs in i ett betydligt vidare sammanhang – en stor del av Fredins förmåga till friskhet och avväpnande enkelhet mitt i det kryptiska får här en förklaring".²² Det "kryptiska" är nu ingen större fara, snarare rör det sig om en konkretion och sinnlighet, som hindrar stora existentiella ord som "ljus", "dag" och "medvetande" från att bli tomma eller vaga, en risk som är överhängande i en poesi som vill vara maximalt öppen. Motgiftet är avtrycken från själva formuleringssituationen – det *nu* som etableras, från den plats där det skrivs. Just *till födelse* har mycket av en sådan verkstadskaraktär, här finns både teckningar och en handskriven sida, flera av texterna är daterade Sjötorp, maj 72.

"Allt börjar med ett avbrott", antecknar Fredin från Valéry i en annan bok – och monterar in formuleringen i en dikt. Det är så det går till: "anteckningar, fragment./avbrott// tecken att läsa/ barmarksnära".²³ Paradoxal kan man övern te sig när verksamheten går ut på att feja bort det som är "litterärt" och "herbarieförbränt" – och ögonblicket med språkets alla medel ska tas på bar gärning. Då kommer "litteraturen" in igen – köksvägen. "Kom in! Jag har litet mjölk att bjuda på" blir det förlösande uttrycket, hämtat från Carl Jonas Love Almqvists roman *Tre fruar i Småland*.²⁴ Det är Lennart Sjögren som har pekat på hur naivt och raffinerat Fredin kan arbeta

i sådana situationer.²⁵ Balansen är hårfin. Reduktionen får råda. Det gäller också den poesi som vill vara ”politisk”. ”folket och poeten” hette en dikt i *bilden* (1967):

orden i poeten

hopar sig
och tränger på

som folk
kring en olycksplats

ytterst få!
är vittnesgilla.²⁶

Till saken, *den saken*, politiseringen, ”strömkantringen” och ”1968” hör att problemen, för Fredins del, varken dök upp just då eller under det tidiga 70-talet. Han liv sträckte sig mellan 1919 och 1983 och liksom René Char (1907–1988) var han med under kriget. På hemmaplan såg han – som de andra 40-talisterna – ”fortfarande ångestens/ korsade värjor/ mot rymdens natt” när freden hade slutits.²⁷ Fackföreningspressen var en självklar arena för honom – Kristina Wallander har räknat till 105 publiceringstillfällen i en undersökning som omfattar organ som *Kommunalarbetaren*, *Mål och Medel*, *Sia*, *Spegeln* mellan 1940 och 1960 (flitigast är Emil Hagström med 283, tätt efter Fredin kommer Sig Sjödin med 98), men också i *Jordbrukarnas Föreningsblad* kunde man läsa hans dikter, liksom i veckotidningen *Vårt hem* och på andra håll.²⁸ Han var väl förtrogen med ”det många gånger hopplösa frilansspringandet redaktionstrappa upp och redaktionstrappa ned” – orden är hans egna i en minnesartikel över statardottern Ester Sjöblom (1908–1953), på sin tid en löftesrik novellist och lyriker. I slutet av 1950-talet tog han också aktiv del i den debatt om diktens roll i samhällsprocessen som fördes i bland annat *Byggnadsarbetaren*.²⁹ Med sin borgerliga bakgrund och sina avhoppade gymnasiestudier på latinlinjen hade han likväl en självklar hemvist bland autodidakter och ”bohomer”; tidigt var han verksam som film- och litteraturrecensent.³⁰ På en av bilderna i Jenny Westerströms bok om bohemen i Klara ser det väldigt idylliskt ut, med en välartad ung man som enligt Helmer Grundströms reportage i *Se* 1943 (”Notvarp i skaldernas kvarter. Klarabohemen lever än! Dikten föds i vindskupan och på ölkafét”) visserligen är med bland de stora grabbarna,

men – ”riktigt i sitt ässe är han på något kondis med en sockerdricka och ett berg av bakelser”.³¹ Dikterna ger bättre besked om arten av excesser. En enda gång, i *rummet* 1965, antyds ett visst avstånd till mer ”akademiska” bohemer – i ett ”epigram” om hur svårt det är att få ett ord med i laget om hur dikten ska se ut när man inte är med i rätt kretsar. Petter Bergman, annars ofta en av poetens tillskyndare, fann dikten ”fånig”.³² Fredin bara fortsatte och fortsatte i sitt sökande och sina preciseringar. Att rätta in sig efter rådande normer tycks inte ha föresvävat honom som någon huvuduppgift.

Vid ett tillfälle påstår han att han har ett enda föremål i sitt skrivrum – ”en hink/ med vågor från havet” – och att ”En fisk skriver alla mina dikter”.³³ Men så enkelt är det inte – om man samtidigt har ambitionen att ge plats åt en *mussla*:

skrivandet är en mussla som pågår
skrivandet är ett lyssnande som pågår

skrivandet är en tystnad som pågår
inne i skrivandet

ett nytt tal som pågår
nedsänkt i det gamla:

kärlet
mellan ord och mellanrum

tills musslan tagit plats i hela rummet
kongruent dikten³⁴

Bakom hela detta kretsande och sökande och insisterande som kan verka så diktarspecialiserat, förnimmer man en stark drift, en hunger som man kan dela med författaren, utan att på minsta vis vara någon ”diktare”:

orden drar fram betydelser
som fågeln drar fram mask

den starkaste betydelsen
är alltid en hunger

den finns redan i mullen
som en reflex

så när oss också en ljus-
och klarhetshunger

likt en evighetsmaskin;
pickar och pickar som fåglar³⁵

Men hur ser de tidiga böckerna ut? *gluggar och sprickor* som jag fann så sensationell 1976 var ju i själva verket Fredins opus nr 21. Tag *Vindbrygga* (1954) till exempel. Den publicerades som nr 3 i LT:s serie Ny svensk lyrik, och var också Fredins tredje bok. Redan vid debuten med *Utan villkor* (1944) hade han alltså varit verksam som poet i några år. *Sången om stranden i havet* (1946) kommenterades gärna i samlingsrecensioner. Men det var inte vem som helst Fredin buntades ihop med. I *Expressen* (11/4 1946) och *Svenska Dagbladet* (13/5 1946) behandlades diktsamlingen tillsammans med Gösta Oswalds *den andaktsfulle visslaren*, i *Sydsvenska Dagbladet* (22/5 1946) togs den upp vid sidan av Erik Lindegrens *mannen utan väg* och i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* (3/8 1946) fick poeten (liksom för övrigt Rut Hillarp och Erland Josephson) samsas med Werner Aspenström och hans *Skriket och tystnaden*. *Vindbrygga* (1954) var något helt annat. Boken är i praktiken strukturerad som bilder från resor, med Omberg, Paris – där en ”vindbrygga” reser sig rakt in i solen på Rue Mouffetard! – och Barcelona som viktiga destinationer. Man är en bit inne i 50-talet, med graciösa ”albumblad” och asketiskt komponerade situationer från Spanien, som man idag kan förnimma som tidstypiska. Rapporter därifrån kom ju också från Ragnar Thoursie, Folke Isaksson, Tomas Tranströmer och inte minst Lasse Söderberg; Birgitta Stenbergs sentida rapporter inte att förglömma. Den korta och mer svenska ”Sommarkväll”, hade några fräcka kulturmetaforer:

Vinden blåser ut
sin bländande stanniol
över vattnet

Och furornas svängdörrar
i den blå kvällssolen³⁶

Stig Sjödin kunde, trots de uppenbara dragen av 50-tal, i sin recension notera kontinuiteten från 40-talet: ”Fredin tillhörde, som så många av oss, den skara skalder som gjorde lärospån på 40-talets allmänningar” och det tycks nästan ligga honom i fatet (*Afton-Tidningen* 5/6 1954). Mottagandet blir genomgående vänligt, men en smula mästrande. Poeten – med sin ”aforis-

martade mikro-lyrik”, Walter Nelsons lyckade formulering i en recension av *Jordorgel* (*Arbetet* 19/12 1955) – passar inte riktigt in i ”decenniet”. Och han är inte så intresserad av att göra det heller. Svante Foerster formulerar det roligt i *Metallarbetaren* apropå *Jordledning*, när 50-talet just var över: ”Man brukar förebrå honom att han inte arbetar med större uppgifter, med mer omfattande och sammansatta dikter. Men denna kritik går honom förbi, likson han med djup oberördhet går förbi den.”³⁷ Han bara fortsatte och fortsatte sina preciseringar.

Ett stor tema hos Fredin är kärleken. Eller snarare erotiken – ”kärleken” låter för brett och ospecificerat. Är ”erotik” bättre? Visst, det är tal om ett fysiskt incitament och en viss ”frispråkighet” som inte ligger långt efter låt oss säga Ann Smiths i *Två i stjärnan* (1963) eller Lars Forssells i *En kärleksdikt* (1960). Det behöver man bara gå till *Livshonung* (1976) för att konstatera. Men kanske ska man i stället tala om en *erotism* som växer till i frimodighet och fyllighet och kommer att genomsyra hela livsupplevelsen. Lennart Sjögren karakteriserar det fint i sin inledning till *Öppen cirkel* (1979):

Det är fråga om en könslig gemenskap, samtidigt en a-sinnlig angelägenhet. Samtidigtheten blir en sekund förverkligad:

ditt kön och mitt öppnas i samma springbrunn –

ända upp i våra ögons springor –

Här finns inga skarpa gränser mellan ”kroppsligt” och ”andligt”, kärleksupplevelsen blir en frihetsupplevelse, två ensamheter uppgår i varandra. Detta samtidiga bejakande av könet, hjärnan och hjärtat gör att dikterna undgår både den patetiska moralismen och den överkliga idealismen.³⁸

Ville man närmare studera detta stråk kunde man med fördel starta i de erotiska komplikationerna som anas redan i 40-talssamlingarna och sedan blir till intagande ”motiv” i *Vindbrygga* – och så kunde man följa det upp till den magnifika och glädjerika bejakelsen i *mellan lättheten och tyngden* (1983), som alldeles uppenbart är en stor och lycklig diktsamling. Någonstans på vägen kunde man stanna upp, vid en invändning som Anna Rydstedt en gång gjorde mot en av dikterna i *Vindbrygga*. Det gäller den första dikten i sviten ”Albumblad”, som öppnas med raderna

Där du låg i din blå mammarock
mot det grå överkastet
Ljuset i ditt ansikte
Den röda bristnaden i ögat
[---]

Det är möjligen ett utslag av Fredins färgsinne att han inte skriver ”Där du låg i din blå mammarock/ *på* det grå överkastet”, säger Anna Rydstedt. ”I all sin vardaglighet ligger man nog på det grå överkastet, men är man klädd i blått så ligger man gärna *mot* det grå överkastet, eftersom blått är så vackert mot grått.”³⁹ En sådan dikt, med, som Anna Rydstedt uttrycker det, ”människan uppfattad endast som föremål i en estetisk komposition”, förekommer, vågar jag påstå, *aldrig* i Fredins författarskap därefter. Just objektivitet och esteticism är det man ska bort från. ”Du skall icke göra dig bilder. Meditationen: en knappålsöppning i gud”, kan man läsa bland några anteckningar i *till födelse*.⁴⁰ Lennart Sjögren ser det som ett närmast gammaltestamentligt bildförbud, riktat mot lättköpta effekter och dekorativa ornament.⁴¹ Skriften och kärleken är i stället det som öppnar – mot förvandlingen, mot något större. En av böckerna – *fågelsprånget* (1972) – har fått sin titel från en sådan tanke:

vi är inte varandras

mätinstrument
vi är varandras oskrivna kraft

i ett tredje
detta kallar jag: fågelsprånget⁴²

Bildförbud? Kanske, i viss mening. Men bilder – ja! Metaforer och inre visualiseringar, flygande metonymier (”just nu seglar jag över ditt skötes trädtoppar;/ mitt namn är Chagall”⁴³). Kanske ska vi tänka oss en viss rytm mellan en zen-inspirerad önskan att tömma medvetandet, och å andra sidan det sinnliga tillflödet av bilder. I ”medvetandets små trottoarer” som BLM 1970, under Lars Gustafssons egid, placerade på ett uppslag invid dikter av Paul Celan, tycks man vara vid en gräns, där redan en bild kan vara en för mycket – men där tillflödet å andra sidan inte är att ta fel på.

medvetandets små trottoarer, men körbanan
är en flod eller kanal och som när Pounds rygg försvinner
genom Venedig
silhuettklipp som stannar kvar
reser sig bild efter bild därinne utmed medvetandets
små trottoarer
ögonblicks är ögonen fångna, men ryggen är
svart tavla
eller bara ett silhuettklipp, som stannar kvar;
mer behöver inte minnet – det är nästan ett för mycket
zero – det lyser
oavslutat som moln i förvandlingen.⁴⁴

Bilder eller ej, det rör sig om en erotisk diktning med stor kontinuitet; en som bara växer och växer, men gör det långsamt. Man vore frestad att, i psykologiska termer, tala om *individuation* – om det inte vore så att fragment och början och bräcklighet så noga poängteras. Man tar författaren på orden, när han i en av de senare böckerna på Gunnar Björlings vis säger att han inte bygger något författarskap – ”snarare utplånar jag det/ genom att vara i dess början”.⁴⁵ Som ett litet mirakel får väl en av de ”Förvandlingar” som skildras i *mellan lättheten och tyngden*, betraktas:

ett gammalt äppleskrutt om natten
transparent naken
går jag ut ur kärnhuset
och tar bort maskarna ur de små äppelflickorna
och de tar bort min skruttmask samtidigt
äpplena försvinner men äppelblommen
slår åter ut⁴⁶

Ska en sådan blomning vederfaras Fredins poesi? Vad är det som ”står sig” i den? Idag? Den frågan kan mycket väl vara fel ställd. Vi tänker oss vanligen att författarskapen ska representeras via enskilda texter som varsamt fiskas upp ur den poesiflod, som är stridare än man kunde tro: under tioårsperioden 1976–1985 gavs det till exempel ut cirka 2000 diktsamlingar. I bästa fall kunde samma texter hamna i någon av de 138 antologier som ställdes samman under samma tidsperiod.⁴⁷ Fiskeriet är inte helt slumpmässigt – maskineriet är välkänt, stora förlag, viktiga kritiker, många recensioner, mediatäckning, tilldelade priser är några av de variabler som gärna ska samverka. Om författaren sedan befinns hålla måttet, så bör ett

eller flera verk av vederbörande finnas med i sluträkningen över det ena eller andra litteraturhistoriska decenniet. Som jag ser det vore det inte svårt att finna några verk av format, som *gluggar och sprickor* (1976) eller den sobra *Vindbrygga* (1954), som med lite god vilja kunde gälla som en *minor classic* från det (i och för sig nästan överrika) decenniet. Och enskilda pärlor ur detta omfattande *œuvre* är det lätt att plocka samman till en vacker antologi – Lennart Sjögren urval *Nu* (1983) är ett sådant försök.

Ändå är det nog inte där skon klämmer. Søren Schou, som diskuterar kanoniserings- och marginaliseringmekanismer kring dansk litteratur från efterkrigstiden i *Og andre forfattere. Dansk fiktionsprosa 1945–60* (2001), pekar på några faktorer som tycks göra sig gällande även i svenska sammanhang. ”Signalementer af en periodes kulturliv bestemmes traditionelt af tre principper: De konstrueres i tiår, de konstrueres ud fra enkle, markante kontrastprincipper, og de konstrueres post festum.”⁴⁸ Alla tre principerna tycks ha varit i farten med Fredin. Han publicerar sig under fem olika decennier och kan inte självklart och enkelt knyts till något av dem – allra minst med någon form av kontrastverkan. Han är med hela tiden, tiden kan registreras i hans verk. Men han är helt främmande för spektakulära utspel. Han orienterar sig i tillvaron: retrospektivt kan ett sådant uppdrag te sig helt odramatiskt.

Ehuru han kronologiskt borde ha två fötter i fyrtioalet och stå på alla fyra i femtioalet, kan vi lugnt avfärda dessa decenniens paroler som nycklar till hans strävanden. Märkligt nog kan man rentav finna fler överensstämmelser med det sena trettioalet röstlägen hos skalder som Ekelöf, Björling, ja varför inte med Lindgren som i ”Sviter” återanknyter till en livskänsla som är motsatsen till fyrtioalets patetiska negation.⁴⁹

Det var Ralf Parlands diagnos 1964. Men det som är imponerande hos Fredin, det beundransvärda och respektingivande, är hans oavbrutna försök, hans drive, hans envetenhet att fortsätta. Hela hans force ligger i denna hans *forts*. Han bara fortsätter och fortsätter – att verka hos den som vill och behöver. Rätt vad det är märker man att det räcker med ”forts.” ”I nattens vågor är forts./ och lampor starkare än hud” – ”vi är alla forts. av årsringarna”.⁵⁰ I fråga om en sådan verksamhet ger det inte riktigt någon mening att söka efter enskilda texter som sticker ut eller står sig, framför allt inte just ”idag”, denna trista fetisivering av samtiden. Här gäller det

snarare ett erbjudande om att *gå ombord* – ”diktens fortsättning/ är om den tänder// den kan också stå släckt i dig/och vagga som en båt på öppet vatten”. Plötsligt går det –

och du kan släppa årorna
medan du samtidigt
tar fatt rodret

nu går dikten för egen
maskin – – –⁵¹

Men tanken på dikten och språkarbetet som ett *motstånd*, som Fredin lanserade i *gluggar och sprickor* (”motståndsljuset”, ”motståndsrörelsen”) och som jag så ivrigt hakade på i min recension 1976, är inte den en daterad 70-talsschablon? När Fredin talar om en tystnad som ska operera inne i talet, är det svårt att riktigt sätta fingret på vad han är ute efter. Men nog går det – fortfarande – att förstå det som en idé om uppbromsning, ett motstånd mot det upprepningstväng och den subsumering av heterogena erfarenheter under enkla ideologiska begrepp, som fick Roland Barthes att tala om språket som *tout simplement fasciste*, en tystnad som likväl ska fångas in i ord och fås att verka – eftersom den, om den i stället ”lägger sig” över ting och tillstånd i samhället, tenderar att bli ”reaktionär”, i Jean Paul Sartres nästa samtida vokabulär.⁵² Det är möjligt att det går att datera en sådan diskussion. Men den är inte riktigt färdig för muséet. Det är en verksamhet som forts.

Noter

1. Jesper Svenbro, ”Om fönsterluckor”, *Rom 1949. Ljuset och rummet fotograferat av Lennart af Petersens. Omfotograferat 2000–2009. Med essäer av Jesper Svenbro*, Stockholm 2004, s. 39.
2. Jfr Roland Barthes, ”Écrire, verbe intransitif?”, *Œuvres complètes, Tome II 1966–1973*, Paris 1994, s. 978 f.
3. Lars Fredin, *till födelse* 1973, s. 5.
4. *rosen* 1973, s. 48.
5. Jfr Anders Olsson, *Skilnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm 2006, s. 122.
6. *mellan lättheten och tyngden* 1983, s. 38.
7. *rummet* 1965, s. 47.
8. Willy Granqvist avtäckar uppmärksamt en sådan process i ”KÄRNHUSET”, *Lyrikvännen* 1967:6, s. 16.

9. *Molnfönster* 1963, s. 31.
10. Om Hagliden som Sjöberglärjunge, se Göran Printz-Påhlson, *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Stockholm (1958) 1996, s. 52–54; i Petter Bergmans recension av *rummet* i *Aftonbladet* 30/11 1965 görs jämförelsen mellan Fredin och Hagliden – till den senares favör ("hans språk är inte vindens utan den komprimerade upplevelsens"); Björn Julén finner å andra sidan Fredin "tyngre och mer verklig-hetsförankrad än den jämnåriga kollegan Lars Englund" i sin anmälan av samma bok i *Svenska Dagbladet* 17/12 1965.
11. *rymd och korn* 1974, s. 11.
12. Se "Havstystnad" och "Så, in i vassen", Lars Englund, *Snö i juni. Lyrik i urval*, Urval och efterskrift av Lennart Frick, Höganäs 1986, s. 117; Gustav Rune Eriks, "Blått är de förlorades färg", ur *Din ömhet är hunger* (1948) är omtryckt i Stig Carlson (red), *Tolv blå toner. En svensk jazzantologi* av Stig Carlson, Stockholm 1959, s. 42–47.
13. *rummet* 1965, s. 8.
14. Per Erik Ljung, "Finna sin grundrytm", *Arbetet* 26/10 1976.
15. *i åderträdet* 1975, s. 29.
16. Göran Sonnevi, *Det omöjliga* 1975, s. 290.
17. *rummet* 1965, s. 9, "De underjordiska" är Jack Kerouacs *The Subterraneans* som kom i svensk översättning av Lars Wilson 1960.
18. *gluggar och sprickor* 1976, s. 54.
19. *mellan lättheten och tyngden* 1983, s. 68.
20. *till födelse* 1973, s. 4.
21. *Nordisk familjebok*, bd 14, Stockholm 1911, s. 207.
22. Lennart Sjögren, "'Klarskinns rörelse' (Några anteckningar om Lars Fredins poesi)", *Vår lösen* 2–3 1974, s. 76.
23. *i åderträdet* 1975, s. 61.
24. "ett glas mjölk", *bilden* 1967, s. 29.
25. Jfr Sjögren 1974, s. 80.
26. *bilden* 1967, s. 5.
27. "När freden slutits", *Sången om stranden i havet* 1946, s. 42.
28. Kristina Wallander, *Med arbetare som läsekrets. Fackförbundspressens kulturstoff från 1887 till idag*, Gideå 1992, s. 190 f.; Jenny Westerström berättar om undersökningen i *Klara var inte Paris. Bohemliv under två sekler*, Stockholm 2006, s. 575, och i fråga om *Vårt hem* kan hon (s. 653) hänvisa till Per Rydén, *Veckopressen i Sverige – analyser och porträtt*, Löderup 1979, s. 169; om sitt möte med Fredin i *Jordbrukarnas Föreningsblad* i mitten av 40-talet ger Lennart Sjögren besked i sitt förord till *Öppen cirkel*, 1979, s. 5.
29. Minnesartikeln i *Arbetaren* 19/6 1953 citeras i Westerström, 2006, s. 610; "frilansspringandet" skildras också i Helmer Grundströms *Polisen gör chock* (1933) – se *Klara texter*. Sammanställda av Jenny Westerström, Stockholm 2006, s. 145; Fredins debattinlägg, "Glömda proletariat", *Byggnadsarbetaren* 1958:14, citeras i Kristina Wallander, *Metallarbetaren och litteraturen. Det litterära stoffet i en svensk fackförbundstidning 1890–1978*, Lund 1982, s. 79.
30. Om den borgerliga bakgrunden, se Wallander 1982, s. 220; om latinstudierna, se Ralf Parland, "Öppna sinnets poet. En kommentar till Lars Fredins diktning", *Per-*

spektiv 1964, s. 484; Erik Asklund nämner i sin recension av debutsamlingen *Utan villkor* (*Stockholms-Tidningen* 13/11 1944) att Fredins namn ”ofta setts under dikter i pressen under senare år”; upplysningen att han är verksam som journalist ”med film- och litteraturkritik som specialitet” ges i en bildtext till Bertil Geddas anmälan av *Sången om stranden i havet* (*Ny Tid* 7/6 1946).

31. Westerström, 2006, s. 635.
32. *rummet* 1965, s. 25; Petter Bergman, ”Ordlämningar”, *Aftonbladet* 30/11 1965.
33. *i grundvattnet* 1979, s. 31.
34. *i åderträdet* 1975, s. 11.
35. *bilden* 1967, s. 6.
36. *Vindbrygga* 1954, s. 38.
37. *Metallarbetaren* 17–18 1962, s. 36.
38. Lennart Sjögren, ”Dikt som ständigt rör sig”, *Öppen Cirkel* 1979, s. 7.
39. Anna Rydstedt, ”Asplövet, döden och vinden”, *Kvällsposten* 11/9 1954.
40. *till födelse* 1973, s. 9.
41. Sjögren 1974, s. 81.
42. *fågelsprånget* 1972, s. 43.
43. *mellan lättheten och tyngden* 1983, s. 47.
44. Lars Fredin, ”mdvetandets små trottoarer”, *Bonniers Litterära Magasin* 1970:8, s. 523.
45. *i åderträdet*, 1975, s. 40.
46. *mellan lättheten och tyngden* 1983, s. 33; om ett nyckelord i dikten, se Willy Granqvist, ”KÄRNHuset”, *Lyrikvännen* 1967:6, s. 16.
47. Jfr Åsa Warnqvist, *Poesifloden. Uygivningen av diktsamlingar i Sverige 1976–1995*, Lund 2007, s. 55, 59.
48. Søren Schou, *Og andre forfattere. Dansk fiktionsprosa 1945–60*, Roskilde 2001, s. 191.
49. Ralf Parland, 1964, s. 481.
50. *rosen* 1973, s. 65, *i grundvattnet* 1979, s. 39.
51. *i åderträdet* 1975, s. 12.
52. Gérard Genette noterar roat, i *Bardadrac*, Paris 2006, s. 183, samtidigheten i Barthes och Sartres tillspetsade formuleringar, och har naturligtvis rätt i att Barthes borde ha vetat bättre, han om någon visste ju att det finns mer än ett språk och att ingenting är helt enkelt.

Självgeografi: Lund. Porträtt med en dam

Peter Luthersson

Lund är i mitt medvetande en glittrande sagostad från den avlägsna tid som heter min ungdom. Där är alltid maj eller september, gatorna fyllda av förväntansfulla studenter i lätt klädsel och med vind i håret. På Universitetsbibliotekets trappa skakar Rolf Arvidsson hand med en bekant från Frans G. Bengtsson-sällskapet. I Gleerups bakficka omsluter Anita Linde en ny kund med all sin kunskap och entusiasm. Genom Lundagård skrider Rolf Lindborg till synes planlöst. På Galleri S:t Petri utlägger Jean Sellem den permanenta konstrevolutionens senaste landvinningar. I Botaniska trädgården har Lars Welin dukat upp grillad kyckling, potatissallad och rött vin.

Litteraturvetarna har just flyttat in på Helgonabacken 14. Cigarröken ligger redan tung i Bertil Rombergs tjänsterum. Vid hissarna står Harald Elovson och förkunnar nyttan med att gå upp för trappor och faran med att gå ner för samma trappor. I vaktmästarrummet är Schotte Persson för tillfället frånvarande men hans assistent Nisse närvarande och som alltid tjänstvillig. Carl Fehrman har kvar sitt väldiga professorsrum på Helgonabacken 12 och slår just upp ett glas sherry till en tentand. Gösta Löwendahl sätter sin namnteckning på mitt första förordnande.

Det finns ingen riktig kronologi i detta flydda lundensiska nu. Men jag minns hur det för min del började.

Jag kom till Lund höstterminen 1974. Jag hade åkt ner från Jönköping tillsammans med min gode vän Carl-Göran Heidegren, i hans pappas röda Saab. Carl-Göran körde. Om universitet visste ingen av oss någonting. Jag kommer från en familj där redan detta att gå på gymnasiet var märkvärdigt och främmande. Sex år i folkskolan är vad min mamma och pappa har bakom sig av formell utbildning.

Carl-Göran och jag ville läsa filosofi. På gymnasiet hade vi, förvisso utanför kursplanen men med lektor Curt Nemells uppenbara gillande, förlorat vårt hjärta till Platon, Dostojevskij och Sartre. Men hur bar man sig åt

när man kom till Lund? Efter att ha parkerat den röda Saaben frågade vi oss fram och hamnade så småningom utanför AF-borgen. Där stod en kille och sålde studentabonnemang åt den då ännu inte nedlagda dagstidningen Arbetet. I vår småländska oskuldsfullhet vände vi oss till honom med en undran om hur man gjorde när man ville börja på universitetet. Han hänvisade oss till studerandeexpeditionen på Paradisgatan. Vi gick dit och sade att vi ville läsa filosofi. ”Teoretisk eller praktisk?” undrade flickan bakom disken. Varken Carl-Göran eller jag var bekant med distinktionen. Flickan uppmanade oss att gå till Filosofiska institutionen i Kungshuset för att göra oss förtrogna med den. Sagt och gjort. Vi gick dit. Fick diverse kurslistor av institutionssekreteraren Barbro Löwegren och bestämde oss för teoretisk filosofi. Inte i första hand för att vi tyckte att kurserna verkade intressantare utan främst av skräck och kanske bekvämlighet. Titlarna på engelska var många såväl i teoretisk som praktisk filosofi, men på kurslistan i praktisk filosofi fanns en text på tyska redan på nybörjarnivån. Där skulle vi nog råka i vanskligheter. Bävande återvände vi till Paradisgatan. Vi meddelade vårt beslut att läsa teoretisk filosofi, varvid flickan bakom disken frågade efter våra gymnasiebetyg. Något sådant hade ingen av oss tagit med sig. Platon nämner inget om gymnasiebetyg, ej heller Dostojevskij eller Sartre. Ytterst molokna gick vi till den röda Saaben, åkte hela vägen till Jönköping, letade rätt på våra betyg, åkte tillbaka till Lund. Dagen därpå blev vi inskrivna vid Filosofiska fakulteten, fick en liten tentamensbok med blå, plastad pärm.

Med ungdomens hela hunger efter det nya orienterade vi oss i staden till vilken vi hade kommit. Nöjes- och utelivet var intensivare än i Jönköping. På en progg-afton kunde Peps Persson spela hela natten sedan Mikael Wiehe hade packat ner sin gitarr och gått hem och lagt sig. På restaurang Spisen kostade en biffstek med lök 9 kronor och 95 öre. Men här fanns något annat också. Lund 1974 hade åtminstone fyra förträffliga boklådor. Akademibokhandeln sjöd av liv och hade ett brett utbud, kurslitteratur och allmänlitteratur. Vid mitt första besök köpte jag en antologi om svensk utrikespolitik under andra världskriget och Malcolm X:s självbiografi, inte för att de hade med studier i teoretisk filosofi att göra utan för att de verkade spännande och dessutom låg i en låda med billighetspocket. Gleerups var stelare men akademiskt väl sorterat. Här stod de inbundna volymerna från brittiska och amerikanska universitetsförlag. De var lockande men dyra.

Lindstedts liknade mera en grotta, med det ena kulturlagret efter det andra av svensk bokutgivning. Utländsk litteratur fanns i excentrisk blandning. Bokcaféets blandning var förvisso mindre excentrisk men utbudet enormt rikt. Här fanns samtida idédebatt på de stora språken. Framför allt mycket på tyska. Hyllorna med pocketböcker från Suhrkamp och Fischer dignade.

Det Lund jag kom till var otvetydigt en bildningsstad och en bokstad. Jag uppfattade detta med bildning och böcker som stadens själ, det som gav den karaktär, särprägel, värde, lyster. Tänk, ett universitet som hade ett fylligt kursutbud för den som råkade snubbla in, bara han hade kommit ihåg att ta med sitt gymnasiebetyg. Tänk, dessa boklådor med sina skatter, var och en profilerad mot de övriga, med sina specialiteter och fokuseringar.

I det flydda lundensiska nuet delar jag tjänsterum och uppgift med Jenny Westerström. Vi är studierektorer på Litteraturvetenskapliga institutionen och blir snabbt en lokal tappning av den stora världens *bad and good cop*. Jag försöker få de kolleger som nyss var mina lärare att åta sig fler kurser och mer handledning eller att jaga externa uppdrag att avräkna mot tjänstgöring på institutionen så att verksamheten får likviditet och handlingsutrymme. Jag grälar på dem om de inte väljer billigaste transportmedel när de skall resa någonstans och gör en sur min när de kommer med kvitton på ådragna kostnader. Jenny läker alla sår, finner kompromisser, bilägger konflikter, oljar utbildnings- och forskningsmaskineriet med sin förståelse och vänlighet, får stridiga viljor att sluta upp kring ett gemensamt bästa.

I sin del av vårt gemensamma rum skapar Jenny ordning och trivsel. I min del råder kaos. Skrivbordet är belamrat av papper i en enda röra: blanketter att fylla i, remisser att besvara, interna bruna cirkulationspåsar att vittja, budgetberäkningar att slutföra, minneslistor och åter minneslistor. Jennys del av bokhyllan blir aldrig som min förvaringsplats för tennisracketar, undermåliga recensionsböcker och travar av papper som jag inte kan kasta men inte vill se. Där står endast några böcker som hon behöver i sin undervisning eller forskning. När hon är klar med dem försvinner de lika omärkligt som de kom dit och ersätts med andra som nu är aktuella. Då och då ligger där ett par fotografier av Nils Ferlin, vilka skall vidarebefordras till Poste Restante, Nils Ferlin-Sällskapetets tidning.

Minnet är underligt. En episod från detta rum lever starkare i mig än någon annan. Här tilldrog sig viktiga, allvarliga och dramatiska samtal, om ämnet och ämnesutvecklingen, om kursutbud och ansatsriktningar, om litteraturlistor och uppsatsämnen. Här skrattades och fälldes tårar, ja, skrattades och fälldes tårar. Här fattades beslut som fick betydelse för enskilda människors livsväg och utkomst. Allt detta överskuggas av en förvisso ovanlig men likväl vardaglig händelse. Jag vet inte om den äger signifikans och vad den i så fall berättar. En fågel kraschar in i vår fönsterruta och blir liggande på avsatsen utanför, svårt skadad. Det är ingen liten fågel, ingen gråsparv eller sädesärla. Det är en råka, stor och svart. Barmhärtigheten kräver att den avlivas. Två närvarande herrar utan körkort, varav jag är den ene, tvekar, är alltför blödiga. Jenny agerar resolut. Hon stoppar kvickt ner fågeln i en plastkasse och drämmer kassen i väggen.

Jag lämnade Lund 1993. Mats Svegfors, som då var tämligen ny på posten som Svenska Dagbladets chefredaktör, hade vid en bättre middag på tu man hand på Jim's Bar på Västergatan i Malmö förvissat mig om att jag borde bli tidningens kulturchef. Jag bosatte mig i Stockholm men blev förstås aldrig stockholmare. Var det dunkel påverkan från Jenny som gjorde att jag omsider hamnade i Klara? Av det gamla Klara, Ferlins och tidningsredaktionernas Klara, finns snart sagt ingenting kvar, bara kyrkan och Bellmans grav och lokalen som rymmer konditori Vetekatten. Det nya Klara är ett landskap av grå betong. Men uppe på ett tak fann jag och min familj ett litet Karlsson-på-taket-hus utanför vilket vi om sommaren kan sitta i skuggan av ett träd och lyssna på mäsarna och ljudet från varmluftsaggregaten i de förbiflygande luftballongerna. Adressen är laddad, berättar Jenny i telefon. Bryggargatan 3. Dan Andersson drog sin sista suck på Bryggargatan 5. Men då var husen mindre. Numren kom rimligen tätare. När jag vandrar på mitt tak vill jag tro att han gick ur tiden någonstans fyra, fem våningar under mina fötter.

Under åren i Stockholm har jag sökt skäl att emellanåt resa till Lund. Vid ett av dessa tillfällen bar jag för första gången frack. Så hade inte skett vid något studentspex. Jag skydde studentspex. Och så hade inte skett när jag doktorerade. Jag skydde ceremoniel och valde följaktligen bort promotion. Nu spelade mig omständigheterna ett spratt. Under mina åtta år som kultur-

chef på Svenska Dagbladet var jag tjänstledig från Lunds universitet. Fastän flyttad norrut tillhörde jag ännu fakulteten.

Den blivande filmprofessorn Erik Hedling och jag fick en idé när vi en gång träffades och pratades vid över en öl eller två. Vi skulle skriva till fakulteten och föreslå att Sydsvenska Dagbladets vresige och underbart egensinnige filmkritiker Jan Aghed borde bli hedersdoktor. Ett ark förfärdigades. Förslaget gillades. När det blev dags för promotion blev jag inbjuden som *doktorvater*. Fantasilöst hade jag inte kunnat förutse denna situation och de krav den ställde. Först och främst kravet på en frack. Jag ringde förstås till Jenny. Visst hade hon en frack att låna ut, lagom till en korpulent man av begränsad längd. Fracken hade varit hennes svärfars, en gång direktör i Enskilda banken. Fracken var något för stor. I gengäld var den doktorshatt som jag också hade lyckats låna något för liten. Långivare i det fallet var en kollega på Svenska Dagbladet, designskribenten Hedvig Hedqvist. Hatten hade tillhört hennes far, en ryktbar litteraturhistoriker i Stockholm, Bernhard Tarschys. Jenny försäkrade att jag ändå såg ganska elegant ut i min något för stora frack och något för lilla doktorshatt.

Några år senare fick jag en frackfluga med posten. Det var en födelsedagspresent. Avsändare var Jenny och den blödiga herre utan körkort som hade varit på vårt tjänsterum när råkan kraschade. Jag bär numera flugan årligen den 5 februari, på Johan Ludvig Runebergs födelsedag. Efter att ha slutat på Svenska Dagbladet blev jag snart vd för Bokförlaget Atlantis AB, vars styrelseordförande kommer från Svenska litteratursällskapet i Finland, vilket under stor pompa varje år i Helsingfors universitets solennitetssal firar sin årshögtid just den 5 februari. Efter att alla priser har delats ut – hundratusentals euro – och festföreläsaren bugande har lämnat Ephraim Ståhls kateder sjunger den frack- och långklänningsförsedda publiken unisont "Vårt land". Inte ens en ceremonielskeptiker som jag kan då undertrycka en rysning sprungen ur diktkonstens heliga djup. Sedan blir det middag på Svenska klubben.

Det Lund jag kommer till när jag nu någon gång reser söderut och det Lund som finns i mitt medvetande liknar varandra allt mindre. Av medborgarna i medvetandets Lund är många idag döda. Och verklighetens Lund är inte längre med självklarhet som medvetandets Lund en bildningsstad och en bokstad. Den högre utbildningen har byråkratiserats och blivit rov för ett

onyttigt nyttotänkande. Jag minns Birger Berghs upprördhet sista gången jag mötte honom, utanför Systembolaget snett emot järnvägsstationen: ”Jag sätter aldrig mer min fot på universitetet!” Den emeriterade latinprofessorn fann sitt ämne förödmjukat, det ämne som är bildningskulturens själva symbol. Boklådorna har blivit färre och standardiserade. Koncernlogik fyller deras hyllor med böcker om mat och sås, trädgård, massage, ledarskap och nyandlighet, med böcker av och om kändisar, med deckare och populärpocket. Antikvariaten försvinner ur stadskärnan. Hyresvärdar med vinstmaximeringsglöd bereder i stället plats åt kedjeägda modeaffärer och kitschbutiker.

Nå. Jag styr stegen mot Studentgatan 9. Allt som är fast förflyktigas inte.

Harald Forss, de storslagna nyansernas älskare

Tommy Olofsson

”Fy fan, dom ser ju ut som atomfysiker”, lär Harald Forss på 60-talet ha sagt om P.O. Enquist och några andra då unga författare som inte levde om upp till den gamle Klarabohemens föreställning om hur en riktig diktare ska se ut.

Den som återgav formuleringen och berättade om några av de gamla fyrtiotalisternas reaktion på de nya författarna och deras tydligen provocerande oromantiska framtoning var den experimentelle romanförfattaren Kjell Sundberg (1934–1978) vid en uppläsningafton på Karlskrona stadsbibliotek hösten 1967.

I samma stad var Harald Forss då och då på besök. Han och hans hustru hade ett sommarställe ute på Knösö. Som författare var han för övrigt inte ensam om den saken, för just på Knösö höll även Sven Christer Swahn till om somrarna, han och hans hustru Sigbrit, professor i fransk litteratur.

Om Harald Forss och Sven Christer Swahn umgicks med varandra är ovisst, men klart är att de tedde sig mycket olika varandra när de dök upp på sina besök inne i stan.

Swahn var rund och ganska valrosslik med sin mustasch och sin till synes ganska kompakta rondör, som inte såg ut som fetma, helt enkelt därför att denne månglärde diktare alltid rörde sig fort, som om han ständigt hade bråttom och var sent ute i något angeläget ärende. Det fanns nog också ett drag av skygghet i Swahns brådska; i varje fall tycktes han inte alls ha lust att bli sedd eller bli stoppad på trottoaren för en stunds påtvungen konversation. Swahn var klädd i jeans och tröja, alltid dessa jeans, som om det var ständigt samma par, vilket det kanske också var.

Om möjligt ännu mer diskreta måste Sivar Arnér och Carl Erik af Geijerstam ha varit. Även de hade sommarställen strax utanför stan, men vi, som på den tiden var litteraturintresserade gymnasister på Karlskrona Hö-

gre Allmänna Läroverk, såg dem aldrig. Kanske höll de sig hela tiden ute på landet. Kanske såg de så all dagliga ut att de därför inte blev synliga.

Med Harald Forss var det annorlunda. När han var inne i stan, märktes det. Han var originellt klädd och verkade alltid vara djupt inbegripen i något av allt att döma ganska hänförande samtal, men en gång ertappade vi honom ensam och dristade oss då att sätta oss ner hos honom vid det bord på Domus cafeteria där han satt och rökte cigarr (det fick man fordom lov att göra på kaféer), medan han sporadiskt bläddrade i *Blekinge Läns Tidning*, men mest av allt såg sig omkring i lokalen, liksom på jakt efter någon att prata med.

Vid detta tillfälle nöjde han sig med oss, delvis kanske för att han blev glad för att vi kände igen honom. Harald Forss hade ingenting emot att bli igenkänd. Tvärtom inspirerades han av det och höll tacksamt hov för oss, talade förklenande om samtidens glanslösa poesi och hann även dra en historia om sina bohemår i Klarakvarteren, som han sa sig just ha skrivit en bok om.

Han gestikulerade och bolmade på sin cigarrstump, som han tände gång på gång, eftersom den hann slockna mellan varven, utkonkurrerad av de anekdoter som flödade ur hans mun. När han femtielfte gången tände en ny sticka för att få fart på cigarren, frågade en av mina kamrater, ung socialist som alla vi andra, om det inte kunde kännas konstigt att vara en romantisk poet i Sverige när USA bombar och öser napalm över Vietnam.

Harald Forss blev plötsligt allvarlig, för att inte säga förnärmad, för att inte säga förbannad. Han sträckte ut sitt pianistlånga pekfinger mot min kamrats FNL-märke och knackade ljudligt på det med nageln. Så sa han något som gick ut på att han minsann var mera "arbetarklass" än någon av oss skolungdomar och att han hade "slitit hund som springpojke" när han var i vår ålder och aldrig fått gå i något gymnasium och att han själv var "socialist av födsel och ohejdad vana" och att det satt i kläderna.

– Det sitter i kläderna! minns jag att han utropade och upprepade gånger slog med handflatan mot sin kavaj, så energiskt att det dammade lite om den.

Hur som helst var stämningen förstörd. Skamset försökte vi släta över lite grand och mildra effekten av vad vår kompis hade sagt. Sedan gick vi tillbaka till skolan. Jag minns att vi på vägen dit gjorde oss lustiga över hans utbrott och att vi inte alls tyckte att socialismen verkade sitta i Harald

Forss kläder. I vår självrättfärdighet och osnutna inbilskhet jämförde vi honom med vår hemstads egen diktare, Karl Gustav Lindkvist, som hade fått ett par lyrikvolymmer utgivna på LT:s förlag och därför gick omkring med slängkappa och baskermössa, enligt vår misstanke antagligen för att förstärka den yttre effekten av sin inneboende konstnärssjäl.¹

Konstnärssjäl, detta ferlinska ord, var något som väckte vår misstänksamhet och som vi förknippade med bedagat bohemi och av en löjlig längtan efter att vara förmer än andra. En modern poet skulle vara som Tranströmer och liksom han vara fullkomligt civilt klädd och se ut som vår gymnastiklärare. Just Tranströmer hade imponerat på oss inte bara i kraft av sina dikter, som vi dyrkade, utan även för att han hade kommit till stadsbiblioteket och läst ur sin nya diktsamling för att sedan, vid den efterföljande frågestunden, ha tett sig hur opretentiös som helst och överraskat oss med att berätta gamla lumparminnen, vilket dels passade alldeles utmärkt i en militärstad som Karlskrona, dels visade att en poet kunde vara en vanlig mänska. Och det gillade vi.

Ännu mer gillade vi på den tiden Göran Palm, som en gång till och med sällade sig till oss när vi inom FNL-gruppen arrangerade en demonstration mot USA:s krigföring i Vietnam. Göran Palm var god vän med Göte Öhman, fackklubbens ordförande på LM Ericsson och vpk:s starke man i stan.

Göte beundrade vi. Trots att han var en fullvuxen karl, brukade han inte dra sig för att på lördagsförmiddagarna utföra tonårgöra och stå utanför Systembolaget och sälja Vietnambulletinen. Göte Öhman hade ett munläder som få och älskade Lenin och Sovjetunionen. Han var alltid klädd i keps, vilket förstärkte hans proletära utstrålning. Dessutom var han rolig.

Och han var stolt över sin vänskap med Göran Palm. När vi gick på kurs i marxism-leninism och satt vid Göte Öhmans fötter och sög i oss av hans frejdigt formulerade socialistiska visdomar, som när det kommer till kritan nog inte var så leninistiska som Göte själv föreställde sig och lyckades få oss att tro, hände det att vi av nyfikenhet frågade honom om Göran Palm.

Göte berättade bland annat att han hade tagit med Göran på en tur i sin motorbåt, ut till Östra skärgården, till Ungskär, Utlängan och Utklippan – och där ”ser det fantamej inte ut som på Louvren”. Vi gillade honom för denna respektlöshet. Säkert gjorde även Göran Palm det.

Ett annat minnesvärt yttrande som Göte några år senare fällde om Göran Palms diktning, i samband med utgivningen av *Varför har nätterna inga*

namn (1971), gällde en rad som står för sig själv och lyder: ”Rävungar i gelé.” Palm hade förklarat att han med den raden ville frammana en mar-drömslik känsla av något äcklande och obehagligt. Det tyckte Göte Öhman var konstigt. I varje fall låtsade han att han tyckte det. ”Rävungar i gelé, skriver han”, skrockade Göte, ”och säger att det ska va äckligt. Jag tycker att det låter djävligt gott.”

Sådant var det litteraturkritiska klimatet i Karlskrona i slutet av 60-talet. Horace Engdahl hade 12 år gammal flyttat till Stockholm och redan 1960 lämnat sin barndomsstad efter några småskoleår hos fröken Agnes Odensten i Tullskolan på Pantarholmen, så någon avancerad estetisk vägledning saknade vi i vänkretsen.² I och för sig hade vi på läroverket även ett gymnasistgäng av förmenta skönandar som fnyste åt vår litterära smak, gärna bar basker och ständigt tycktes röka starka franska cigaretter av märket Gauloises, men deras ringaktning av oss bemötte vi med samma medel och därtill med djupaste moraliska misstro.³

Vi gillade Palm och Tranströmer, men inte bara för att de skrev bra och omtumlande, utan även för att de var som vanligt folk och inte verkade förstå sig. Själva livshållningen, den demokratiska och folkliga framtoningen, deras självklara avståndstagande från egocentriskt och artistiskt effektsökeri, framstod i våra ögon som djupt respektingivande.

Visst fanns en nästan militant inskränkthet i våra föreställningar om vad en modern konstnärsroll måste innebära. Och framför allt var vi barnsligt ohistoriska i vår misstänksamhet mot Harald Forss. I efterhand är det lätt att begripa, att han blev förbannad på oss.

För Harald Forss hade verkligen rätt i att säga att han var ”mera arbetarklass” än vi. I sina rötter var han sprungen ur vad som dåför tiden ännu kallades proletariatet, till skillnad från exempelvis medelklassmän som Palm och Tranströmer. Det var sant att han hade börjat arbeta direkt efter sjuårig folkskola och redan i de tidiga tonåren hade fått bidra till familjens försörjning genom att jobba först som springpojke och sedan som tidningspojke i sin hemstad Örebro. I mera mogen ålder försörjde han sig som brevbärare och som skofabriksarbetare. Som yngling lär han ha varit en svavelosande ungtkommunist, som ur sin magra och gängliga kropp kunde upphäva en tordönsstämma och vara en riktigt arg ung man. Säkert hade han på 30-talet och under andra världskriget, under en betydligt farligare och mer prekär tid än 60-talet, stått på barrikader där man riskerade mycket mer än vi

någonsin hade behövt göra som obligatoriskt gatudemonstrerande FNL-ungdomar i Karlskrona.

Harald Forss var stalleträngen som verkligen skaffade sig ett magdeburgerspel, för att åter tala ferlinska. Av springschasen blev det en poet, av ungdömmisten en romantisk drömmare och en ”nyansernas älskare”, av skofabriksarbetaren en Klarabohem, av tidningspojken en beundrare av P.D.A Atterbom, av brevbäraren en skald som tillsammans med kollegan Bo Setterlind tog initiativ till och bildade *Romantiska förbundet* vid en sedermera esoteriskt berömd seans i Uppsala 1957.

Först långt senare har jag börjat förstå vem vi verkligen hade att göra med på Domus cafeteria i Karlskrona 1967, att Harald Forss både som människa och diktare är värd stor respekt för sin gärning. Vilken märklig bana han beträdde, vilken genuint udda och humörfriskt avvikande person han var!

Vid 27 års ålder debuterade diversearbetaren Harald Forss som lyriker med *trött pupill* (1939), utgiven på eget förlag, och gick själv omkring och sålde sin bok på gator och krogar i Örebro och Stockholm. Det var ingen konst för en före detta tidningspojke, så redan samma år gav han ut ytterligare en diktsamling, *mossa*. Även följande år, 1940, gav han på eget förlag ut två diktsamlingar, *handen drömmar* och *violetta skuggor*. Våren 1941 lanserade han *portalen* i sin kringvandrande poesiosk och hade vid det laget även börjat nasa enskilda dikter och kåserier till tidningsredaktioner i Klara och i Örebro. Någon förläggare hade han ännu inte, varför man förundrar sig över hans enorma energi och uthållighet. Visst föreställer man sig gärna att det vill till just en gammal tidningspojke för att lyckas prångla ut så många diktsamlingar på så kort tid. Till yttermera visso lär han inte ha fått en enda recension för någon av sina fem första böcker. Hur stod han ut?

Sina första recensioner fick han för sin sjätte diktsamling, *jag är nyansernas älskare* (1943), och de var den gången så favorabla, att Olof Lagercrantz samma år lät sammanställa ett urval av Harald Forss poesi, *Valda dikter*, och försåg detta med ett vackert skrivet men egentligen inte särskilt respektfullt förord. I övrigt fick Forss under sitt första enormt produktiva decennium som poet bara en enda diktsamling utgiven av ett riktigt förlag, nämligen *Rannsakan* (1946) av Bonniers. Först 1950 började hans poesi och sedermera även hans prosa ges ut av Rabén & Sjögren, som fram till Harald Forss död 1996 kom att bli hans trofasta förlag.

I sina första sex böcker framstår Forss som en tämligen traditionell och i estetiskt hänseende nostalgiskt tillbakablickande diktare med utpräglat romantiskt sinnelag, men åtminstone en nymodighet lanserade han, om än inkonsekvent, och den bestod i att han vanligtvis inte använde sig av versaler. Som författare hette han i början av sin karriär *harald forss*, med små bokstäver. Efter pionjärerna inom kretsen *Fem unga* i slutet av 20-talet var harald forss en av de första minuskelmännen i svensk poesi. I sin tur fick harald forss en efterföljare i den tio år yngre bernt erikson, som debuterade två år senare, 1941, och som, verksam ännu på 2000-talet, hittills inte har släppt in några versaler i sitt omfattande författarskap.

Under 40-talet blev det en fluga att skriva poesi med idel små bokstäver, så kallade gemener eller minuskler, och harald forss var i denna detalj en föregångare, dock inte lika ortodox som bernt erikson och framför allt inte lika uthållig. Att avstå från versaler blev åter populärt i svensk poesi i slutet av 80-talet, men då hade Harald Forss för länge sedan lämnat sådana estetiska lekar bakom sig, och mig veterligt åberopade ingen av de nya poeterna harald forss som förebild.

De stora bokstäverna, versalerna, kom till heders när Harald Forss från och med mitten av 40-talet bereddes möjlighet att publicera sig på ett riktigt bokförlag. Kanske övertalade förläggaren honom till denna normalisering. Harald Forss har själv i skrift aldrig kommenterat saken. Hur som helst kom denna förändring inte att inverka på hans utveckling som lyriker. Däremot har den spelat en viss roll för några som senare har skrivit om hans poesi, exempelvis Lennart Frick⁴ och Peter Curman⁵, och som något överraskande har jämfört Forss tidigaste poesi med Gunnar Björlings minuskeldominerade och dessutom ofta skiljeteckenslösa och syntaktiskt gärna ofullständiga diktning. Frågan är om inte denna jämförelse är ordentligt offside eller i varje fall ter sig övermaga.

Dessutom fuskade harald forss då och då med versaler redan i *jag är nyansernas älskare* 1943, den diktsamling som medförde att han för första gången unnades uppmärksamhet utanför de närmaste kamratkretsarna i Örebro och Klara. Titeln på denna bok har genom decennierna hittills kommit att stå sig som ett varumärke på Harald Forss poesi.⁶ Därför bör just teldikten citeras:

Jag är nyansernas älskare
det obestämdas vän
mysteriernas hängivne.
Jag har känt letargiens kyss
och hört dess viskning.
Morgonen och aftonen har sett mig le.
Jag är nyansernas älskare.

Ingen har skrivit så klokt och just nyanserat om Harald Forss tidiga poesi som Lennart Frick i essän ”Den sorgsamme romantikern”, första gången publicerad 1961 i ett nummer av tidskriften *Lyrikvännen*, senare omtryckt i den av Lars-Olof Franzén redigerade antologin *40-talsförfattare* (1965). Frånsett den besynnerliga jämförelsen med Björling är det en essä som har stått sig genom åren och fint karakteriserar Harald Forss vanskliga balansgång mellan det sublima och det löjliga, mellan nyromantiskt medryckande dikt och svulstigt pekoral.

Frick uppmärksammar även den fräne samtidskritikern Forss, som alltså inte bara var en fördrömd romantiker och hängiven blomstersångare utan också kunde sticka fram en giftig gadd och bita till, framför allt i de fyra diktsamlingar han publicerade under 40-talets andra hälft, i tät följd efter *jag är en nyansernas älskare*. En av dessa diktsamlingar heter *Rannsakan*, och den titeln kan sägas vara betecknande för Harald Forss ilskena angrepp mot dåtidens litterära kottier, i första hand uttryckligen mot ”40-talister-na”, dessa ”krycke-barn i kulturens vissnande allé”. Vad han vände sig emot var ”accepterandet av den nya pessimismens konfliktläge” och mot maktspellet i den litterära världen – detta är förresten ett tema som han återkom till i sin långt senare poetiska produktion. I *Fabula* (1984) häcklar han ”Erik Lindegren med sitt smil” och minns med avsmak att ”Svågern Kalle Vennberg med fackla av halm/ spelade på lyra och lergök sin psalm”.⁷

Varför inrangerade då Lars-Olof Franzén denne glade gamäng och stundtals översinnligt smäktande lyriske kärlekskavaljer bland fyrtiotalisterna och lät en essä om honom ingå i en antologi med essäer om i övrigt ganska typiska ärkemodernister och pessimister, exempelvis just Lindegren och Vennberg? Det måste helt enkelt ha varit ett misstag, dikterat mera av Harald Forss debutår och av det faktum att han aldrig i något senare decennium publicerade en så strid ström av diktsamlingar som under just 40-talet. I sina estetiska strävanden och i sin livshållning tycks Harald

Forss inte ha haft ett dugg gemensamt med fyrtiotalisterna, sådana de uppfattade sig själva och med stor framgång har lockat senare kommentatorer att beskriva dem.

Nej, naturligtvis passade Harald Forss betydligt bättre in bland de diktande arbetarbohemerna i Klara, dit han tidigt sökte sig, dock utan att hinna etablera sig som någon tongivande gestalt under vad som var Klarakretsens storhetsdagar på 30-talet och fram till andra världskrigets slut, under den ofta beskrivna period som Jenny Westerström, den främste utforskaren av både bohemkretsen i sin helhet och i synnerhet av Nils Ferlin, helt enkelt och i sak träffande har kallat "Nils Ferlins tid" efter Klarabohemens galjonsfigur, för att inte säga okrönte kung.⁸

Harald Forss kom för sent in i kretsen för att bli en av de poetiska kumpaner som fylkades kring Nils Ferlin. Först i slutet av "Nils Ferlins tid" var Harald Forss en förekommande gäst i marginalen till Klarabohemens kärntrupp. Efter kriget gifte sig Ferlin, drog sig tillbaka till Roslagen och övergav för alltid det hårda bohemlivet i Klara. Det var först då, i ett skede av poetisk efterklang och av förhållandevis alltmer måttliga dryckesvanor i bohemtillvaron, som Harald Forss fick en starkare ställning i kretsen och kom att göra viktiga insatser.⁹ Detta lyckades han med trots att han bara turistade i Klarabohemen i dess sista sakta avtynande skede och under hela 40-talet fortfarande huvudsakligen bodde i Örebro.

I sin doktorsavhandling *Barfotapoeten Nils Ferlin* (1990) har Jenny Westerström inte med en enda hänvisning till Harald Forss, helt enkelt därför att hon inte får behov av att göra någon, då hon i denna bok huvudsakligen ägnar sig åt att ingående studera Ferlins diktning, och den har Forss aldrig skrivit något substantiellt eller intressant om, ens i sin minnesbok *Parnassen i S:ta Clara* (1968). I Jenny Westerströms biografi *Nils Ferlin. Ett diktarliv* (1998) finns i personregistret hänvisningar till tre sidor där namnet Harald Forss skymtar förbi. Han är bara en representant "för ännu en generation av bohemer i Klara där Birger Vikström, Harald Forss och Tor Bergner ingick", den sista generationen.¹⁰ Uppenbart är att han aldrig stod Nils Ferlin nära och förmodligen aldrig blev fullt accepterad av bohemkretsens okrönte kung.

Man vågar gissa att Harald Forss redan i början av 40-talet försökte stiga i bohemgraderna och anar mellan raderna i minnesboken *Parnassen i S:ta Clara* en besvikelse över att han inte från början blev riktigt accepterad.

Harald Forss minnesbok publicerades 1968, vid en tidpunkt då de flesta andra Klarabohemer endera redan var döda eller så utbrända av krogliv att de inte längre kunde protestera emot den skildring av parnassen som Harald Forss gav.

Tre saker är frapperande i Harald Forss bok. Den ena är att han skriver så misstänkt lite om Ferlin och i stället framställer den för sin sporadiska diktning totalt bortglömde Victor Arendorff som centralgestalten inom Klarabohemen, den Arendorff som för de flesta numera är ihågkommen bara som en tragikomisk figur i en av Nils Ferlins dikter.¹¹ Den andra är att han, som Jenny Westerström påpekar, inte har ”speciellt mycket att berätta om de diktare som hörde hemma i bohemernas församling”¹² utan hellre uppehåller sig vid krogarnas namn och hur påvert inredda lokalerna var. Den tredje är att han beskriver livet i Klara så muntert och i så bedrägligt idylliska ordalag, att man undrar om han aldrig lade märke till att folk omkring honom gick under av alkoholism och i några fall rentav av narkotika, som Birger Vikström. Jenny Westerström är snäll, när hon tänker sig att Harald Forss outtröttligt skojfriska och gamängaktiga skildring ”nog mest” bör ”skrivas på det långa perspektivets försonande konto”.¹³

Nils Ferlins litterära cirkus och den självförbrännande tjänstgöringen inom denna, ”såväl på krog som på pilsnerkafé”, var inte riktigt i Harald Forss anda, även om han kände sig betydligt mera befryndad med Klarabohemerna än med de aristokratmodernistiska fyrtiotalisterna. Han försörjde sig präktigt som brevbärare och som skofabriksarbetare i Örebro, under praktiskt taget hela 40-talet, sparade pengar för att låta trycka sina diktsamlingar och ge ut dem på eget förlag. Säkert tjänade han inte många extra pengar som små- och egenföretagare i poesibranschen och kunde nog känna ett styng av avund när Nils Ferlins få men riktigt saftigt inkomstbringande diktsamlingar, den ena efter den andra, trycktes i ständigt nya upplagor – i 24e, 25e och 26e tusendet och ännu mera.

Rimligen bör Harald Forss också ha dragit öronen åt sig inför bohemlivets mest expansiva excesser. Ingen till hull och hår alldeles tvättäkta Klarabohem skulle väl heller, som Harald Forss, kunna bli 85 år gammal. Han överlevde dem alla, och i slutet av 50-talet omskolade han sig lekande lätt till poetisk president i Romantiska Förbundet, där han sekunderades av Bo Setterlind, som inte heller han var någon tvivelsjuk pessimist som fyrtiota-

listerna eller någon ångstriden självförbrännare av de sanna Klarabohe-
mernas kaliber.

För övrigt kan inte heller alliansen med den fromme Setterlind ha varit
konfliktfri särskilt länge, för en sak höll Harald Forss styvt på genom alla
år, och det var sin ateism. Hans ateistiska hetta och teologiska debattlyst-
nad drev honom att på gamla dar blir en hängiven medlem i Hjalmar Sö-
derberg-sällskapet, där man kanske heller inte hade väntat sig att finna
honom. Det effektfullaste uttrycket för sin otro gav han så småningom i
följande hädiska travesti, publicerad i diktsamlingen *Inferno – Paradiso*
1977:

Den vackraste lögnen
Är lögnen om Gud
Och budet om kärlek till alla.
Men kärlekens tid
Är alltför kort
Och människorna tyna och kallna.
Blott skräcken för död
Frammanar till tröst
Den bild som skall blidka
Mörker och höst,
Uppståndelsemorgonens evige Gud
Med livslögnens bud!¹⁴

Under 60-talet ägnade sig Harald Forss åt att skriva prosa. Han utgav en
bok om sin hemstad Örebro, *Skomakarstan* (1965), och därtill den redan
nämnda minnesboken *Parnassen i St:a Clara* (1968). Först på 70-talet
återkom han som poet, med *Romantisk återkomst* (1971).

Det olycksaliga mötet med Harald Forss i Domus cafeteria 1967 med-
förde att jag inte brydde mig om att läsa en enda rad av honom förrän 1977,
drygt tio år senare, då han gav ut diktsamlingen *Inferno – Paradiso* och jag
av en recension i någon tidning fick klart för mig att han hade skrivit några
dikter med blekingemotiv. Detta gjorde mig nyfiken. Bland flera andra dik-
ter som verkar ha hämtat sina motiv från blekingefager natur fann jag en
som helt explicit hade gjort det, en med den lovande titeln ”Knösö”. Den
lyder:

Famnad av hassel och ek
med utblick mot Sturkö och Tjurkö.

Rofylld i lä här vid stugan
lyss jag till buskskvättans sång.

Pionernas tid är förbi
men kaprifol och vildvin blommar.
Luktärtors färgstarka prakt
och krassen vid stenfoten prunkar.

Äntligen regndroppar föll
i soldisets sena augusti.
Brunnarna sina och svår
är torkan längs kusten.

Knotten svärmar mot kvällen
och flugor med ettriga strådrag.
Ekoxen svirrar i halvskuggan
efter sin flyende föda.

Nyponen fått sin mahognyfärg
och slånbären sin vattenblå rundblick.
Enbären hänger i grönpäls
med mörkare lyster.¹⁵

Frånsett en del formella detaljer, exempelvis att Forss är inkonsekvent i sin pluralböjning av verben ("Brunnarna sina" men "Knotten svärmar"), smärre konstigheter i syntaxen, ett par ofullständiga meningar och några oskönt oromantiska arytmier, är det en dikt jag tycker om. Det finns en sinnlig närvaro i naturiakttagelserna. Poeten lyckas förmedla att han verkligen har sett något. Och han lyckas formulera detta på ett pregnant sätt.

Även om det på andra håll i diktsamlingen finns lite för många prunkord, för att nu associera till andra strofens sista två rader i den ovan citerade dikten, hittade jag förbluffande mycket att tycka om i *Inferno – Paradiso*. Vad som skämde dikterna var bara detta prunkande ordpjunk som dök upp här och var samt en del förment roliga verser som kunde te sig aningen överansträngda. Jag gillade flera av Harald Forss godmodiga porträttdikter, bland annat av några vänner från tiden i Klara: Tor Bergner, Helmer Grundström och Sten Hagliden.

Lätt att glädjas åt är också att det finns betydligt mera "Paradiso" än "Inferno" i dessa dikter, att de utstrålar livslust och gott humör utan att förden skull helt överskylla tillvarons mörkare och mera infernaliska sidor. Karlén är ingen stor poet, tänkte jag, men han verkar vara en durkdriven levnads-

konstnär, i fred med sig själv, och därför värd att läsa. Jag fortsatte att läsa hans följande böcker och tror att man i diktsamlingen *Fabula* från 1984, publicerad då Harald Forss var 73 år gammal och inte längre iklädde sig rollen av vare sig fyrtiotalist, Klarabohem eller romantikförbundare, finner något av det finaste han har skrivit.

Blomster i mängder och ystra drömmier fyller liksom alltid förr dessa dikter. Liksom förr är Harald Forss också ute på njutningsfulla resor, i detta tidsskede gärna till sydeuropeiska badstränder, där han, landkrabban från Örebro, kan få se ”en blå delfin leklysten med cinnoberfärgad boll” och på aftonen känna ”en laber vind från Finistère” – en vind som för övrigt driver fram ”dyningsmjuka vågor från la mere”, detta med en ordlek som fyller läsaren med en surrealistisk föreställning om ett mellanting mellan hav och moder.

Den gamle svärmaren visar hela sitt register i *Fabula*, även sin giftgula galla, vars fräna dunster genomsyrar en svit satiriska och samtidskritiska dikter, i vilka poeten bland annat gisslar vår svaghet för Björn Borg, Inge-
mar Stenmark och Carola Häggqvist samt anklagar den unga svenska poesin för att ha blivit ”pratprotokoll, en meningslös ramsa, ej dur eller moll”.¹⁶ Ur led är tiden, och den försiktige bohemen, överlevaren, drömmer sig tillbaka till Klaras fornstora dar:

Ej är det som förr med rim och reson
då skalderna skrev och tog sin ranson
på Sarakrogar i Klara.

Då Lille-Bror Söderlund och Nisse Ferlin
i folkliga toner sjöng valsmelodin
och visan var kär som barndomens saga.

Bäst i hela boken och en höjdpunkt i Harald Forss poetiska produktion över huvud taget är emellertid en svit kärleksdikter, tillägnade ”Anna Brita”. De pendlar mellan det storartat innerliga och det banala, som så mycket annat i Harald Forss diktning, men här finns en värme som aldrig fanns i de många märkvärdigt abstrakta kärleksdikter som poeten skrev i sin ungdom. ”Hans kärlekslyrik var sval, mjuk och osensuell, ägde inte mycket av hetta eller brand”, noterar Lennart Frick i essän ”Den sorgsamme romantikern”.¹⁷ Det är sant om Harald Forss ungdomsdiktning, men det är inte sant

om den diktsvit med titeln ”Hjärtats sånger” som i *Fabula* har tillägnats en namngiven kvinna och inleds med följande rader:

Tänk att få möta din blick
och smeka din kind
och viska de älskade orden.
Det är lika skönt
som då sommarvind
för blommornas doft över jorden.

Vem är då denna ”Anna Brita”, hon som ganska sent i hans liv får Harald Forss kärleksdiktning att äntligen börja glöda och tydligen har lockat honom att trycka pegasen i botten? Fanns hon i verkligheten? Javisst, och det känner man på sig redan vid läsningen av dikterna

Hon heter AnnaBrita Forss, är född 1919 och publicerade 1999 en liten välskriven och ömsint skrift med titeln *Leva och arbeta med Harald*.¹⁸ I början berättar AnnaBrita Forss mycket målande om sitt första möte med Harald den 18 april 1977 på Sigtunastiftelsen, dit hon tagit sin tillflykt för att vila upp sig efter en skilsmässa från sin förste man. Hon var då 58 år gammal, Harald 66.

AnnaBrita Forss prosa är livfull och har detaljskärpa. Här skriver hon om hur hon upptäcker att Harald Forss, poeten från Örebro, befinner sig på Sigtunastiftelsen:

Döm om min förvåning när jag kom till lunchen på gästhemmet och fick se Harald Forss sitta vid biskop Manfred Björkqvists bord tillsammans med Alf Ahlberg och Gabriel Jönsson; dem kände jag igen. Men också Harald, som jag sett tidigare, närmare bestämt i början av 40-talet, då jag var elev på dåvarande Fröbelseminariet i Örebro i två år. Jag såg då ibland Harald komma vandrande med stora kliv, alltid ensam, på Stor- eller Drottninggatan. Jag fick av en örebroflicka veta vem denna sällsamma figur i svart vidbrättad hatt var.

Jag var under lunchen placerad vid husmorsbordet och kunde där avlyssna inte minst Haralds högröstade stämma. Jag hör honom plötsligt citera: ”Den vackraste lögnen är lögnen om Gud och budet om kärlek till alla.” (Jag fick sedermera veta att dikten var ur samlingen ”Inferno – Paradiso” som kommit ut samma år.) ”Att han vågar? Är han alltid så här?” frågade jag husmor. Hon svarade att hon var relativt nyanställd och aldrig hade sett honom tidigare. Harald uppträdde i en rätt uppseendeväckande kavaj randad i olika färger, och hela han föreföll mycket färgstark. Vi råkade sedan samtidigt gå runt smörgåsbordet och ta för oss;

han frågade då om jag var lillvärdinna, något som jag förnärligt nekade till. Men jag sa att jag kände igen honom från Örebro och han blev då mycket intres-

serad. När jag sedan på eftermiddagen varit nere på Stora gatan och köpt några småsaker, vem fick jag då inte se när jag gick uppför backen mot ingången om inte Harald som lite omständligt klev in i en taxi.¹⁹

Det visar sig att Harald är på väg till Stadshotellet, tio minuters promenad från Sigtunastiftelsen, men att han denna eftermiddag unnar sig att åka taxi. På Stadshotellet blir han sittande så länge att han vid 21-tiden på kvällen börjar oroa sig för hur han ska komma in på Sigtunastiftelsen, varför han ringer dit för att ta reda på om hans rumsnyckel går även till ytterdörren. Den som lyfter luren och svarar är AnnaBrita, som befinner sig i det gemensamma köket för att koka te. Hon upplyser om att rumsnyckeln går till ytterdörren. ”Så bra”, säger Harald Forss, ”jag har redan frågat efter rum här på hotellet men det finns inte ens ett badkar ledigt.” Sedan frågar han om inte AnnaBrita har lust att komma ner till hotellet och hålla honom sällskap en stund, ”så ska jag be hovmästaren kyla en katt”.

AnnaBrita är iklädd morgonrock och ska just dricka en kopp te innan hon går och lägger sig. Hon tackar nej till poetens inbjudan, men denne insisterar och lockar med den kylda katten. Hon vet inte vad en kyld katt är, men tycker att Harald Forss är ”en så lustig prick” att hon plötsligt ändrar sig och säger att hon gärna kan komma ner en stund, det är ju bara en promenad på tio minuter.

Hon klär på sig och går ner till hotellet, ”och jag minns att jag småskratade för mig själv och tyckte att det hela var för tokigt”. När hon kommer fram beställer Harald en Alexander åt henne. Den kylda katten (vinet Zeller Schwarze Katze) har han redan glömt. AnnaBrita Forss får ordet igen:

Det blev inga döda punkter i vårt samtal som snart nog kom in på poesi och litteratur, och som blev mer och mer roande och intressant. Kvällen slutade med taxi till stiftelsen, och sedan poesiläsning till långt in på småtimmarna. (Harald hade vin i garderoben i Lutherrummet!) Trots konsumtionen var Harald hela tiden timid, nästan hövisk mot mig.²⁰

Dagen därpå fortsätter umgänget både vid lunch och middag, men AnnaBrita är trött ”och tyckte förresten att Harald började bli en smula tröttande”. På kvällen lämnar Harald Forss stiftelsen, men AnnaBrita och han återförenas några dagar senare för att tillsammans gå på en disputation om Gabriel Jönssons poesi. Därefter skjuter umgänget fart och blir alltmer intensivt. De båda gifter sig i september 1978 och firar efteråt tilldragelsen

med några dagars smekmånad på Sigtunastiftelsen. AnnaBrita är mycket nöjd och förälskad. Hon har fått en make som är roligare än den hon hade förut, en man som var ”ett vuxet barn och en barnslig vuxen”, skriver hon och citerar ur Johan Borgens *Lille Lord*. Men någon ”dans på rosor” blev det inte alltid ”utan ofta nog en bergochdalbana”. Anna Brita Forss sammanfattar sitt nya predikament: ”Jag kunde bli så ursinnig på Harald när han bar sig illa åt – inte sällan kunde otroliga intermezzon inträffa. Men det blåste över ganska fort – långsinthet har aldrig legat för mig och vi försonades oftast fortare än kvickt.”²¹

Någon gemensam bostad skaffade sig inte det äkta paret utan bodde i varsin liten lägenhet i samma hus, ett arrangemang som var AnnaBrita till störst belåtenhet, ”då Harald kunde bli lite ansträngande ibland”. Men de arbetade tillsammans nästan varje dag. Det gick till så att Harald dikterade och att AnnaBrita skrev, i början ”nästan varje dag (också natt ibland)”. Hon kom i själva verket att få ett ganska avgörande inflytande över hans prosabok *Krumelurer i Skomakarstan* (1978) och på hans fem sista diktsamlingar, detta genom att språkbehandlingen är märkbart säkrare i Harald Forss sista böcker än i hans tidigare författarskap. Ingen stilistiskt uppmärksam läsare kan undgå att lägga märke till detta. Man anar hemligheten bakom denna förändring när AnnaBrita Forss skriver: ”Mina ändringsförslag gällde inte minst grammatiken, som han just inte var någon hejare på. Det är inte jag heller, dock bättre än vad Harald var. Med tanke på att han var autodidakt var hans språkbehandling beundransvärd.”²²

I denna kärleksfullt avsedda upplysning finns naturligtvis också ett avslöjande, rentav något som kanske kan förklara varför Lennart Frick och Peter Curman i Harald Forss tidiga poesi på 40-talet, den som han skrev med små bokstäver och gav ut på eget förlag, tyckte sig kunna se en släktskap med Gunnar Björlings innovativa laborationer med syntaxen. Hos Harald Forss var de syntaktiska anomalierna aldrig avsedda som experimentella!

När Harald Forss 1950 äntligen fick ett förlag som tog sig an hans manuskript, försvann de flesta av hans tidigare syntaktiska anomalier. Man märker det tydligast om man läser de nyutgåvor som Rabén & Sjögren unade några av hans tidigare diktsamlingar, exempelvis *Jag är nyansernas älskare*, till och med titeln med stor bokstav när förlaget gav ut boken i en ny och varsamt reviderad utgåva 1954.

Sammanfattningsvis tror jag att Harald Forss var en betydligt större Poet än hans dikter utvisar. Som få andra kunde han spela rollen som Bohem och Poet. Dessutom verkar han ha varit en levnadskonstnär och som sådan värd vår beundran. Om han tidigt i sitt liv hade haft AnnaBrita vid sin sida och kunnat ge diktamen, skulle hans diktning säkert bättre ha kunnat motstå tidens tand än den nu har gjort.

Att Harald Forss i sin tidiga diktning skulle ha varit befryndad med Björling och haft experimentella avsikter är en myt som mår väl av att avlivas. Helst av allt hade han nog velat kunna skriva som Nils Ferlin.

Noter

1. Karl Gustav Lindkvist, f. 1924, har utgivit tre diktsamlingar på LT:s förlag, senast *Parentesernas skog* (1969). För några få år sedan, 2001, återkom han som barnboks författare, med *Katten och sjörövernallen* (Opal) och *Vindsaga* (Okapi).
2. Horace Engdahl är född i Karlskrona och hade under sina första läroår Agnes Odensten som skollfröken. En av hennes söner heter Per och är romanförfattare. Vi gamla karlskroniter, alla utom Per Odensten och Horace Engdahl, föreställer oss mangrant, att Engdahls reservationslöst hyllande recension i *Dagens Nyheter* av Per Odenstens debutroman *Gheel* 1981 åtminstone till ett par procent och några extra entusiastiska övertoner var ett sätt att återgälda Agnes Odensten, genom att prisa hennes son. "Minnen av en stad" är titeln på en lysande och nostalgiskt mättad betraktelse över sin uppväxt i Karlskrona som Engdahl har publicerat i antologin *Röster i Blekinge*, red. Tommy Olofsson, Stockholm 1994, s. 188–196.
3. Till denna då konkurrerande och i vårt tycke snobbiga krets hörde min barndomsvän Anders Paulrud (1951–2008), sedermera romanförfattare och kulturredaktör på *Aftonbladet*. Vi växte upp ett stenkast från varandra på Saltö, och våra fäder var arbetskamrater på SJ, hans konduktör och min lokförare. Att Anders trots sitt tidiga litteraturintresse höll sig utanför vår krets berodde helt enkelt på att han som gymnasist engagerade sig i unghögern och var aktiv inom Konservativ Skolungdom, liksom, ironiskt nog, hans parkamrat i många år på *Aftonbladets* kulturredaktion, Håkan Jaensson. Anders och jag återupptog vänskapen i vuxen ålder. Så småningom kunde vi skratta åt att han, KS-aren, hade hamnat på *Aftonbladet* som kulturredaktör och jag själv, FNL-aren, på *Svenska Dagbladet* som litteraturkritiker.
4. Lennart Frick, "Den sorgsamme romantikern", *40-talsförfattare*, red. Lars-Olof Franzén, Stockholm 1965, s. 177–182.
5. Peter Curman, "En hyllning till nyansernas Mästare", på författarens hemsida, webbadress http://www.petercurman.se/trampa_ord/trampa_ord-31-harld_forss.htm
6. "Även om författarskapet med åren har blivit omfattande, är det kanske ändå titeldikten i 1943 års samling, *Jag är nyansernas älskare*, som för många kommit att karakterisera honom som diktare", skriver Sverker Göransson i en notis i *Den Svenska Litteraturen*, del 5 ("Modernister och arbetardiktare. 1920–1950"), red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc, Stockholm 1989, s. 238.
7. Den smilande Erik Lindegren och hans svåger "Kalle" dyker upp i den sena diktsamlingen *Fabula*, Stockholm 1984, s. 56 f, i en satirisk dikt som ibland går över-

styr ("Lilla Rutan Hillarp i kärleksextasen/ brann av samma lustar som Aspasia") men som åtminstone i någon formulering ter sig hyfsat träffande i sin paradoxala karakteristik av en vänskapskorrumperad krets av poeter ("Ja, de muntra gossarna i fyrtiotal/ deras poesi var en trivsamt charad"). Dikten heter "Fyrtiotalisterna" och röjer att Harald Forss inte vill räknas till denna krets med dess smak för Eliot "och mycket mer av fin societet". Det är arbetarskalden och den versmakande Klarabohemen som raljerar med den finmodernistiska fyrtiotalismen.

8. Det är i sin magnifika bok *Klara var inte Paris. Bohemliv genom två sekler*, Stockholm 2006, passim, som Jenny Westerström lanserar beteckningen "Nils Ferlins tid" för perioden 1930–1945. Hon gör där också en klagande skillnad mellan "Klarabohemen", kärntruppen av skrivande arbetarbohemer, och "Klarakretsen", som rymde en betydligt större skara. Se s. 413 f.
9. *Ibid.*, s. 396.
10. Jenny Westerström, *Nils Ferlin. Ett diktarliv*, Stockholm 1998, s. 152.
11. Westerström (2006), s. 241.
12. *Ibid.*, s. 698.
13. *Ibid.*, s. 641.
14. Forss (1977), s. 62.
15. *Ibid.*, s. 75.
16. Forss (1984), s. 51.
17. Frick (1964), s. 177 f.
18. AnnaBrita Forss skrift, omfattande 12 sidor, är utgiven av Samfundet Örebro Stads- och länsbiblioteks vänner, som meddelande N:o XLVII, 1999.
19. *Ibid.*, s. 3.
20. *Ibid.*, s. 4.
21. *Ibid.*, s. 5.
22. *Ibid.*, s. 8 f.

Nils Ferlin, Hjalmar Gullberg och Kristus

Anders Palm

I ett bidrag till en festskrift 2007 sammanförde Jenny Westerström Nils Ferlin och Hjalmar Gullberg. Hennes dialogiska arrangemang var dubbelt. Det gällde förstås först och främst den lyriska replikväxlingen mellan de båda diktarna, men därtill också den vetenskapliga dialogen mellan Westerström som Ferlinexpert och festskriftens mottagare, som råkade vara Gullbergforskare – dessutom i yngre dagar fakultetsopponent på Westerströms doktorsavhandling *Barfotapoeten Nils Ferlin* (1990).¹ Förhållandet mellan Ferlin och Gullberg visade sig vara betydligt mer komplicerat än mellan Jenny Westerström och hennes opponent. Den vetenskapliga dialogen blev synnerligen vänskaplig. Här fortsätter nu detta replikskifte med ännu ett festskriftsbidrag, denna gång med Jenny Westerström som firad och hennes opponent som uppvaktande. Vad beträffar dialogen mellan Ferlin och Gullberg visar sig nu en tredje part vara nyckelperson: Kristus.

Om Hjalmar Gullbergs förhållande till Nils Ferlin visste naturligtvis ingen bättre besked än Gullberg själv. Det visar sig att han efterlämnat tydliga och personliga spår av sitt intresse för diktarkollegan, dels helt synliga i form av publicerade recensioner av Ferlins dikter, dels dolda för omvärlden, gömda men nu upphittade i hans litterära kvarlåtenskap.

Gullberg och Ferlin var årsbarn i dubbel bemärkelse, båda födda 1898, båda avlidna 1961. Deras poetiska karriärer löpte också tämligen parallellt under tre decennier, från 20-tal till 60-tal. Gullberg debuterade 1927, Ferlin 1930. Ofta såg man dem omnämnda sida vid sida i recensioner, artiklar och senare i många litteraturhistoriska sammanhang: två av 1900-talets mest uppskattade lyriker, båda lekfullt allvarsamma i sin skenbara lättillgänglighet, båda formellt drivna med sin verbala musikalitet, båda tidsenligt ”moderna” utan att vara modernister. Gullberg och Ferlin hade publikens öra - och kritikens. Samtidigt var deras diktarroller vitt skilda. Den ene fick lysa på parnassen, den andre förblev Klarabohem. Ingen har bättre än Jenny Westerström porträtterat dem i deras likhet och olikhet.²

Till Gullbergs många roller i den litterära offentligheten hörde också diktarkritikerna, dvs en författare som framträdde i den inte helt oproblematiske funktionen som sina författarkollegers bedömare i pressen. Vid tiden för utgivningen av Nils Ferlins andra diktbok, *Barfotabarn*, var Gullberg knuten till *Bonniers Litterära Magasin* som ung lyrikanmälare. Under rubriken "Lyrisk revy" åtog han sig hösten 1933 att skriva en samlingsrecension av fem nyutkomna böcker av unga poeter. En av dem var Ferlin.

När man så här i efterhand läser denna Gullbergs tidiga karaktäristik och bedömning av Ferlins diktkonst blir den estetiska samstämmigheten dem emellan plötsligt så uppenbar. Några år tidigare hade Gullberg i sin andra diktbok, *Sonat* (1929), formulerat sin poetik i diktform. Dikten hette "Ars poetica". Den var visserligen placerad i en avdelning kallad "Scherzo" men var i själva verket nyckeln till hans egen poetik vid den här tiden, formulerad som ett lyriskt program att lära av för dem som nu kunde tänkas lyssna. Ferlin var en av dem. Så här slutade dikten:

En bekant gammal psalmvers som alla känner till
eller texten till en schlager som alla känner till:
se där något att lära av,
när det gäller att göra sig förstådd med poesi.

Och försökte Ni en gång ta till mönster för Er vers
en välformulerad tidningsnotis,
skulle kanske folk som inte märkte avsikten bli lurade att
lyssna lite grand
till vad Ni hade att säga
om evigheten och den inre världen.³

I ett skede då den experimenterande och elitistiska modernismen var på frammarsch var Gullbergs råd om begriplighet och folklighet till sina samtida lyrikkolleger utmanande i sina skenbart skämtsamma lärosatser. Noga besett var det fråga om en intertextualitetens poetik, *avant la lettre*. Det gällde att göra bruk av det "som alla känner till", att lura "folk" att lyssna till tankedjupet i ytlighetens formspråk – att överrumplas av det okända i det välkända. De uttalat rekommenderade mönstren var tre: slagern, psalmen och tidningsnotisen. Ingen – förutom Gullberg själv förstås – fattade finessen i programmet så bra som Ferlin.

I sin recension av *Barfotabarn* lät Gullberg förstå att hans lyriska menton gått hem hos diktarkollegan. Så här formulerar han sig och markerar därmed också en traditionslinje som han själv tillhörde: ”Oftast i pastischens form – i Frödings och Birger Sjöbergs spår – i folkviseton, i balladstil eller med reminiscenser från schlager och revykuplett skildrar Nils Ferlin livet som han ser det.” I sitt slutomdöme förenar Gullberg sitt oreserverade beröm med en lika tydlig markering av diktarens beroende av givna mönster. Han framhåller Ferlins förmåga att utnyttja just ”en bekant gammal psalmvers”, för att med ”humorn och självironien” som sin ”gudagåva” avsluta diktsamlingen ”stilfullt med en begravningspsalm”. Gullberg uttrycker sig här som vore det en självkaraktäristik. Recensionen avslutas med citat från Ferlins ”Nattkvarter”. Inledningsstrofen i denna Ferlins begravningspsalm har följande att förmedla om vägen härifrån till ”evigheten”.

När kroppens krematorium
förbränt din själ till aska
och snus och vin och opium
till föga fröjder för,
då tör du nöjsam, bror, och stum
mot evigheten traska
– det är en ren formalitet
för mången att han dör.⁴

Både till form, funktion och innehåll var detta poesi som Gullberg kunde läsa som svar på sin egen poetik. Han skulle kunna ha skrivit så själv.

Långt senare kunde Gullberg återge en episod som gav blyxtbelysning åt deras poetiska samhörighet i det förflutna. Så här berättar han 1958:

För ett gammalt verspars skull blev i våras den som skriver dessa rader föremål för ett intresse från allmänhetens sida som varade en hel dag. Anledningen var en av dessa frågetävlingar som nu blivit så vanliga i radion och tidningarna, och de som ringde upp ville veta om det var jag som hade sagt så här:

Gud har i sin fotografiateljé
ett mörkrum som heter Getsemane.

Jag svarade som sanningen var att det tyvärr inte var jag som presterat den lyckade tvåradningen utan Nils Ferlin, närmare bestämt i Goggles från 1938. Missförståndet och förväxlingen berodde väl på att också jag på trettitalet (i Andliga övningar och

Att övervinna världen, där några av de frågande hade letat utan att finna) behandlat samma ämneskrets i liknande ton.⁵

Så fick den självbiografiskt belysande ingressen lyda till Gullbergs absolut sista framträdande som diktarkritiker: en anmälan av Ferlins *Från mitt ekorrhjul* (1957). Recensionen hade den lockande rubriken ”Vad Kristus lärt Ferlin”, en formulering som snillrikt varierade titeln på en samma år utgiven antologi *Vad Kristus lärt mig*, paketerad med vittnesbörd av en mängd mer eller mindre kända kulturpersonligheter och författare, från indiska Ramakrishnafilosofer via professorer som Knut Lundmark och Karl Jaspers till poeter som Ezra Pound och Bo Setterlind. Gullberg själv var representerad med dikten ”Bebådelse i havet” från *Att övervinna världen* (1937). Men Nils Ferlin fanns inte med. Gullberg saknade honom. Liksom i förbifarten markerar Gullberg sin distans till dikturvalet i antologi och tillägger: ”Det hade inte skadat om utgivarna anmodat Nils Ferlin att komma poeterna till undsättning och berätta något om sin Getsemaneupplevelse. Det dallrar av nerver och protest i det mörkrum av stum fasa där denne sorglustige luffare så ofta dröjt sig kvar och känt sig hemmastadd. Ingen av de mer städade kollegerna har kommit evangelisternas paradoxala huvudperson så nära inpå livet som han, den siste bohemiska artisten.”⁶

Att Gullberg lät samlingsvolymen *Vad Kristus lärt mig* från 1957 konfronteras med Ferlins diktsamling från samma år hade bokstavligen sina praktiska skäl. Han förklarar själv i sin recension: ”vid en utlandsresa stoppade jag båda i flygportföljen eftersom de vägde så lätt och kom därför att studera dem växelvis.” Den lilla notisen, meddelad en passant, visar sig ge möjlighet att komma Gullbergs intresse och förståelse för Ferlin mycket nära. I Gullbergs boksamling vid Malmö Stadsbibliotek och i hans litterära kvarlåtenskap vid handskriftsavdelningen på Universitetsbiblioteket i Lund finns dokumentationen som vittnar om ett studium av Ferlin som närmast kan kallas vetenskapligt.

Gullbergs ”utlandsresa” var i själva verket tänkt som ren semester i sällskap med hans trolovade Greta Thott: en privat 14 dagarstur till Milano-Verona-Venedig och Florens, mellan den 27 september och den 10 oktober 1957. Bevarad finns en dagbok där Greta Thott livfullt skrivit ner vad hon och Hjalmar fick uppleva tillsammans. Om Hjalmars arbetstimmar under

resan står ingenting i dagboken. Däremot finns arbetspappren bevarade, fast på annat håll. De rör uteslutande två personer: Ferlin och Kristus.

I Gullbergs boksamling finns naturligtvis flera Ferlinböcker, två originalutgåvor som han låtit binda in privat, den recenserade *Barfotabarn* från 1933 och *Kejsarens papegoja* från 1951, den senare med personlig dedikation från Ferlin.⁷ Men där finns också samlingsutgåvan *Dikter* från 1956. Instucken i den boken hittar man tio anteckningsblad sammanhållna med ett gem. Det första har rubriken "Artikeln". Vad som sedan följer är en excerptsamling från hela Ferlins produktion med ett hundratal hänvisningar till sidor och citat i *Dikter*, vägleda av två tematiska frågeställningar: Vad har Kristus lärt Ferlin? och Vilken bild av sig själv och sin diktarroll ger Ferlin? Frågorna har han försett med två signaturer som han noterat i marginalen i *Dikter*, den ena *Sj* för "självkaraktäristik", den andra *Kr* för "Kristusbild". Åtminstone en del av arbetet kan både dateras och lokaliseras. Det första nummerade anteckningsbladet och ytterligare fyra har i huvudet följande tryck: "GRD. HOTEL MEDITERRANEO FIRENZE PORTIERE". I sin resedagbok skriver Greta Thott den 10 oktober: "... flyttade över till det nya jättehotellet Mediterraneo..."

Oavsett tillkomsthistorien utgör Gullbergs bevarade Ferlinvolym med sina många marginalnotiser – och därtill anteckningsbladen som vägvisare till hans tankebanor – ett oöverträffat källmaterial både till hans förståelse av diktarkollegan och till hans försök att se sitt eget problematiska förhållande till Kristusgestalten i ljuset av den lyriska porträttkonst och den egeninniga kristologi som var Ferlins. I själva verket vittnar Gullbergs koncentrerade Ferlinstudier om en ambitionsnivå som låg på ett långt högre plan än en tidskriftsrecension av Ferlins senaste diktsamling. Mycket talar för att avsikten var att skriva en mer omfattande essä än den som trycktes i *Svensk litteraturtidskrift* våren 1958. Men essensen av hans försök att spegla Kristus i Ferlin och vice versa framgår tydligt nog av artikeln. Och i bakgrunden, utsagt, finns naturligtvis hela tiden Gullbergs eget Kristuskomplex med dess speciella poetiska dramaturgi och scenografi.

Gullberg noterar att Kristus gör entré i Ferlins poesi redan i debutsamlingen, *En döddansares visor* (1930). Men det sker då utan namns nämnande och helt stillsamt. Dikten heter "Kan du höra honom komma...", där "han vandrar i sin örtagård som himmelens sky/ i morgonens solstänkta

lunder”. Redan från början uppmärksammar Gullberg samma aktualiseringsteknik hos Ferlin som var hans egen: evangeliets *då* blir diktens *nu*, bibelmiljön flyttas in i moderniteten, Kristus görs samtida. En sådan poetisk metod hade Gullberg praktiserat redan i titeldikten till sin egen debutsamling 1927, *I en främmande stad*.

Ett krucifix har mitt på gatan satts .
Hur blev ett vanligt gathörn huvudskalleplats.

Det stänker smuts och ryker damm på den figur
som hänger där med naken kropp i ur och skur.

Hans pina upphör aldrig, han lyfts aldrig ner
från korset de har satt i detta grå kvarter.⁸

I sin kommentar till dikten ”Getsemane” – där Ferlin alltså låtit örtagården bli Guds mörkrum, hans fotografiateljé – ser Gullberg en variant av aktualiseringstekniken som visserligen syftar till ”allmängiltighet och tidlöshet”, men framför allt förmedlar ”en moralisk förkunnelse”. Dess grundsats – Var inte rädd! – utgör enligt Gullberg en förutsättning för den konstnärliga kreativiteten. Han citerar på nytt den gullbergska Ferlindikten:

Gud har i sin fotografiateljé
ett mörkrum som heter Getsemane.

Där växer det klara bilder fram
för den som är lugn och allvarsam.

Men den som är rädd – för köld och ris
får aldrig en blomst i paradiset.

Ty den som är rädd för Getsemane
har ingenting alls att få eller ge.

Kommentaren lyder : ”I själva verket ger poeten med dessa rader ett högst personligt svar på intervjufrågan Vad Kristus lärt mig. Av den som bävade och ängslades och var bedrövad intill döden har han lärt – eller skulle vilja ha lärt – en sak: att inte vara rädd. Den som är rädd för Getsemane, säger slutsatsen som också är den logiska slutsatsen, har ingenting alls att få eller ge. Den som kalken av ångest går ifrån, går allt ifrån. För honom, om han

skulle råka vara poet, d.v.s. mörkrumsartist, växer inga klara bilder fram. Såpass entydigt och bestämt brukar Nils Ferlin sällan svara på frågor.”

Som så tydligt framgår av Gullbergs förarbeten till sin essä riktade han sökarljuset lika mycket mot Ferlins självbespeglningar som hans Kristusbilder, den egna diktarrollen i relation till frälsarrollen, utanförskap och utvaldhet i två dimensioner, en världslig och en gudomlig. Ferlins många förklädnader genom ett helt författarskap visar sig ju konsekvent variera rollen av en outsider och outcast, sådan är hans positionering, sådan är hans persona och personlighet. Redan i debutboken presenterade han sig: ”Luffare är jag – vad mera...” och sedan följer rollbytena för detta ”barfo-tabarn” som är ”som en inneboende” i tillvaron. Visst kan han klä sig i olika kostymer. Men det är som vore dom tagna ur samma garderob: clownen i livets tivoli, pajas som skrattar som pajazzo, en chaplinfigur, ”en mager komiker, en vilsen fant, / ett falnat löv i livets rännstenskant...”⁹

Mest lysande i den ferlinska maskeraden är harlekinkostymen: ”I narrens brokiga kläder, [---] jag rullar runt mitt liv”. Det är också i den rollen som Gullberg hittar det mest iögonenfallande uttrycket för Ferlins spel med sin egen identitet och Kristi. Två dikter vittnar om den – som Gullberg uttrycker det – ”uppseendeväckande identifikationen”. Man läser dem i följd i diktsamlingen *Goggles*. Den första heter ”Spel ut – ” och slutar:

Spel ut för en blodig poker.
Tids kommer vår tyste städare.
Och Kristus heter vår joker,
vår gud och vår ställföreträdare!¹⁰

Den andra heter ”Jokern”:

Du är vår lille joker
två tusen år ifrån.
Vår milde lille joker,
Marias son.

För manna och för honung
och för hjärtan i darr
vi krönte dej till konung
och narr.¹¹

Det är en smått chockerande bild av Kristus som Ferlin här framkallar i sitt eget, i diktarens, mörkrum: narrens bild av narren, men också det spelkort som pokerspelaren ger den valör han själv väljer – det enda i leken som icke låter sig övertrumpas. Genomgående i alla Ferlins bilder av Kristus är försöken att få honom så nära vår egen verklighet som möjligt. Liksom Ferlin själv gärna uppträder förklädd, låter han Kristus framträda som den förklädde guden, ser honom vandra på jorden, både som frälsare och charlatan. Gullberg noterar bägge rollerna i samlingen *Från mitt ekorrhjul*. I dikten ”Innan ditt rike blev kartlagt” påminner Ferlin om en Kristus före kristendomen:

Och påvar kom det och präster
som tvistade om vart ord
du fällt på din korta vandring
på denna bullrande jord.

Men tokar var det och dårar
som lyssnade på dej först.
Det var innan ditt rike blev kartlagt
och då var ditt rike störst.¹²

Men lika lyhörd som Ferlin är för evangeliets tröstande ord till dårar, skökor och ogärningsmän, lika skoningslös är han när han med folkets röst demaskerar Kristus som pratmakare och humbug. Dikten heter ”Gud hjälpte dig ej”:

Högfärdig var du och lat
och yrde med prilligt prat.

(Varenda kärring i byn
såg änglavingar i skyn.)

Du dåre och idiot,
för hela vår stam ett hot

dej borde vi längesen
själva ha dräpt med sten.

Så fick du likväl din dom:
På kors blev du fäst av Rom.

Spott skänkte vi dej och spe.
Vad hade vi mer att ge.

Men underverken du gjort
begabbades brett och stort.

I flatskratt dog du och hån.
Gud hjälpte dej ej, Gud son.¹³

Ferlins dikt kunde ha ingått i Hjalmar Gullberg lyriska svit ”Huvudskalleplats” som han inleder med folkets röst vid korset och där Kristus förhånas som ”själarövare”: ”Hans farlighet var stor:/ den fann ej väg tillbaka/ som föll i hans klor!”¹⁴ Liksom Ferlin hade Gullberg gång på gång försökt komma tillrätta med sitt förhållande till Kristus, som drömd visit och eller i öppen konfrontation, gärna i direkt tilltal, tveksamt bekännande eller besviket förnekande. Några månader efter det att han publicerat essän om Ferlin 1958 och lagt både Ferlins och sina egna dikter om Kristus bakom sig, bestämde han sig för att låta högst densamme – Kristus själv – ge svar på tal. Den 16 maj 1958 daterar han en dikt som han kallar ”Jesus i telefon”, ett fingerat samtal från högre ort, där den som ringer upp poeten meddelar att han har fått nog. När dikten publicerades i *Terziner i okonstens tid* (1958) fick den helt enkelt heta ”Nog”.

Jag hängde törnekronan på en spik
i kapprummet, berättar du – en drömd
visit – och ute hörde man trafik.
Om så förhöll sig är dock saken glömd
för mitt vidkommande. Du för journal
men inte jag, och tretti år har gått.
Ni är för många i er jämmerdal
som åberopat mig som vän i vått
och torrt och under knäfall på ett golv
sett mig som räddningsplanka. Vem var du
för mig? Jag kände bara få, de tolv
och några snälla kvinnor, döda nu.
När ska av misskund också mina ben
få ro? Att jämt, hur mycket man än dog,
uppstå är ingen sinekur för en
korsfäst analfabet. Jag har fått nog.¹⁵

*

Gullberg avslutar sin essä ”Vad Kristus lärt Ferlin” med följande rader:
”Här sätter anmälnaren punkt med en högtidlig försäkran att det aldrig varit

hans avsikt att vilja kartlägga Nils Ferlins poesi: han har bara sökt svar på en fråga.”¹⁶

Här sätter också festskriftsskribenten punkt med en högtidlig försäkran att det aldrig var hans avsikt att uttömma frågan om relationen mellan Gullberg, Ferlin och Kristus: han har bara velat fortsätta den vänskapliga dialogen med Jenny Westerström.

Noter

1. *Möten – festskrift till Anders Palm*, red K. Nykvist, M. Sandqvist, Anna Smedberg Bondesson, J. Stenström, Lund 2007, s.425–437 samt Anders Palm, ”Jennys Westerström: *Barfotapoeten Nils Ferlin*. Bonniers. Sthlm 1990”, *Samlaren* 1992, s.139–145.
2. Westerström 2007, s. 425 ff.
3. Hjalmar Gullberg, *Dikter*, Stockholm 1990, s. 91.
4. Nils Ferlin, ”Nattkvarter”, *Barfotabarn*, Stockholm 1933, s. 94.
5. *Svensk litteraturtidning* 1958:1, omtryckt i Anders Palm, *Hjalmar Gullberg Diktarkritikern*, Hjalmar Gullberg-sällskapets skrifter 4, Malmö 2004, s. 128.
6. *Hjalmar Gullberg Diktarkritikern*, s.130.
7. Ferlin hade 1950 tilldelats De Nios stora pris. I samfundets priskommitté satt Hjalmar Gullberg.
8. *Dikter*, s. 53.
9. ”Profeten” (ur *En döddansares visor*), *Dikter*, Stockholm 1956, s. 25.
10. *Dikter*, s. 137.
11. *Dikter*, s. 18.
12. Nils Ferlin, *Från mitt ekorrhjul*, Stockholm 1957, s. 79.
13. *Från mitt ekorrhjul*, s. 76.
14. *Dikter*, s. 250.
15. *Dikter*, s. 407.
16. *Hjalmar Gullberg Diktarkritikern*, s. 134.

Psalmförfattaren Anders Frostenson – vän till Nils Ferlin

Inger Selander

När Anders Frostenson, bondson från Loshult, en gränssocken mellan Skåne och Småland, som nybliven präst 1932 tillträdde sin tjänst i Gustav Vasa församling i Stockholm, kände han sig ensam och främmande och såg sig om efter gemenskap.¹ Han sökte sig till Klarakvarteren, där diktare och konstnärer brukade mötas. Känslor av främlingskap och ensamhet följde honom hela livet, alltifrån det första gymnasieåret, då han bröt upp från hemmiljön och blev inackorderad i Eslöv. Samma år som han prästvigdes kom han ut med sin andra diktsamling, *Med lyfta händer*. Han hade aldrig tänkt bli präst. Som student i Lund hade han snabbt tagit en fil. kand. i engelska, filosofi och slaviska språk och fortsatt med litteraturhistoria. Under den tiden råkade han in i en existentiell kris; han sökte en livsåskådning som han kunde dela med hög och låg och som räckte för hela livet. De litteraturhistoriska studierna gav ingen hjälp. Han diskuterade livsfrågor med teologerna i matlaget. En höstdag 1929, när han cyklade på lundaslättan, upplevde han en påtaglig gudsnärvaro och förnam ett tilltal: ”Tänk på din Skapare i din ungdom, förrän de onda dagarna komma” (Pred 12:1). Han vände cykeln mot Lund, införskaffade en hebreisk grammatik – och senare en svart hatt, teologernas signum. Följande termin började han läsa teologi. I stället för att bli journalist som han tidigare inriktat sig på, blev han präst.

I Klarakvarteren lärde Anders Frostenson känna Nils Ferlin och den krets kring honom, som Jenny Westerström har utforskat i sin bok om Klarabohemen. Mellan Frostenson och Ferlin uppstod en livslång vänskap, och Frostenson fick göra honom den sista tjänsten som officiant vid begravningsgudstjänsten. Ferlin var inte troende, men han var väl förtrogen med Bibel och psalmbok. I hur hög grad han använde sig av denna med Frostenson gemensamma textvärld i sin diktning har Jenny Westerström klarlagt i sin avhandling, *Barfotapoeten – Nils Ferlin*. Det var säkerligen ett ömsesidigt givande och tagande mellan de båda vännerna. Frostenson

påverkade namngivningen av Ferlins näst sista diktsamling, som Ferlin hade tänkt kalla Från mitt ekorrhjul. I stället valde han titel efter en av dikterna, *Kejsarens papegoja*, och den tilltänkta titeln sparades till nästa samling som blev hans sista.² Frostenson tog starka intryck av Ferlin, det har han berättat för sin förste biograf, prästen och författaren Rune Pär Olofsson.³ Ferlin var ömsint och varmhjärtad mot de avsigkomna och de som inte kunde göra sig gällande, men han kunde å andra sidan sätta dem på plats som förhävde sig. Detta jämlikhetsideal delade han med Frostenson, som inte drog gränser mellan människor, mellan fromma och ofromma, mellan burgna – etablerade och fattiga utkantsmänniskor. I Ferlins sällskap upptäckte Frostenson syskonskapet mellan människor, det som i den teologiska litteraturen betecknas som den horisontella dimensionen av troslivet. Ferlin kunde använda tilltalet syster och broder om medmänniskor på samma sätt som Frostenson senare mötte hos pingstvännerna. Han gifte sig 1941 med Ulla Lidman, dotter till den kände diktaren Sven Lidman, som då tillhörde ledarskiktet inom pingströrelsen, vilket väckte uppståndelse i det vid den tiden inte särskilt ekumeniska kyrkosverige. Med Ferlin delade Frostenson vissa bohemiska drag. Ferlin skulle säkerligen ha haft djup förståelse för hans sätt att koppla av efter de tröttande detaljrika, ibland för honom som medverkande författare känslomässigt påfrestande textdiskussionerna under psalmkommittésammanträdena vid början av 1980-talet. När han hade samlat ihop sina papper i plastpåsar – jag såg honom aldrig med en portfölj – kunde han bege sig till allaktivitetshuset Gamla bro och slå sig ner bland stökiga ungdomar och äldre utslagna.

Rune Pär Olofsson uppger i sin biografi att Ferlin har porträtterat Frostenson i en dikt med titeln Prästkragen.⁴ Denna dikt har jag förgäves sökt få tag på. Inte ens Ferlin-experten Jenny Westerström har lyckats hitta den. Därför jag vände mig nyligen direkt till Olofsson, som sade sig ha fått uppgiften av Frostenson, men han har själv aldrig sett denna dikt. ”Kanske hör den till hagiografins område”, menade Olofsson.

Mitt första möte med Anders Frostenson ägde rum en strålande majdag 1969 vid ett hymnologiskt symposium i Fuglsang på Fyn, då bokarna var ljusa. Hans fjärrskådande ögon var blå som vårhimlen och violerna i rabatterna i parken, där han promenerade i sandaler med ljusblå strumpor, till synes omedveten om omvärlden. Han kunde ofta verka tafatt och världsfrånvärd, men den meditativa sidan hos honom förenades med målmedveten

driftighet. Till hans numera bortglömda alster hör kortfilmer om en rad författare, däribland Ferlin.

I Fuglsang presenterade Frostenson det Hymnologiska institut han bildat 1960 tillsammans med bl.a. Harald Göransson, sedermera professor vid Musikaliska Akademien. Till den grupp av granskare av insända psalmförsök som Frostenson anlätade hörde Staffan Björck i Lund, vilket ledde till att hymnologi blev mitt forskningsfält. Hymnologiska institutet fungerade som en plantskola för nyskapande, vilket medverkade till att en statlig psalmkommitté tillsattes år 1969. Denna arbetade fram en revision av *Den svenska psalmboken*, antagen 1986, vilken i stor utsträckning är präglad av Frostensons psalmer, översättningar och bearbetningar.

Frostenson var ekumeniskt sinnad och hans psalmer har gått över konfessionsgränser och medverkat till att utvidga den gemensamma psalm-skatten.⁵ Många av hans psalmer har fått internationell spridning. I de nordiska lutherska kyrkornas psalmböcker är han representerad liksom i engelska, amerikanska och tyska psalmböcker. I Kyrkornas Världsråds psalmbok *Cantate Domino* (1974) är sex av de sju svenska psalmerna skrivna av Frostenson, däribland ”Guds kärlek är som stranden”. Det är hans mest spridda och kända psalm i vår samtid, och jag håller för troligt att den kommer att leva kvar mycket länge.

Denna psalm om frihet och gemenskap har ett allmängiltigt bildspråk och anslaget, som också utgör refräng, ger en antydning om svensk natur, ”Guds kärlek är som stranden och som gräset, är vind och vidd och ett oändligt hem”. Psalmerna kom till uppe vid klockstapeln på Lovö utanför Stockholm, där Frostenson var kyrkoherde i många år. Han har själv berättat: ”Träden i vers 3 är inga poesiträd i största allmänhet utan björkarna i kyrkallén; gräset i visan är det som växer på ängsmarkerna kring Berga och Söderby neråt mälarstranden.”⁶ Naturupplevelser inspirerade honom till många psalmer. Ofta fick han en idé till en psalm under sina meditativa vandringar, aldrig någonsin skrev han en psalm vid skrivbordet. Kritiska röster höjdes emellertid från prästerligt håll mot att Frostenson liknade Guds kärlek vid gräs, som i Bibeln är en förgängelsesymbol (se t.ex. Jes 40:6–7). I hans psalm är gräset i stället en bild för Guds slösande rika kärlek. Det är en liknande tanke om gränslösheten i Guds kärlek som uttrycks på ett annat sätt i Efesierbrevet 3:17–19, dess längd, bredd, djup kan ingen

mäta. Psalmens liknelse mellan Guds kärlek och vind och vidd ger en antydning om en kärlek som inte förkväver utan ger frihet.

I äldre psalm finns ofta en negativ mänskossyn, en av synden plågad människa talar, medan den myndiga människan möter oss i den moderna psalm som Frostensson varit med om att skapa. I den första strofen av "Guds kärlek är som stranden" framhåller han människans valfrihet gentemot Gud: "Vi frihet fick att bo där, gå och komma, att säga 'ja' till Gud och säga 'nej'." En biblisk referens kan vara 1 Mos 2:15–17, berättelsen om Adams och Evas möjlighet att välja. I följande strof beskrivs drömmen om frihet och utvecklingsmöjligheter som gäller både människor och natur, "Vi vill den frihet, där vi är oss själva [...] en jord där träd och blommor kan slå rot".

I den tredje strofen gestaltas det faktiska tillståndet: "Och ändå är det murar oss emellan, / och genom gallren ser vi på varann." Förverkligandet av frihet och gemenskap möter hinder. Människorna är fångar isolerade från varandra, vilket man kan tolka allmänmänniskt, psykologiskt eller socialt, som människors avgränsande attityder mot varandra, man sätter upp gränser mot det som är annorlunda, ibland av rädsla ("rädslans stenar"). Bilden av det egna jaget som en fångdräkt kan också ges en religiös-teologisk tolkning som människans inkräkthet i sig själv – för att tala med Luther. Egoismen är roten till mycket ont.

Med tanke på att psalmen skrevs ungdomsrevoltåret 1968, samma år som Pragvåren, då tjeckernas frihetsförsök brutalt slogs ner, ligger det nära till hands att anta påverkan av tidshändelserna. En politisk förståelse av psalmen var naturlig i samtiden. Vad man säkert vet är att Frostensson influerats av en tysk psalm av Christa Weiss, "Gott schenkt Freiheit" (1965).⁷ Jämför "Wir richten Mauern auf, / wir setzen grenzen/ und wohnen hinter Gittern / unser Angst" med citatet från Frostenssons tredje strof ovan! Hans psalm översattes tidigt till tyska och i Östtyskland var det givet att bilden av murar och galler fick en politisk tolkning, den påminde om den mur och de taggrådsstängsel som delade den tyska nationen och hindrade släkt och vänner att mötas.

Det väsentliga är den inre befrielsen, om detta är psalmen tydlig: "I din förlåtelse vår frihet är" (v. 4). Gud befriar till en sannare mänsklighet – och medmänsklighet. Han upprättar det i skapelsen givna, och det blir möjligt för människan att bli sitt sanna jag. Tanken om förverkligande av det

innersta i människan genom Kristusidentifikation har Frostenson utvecklat i en annan av sina psalmer: ”Våga vara den du i Kristus är, / den i hans tanke, den i hans kärlek, / den i hans eviga ljus du är.” (Svps 87)

Bilder för frihet och trygghet förenas i denna psalm. Guds kärlek är inte bara ”vind och vidd”, den är också ”ett oändligt hem”.

Jämte frihetstemat och naturmetaforerna har med all säkerhet melodin betytt mycket för psalmens popularitet. Texten försågs med en medryckande bossa nova melodi av prästen, psalmdiktaren och trubaduren Lars-Åke Lundberg, som liksom Frostenson skapade nya andliga visor. Psalmerna – eller visan – slog snabbt igenom först i ungdomskretsar, där den sjöngs till gitarrackompanjemang. Senare fick den en helt annan, mer koralmässig melodi av teologiprofessorn Gustaf Aulén, som tyckte att den svängiga, synkoperade melodin inte lät textens djup komma till sin rätt, vilket jag kan ge honom rätt i. Dessutom är Lundbergs melodi svår att få rytmiskt korrekt vid församlingssång till orgelackompanjemang, trots att rytmen är något utslätad i psalmbokens notation. Men Auléns koral vann ingen terräng. Texten hade blivit ett med Lundbergs melodi.

Anders Frostensons produktion omfattar flera genrer. Han har givit ut diktsamlingar, meditationer och barnböcker. Som nämnts har han även producerat filmer. Mitt under pågående psalmkommittéarbete fick han också tid och kraft till att översätta Rainer Maria Rilkes *Das Buch von der Pilgerschaft* (*Pilgrimsboken*, 1979) och oden av Paul Claudel, *Anden och vattnet* (1982). Bredden och djupet i hans diktning får man en god uppfattning om genom samlingen *Tystnad, ljus* (1993) som är sammanställd av dottern, konstnärinnan Karin Lidman Frostenson.

Det är emellertid som psalmförfattare Anders Frostenson har blivit mest känd. Den internationella psalmrenässans som började runt 1960 är i Sverige i hög grad förknippad med hans insatser.⁸ De nya psalmerna tar upp samtida sociala, politiska och globala problem. Bildspråket är mindre bibelberoende och mer inspirerat av omgivande natur och samhälle än i äldre psalm.

Förmodligen hör Ferlin till dem som inspirerat Frostenson till den språkliga enkelhet och konkretion som kännetecknar många av hans psalmer. Båda bearbetade existentiella frågor i sitt författarskap, och båda hade ett aktivt förhållande till äldre psalm. Ferlin markerade genom att fläta in psalmcitat i sina dikter ett avståndstagande från den världsbild, gudsuppfatt-

ning och mänskösyn som psalmen gav uttryck för. Frostenson sökte ett nytt språk för att förmedla en annan gudsbild än den av den dömande guden och en mer optimistisk människouppfattning än den av en av en svag och syndig människa. I fråga om människösynen hade de båda diktarna beröringspunkter. Gemensamt för dem var uppfattningen om allas jämlikhet och solidariteten eller identifikationen med de utslagna och förbisedda i samhället. I bådaskiktning är ensamhet och utanförskap återkommande teman, men hos Frostenson upplöses ensamheten i gemenskap med Gud och därmed med medmänniskor. Han kan utropa: ”Halleluja! Ingen ensam, ingen hjälplös lämnats kvar” (Svps 15:2). Föreställningen om vad som väntar efter döden var mycket olika hos de båda vännerna. I Ferlins dikter hör död och tomhet ihop. Liksom en barockpoet kunde han turnera dödsmotivet med frånstötande realism: ”och snart i min grop skola maskarna finna / att jag är ganska mager om bena, / tillika om ramar och hals.” Hans livströtthet kunde ta sig uttryck i dödslängtan, men utan förhoppning om ett återvunnet Paradis: ”Inte ens en grå liten fågel / och aldrig en björk som står vit - / Men den vackraste dagen som sommaren ger / har det hänt att jag längtat dit.” I Frostensons diktning har jag inte funnit dödslängtansmotiv. När döden väl kommer kunde han tänka sig att den innebar en hemkomst, till en evig sommar (Svps 311):

Jag skall gråtande kasta mig ner
på en kust som jag aldrig har sett.
Jag vet ej var jag är, men jag vet
att en boning åt mig är beredd
vid ett hav, i en stad som fanns till,
som fanns till innan städerna fanns,
i ett land som är nytt och är före all tid
och där natten har dagarnas glans.

Och jag stryker från pannan min sömn
i en värld som har vaknat just nu,
och hur vintrarna var har jag glömt
i en sommar som aldrig tar slut.
Jag hör skratten från lekande barn
och jag själv är ett barn i Guds famn
och mitt hem är den kärlek som var och som är,
som är och som alltid finns kvar.

Noter

1. Stoff till teckningen av Frostensons liv har jag framför allt hämtat från Rune Pär Olofssons biografi, ”...och ett oändligt hem”. *Om Anders Frostensons väg till den nya psalmen*. 1981. En allsidigare belysning av Frostensons författarskap ges i ett knippe föreläsningar från ett symposium vid högskolan i Örebro, samlade i volymen *Gud är en av oss. Om psalmdiktaren Anders Frostensons liv och författarskap*. 2007. Med anledning av Frostensons bortgång 2006 skrev jag en artikel för tidskriften *Signum* (nr 5 2006) ”Anders Frostenson och psalmerna”.
Den första avhandlingen om Frostenson behandlar hans teologi, Alva Ekströms, *Inget är skapat utanför. Teologi och kontext i Anders Frostensons författarskap*. 2006.
2. Jenny Westerström, *Nils Ferlin. Ett diktarliv*. 1998, s. 413 samt Klara var inte Paris. *Bohemliv under två sekler*. 2006, s. 409.
3. Olofsson, s. 76 f.
4. a.a. s. 76 f.
5. Inger Selander, ”Psalmer som förenar. Anders Frostenson och de fria samfundens tradition”, *Gud är en av oss*.
6. Olofsson, s. 183.
7. P. O. Nissner, *Änglarna sjunger i himlen och andra psalmer*. 2002, s. 86.
8. Inger Selander, ”Den svenska psalmrenässansen från ett litterärt perspektiv”, *När tron blir sång. Om psalm i text och ton*. 2008.

medlemmar att ägna sig åt sysselsättningar, som undergräver hälsa och krafter.

Hans artikel får mig att tänka på fotografierna av arbetarna på Jönköpings tändsticksfabrik, som tillsammans med information om arbetsförhållandena finns på Tändsticksmuseet i Rydbergs födelsestad. Samma år som den första fabriksbyggnaden uppfördes, nämligen revolutionsåret 1848, arbetade Rydberg på *Jönköpingsbladet*. Han hade blivit anställd året innan av Johan Sandwall. Efter en kort tvåårig vistelse vid *Handelstidningen* i Göteborg kom han tillbaka 1850 och stannade i knappt ett år. Rydberg, som senare kom att engagera sig mot barnarbete och exploatering av arbetare, har med all säkerhet känt till förhållandena på tändsticksfabriken. Han kan knappast ha undgått att möta arbetarna på Jönköpings gator och notera hur sjuka många av dem såg ut. Den giftiga vita fosfor gjorde att tänderna lossnade, hyn gulnade och kropparna krokade. De åldrades i förtid. Till denna hemska bild kan tilläggas att majoriteten av arbetarna var kvinnor och barn. Barnen hade samma arbetsuppgifter som de vuxna men bara en tredjedel i lön. De arbetade 10 timmar om dagen, sex dagar i veckan.

Det fysiska förfallet var således en realitet i många industriella miljöer, men just den här artikeln av Rydberg inriktas inte på fabriksarbetarnas hälsa utan på den allmänna fysiska försämringen i samhället. Han har dessutom männen, och inte kvinnorna, för ögonen när han förordar ett införande av gymnastik i skolorna. Den fysiska träningen gällde egentligen hela svenska folket – den manliga delen förstås. Fysisk träning är ett måste om vi ska få ”dugliga fosterlandsförsvarare, när nöden kräfver”, skriver han.

Under 1800-talet hade intresset för gymnastik och friluftsliv tilltagit.³ Pehr Henrik Ling (1776–1839) blev internationellt känd för den undervisningsanstalt i gymnastik som han grundlade 1813. Rydberg, och andra hälsomedvetna personer, fortsatte i Lings anda, på 1850-talet och framöver, att uppmana ansvariga personer till att förbättra folkhälsan.

Det är kanske inte många som förknippar Rydberg med förespråkare för nakenhet och tidig sexualupplysning, men fyrtio år efter det att han skrivit artikeln ”De menckliga figurerna” återkommer han till klädernas utveckling – och intressant nog – deras förhållande till nakenhet och moral. Vi måste vänja oss vid nakenhet, skriver han. Det finns en ”kysk nakenhet och ett okyskt döljande af lemmarna”. Han menar att moralen förändras i takt med tidens mode. Under 1700-talet var det exempelvis omoraliskt att visa

ansiktets hy vilket föranledde damerna att dölja den med tjockt smink. Mot slutet av 1700-talet var det däremot inte oanständigt att bära ett ”så urringadt lifstycke, att barmen, när dess ägarinna gjorde en liflig rörelse, lämnade sitt rymliga fångsel”, skriver Rydberg.⁴

Vi bör nog vara tacksamma för att vi lever i en annan tid, Jenny. Det var nämligen inte bara kvinnorna som var farligt förföriska utan även männen. Inte visste jag att en man är extra farlig för kvinnans dygd om han har en lockig kalufs. Men så var det, påpekar Rydberg, när man införde peruker för prästerna. De som ville ”nyttja” sitt eget ”på hufvudet växande hår” fick höra att de var ”osedlighetsfrämjare och djäfvulens medkämpar”. Speciellt farligt var det om håret var rikt och lockigt. Det kunde bli ”en satans snara” med vilken oerfarna och svaga kvinnor kunde snärjas. I stället för att andäktigt lyssna till ordet, satt de och betraktade ”den hårfagre ordförkunnaren”. Moralens försvarare var övertygade om att en hederlig gethårsperuk undanröjde den faran.⁵

Nej, Rydberg förespråkar i stället för falsk pryddhet, öppenhet och ett naturligt förhållningssätt till kroppen. Ju mer hemlighetsmakeri vi har desto mer spekulationer får vi, menar han. Det samma gäller barns kunskap om ”aflelsen”. Det finns äldre personer, skriver Rydberg, som tänker på de möjliga följderna av den tidiga bekantskap med ”lystenheten och med aflelsens mysterium” som finns i de bibliska böckerna. Men, fortsätter han, när uppfostrare och religionslärare ”icke dess mindre anse, att dessa berättelser ej böra strykas ur läroboken, handla de, tror jag, med insikt eller sund instinkt”.⁶

Att det är viktigt att hålla kroppen sund och spänstig, och inte betrakta den som syndfull, hänger för Rydberg samman med både hans liberala människosyn och kristna uppfattning. Kroppen är själens tempel – och Gud har skapat den. Han ändrade inte uppfattning under de fyrtio år som förflöt mellan artiklarna. I båda artiklarna tar han hjälp av humorn när han polemiserar mot tidens syn på människokroppen. I *Den siste Athenaren* från 1859 beskriver han Hermione så här:

Spegeln hade lärt henne, att hon sjelf hade ett intagande yttre. Hvarför skulle hon dölja detta för sig sjelf eller andra? Hon kunde det icke, äfven om hon velat det. Hon var glad och tacksam för denna Guds och naturens gåfva och fann i dess ego en vink att varda den värdig genom sin själsförädling.

Att missvårda denna skönhet, att afklippa sina rika lockar eller dölja sin gestalt i en vanprydande dräkt, som mången kristiansk svärnerska gjorde, skulle för henne varit en hädelse.⁷

På 1850-talet var det kroppsliga förfallet emellertid ett faktum. När Rydberg i "De menskliga figurerna" beskriver några yrkesgrupper och på vilket sätt vi kan urskilja dem i folkmängden med hjälp av deras gångsätt, leder beskrivningen tankarna till John Cleese och hans demonstration av olika gångstilar i sketchen "The Ministry of Silly Walks".⁸

Rydberg utropar: Se bara hur de olika yrkena och levnadssätten tilltyga människor som aldrig "taga annan kroppsrörelse, än en liten promenad då och då!" Om vi möter tjugo män på gatan ser vi knappast en som *inte* är "sned, hjulbent, kobent eller vanställd på annat sätt", konstaterar han.

Den första vi möter använder inte sina gångmuskler utan tyngdkraften när han går eftersom musklerna är så klena. "Han skjuter kroppen framåt och hinner i grefvens tid att ställa fram först den ene foten och så den andre, för att understödja den framåtskjutna kroppen."

Den andra har en gångstil som skiljer sig från den förstas: Han "marcherar styf och oledig, som om han sväljt en jernstång".

Den tredje är "krokig och slankig" och betar sig som om "han sväljt en bugande kammarjunkare".

Den fjärde, "på hvilken vi nu få ögonen", skriver Rydberg, är en ganska

kostlig figur. Hans knäskålar närma sig hvarandra, som om de ville dricka brorsskål, medan hans högra fot högdraget håller sig på största möjliga afstånd från den venstra, hvilken i sin ordning synes vädja till vadorna, för att åstadkomma en förlikning.

Hos den femte, slutligen,

se vi ett alldeles motsatt förhållande. Hämlarna hälsa hvarandra med ömma kyssar, vadorna synas hafva slagit vad om, hvilkendera skall beskrifva den djerfvaste kroklinien, och knäskålarne åtskiljas af ett så ansenligt mellanrum, att om mannen ginge på en smal gata, skulle afståndet å ömse sidor blifva ganska knappt mellan skål och vägg.⁹

Vi ser genast på deras gång och hållning att den herrn är en bagare, den en skräddare, den en skomakare och så vidare, skriver Rydberg. Visst skulle figurerna kunna söka medel på "The Ministry of Silly Walks" i syfte att utveckla sina gångstilar.

När Rydberg nämner kopparslagarens hår, som skiftar i grönt, har detta emellertid inget med gången att göra. Han konstaterar: ”Detta sistnämnda är väl något, som ej kan hjälpas genom gymnastik”. Man skulle kunna tillägga att det samma gällde de fosforförgiftade arbetarna på tändsticksfabriken. Men läkarna, som där anlätades av fabriksledningen, skyllde förgiftningen på arbetarnas bristande hygien – inte på fosfor de inandades.

Bakom Viktor Rydbergs komiska formuleringar i ”De menskliga figurerna” finns som sagt en allvarlig kritik av orsakerna till den försämrade folkhälsan. Visserligen tar han endast upp ett enahanda och stillasittande yrkesutövande i artikeln – inte någon rå exploatering av arbetare som han gjorde i exempelvis ”Den nya Grottesången” 1891 – men han pekar på ett växande behov av friskvård.

Men var det då bara männen som förfallit, enligt Rydberg? Nej, Jenny, tyvärr måste jag i ärlighetens namn lyfta fram några andra exempel som inte är så smickrande för oss kvinnor. Om männen klär sig i skorstenshattar, spetsfrackar och fadermördare så struttar kvinnorna omkring i krinolin.¹⁰ Det är tur att inte grekerna ser kvinnorna, suckar Rydberg. Då skulle de antingen skratta eller gråta och begäpa det vidunder som en vanformad sömmerska utformat. I en annan artikel beskriver han vissa kvinnor med orden: ”sneda snörlifs- och planchettevidunder”, ”fadda modedockor” och ”sidenklädda qvinnodjur”.¹¹ Vi kan förstås värja oss mot förtälet med att varken du eller jag använder krinoliner eller snörliv – och att åtminstone du, Jenny, inte är någon ”fadd modedocka”.

Men ändå, visst är det tur att vi tillhör de kvinnliga figurerna och inte de manliga. Vi kan ju faktiskt slänga snörliven och de andra påklistrade egenskaperna och bli mänskliga figurer. Värre är det för männen – och den tidens arbetarkvinnor.

Noter

1. Viktor Rydberg, ”De menskliga figurerna”, i Birthe Sjöberg, *Viktor Rydberg som politisk-satirisk författare. Tomtebissen 1857*, Hedemora: Gidlunds 2009, s. 112 ff.
2. Ur Vergilius Aeneiden, nionde boken, stycket om Nisus’ och hans älskade (yngre) vän Euryalus’ tragiska död under ett nattligt angrepp på fiendens läger. Anspelningar på detta stycke återkommer i andra texter av Rydberg. Se till exempel *Det sköna*

och dess lagar. Fjorton föreläsningar hållna vårterminen 1889 af Viktor Rydberg, Stockholm: Bonnier 1901, s. 70.

3. I Tyskland hade man börjat intressera sig för gymnastik, och i Sverige grundade Pehr Henrik Ling (1776–1839) den första undervisningsanstalten i gymnastik 1813. Annars var det framförallt friluftslivet i form av fotvandringar och utflykter som började intressera folk. Se Lena Eskilsson, "Friluftsliv", *Signums svenska kulturhistoria. Det moderna genombrottet*, red. Jakob Christensson, Stockholm: Bokförlaget Signum 2008, s. 363 f.
4. Viktor Rydberg, *Om Nakenhet och Klädselsätt (Med anledning af striden om Oscar Björcks frismålningar i Operakällaren)*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1895, s. 22 f.
5. *Om Nakenhet och Klädselsätt*, s. 28 f.
6. *Ibid.*, s. 34 f.
7. Viktor Rydberg, *Den siste Athenaren* [1859], Göteborg 1880, s. 188.
8. Sketchen "The Ministry of Silly Walks" med bland annat John Cleese ingick i Monty Python's Flying Circus 1970.
9. Mellan skål och vägg, är även ett talesätt i betydelsen "i förtrolig samvaro". *SAOL*.
10. Se Rydberg, "Om kejsareresor och konungaresor, furstinneresor och Tysklandsresor, astronomi och krinoliner, med mera smått", i Sjöberg, s. 197 f.
11. Rydberg, "Historia om en kaptän", i Sjöberg, s. 161.

Vad korten berättar – Tarot hos Yeats, Meyrink, Kafka, T.S. Eliot och Sigrid Combüchen

Bo S. Svensson

The true Tarot is symbolism; it speaks no other language and offers no other signs. Given the inward meaning of its emblems, they do become a kind of alphabeth which is capable of indefinite combinations and makes true sense in all. On the highest plane it offers a key to the Mysteries [...]

A.E. Waite, *The Pictorial Key to the Tarot*.¹

Arthur Edward Waite var den stora auktoriteten i förra sekelskiftets England och USA. Genom UB:s handskrivna kartotekskort hittar man vägen till hans digra volymer, med titlar som *The Secret Tradition in Freemasonry*, London 1911 (2 volymer), *New Encyclopedia of Freemasonry* London 1921 (2 volymer; repr. New York 1970) och *The Brotherhood of the Rosy Cross*, London 1924 (repr. New York 1993). Waites behändiga lilla bok *The Pictorial Key to Tarot* (1910) blev genast en förlagssuccé i London och redan året därpå hade den funnit en amerikansk distributör. Fem år senare distribuerades den faktiskt också som piratupplaga i USA. Nya upplagor och nytryck ges fortfarande ut.

Att Eliot kände till Waites lilla bok är inte överraskande med tanke på den omedelbara succén, och Rider-Waite-korten blev genast de mest populära. Kortleken kallades så genom samarbetet mellan förläggaren Rider och författaren Waite. Också Yeats använde sig av Rider-Waite. Kanske nådde den direkt eller indirekt också fram till Kafka i Prag via Tyskland?² Med största sannolikhet har också Combüchen använt sig av Waites lilla bok, med avbildade spelkort försedda med kommentarer, liksom av Eliots *The Waste Land*. Till detta återkommer jag.

Hur ser då en Tarot-kortlek ut? Rider-Waite består av 78 kort, indelade i två grupper. Tjugotvå kort ingår i den större arkanan. De är trumfkort och

är numrerade från noll till tjuogoett och har korta, ofta arketyfiska titlar, relaterade till det gudomliga och till krafter i mikro- och makrokosmos. Förutom Dären, The Fool, ingår t.ex. Magikern, Lyckohjulet och Eremiten. De behandlas som separata enheter och kan då ibland ge underlag för meditation. Men oftast sprids de ut enligt vissa regler och kallas då 'spread', på svenska 'utlägg'. Då läser man korten i rak eller omkastad följd och tolkar dem som rutor i ett seriealbum. I den mindre arkanan ingår femtiosex kort. Till skillnad från större arkanan, som uttrycker arketyfiska ideer och kosmiska krafter, så rör den mindre arkanan mänskliga erfarenheter. Allegoriskt kan den tematiska skillnaden betecknas som "gudarnas val" respektive "människors val". Den mindre arkanan är indelad i fyra sviter: svärd, stavar, pentagram (eller mynt) och bägare. Kortet där är indelade från två till tio och har inga titlar. Ettan kallas ess. Kortet identifieras genom numret i kombination med emblemet på sviten. I den mindre arkanan ingår de fyra elementen: luft, eld, jord och vatten. Dessutom finns fyra hovkort i varje svit: kung, drottning, knekt (eller riddare) och page. I lilla arkanan finns förebilden till våra dagars vanliga spelkort.

En ockult våg svepte över Europa vid slutet av 1800-talet. Poeten W.B. Yeats, en av ledarna för den keltiska renässansen, var liksom A.E. Waite medlem av Golden Dawn, en sluten, ockult frimurarorden, som bildades i London 1887. Under sin glansperiod på 1890-talet hade den både ett visst sociokulturellt och litterärt inflytande i England och på kontinenten. Dess fullständiga namn var The Hermetic Order of the Golden Dawn, och dess idéinnehåll bildade en syntes av till synes skilda delar som ceremoniell magi, alkemi, meditation, astrologi, numerologi, divination, tarot, astralprojektion med mera. Golden Dawn hämtade sin inspiration från renässansens ockulta naturfilosofier, med källor som Agrippa, Paracelsus och John Dee, men hade också vägande inslag från den franske författaren och ockultisten Eliphas Levi, en av förgrundsfigurerna i den ockulta renässansen vid mitten av 1800-talet.³

Yeats och resan mot högre kunskap

I *The Stories of Red Hanrahan* suggererar William Butler Yeats fram ett tillstånd utanför tid och rum. Det hela äger rum under Samhain Eve, en kel-

tisk festivalnatt vid slutet av skördesåsongen, känd för sina mystiska kvaliteter:

During the night, the great shield of Shatkach was lowered, allowing the barrier between the worlds to fade, and the forces of chaos to invade the realms of order, the material world conjoining with the world of the dead.⁴

Red Hanrahan verkar inte vara en litterär figur i vanlig bemärkelse. Han förefaller snarare vara en ikon, avpersonifierad, symbolen för en konvertit eller novis, med sin motsvarighet i Tarot-kortet noll, beteckningen för Dåren, som är utsedd till att genomgå en medvetandeförändring. Yeats använder figuren och temat på ett sätt som leder djupt in i keltiska myter, gnostisk kabbala och mysticism. Månen, Eremiten och Den höga prästinnan har sina motsvarigheter i Rider-Waites Tarotkort och vägleder novisen på hans resa mot högre kunskap och initiering i det fördolda:

According to the dictum characteristic of Hermetic metaphysics – "as above so below" – this temple of the higher worlds is a macrocosm of the human mind, where as Yeats says, the blessed spirits and gods must be sought.⁵

Golem – homunculus med Guds namn skrivet i munnen

I Böhmen finns sedan århundraden ett kortspel, på tjeckiska kallat Taroky, som lär spelas än i dag. De tjugotvå trumfkorten har i likhet med den större arkanan i Tarot teman som antingen är allegoriska eller moraliska, relaterade till livets prövningar eller till speciella dygder. Den österrikiske författaren Gustav Meyrink bodde en tid i Prag. I sin mest kända berättelse, *The Golem* (1915), skriver han:

Don't our Bohemian cards display pictures which are clearly symbols: The Fool, Death, The Devil, The Last Judgment? How loudly, my dear friend do you ask life to shout the answers in your ears? What you do not need to know however is that 'tarok' or 'Tarot' means as much as the Jewish Torah – the law.⁶

Meyrink använder sig av en legend från kejsar Rudolf II:s tid, när det österrikiska hovet för en tid hade flyttat till Prag-borgen uppe på Hradcany. Eftersom Rudolf intresserade sig för astronomi och magi hade han anställt den från Danmark landsflyktige astronomen Tycho Brahe och en assistent till honom, Johannes Kepler. Nere i det judiska gettor på andra sidan

Moldau ledde den lärde renässanshumanisten Rabbi Löow den judiska församlingen. Som skrifflärd ansågs Löow av den illitterata allmänheten besitta magiska krafter.

Enligt legenden var det när rabbi Löow ville rädda det judiska gettot undan en antisemitisk pogrom som han skapade Golem, en väldig homunculus av vass och lera, försedd med en lapp i munnen, där det heliga ordet, toran, stod skrivet. Så länge ingen ryckte Guds namn ur munnen på Golem var han lydig och ofarlig, stor och stark, en arbetsträl utan hjärna; men utan ordet i sin mun blev han bindgalen och livsfarlig. Denne homunculus från Prag kan ses som en föregångare till Frankensteins monster. I Meyrinks roman beskrivs han som ett undflyende väsen, som visserligen skrämmer ghettots invånare med sitt hemska utseende och sin stapplande gång, men som framför allt har den ockulta förmågan att anta samma drag som den människa han möter och fylla dennes själ med syner och drömmar.

När Vertigo förlag gav ut boken igen på svenska våren 2009 recenserade Nils Schwartz den i *Expressen*, och där tolkar han influensen från tarot-korten på följande sätt:

Jag vet inte mycket om tarotleken, men jag misstänker att det delvis är den som fått rollbesätta romanen. Pernath älskar två kvinnor, den ena ljus, den andra mörk. Intrigens motor är polariseringen mellan den underjordiskt onde lumphandlaren Wassertrum och den överjordiskt gode rabbinen Hillel. Båda är judar, och om Wassertrum är en kopia av en antisemitisk nidsbild, så tjänar väl Hillel som Meyrinks antirasistiska alibi.⁷

I *Svenska Dagbladet* beskriver Eva Johansson romanen som en metafysisk fantasi. Det är inte bara Pernath, romanens huvudperson, som ständigt tvingas ifrågasätta vad som är dröm och vad som är verklighet i det han upplever – läsaren kan heller aldrig vara säker:

Romanen är fylld av [...] dubbelbottnade lekar med överlappande tidsskikt, identitetsupplösning och förvillande spegelvärldar. Inte heller är det lätt att säga vad för sorts roman *Golem* egentligen är – här ryms mustiga krogscener, teosofiska utläggningar, trånande kärlek, hallucinatoriska visioner och en deckarliktande mordgåta. Allt sammansmält till en feberhet och egenartad berättelse, pådriven av en prosa lika hemmastadd i mystikens sfärer som i rännstenen och fängelsecellen. Ofta härligt melodramatisk och med vilda kast mellan extas och förtvivlan, klarsynthet och förvirring.⁸

Kafkas Amerika – drömligt övergångsland till evigheten.

När Kafkas ofullbordade roman *Amerika (Der Verschollene)* kom ut på svenska 1947 tog Artur Lundkvist i *ST* fasta på dess drömlika karaktär: ”*Amerika* har en märkvärdig prägel av på en gång framtidskontinent och drömligt övergångsland till evigheten.” Bengt Söderberg i *Expressen* läste in både en realistisk och en symbolisk nivå:

Den kan läsas som en vanlig realistisk berättelse [...] På det sättet får romanen om den unge emigranten Karl Rossmans öden i Amerika en ganska ljus och munter ton, ibland på gränsen till fars, ibland nära satiren. Sextonåringen, som skickas över Atlanten därför att en tjänsteflicka har förfört honom, blir en Candide [...] Men det finns symbolik i *Amerika* som visserligen är mindre påträngande och fruktansvärd än *Processens* eller *Slottets*, men lika oroande och mångtydig, och vikande.⁹

Litteraturforskaren June Leavitt tycks ändå vara den förste som upptäckt hur djupt Franz Kafka har inspirerats av Tarot.¹⁰ I Kafkas publicerade dagböcker och i *Brevet till fadern* finns anteckningar som visar att både modern och fadern spelade Taroky. I romanfragmentet *Die Verschollene (Amerika)*, postumt utgiven 1927) har Leavitt återfunnit primära ikoner ur den större arkanan som Eremiten, Domen och Dären. Genom en listig läsning finner hon ekon av arketyppiska sammanhang, där Brunhilda i berättelsen motsvaras av Den höga prästinnan i den större arkanan. Eftersom Tarot-symbolerna är ikoner åstadkommer de skärpan i de bilder som utgör textens andliga progression. Bildskärpan gör att gestalterna skiljer sig från allegoriska figurer, eftersom textens figurer i allegoriska framställningar tenderar att avtypiseras till abstrakta delar i ett mer enhetligt arkaiskt landskap.

Det är den enorma vitaliteten hos symbolerna som gör Kafkas användning av Tarot så speciell. Överhovmästaren på hotell Occidental motsvarar rätt exakt Tarot-kortets Kejsaren, som representant för auktoritet, justis och straff. Men han representerar samtidigt i lika hög utsträckning Kafkas egen far eller någon annan obehaglig myndighetsperson i dubbelmonarkins tjänstemannagalleri eller i författarens omedelbara omvärld.¹¹ Det är dubbelexponeringarna som gör porträtten samtidigt arkaiska och djupt individuella.

T. S. Eliot och den elaka kortleken.

Några karismatiska rader i T.S. Eliots *The Waste Land* (1922) har ofta citerats. De förekommer i del 1, ”The burial of the Dead.”:

Madame Sosotris, famous clairvoyante
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe.
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned phoenician Sailor,
(those are pearls that were his eyes, Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations,
Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and his card,
Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself:
One must be so careful these days.

I sin helhet bildar strofen en liten berättelse, eller snarare scen. Som ’visast i hela Europa’ presenteras den ’berömda clairvoianten’ för läsarna. Så följer hennes spådom ur Tarotkorten och slutligen hennes avskedsreplik till den anonyme progagonisten som blivit spådd om sin framtid.

Forskningen har lagt ner mycken möda på tolkningen också av Tarotkorten, i likhet med många andra svårgripbara textställen i dikten. Robert Currie¹² ger i sin studie en kort översiktlig beskrivning av Tarotkortens historik och symboler. Bakgrunden tycker han sig finna i det medeltida Frankrike och Italien. I Venedig producerades den Tarot som tycks ha varit förebild för de franska kort som, med få undantag, fanns i England under 1700- och 1800-talet.

Han finner att två symbolsystem dominerar, dels symboler med rötter i kristendomen och bibeln (påven, eremiten, djävulen), dels astrologiska tecken (planeter som månen och solen, zodiaken, etc.). En del tecken är reproduktioner av samma symboler som finns i horoskopet. Där finns Lycko-hjulet, Taskspelaren, i bredbrättad hatt, vid ett bord med olika föremål – han liknar en köpman. Den hängde mannen är ingen straffad brotts-

ling, vilket man skulle kunna tro, utan han hänger uppochner med ena benet bundet vid ett grönskande kors (eller två korslagda stavar) och har en gloria runt huvudet; enligt A.E. Waite representerar Den hängde relationen mellan det gudomliga och universum. Den som förstår symboliken "will receive intimations concerning a great awakening that is possible, and will know that after the sacred Mystery of Death there is a glorious Mystery of Resurrection".¹³

Waites tolkning ger ju en överraskande positiv belysning av Den hängde. Att madame Sosostri saknar det kortet är upplysande *ex negativo* – skulle just det kortet ligga synligt bland de övriga skulle det ju ge en helt annan riktning åt tolkningen av 'Det öde landet' som något sterilt. Currie menar att kortets påpekade frånvaro – *ex negativo* – gör att skuggan av en för Eliot viktig kristen ambivalens hålls kvar.

Curries slutsats blir att mycket i *The Waste Land* kan härledas till Eliots ungdomsår, då han under åtminstone en period hade ett djupt problematiskt förhållande till den kristna tron, som han såg glimtar av, 'fortfarande ur mörkret, genom metafysikens och mystikens disiga glas'.¹⁴ Gordon argumenterar liksom Currie för att *The Waste Land* är den unge författarens 'andliga självbiografi' och att:

Waite's Tarot is none other than a poetic, metaphysical and mystical, Christian revision of the tarot cards: and it might be that this is the Tarot of *The Waste Land*.¹⁵

Jane Leavitt är mycket mer konkret i sin analys. Hon instämmer i det stora hela med Curries slutsats genom att hänvisa till Max Nannys hypotes om att författaren, kanske främst pga sitt katastrofala äktenskap och sin ur kreativ synpunkt ofruktbara anställning som tjänsteman på utlandsavdelningen i Lloyds Bank, led av en 'absolut känslomässig störning', eller en "lifelong affliction" som Eliot själv kallade det. Kortet som följer efter Den drunknade feniciska sjömannen, med ögon som pärlor, är "Belladonna, the Lady of the Rocks" – problemet är bara att båda dessa kort inte återfinns i Rider-Waites Tarot utan har skapats av poeten själv. Thomas Stearns unga vackra hustru Vivian, med sitt starka och starkt förvirrade utagerande i offentliga sällskap, skulle som "The lady of situations", kunna vara ikonen för den andra parten i den pågående äktenskapliga konflikten. "Fear death

by water” skulle kunna tolkas som poetens motvilja mot ”weeping on the personal”¹⁶

Det är kanske där det s.k. ’objektiva korrelatet’ träder in, slår det mig. I stället för att gestalta det enskilda livets misär, och kontorsarbetets och äktenskapets sterilitet, transformerar Eliot metaforerna och Tarotkortet till ’objektiva’ bilder för något allmänt, den allmänna depressionen när en hel generation unga män gått förlorad i ett idiotiskt skyttegravskrig utan vinnare och ära, och det kulturella ödeland som blivit resultatet efter krigets anarkistiska kaos; en tyst kollektiv sorg i den sterila återstoden av det som varit den västerländska civilisationens blomstring. Känslan av andlig död gällde inte bara individuellt, utan band samman alla unga män och kvinnor som skurits av från livets rikedom på möjligheter, efter att ha berövats själva livskraften.

I antropologen och mytforskaren Jessie L. Westons bok *From Ritual to Romance* (1920), som Eliot betraktade som avgörande för hur *The Waste Land* skulle förstås, beskrivs de fyra sviterna i lilla arkanan, Tarotkort som Weston, bl.a. med en hänvisning till Yeats, ”whose practical acquaintance with Medieval and Modern Magic is well known”, såg som symboler för livet.¹⁷ Men också gralsökandet var ett motiv som Eliot fann hos Weston, med en esoterisk sida mot offerritual och fruktbarhetsmyt.

Den protagonist som söker upp ’den berömda clairvoianten’, känd som ’den visaste kvinnan i hela Europa’, kan då identifieras som en gralsökare, på jakt efter de fruktbara livgivande symbolerna. Men i Tarotkortet får han inte de svar han hoppats på. Hindrad av svår förkylning säger Madame Sostris mer om vad hon inte ser än om vad kortet kan berätta. Hon ser varken innehållet i det blanka kortet på Köpmannens rygg eller hans ena öga (han syns i profil på kortet); hon hittar inte Den hängde mannen, som representerar relationen mellan det gudomliga och universum. Hon lägger i stället på eget bevåg in en drunksnad Fenisisk sjöman med pärlor i stället för ögon och en Belladonna ’on the Rocks’. Av de sju korten i given är bara tre genuina Tarotkort: Två av dessa ser hon: Hjulet (The Wheel of Fortune) och ”the man with three (of) staves”. Det nedslående resultatet försvagar Sostris synförmåga nästan lika effektivt som den drunksnade sjömannens. Man kan jämföra med Eliots luriga kommentarer i hans noter till ”The Burial of the Dead”. Där jämför Eliot ’mannen med tre stavar’ med Fiskarkungen själv, ’helt godtyckligt’.¹⁸

Därför faller också den 'visaste kvinnan i Europa' också nästan helt ur sin roll som clairvoiant stjärna. Återstår en snuvig gumma med synsvårigheter, som ändå vill tjäna en slant på att spå i kort, en av de anonyma rösterna i ett råkallt och dimmigt London i april: "Thank you. If you see dear Mrs. Equitone, / Tell her I bring the horoscope myself: / One must be so careful these days."

Eliot tycks visserligen ha använt Tarotkorten och deras symboliska kvaliteter för att ge struktur åt temat, gralsökandet. Men till skillnad från hos Yeats reduceras det mytiska till ren metafor – en projektyta tömd på magi, och därför också paradoxalt nog en del av temat, västerlandets kris. Fiskarkungens död leder inte till något nytt liv. Om han nu ens är Fiskarkung, vilket är – 'helt godtyckligt'. Protagonisten söker livgivande symboler hos Madame Sosostri, men finner inga, gralsökandet leder inte till någon återfödelse, som hos Weston. En delförklaring kan sökas i det privata – Viviens sjukdom som lett till kollaps medförde att också Thomas själv tvingades begära sjukledighet från banken för att genomgå terapi i Lausanne.

Max Nanny drar slutsatsen att *The Waste Land* 'befriade Eliot från personliga anklagelser mot livet'.¹⁹ Terapin i Lausanne ledde till att Eliot återfick skrivflödet och skrev färdigt *The Waste Land*.²⁰ Men förlusten av vitalitet märks ännu mot slutet, i del 5, "What the Thunder said", både tematiskt som avsaknad av det livgivande vattnet och som överansträngd, österländskt färgad symbolik i mötet mellan mänskligt och kosmiskt. Inte heller i "The Burial of the Dead" kan Tarot-korten i Madame Sosostri hand ingå i något vitalt och levande system. Resultatet blir att korten

are wrenched out of any possible context, condemned to go on existing for no reason at all; devoid of purpose, alone in themselves ... (each an) image of irreducible separateness."²¹

Sigrig Combüchens *Parsifal* – ett keltiskt kors för "Georg"

Motsvarigheten till Eliots Madame Sosostri heter i Combüchens berättelse Livia och är journalist, anställd på dagstidningen *Standart* under ett dystopiskt 2050-tal som, när den redaktionella linjen lagts om i populistisk riktning, fått ägna sig åt

Ödets frågor [...]och kortnyheter, vilka kan abonneras som spel, där man med händelsen som utgångspunkt kan skapa om historien och hitta på framtiden. [...]det fungerar som patients eller korsord. De sysslösa kan sysselsättas med att få verkligheten att 'gå upp' eller 'gå ut'."22

Livia har en arbetslös kollega, Perle, som innan hon blev friställd sysslade med Fenix-planer, dvs.

med det övergripande som skapades av Plato(n), författade vad man då kallade bakgrundsmaterial. Det handlade mest om valsituationer där man kan vända sönderfall till något annat än bara sönderfall på sönderfall. Hur man bryter onda cirkelar med en utväg. [...] Och så vidare.(14).

Men ägaren gillade sönderfall, och snabbrota, så när Standart förlorade marknadsandelar fick Perle gå, samtidigt som chefredaktören Johnny Gawain slutade. Vid berättelsens början är Perle också hemlös och bor under Saxonbron med andra hemlösa. Duscha och byta kläder får hon hos Livia. Där kan hon också iaktta hur en rik mansperson, kallad "Georg", varje morgon klockan åtta får privatrådgivning av Livia. Han lägger tio Tarotkort enligt ett särskilt mönster som sedan tolkas av Livia.²³ Hur själva utlägget ser ut återkommer jag till. Jag börjar i stället med hur Livia spår – där överträffar hon rentav Eliots Madame Sosostri med bred marginal:

"Georg", ljuger Livia, "jag tror du börjar lägga saker bakom dig nu. /.../mycket av frånvändheten och känslan av otur finns ju kvar, men du börjar visa återhämtning, ja spirit. Vi vet förstås att den lille ekvilibristen är moneymakern i din självkänsla, medan du som man fortfarande känner avskurenhet." Vid sista ordet gör hon en fräck gest bakom ryggen, i samförstånd med Perle. /

Och blabla. Hon vet att Livia hittar på alltsammans och att hennes spådomar bär endast genom det förtroendegivande i hennes lögner. Ändå är Perle litet rädd för korten. Gillar de grova ansiktena och så. De omsorgsfullt tillyxade symbolerna. Men de är hemska i tillämpning. [...]ingen människa kan ju förhoppningsvis mystik på schema? och när det då görs – åh Livia, då rinner ju det bort som kunde vara mystiskt. (20)

Här möts läsaren av en egendomlig situation. Ödesuttolkaren från Standart ljuger ogenerat för sin klient och gör fräcka gester bakom ryggen åt väninnan Perle, som ändå hyser en viss respekt, nästan fruktan, för kortens iko-ner och vad de symboliserar. Det är två skilda hållningar som går att hänföra till skilda sätt att se på tillvaron, inklusive på det "övergripande som skapades av Plato(n)".

Men själva utlägget beskrivs i detalj, vilket jag återkommer till. Lagt kort ligger, öppet för tolkning. Eftersom clairvoianten Livia fräckt fejkar sina spådomar ser hon ingenting. Det hon berättar är bara trams. I stället blir det läsaren som får ta över tolkningen, om han/hon kan och vill. Och vem är signaturen "Georg"? Det enda vi får veta är att "Georg" dagligen per distans skickar in sina utlägg till Livia: "'Georg' [...]finns på gasplattformen därute. Ut i vildmarken. Skit. Ut!" (21)

Det är det hela. Combüchen uttrycker sig i gåtor. Situationen är gåtfull, sammanhanget är oklart, Tarot-korten är visserligen synliga men bär på ett hemligt budskap. Och vem är "Georg"? Vad är det för gasplattform? Och vad gör den i vildmarken? Och slutligen: –Vad säger Tarotkorten egentligen?

För att göra en lång historia kort – min hypotes är att "Georg" är en ännu inte introducerad pensionerad general, Piscator heter han; i det rituellt-mytiska sammanhanget är han den svårt sjuke Fiskarkungen. Gasplattformen är Piscators befästa villa med ett specialinrett sjukrum, där han vårdas av en heltidsanställd sköterska, som lindrar hans onda med lustgas. Vildmarken är det mytiska landskapet, där han är den sterila och döende Fiskarkung som Jessie L. Weston beskriver. I 'vildmarken' utgör han länken mellan förkristna fruktbarhetskulter och keltiska och kristna versioner av Gral-berättelsen:

Conceiving of the grail saga as a literary outgrowth of ancient ritual, she (Weston) seeks a Gnostic Christian interpretation that unites the quest for fertility with the striving for mystical oneness with God.²⁴

Vad är det då Tarot-korten berättar? Jag sökte hjälp från en av de främsta specialisterna på området, June Leavitt på Ben Gurion University of the Negev i Israel, men hon avböjde mycket vänligt med hänvisning till att hon i veckan skall börja undervisa i "a course I created on mysticism". I stället rekommenderar hon mig:

to read as much as you can about each card in the spread using good Tarot interpretation books [...] and then think deeply and meditate on the spreads. Then read the text again and contemplate. Allow the muse and spirit of intelligence to enter and show you how things work together in the text?²⁵

Ja, varför inte? På sätt och vis liknar uppgiften en textanalys, t.ex. av *Par-sifal*. Jag behöver inte vara någon clairvoiant för att läsa korten. Alltså, till verket! Texten består av kort, utlägget beskrivs så här:

”Georg” lägger en svärdssjua i centrum och en ensam pokal över. Sedan mycket ur den stora arkanan. Under krysset hamnar månen med de tjutande vargarna. Till vänster tvåan i stavar, ovanför tornet, till höger eremiten. Och de fyra separata korten till höger om ringen blir nerifrån och upp trollkarlen, sexan i bägare, tvåan i stavar och Källan. (19 f.)

I centrum placeras signifikatorn, ”Georg”. Det är ju han som gör det här utlägget. Svärden beskriver honom; på kortet för svärdsjuan syns en man som skyndsamt bär undan fem svärd medan två fortfarande sitter kvar, nerstuckna i marken. I närheten finns ett härläger för soldater. Signifikatorn täcks över av det andra kortet, en bägare, som visar det andliga tillståndet hos ”Georg”. Tillsammans bildar de båda korten ett kors. På kortet ’ess i bägare’ framträder en hand ur ett moln, som håller i en bägare. Är det Guds hand? Ovanför bägaren syns en duva dyka ner med en hostia i näbben, för att placera den i bägaren; fyra vattenstrålar strömmar ner från bägarens sidor och fuktar marken. Kan de symbolisera den saliggörande gralbägaren med det livgivande vattnet?

En fråga inställer sig redan efter de två första korten, i själva korset: är ”Georg” den pensionerade general som nu börjat söka efter frid hos ’Gud’, Piscator alias Fiskarkungen? Kommer han att lyckas med sin kompromiss? Han bär ju bara bort fem av de sju svärden?

Vidare: under signifikatorn befinner sig månen med de tjutande vargarna. Kortet representerar de underliggande nattliga känslor och fantasier som skiljer individen från det andliga livet. De två vargarna framträder ur djupen som namnlös fasa inför utgången. Kortet inramar två torn. Mellan dem leder vägen vidare mot vildmarken.

Tvåan i stavar, kortet till vänster, representerar framtiden. Mellan stavarna syns en högre man som ser ut över ett landskap och håller ett klot i höger hand. Det visar en mäktig man som betraktar sina ägor och funderar över tillvaron, ”the sadness of Alexander amidst the grandeur of this world’s wealth.”²⁶

Tornet ovanför ”Georgs” huvud representerar det som kröner honom och hans livsverk.. På kortet ses ett högt torn på en klippa. Men tornet står i lå-

gor och människor störtar ner, omgivna av flammor. Tolkningarna av tornet är osäkra, framhåller Waite. Jag väljer följande: Tornet symboliserar Falskhetens hus, som nu eldhärjas och störtar samman.

Eremiten till höger representerar det som finns omedelbart bakom ryggen på signifikanten. Iklädd sin munkkåpa lyfter eremiten med sänkt huvud en lykta där en stjärna lyser. Eremitens ledstjärna antyder att ”där jag är kan också du vara”.

Fyra kort återstår. Trollkarlen representerar signifikanten, ”Georg”, här som ung man fylld av självförtroende. Över sitt huvud bär han tecknet för evigt liv, formad som en liggande åtta. I ena handen höjer han sin stav mot himlen, den andra handen pekar mot jorden. På bordet framför honom ligger symbolerna för de fyra Tarot-sviterna.

Sexan i bägare representerar ”Georgs” hus, där bägarna visar hans känslor inför sig själv och omvärlden – på kortet ses små barn i en gammal trädgård, full av blommor. De representerar det förflutna och hans minnen, allt sådant som har försvunnit.

Tvåan av stavar återkommer och representerar i sin nya position förhoppningar om makt och fruktan för att inte lyckas.

Det sista kortet representerar det som skall komma. Men kortet Källan har jag inte kunnat finna hos Rider-Waite. Kan det kortet vara ett tillägg av Combüchen själv, en motsvarighet till de båda tillägg Eliot unnade sig? Om ’Källan’ menar Leavitt:

”Springs, fountains and wells are usually associated with the suit of Cups. Though the Ace of Cups suggests that this life giving fountain is accessible, all the cards in the Cup suit, King, Queen, Knight, ten, nine, eighth, seven etc. carry this meaning as well which is strengthened or weakened by the cards it appears with..”²⁷

Inte heller Leavitt anser således att Källan finns som trumfkort i den större arkanan – däremot som livgivande källa eller fontän i den mindre arkanans Bägar-svit. Och bägaren – är det inte den klenoden alla gralsökare i alla tider har varit ute efter?

Vattnet är också det i allt genomgående motivet i Combüchens *Parsifal*, till skillnad från hos Eliot, där det råder steril torka, trots en drucknad sjöman och åskvädret mot slutet. Vattnet finns i början, som droppar från brokanten under Saxonbron, i en utförligt skildrad duschscen med inslag av

erotiska fantasier under Perles besök hos Livia, som mansfantasier hos en ung officer i karriären, blivande Fiskarkung, om en generalsdotter att gifta sig med (han dagdrömmer att hon är som en guldfisk i sin skål och nynnär ”guldfiskens sockersmulesång” ur sånglustspelet Geishan); i del två är vattnet element och underlag för berättelser i dröm, myt och realitet under en flodresa genom vildmarken, och i del tre, Färjeläget, det deltalandskap som omsluter och avslutar resan på bokens sista sida på väg mot det öppna havet.

Som det sista kortet representerar Sigrid Combüchens ’Källan’ det som skall komma. Och det får bli en annan historia.

Noter

1. A.E. Waite, *The Pictorial Key to the Tarot*. 1911(1910). London: William Rider & Son Ltd., s.4
2. Ryssen P.D. Ouspenskys bok om Tarot, som kom 1912, var mycket influerad av Waites, och det kan ha varit via den som de båda Prag-författarna Gustav Meyrink och Kafka fick inspiration till *Golem* resp. *Amerika (Der Verschollene)*. Se June Leavitt, *Esoteric Symbols. The Tarot in Yeats, Eliot and Kafka*. 2007. Lanham Boulder, New York, Toronto, Plymouth UK: University Press of America, s. 14.
3. Liksom hos dessa författare har Golden Dawn-traditionen sin filosofiska grund i hermetism, kabbalah och frimureri. Ytterligare inspiration hämtas ur Zoroasters läror, de eleusinska mysterierna, gnosticism och nyplatonism. Till yttermera visso ingår såväl egyptisk mytologi som judiskt-kristen religion. Framför allt, och tack vare sin strävan efter eklekticism eller synkretism, representerar Golden Dawn ändå den Rosenkorsiska traditionen. – Wikipedia 18 augusti 2009.
4. en föregångare till Halloween. Wikipedia, 1 September 2009.
5. Leavitt, a.a. s. 23.
6. Citerat efter June Leavitt, *Esoteric Symbols. The Tarot in Yeats, Eliot and Kafka*. 2007. Lanham Boulder, New York, Toronto, Plymouth UK: University Press of America, s. 62.
7. Nils Schwartz, ”Meyrink / Golem”, *Expressen*, 20 maj 2009.
8. Eva Johansson, ”Golem ställer den avgörande frågan”, *SvD* 23 maj 2009.
9. Båda citaten hämtade ur W&W:s pocketupplaga, Stockholm 1963.
10. ”I wasn’t looking for the Tarot in Franz Kafka: I was reading Kafka’s *Amerika* when the Tarot symbols found me in a graduate course in literature. My Tarot cards and exegetical library were part of my spritual life hidden away back home. [---] But what were these Tarot symbols doing in Kafka? What affects did their irrational language make on the already too elusive meaning of the Kafka text? – My advisor was excited. The existence of the Tarot in Kafka had never been noted by literary critics.” Leavitt, a.a. Preface, s. ix.
11. Leavitt, a.a. s. 90.
12. Robert Currie, ”Eliot and the Tarot”, *ELH: English Literary History*, Vol 46 (Winter, 1979). John Hopkins University Press.

13. A.E. Waite, *The Pictorial Key to the Tarot, Being Fragments of a Secret Tradition under the Veil of Divination*. London: W. Rider & Son, 1911. s.116 f.
14. Lyndall Gordon, *Eliot's Early Years*, Oxford & N.Y., 1977. (min övers.)
15. Ibid. s. 118.
16. Max Nanny, "Cards are Queer: a New Reading of the Tarot in *The Waste Land*." *English Studies: A Journal of English Language and Literature* 62:1–6 (1981), 340.
17. Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*. 1993 (1920). Princeton, New Jersey: Mythos, Princeton University Press, s.77–79
18. Eliot kommenterar dessutom sitt syfte med 'Den hängde mannen'. Sin kommentar inleder han avväpnande med orden: "I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience." "The Burial of the Dead", not 46.
19. "was the relief of a personal grouse against life"; Nanny, a.a. s. 336.
20. Peter Ackroyd, *T. S. Eliot*. 1984. London: Hamish Hamilton, s. 116. Sin skrivflow har Eliot beskrivit på följande sätt: "Some forms of ill-health, debility or anemia may [...] cause an efflux of poetry in a way approaching the conditions of automatic writing ... I have seldom written poetry unless I was rather out of health." Citerat i Leavitt, a.a. s.45.
21. Paul Auster, *The Music of Chance*. 1990. London: Faber and Faber, s. 84.
22. Sigrid Combüchen, *Parsifal* en berättelse. 1998. Stockholm: Norsstedts, s. 13. I fortsättningen anges sidnumren direkt i löpande text.
23. I berättelsen står att Georg lägger en "keltisk ring" (19). Ingenstans i litteraturen om Tarotkort har jag funnit någon "keltisk ring"; däremot är ett "keltiskt kors" det kanske vanligaste Tarot-utlägget. I *Parsifal* liknar utlägget på pricken ett sådant keltiskt kors om tio kort, lagda enligt ett speciellt mönster. En inte alltför vågad fråga är därför: har Combüchen råkat ut för en freudiansk felskrivning? En författarkollega i Lund, Björn Larsson, gav några år tidigare, 1992, ut en sjöroman med titeln "Den keltiska ringen". Den handlar f.ö. om segling, inte om Tarotkort. I min tolkning utgår jag från att det är det keltiska korset om tio kort per utlägg som egentligen avses.
24. Weston, a.a., ur baksidestexten. Jfr med hennes hänvisning till Yeats, före not 17.
25. E-mail från June Leavitt. Skickat den 12 september 2009 19:38
26. Waite, a.a., s.194. Min tolkning bygger uteslutande på Waite.
27. Leavitt, e-mail 12 september 2009.

Den lilla glädjens nåd

Paul Tenggar

I sin poesikonsert *Den efterhågsna lyckan* från 2001 formulerade Jacques Werup en litteraturhistorisk iakttagelse:

I skuggan av den stora
lyckans imperium,
den lilla glädjens nåd:
sånt som sällan några
sånger får,
sånt som inte kräver,
inte lovar mycket.

Raderna identifierar ett litterärt tema som inte har fått särskilt stor uppmärksamhet, åtminstone inte i anslutning till senare tiders litteratur. Och om det är så att ”den lilla glädjens nåd” sällan har ägnats några sånger så är detta förtås inte konstigt. Men frågan är om Werups iakttagelse överensstämmer med den litteraturhistoriska verkligheten.

Tydligt är emellertid att det tema som ”den lilla glädjens nåd” kontrasterar mot i Werups dikt – ”den stora / lyckans imperium” – har fått mycket stor litteraturhistorisk uppmärksamhet. Det är ett markant drag av storslagenhet som präglat den kanoniserade västerländska poesin från det sena 1700-talet, över romantiken och symbolismen och in i 1900-talets modernistiska strömningar.

Betyder det att den lilla glädjens nåd inte har fått några sånger? Jo, jag tror att Werups dikt överdriver det unika i temat. Jag vill påstå att dikterna om den lilla glädjen bildar ett stråk genom åtminstone hela det svenska 1900-talets poesi, ett stråk som med fördel betraktas som ett alternativ till ”den stora / lyckans imperium”. Där den senare är intensiv och oändlig är den lilla glädjen småskalig och relativ. Den lilla glädjen är ofta partikulär och utgår från konkreta, personliga och historiska villkor. Den står bortom stora världsförklaringar, ideologier och yviga gester.

Det här är sentida varianter av Geijers Odalbonde-romantik. Den lilla glädjens poesi hyllar den livsattityd som gör att Geijers bonde lämnar frågorna om det juridiskt, moraliskt och universellt rätta till kung och Gud medan han själv ”njuter resten fritt”. Jacques Werups litteraturhistoriska utsaga om att den lilla glädjens nåd sällan besjungs har också en direkt förlaga i Geijers dikt:

Hvar plåga har sitt skri för sig,
Men hälsan tiger still;
Derför man talar ej om mig,
Som vore jag ej till.

I 1900-talets poesi blir den lilla glädjen mer tillfällig och mindre renodlad än hos Geijer. Men den är lika fast förankrad vid jorden. Jag ser den gärna som ett alternativ till den idealism som under seklet ligger bakom flera politiska och humanitära katastrofer. Att vända sig bort från idén om den stora lyckan är ett sätt att förkasta de stora alltomfattande ideologier som visat sig vara fatala.

I Vilhelm Ekelunds poesi är storslagenheten, de stora sammanhangens imperium, vanligast. Men mitt ibland dikterna med evighetsperspektiv finns spår av det där andra. Flera av hans dikter inleds med en enkel, positiv situation för att sedan utvecklas till att gestalta drömmen om att denna situation är en del av ett godartat världsallt. I andra dikter finns en liten förankrad glädje som visar sig vara illusorisk eller alltför torftig. Det är ändå tydligt att det finns en ambition hos Ekelund, särskilt i *Melodier i skymning* och *Elegier* från 1902 respektive 1903, att försöka hitta en sådan liten livsglädje. ”Ringsjö-vår” från *Melodier i skymning* är en av de dikter som skildrar en helt och hållet positiv och helt och hållet förankrad glädje:

Nu blåser ljumma vindar,
i långa blida dagar
i ljus sig rymden klär.
Det gror i strandens hagar,
där redan bok och lindar
fått rodnad fin och skär.

På sjön ett glitter leker.
Likt silvervita lågor
står skummet invid strand,

och brisen ljuvligt smeker,
och långa ljusa vågor
slå sjungande mot land.

Nu lossnar det i marken,
den tunga vintertjälen
ger efter och går bort.
Det sjuder sång i själen
likt saften som i barken
nu stiger inom kort.

Och sol det blir i sinne
och sol i hjärtats skrymslen
och alla mörka vrår
för blåst som susar inne
i skogens gömda skrymslen
och fejar minsta snår.

Det välbefinnande som uttrycks i dikten utgår från en upplevelse av konkreta och vardagliga naturfenomen. De ljumma vindarna, vårljuset som reflekteras i sjön, strandens hagar, lövsprickningen i bok och vind, vågorna, den uppvärmda marken och den stigande saven är alla konkreta inslag i diktjagets upplevelse. Diktens fokus viker aldrig från detta tillstånd i vårens nu.

Det innebär inte att dikten saknar expansion. Naturen besjålas och blir därmed någonting som den egentligen inte är, men denna projektion är en överföring på ett horisontellt plan, mellan människa och natur i den direkta sinnevärlden. Dikten rymmer inga stjärnor och inga ord om universum. Visserligen nämns rymden, men den har inga transcendentala dimensioner. Projektionen mellan mänskligt subjekt och natur är helt inomvärldslig, men den skapar en mycket positiv föreställning där vågor, vindar, träd och sjö bildar en ljus och ljum vårkör tillsammans med diktens subjekt.

Diktens glädje kan tyckas banal, och beskrivningen av vårdagen kan tyckas konventionell och trivial. Men det finns en annan dimension i dikten som poängterar det banala draget och därmed ger det utökad betydelse. De metaforer som besjålar naturen lägger till en liten berättelse som inte direkt har med det andra att göra. Metaforerna ”klär”, ”rodnad”, ”leker”, ”smeker” och ”sjungande” antyder en kärleksberättelse. Man klär sig fint inför möjligheten att stöta på den man är förtjust i och man rodnar när man träf-

far henne. Men vill det sig väl mynnar mötet ut i lekar och smekningar. Och man sjunger ut sin glädje över den ömsesidiga kärleken.

Den lyckosamma kärleksberättelsens skeende, som alltså bara finns antydd i diktens metaforiska retorik, korresponderar med diktens rytmiska enkelhet. Den trefotade jambiska versen och det enkla rimmönstret blir en simpel visa om ett okomplicerat och lättsamt kärleksmöte. Den antydda kärleksberättelsen står sida vid sida med glädjen inför vårens ankomst. Känsloerna blir identiska, och den glädje som beskrivs blir mer allmängiltig. Banaliteten i sig lyfts fram som ett hållbart alternativ till de höga existentiella livskraven.

Om den lilla glädjen endast i undantagsfall lyser igenom förhoppningarna om det stora sammanhangets välgörande kraft i Vilhelm Ekelunds poesi, ligger det till på motsatt vis i Harry Martinsons tidiga lyrik. Här finns de stora perspektiven, men det är det lilla och begränsade som dominerar. Andra dikten i *Nomad* från 1931, "Anni", beskriver en sådan glädje:

Anni, glitteröga.
Minns du? Vi var sju år gamla då.
Vi gömde oss inne i ett rågfält,
på en stor sten, som kallades – *jättarnas tuva*.

– Runt omkring oss rågens gula bölja.
– Runt omkring oss rågens gula havsvik
famnande en granskogs långa udde.
Anni, minns du torpets röda båk på skogarnas Kap Horn?

Kring vår öde ö tisslade axen, jag kysste din mun,
blåa åkersorkar summo som valfiskar där ute mitt i havet?
Solen och syrsorna: axens tumlare?

Som en tung pråm kom vår fostermoder.
Förde oss hem till torpets hamnar.
Stryk med hasselkäpp och skrikens nödvisslor. Minns du, Anni?

De två fosterbarnen sitter mitt ute i det gula rågfältet, fast förankrade i den fysiska verkligheten. Ändå är de befriade från vardagens bojar. Deras torftiga och kärlekslösa tillvaro är tillfälligtvis glömd därute på stenön, och deras sinnen kan expandera. Expansionen resulterar emellertid inte i någon metafysik. Fantasin om rågfältet som ett exotiskt hav blir aldrig någonting annat än en låtsatslek. Och kyssen är förstås på riktigt. En liten stund kan de vara lyckliga innan fosterföräldrarna hittar dem och ger dem stryk.

Att trotsa den grymma verkligheten brukar vara en fåfång sysselsättning, men för Martinsons barn ger mödan frukt. I dikten ”Namnlöst” några sidor längre fram i *Nomad* är det inte kärlekslösa fosterföräldrar som är problemet utan själva tillvaron:

Undersamt är att om vintern dansa på isen –
och att bära minnet av blossen
som för länge sedan lyste oss
då de svängde av och an i vinden från norr.

Det hände också små ting som följde med.
Sparkstötten bräckte sitt spinkiga ben
och på zinkgråa isen virvlade vi runt som matsäckskorgar i snö.

Clary – du och jag.
Vi sutto inne i det snöiga strandsnåret,
vi kissade i snön
och skrattade däråt, som barn göra.
Det var nödvinter, med rachitis,
och epidemierna gingo kring sjön.

Clary – du med dina fräcka, vackra ögon –
du dog innan du fått dina bröst.

Inne i det snöiga strandsnåret får barnen några minuters ren lycka, trots att de livsfarliga epidemierna stryker kring sjön. Denna lycka blundar inte ett ögonblick för tillvarons hårda villkor, men otillfredsställelsen med sakernas tillstånd leder inte till verklighetsflykt, utan tvärtom till total förankring i plats och tid, i här och nu. När som helst kan livet ta slut, men barnen låter sig inte kuvas utan ignorerar helt enkelt livets elände. Deras skratt är helt frigjort från alla historiska, sociala och existentiella kontexter.

Skridskomotivet för oss över till mitt nästa exempel, Majken Johanssons självbiografiska dikt ”Novellette” från 1965. Från att ha varit en representant för vad man i Stockholmspressen betraktade som en intellektuell, skeptisk och ironisk poetgrupp, Lundaskolan, blev Majken Johansson 1958 plötsligt den svenska poesins första frälsningssoldat. På ytan ser omvändelsen ut som en dramatisk förändring från rationalitet till religiositet och från lek till allvar. Steget ”Från Lund till Gud”, som Evald Palmlund uttryckt det, kan tyckas långt.

Men Johanssons diktning ger en annan bild. Ironin och lekfullheten finns kvar genom hela författarskapet, och allvaret finns med redan i debuten 1952. Det är framförallt i spänningen mellan dessa poler som nyanserna i hennes diktning är som mest intressanta. Bland dessa nyanser finner vi den lilla glädjens tema.

I dikten ”Novellette” återges fyra olika episoder från en uppväxt i fyrtio-talets Malmö. I första episoden målas en barndomsidyll upp. Barnen åker skridsko och äter karameller och marsipan. Diktjaget ges ömhetsbetygelser av en pojke och blir förälskad:

Också på söder i den tredje staden
låg isen tjock
under krigsvintrarna.
På Sorgenfri spolade de vatten
ur långa slangar ända från oktober;
i januari var vi klara
för skridskomärket i brons.
Alla hade inte helrör, en stor skruv
under framfoten och breda remmar
kring vristen fick hålla fästet.

Långa kvällar svepte strålkastarljus
över Sorgenfri.
Pojkarna kom vinande i stora skinnhandskar
med hög krage. Att bli förd
några varv runt banan
av ett par kraghandskade mot skulderbladen
blev mera värt än lilla a i räkning.
En hette Olle och vågade ha snaggat hår
när de andra började med långt.
Han gick i läroverk och vita strumpor.

Mittemot banan koktes
karamellblock i flera färger och såldes
marzipan ur pappersformar.
Alltihop var kupongfritt och av sackarin.
Det var Olle som bjöd, och jag gick villigt
till tandläkaren hela våren.
Utom på Sorgenfri
såg jag honom aldrig, men
ännu i paltbrödsköerna på sommarn
kammade jag håret framför varje skyltfönster
ifall
han skulle gå förbi.

Namnet på platsen där dessa vintriga men varma barndomserfarenheter äger rum understryker det idylliska i beskrivningen. I strålkastarnas ljus, bland karamelldoft och små romantiska äventyr, är barnen fria från sorg.

Men det finns element i stroforna som markerar att namnet på stadsdelen inte helt motsvarar diktjagets upplevelser. Namnet Sorgenfri pekar mot total harmoni och lycka, helt utan bekymmer. Ett sådant idealt tillstånd skildras inte i dikten. Visst är det trevligt att bli förd runt skridskobanan av förtjusta pojkar, men det är inte värt hur mycket som helst. Det är värt mer ”än lilla a i räkning”, men inte mer än stora A. Upplevelsen leder inte till en obeskrivlig glädje, utan relateras till andra positiva ting och placeras i en värdehierarki näst högst upp. Att bli bjuden på godis av en speciellt intresserad pojke är också positivt, och att diktjaget villigt går till tandläkaren under våren till följd av dessa ömhetsbetygelser understryker dess värde. Men påpekandet av dessa konsekvenser meddelar också att upplevelsen har sitt pris. Olles uppvaktning är kanske fri från sorg, men den leder till tandvärk och besvär. Att det inte är något idealt tillstånd som beskrivs poängteras också av det faktum att det tar slut. Diktjaget träffar aldrig Olle utanför Sorgenfri. Mötena vid skridskobanan är begränsade i tid och rum.

Det som framförallt inmutar sprickor i idyllen är den mörka inramningen runt barndomsskildringen. Det är under krigsvintrarna det hela utspelar sig. I alla riktningar runt omkring isbanan på Sorgenfri finns kaoset, lidandet, sorgen. Friheten finns bara där på isen och den är högst tillfällig. Dikten upprättar en ironisk distans till det absoluta tillstånd som namnet på stadsdelen beskriver. Det är inte, tycks dikten säga oss, ett sådant idealt tillstånd vi ska leta efter. Livsstyrkan bryter fram i helt andra situationer – situationer som är tilltrasslade och relativa, situationer som är verkliga.

Ekelund, Martinson, Johansson – exemplen antyder att 1900-talets motsvarighet till Geijers bonde är en specifikt sydsvensk angelägenhet. Men urvalet är subjektivt och avslöjar nog mest min egen position. Det finns liknande dikter från andra delar av Sverige och på andra språk. Men eftersom förankring är en viktig egenskap hos den lilla glädjen, lyfter dess poesi nästan alltid fram sina geografiska förutsättningar. Dikterna om en liten glädje är oftast också exempel på platsens poesi: de handlar nästan alltid också om de specifika platser på vilka nåden uppenbarar sig.

Och även om denna poesi även finns i andra delar av världen, är den lilla glädjen anmärkningsvärt rikt representerad, tycks det mig, hos de stora

sydsvenska 1900-talspoeterna. Det är talande att Jacques Werups samlade dikter från 1991 hoppar över debutsamlingen och inleds med den lokalt förankrade *Tiden i Malmö, på jorden* från 1974. Därmed låter Werup hela sitt lyriska författarskap börja med en dikt som just beskriver ett nerskruvat välbefinnande:

Rädd behöver jag aldrig vara
 för vad jag säger om livet här,
 vaknar gör jag av mig själv på morgnarna, ibland
 ringer förstås väckarklockan
och värme, det är bara att skruva
 på elementet eller säga till
den gnetige gårdskarlen, pengar finns på banken
 vid Fersens väg om jag behöver och kärlek
tar onödigt mycket tid för mitt arbete
 är en mera självförverkligande hobby.
Mat måste jag pressa ner
 för jag har alltid ätit för mycket
förra gången, konst är ingen konst
 och dåliga nyheter känns alltid mycket avlägsna
 om de bara inte gäller MFF,
sjukdom finns på sjukhuset
 och död på kyrkogården, det är förstås
 obehagliga saker men ofrånkomliga.
 Här går jag och gnetar och klagar
i stort sett
 bara när Bosse Larsson är ur form
eller när jag tänker för mycket
 på att jag ska pensioneras och dö
 efter alla kalkyler.

Välbefinnandet är här så avmätt att det med fog kan kallas malmötiskt. Och även om det kan tyckas en aning torftigt, trist och mekaniskt, så är det här en dikt om att vara frisk, välbeställd, mätt och med ständig möjlighet att förverkliga sig själv. Det är inte den mest färgsprakande tillvaron i världshistorien. Men det är ganska bra där i Malmö, på jorden, liksom det är på odalbondens bergiga ås, vid Ekelunds Ringsjö, i det göingska strand-snåret och på isen på Sorgenfri. Just då och just där är livet som det är när det är som det ska vara: inte idealiskt, men bra.

Jenny Westerströms skrifter

a. i bokform

Ferlin, Nils, *Bröder under vindar sju. Dikter och visor ur radiospelen*. Förord och kommentar av Jenny Westerström, Sthlm 1982, 144 sidor

Barfotapoeten – Nils Ferlin, Sthlm 1990, 578 sidor

Nils Ferlin – ett diktarliv, Sthlm 1998, 478 sidor

Klara var inte Paris. Bohemliv under två sekler, Sthlm 2006, 792 s.

Klara texter. Sammanställda och kommenterade, Sthlm 2006, 253 s.

b. i form av artiklar och bidrag i tidskrifter och samlingsverk

”Nils Ferlins bibelintresse”, *Poste Restante*, 1977, nr 1, s. 10–13

”May I offer you some flowers”, *Poste Restante*, 1977, nr 2, s. 6–9

”En värmlännings väg ut i världen. Tolkningar av Nils Ferlins lyrik till främmande språk”, i *Nils Ferlin. En minnesbok*, Karlstad 1978, s. 127–150

”Spelkosackerna – en radiobagatell”, *Lyrikvännen*, 1980, nr 6, s. 294–299

”‘och gud må förlåta mej somliga rader’. Om några av Nils Ferlins schlager-texter”, i *Poste Restante*, 1983, nr 2, s. 8–12

”Bibliografi över Nils Ferlins schlagerproduktion”, *Poste Restante*, 1984, nr 1, s. 5–9

”En dikts historia”, *Poste Restante*, 1984, nr 1, s. 13

”Kära medlemmar”. [Den nyttillträdde ordförandens hälsning med tack till föregångarna Ingegerd Granlund och Sandro Key-Åberg], *Poste Restante*, 1985, nr 2, s. 3

”Kära medlemmar”. [Om dikten ”Brådska”], *Poste Restante*, 1986, nr 1, s. 3

”Kära medlemmar”. [Om dikten ”Moll”], *Poste Restante*, 1986, nr 2, s. 3

”Kära medlemmar”. [Om dikten ”Ser du”], *Poste Restante*, 1987, nr 1, s. 3

”Kära medlemmar”. [Om insatsen i *Brand*], *Poste Restante*, 1987, nr 2, s. 3

- ”Kära medlemmar”. [Om bidragen till filmen *En äventyrare*], *Poste Restante*, 1988, nr 1, s. 3
- ”Kära medlemmar”. [Om dikten ”Meny”], *Poste Restante*, 1988, nr 2, s. 3
- ”Kära medlemmar”. [Om dikten ”Träden därute”], *Poste Restante*, 1989, nr 1/2, s. 3
- ”Kära medlemmar”. [Om Bejemarks Ferlin-statyer], *Poste Restante*, 1990, nr 1, s. 3
- ”Kära medlemmar”. [Om Gustaf Andborg], *Poste Restante*, 1990, nr 2, s. 3
- ”Kära medlemmar”. [Om dikten ”Infall”], *Poste Restante*, 1991, nr 1, s. 2–3
- ”Kära medlemmar”. [Vid Sandro Key-Åbergs bortgång], *Poste Restante*, 1991, nr 2, s. 3
- ”Kära medlemmar”. [Om dikten ”En inneboende”], *Poste Restante*, 1992, nr 1, s. 3
- ”Kära medlemmar”. [Om dikten ”På sjukhus”], *Poste Restante*, 1992, nr 2, s. 3
- ”Den hemlöse värmlänningen”, *Ditt Värmland. Kulturmiljöprogram för Värmland och värmlänningar*, Karlstad 1992, s. 132–161
- ”Stadier i ordmusiken. Fortsatta funderingar om Ferlin”, *I musernas sällskap*, Wiken 1992, s. 494–533
- ”Låt oss inte skrämman bort poeterna!”, *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, Lund 1993, s. 5–10
- ”Kära medlemmar”. [Om dikten ”Den stora kometen”], *Poste Restante*, 1993, nr 1, s. 3
- ”Kära medlemmar”. [Om dikten ”Vilse”], *Poste Restante*, 1993, nr 2, s. 3
- ”Kära medlemmar”. [Om Sven O. Bergkvists och Dan Mellins *I Klarabohemernas värld*], *Poste Restante*, 1994, nr 1, s. 3
- ”Kära medlemmar”. [Om dikten ”Löpsedel”], *Poste Restante*, 1994, nr 2, s. 2–3
- ”Löskerkarlen och bohemen. Karlfeldt och Ferlin”, *Karlfeldt och modernisterna*, Sthlm 1994, s. 58–77
- [Recension av] Gerd Nordlander, *Veva jämmt, din fan!*, *Svenska Dagbladet* 3.9.1994

- ”Om Nils Ferlin”. [i programblad för Helsingborgs stadsteaters föreställning av *Cirkus Tigerbrand*], Helsingborg 1991, s. 4–7
- ”Nils Ferlin och musiken” [Text på skivomslag, Erland Hagegård och Gösta Ohlins vokalensemble, *Nils Ferlin*]
[Text på skivomslag, Ewert Ljusberg & Bernt Johansson, *Splitter nya visor*]
- [Tillsammans med Per Rydén:] ”Bernt”, i *I diktens spegel*, Lund 1994, s. 15–28
- ”Kära medlemmar” [Om Ferlin och Bellman], *Poste Restante*, 1995, nr 1, s. 2–3
- ”Kära medlemmar”. [Om Werner Aspenström], *Poste Restante*, 1995, nr 2, s. 4
- ”Att samla Ferlin”, *Alla tiders böcker*, 1995, nr 9, s. 1–5
- ”Kära medlemmar!” [Om dikten ”I livets villervalla”], *Poste Restante*, 1996, nr 1, s. 3–4
- ”Att fånga dragen av Klara” 1–2, i *Poste Restante*, 1996, nr 1, s 8–14; nr 2, s 15–19
- ”Kära medlemmar”. [Om Johannes Edfelt, Gunnar Turesson m. fl. Ferlinvänner], *Poste Restante*, 1996, nr 2. s. 5–6
- ”Lundabohemer”, i *I lärdomens trädgård. Festskrift till Louise Vinge 24/11 1996*, Lund 1996, s. 271–286
- ”Kära medlemmar”. [Om Werner Aspenström], *Poste Restante*, 1997, nr 1, s. 3
- ”Bohemernas befrämjare: Eva och Carl-Emil Englund”, i *Poste Restante*, 1997, nr 1, s 11–17
- ”Kära medlemmar”. [Om Johannes Edfelt och Kurt Bergengren], *Poste Restante*, 1997, nr 2, s. 5
- ”Bohemernas bokföring”, i *Italienska förbindelser. En vänbok till Bengt Lewan*, Lund 1997, s. 179–190
- ”Glöm inte Ester Sjöblom, *Poste Restante*, 1997, nr 2, s 19–28
- ”Harriet Löwenhjelms”, i *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, Lund 1997, s. 227–239

- ”Kära medlemmar”. [Om Hjalmar Gullberg och Vilhelm Moberg], *Poste Restante*, 1998, nr 1, s. 3–4
- ”Möte med Nils”, i *Ferlin-Hälja*, 1998, s. 2–3, 28
- ”Från Lill-Jan till Rosenbad. Om Stockholmsbohemens inplacering”, i *Skeptiska betraktelser*. [Festskrift till Jan Thavenius], Lund 1999, s. 167–177
- ”Kära medlemmar”. [Om dikten ”Tankar i påsk”], *Poste Restante*, 1999, s. 2–4
- ”Kära Ferlinvänner”. [Om koncentrationen i Ferlins dikter]. *Poste Restante*, 1999, nr 2, s. 2–3
- ”Klarabohem”, *Parnass*, 1999, nr 2, s. 23–28
- ”Nils Johan Einar Ferlin (1898–1961)”, *Parnass*, 1999, nr 2, s. 5–10
- ”Klarabohemen och dess föregångare”, i *Stockholm som kulturstad. Sex föredrag av forskare i estetiska ämnen*. Red. Torbjörn Lind, Sthlm 1999, s. 77–93
- ”Bohemers hemlöshet i tidningars kvarter”, i Karl Erik Gustafsson & Per Rydén, red., *Tidningarnas Klara*, Gbg 2000, s. 11–23
- ”Mitt i den himmelska friden”, i Birthe Sjöberg, red., *Litteraturens makt*, Lund 2000, s. 165–178
- ”Får jag lämna några blommor”, *Poste Restante*, 2000, nr 1, s. 14–17
- ”Gunnar Harding tar priset”, i *Poste Restante*, 2001, nr 2, s. 6–8
- ”Ett barfotabarn i livet. Nils Ferlin”, i *Svenska 1900-talsklassiker. 1*, Lund 2001, s. 152–170
- ”Pris ske Povel Ramel”, i *Poste Restante*, 2002, nr 2, s. 5–6
- [Tillsammans med Claes-Göran Holmberg], ”Per”, i *I ordets smedja. Festskrift till Per Rydén*, Sthlm 2002, s. 7–18
- ”Olof Ögren. Till minne”, *Dagens Nyheter* 31.3.2004
- ”Olof Ögren”, *Svenska Dagbladet* 13.4.2004
- ”Tack, Olof!”, i *Poste Restante*, 2004, nr 1, s. 6–7
- ”Den kvinnliga bohemien. Exemplet Ester-Louise Gard”, i Bibi Jonsson, Karin Nykvist & Birthe Sjöberg, red., *Från Eden till damavdelningen. En vänbok till Christina Sjöblad*, Lund 2004, s. 151–163

- ”Carl Jonas Love Almqvists *Det går an*”. [Två analyser: ”Tidens märken”, ”Den tendentiösa objektiviteten”], i Bibi Jonsson & Birthe Sjöberg, *Att granska och diskutera. Epikanalyser*, Lund 2005, s. 67–80
- ”Bengt Berg – årets Ferlinpristagare: Tack och lov för värmländska poeter”, *Poste Restante*, 2005, nr 2, s. 4–5
- ”Ferlinpriset till Ylva Eggehorn”, *Poste Restante*, 2006, nr 2, s. 4–5
- [Recension av] Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, Cambridge, Mass. & London 2004, *Samlaren* 2006, s. 617–620
- ”Hjalmar Gullberg och Nils Ferlin: dialogen fortsätter”, i *Möten. Festskrift till Anders Palm*, Lund 2007, s. 425–438
- ”Eeva Kilpi årets Ferlinpristagare”, *Poste Restante*, 2007, nr 2, s. 4.
- ”Inte bara bohem”. Recension av Gunnar Balgård, *Detta är mitt land. Helmer Grundströms liv och diktning*, *Poste Restante*, 2007, nr 2, s. 16.
- ”En nödvändig dikt”, i *Då och där, här och nu. Festskrift till Ingemar Oscarsson 2007*, Lund 2007, s. 25–32.
- ”Diktaren [Anders Österling] i biblioteket”, *Ikoner*, 2007, nr 5, s. 41–46
- ”En ungdomlig Ferlin i Malmö”, *Poste Restante*, 2008, nr 1, s. 8–9
- ”En europeisk gemenskap. Ola Hansson och Anders Österling”, i *Theorier om verklig diktning. Festskrift till Per Erik Ljung*, Lund 2008, s. 81–91.
- ”Birgitta Lillpers årets Ferlinpristagare”, *Poste Restante*, 2008, nr 2, s. 4.
- ”Att vidga sitt lyriska jag”, i Birthe Sjöberg, red., *Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter*, Lund 2008, s. 43–48
- ”Anders Österling, traditionalist och nytänkare”, *De nio. Litterär kalender 2008*, Sthlm 2008, s. 143–157, 258–261
- ”När Lundabohemen blev farlig”, i *Fakirenstudier*, Lund 2008, s. 6–17
- ”Anders Österling, 1884–1981”, i Lars Kleberg, red., *Svenskt översättarlexikon*; på nätet i maj 2009
- ”Den ständige journalisten Anders Österling”, i Karl Erik Gustafsson, red., *Hamrinsymposium 2008*, Jönköping 2009, s. 195–217

Medarbetarpresentation

Jan Torsten Ahlstrand är konsthistoriker, författare och kulturjournalist. Har tidigare varit verksam som universitetslärare i konstvetenskap i Lund, intendent vid Malmö konsthall, kulturchef i Ystads kommun och museichef för Skissernas museum/Arkiv för dekorativ konst i Lund. Lunds stads förtjänstmedalj 2005.

Lars Gustaf Andersson är lärare och forskare i filmvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lund. Aktuell som medförfattare till *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art* (2010). Leder ett forskningsprojekt om filmverkstäder och alternativ filmproduktion.

Torgny Björk har tonsatt bland andra Gustaf Fröding, Stellan Arvidson, Per E. Rundquist och Nils Ferlin, däribland "I folkviseton". Sedan 1960-talet har han framträtt landet över. Han bor numera på Öland.

Tor Englund och är sedan 1965 medlem av styrelsen för Nils Ferlin-Sällskapet, då han efterträdde sin far, Carl-Emil Englund. Under de första åren var han redaktör för föreningens medlemstidning *Poste Restante* och under de senare åren har han varit föreningens skattmästare. Tor är uppvuxen i konstnärlig miljö och i den miljön fanns alla de författare och andra konstnärer som debuterade under 1930- eller 1940-talen. Inte minst har han många personliga minnen av Nils Ferlin. Till yrket är han matematikdidaktiker vid Stockholms Universitet.

Ove Engström är sångare och kompositör. Han är också en av landets flitigaste trubadurer. I närmare 40 år har han rest land och rike runt med sin gitarr och sina visor, gjort över 6 000 viskonserter och spelat in 22 visalbum. Han har medverkat i både radio och TV och har belönats med flera utmärkelser, bl.a. Nils Ferlin-sällskapets Trubadurpris, STIMs stipendium, Albert Engströmpriset och Samfundet Visans Vänners Hederstecken. Ove har tonsatt flera svenska poeter, framförallt Nils Ferlin, som har ägnats två hela skivalbum. I Nils Ferlinsällskapets styrelse samarbetade han i många år med Jenny Westerström bl.a. i flera offentliga Ferlinprogram

Sigurd Glans, född 1929, har funnits i Klara nästan hela sitt arbetsliv. Det startade i Jönköping på *Smålandsbygdens Tidning* och redan i unga år var han medarbetare i *Aftonbladet*. Han kallades till Stockholm 1959 för att ingå i redaktionsledningen, vilken han tillhörde till 1986, i tjugo av år som redaktionschef. Därefter kolumnist och efter *Aftonbladet* bland annat medarbetare i Sveriges Radio och Sveriges Television i fem år.

Karl Erik Gustafsson, professor i massmedieekonomi vid Handelshögskolan i Göteborg (1989–2003) och vid Internationella Handelshögskolan i Jönköping från 2003. Han är en av huvudredaktörerna för *Den svenska pressens historia* liksom för den kompletterande skriftserien *Sylwan* i vars 18:e del, *Presshistoriens pionjärer* (2009), han senast skrivit om Emil Key och Gunnar Bjurman.

Eva Haettner Aurelius, professor i litteraturvetenskap i Lund sedan 1997, forskat om Birger Sjöbergs författarskap (*Fridas visor och folkets visor* 1985, *Vägen till Kriser och kransar*, 2010) om kvinnors självbiografer (*Inför lagen* 1996), har lett projektet *Kvinnors brev*.

Birger Hedén, fil dr i litteraturvetenskap, översättare, kritiker.

Olof Hedling undervisar om film vid Lunds och Växjö universitet. Han har speciellt intresserat sig för fenomenet regional film- och medieproduktion under senare år.

Claes-Göran Holmberg är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Han har bland annat arbetat med mediehistoria, medieteorier och modern amerikansk litteratur.

Esse Jansson är född den 23 februari 1934 i Länna församling i Roslagen. Efter 7-årig folkskola skogs- och jordbruksarbetare, plåtslagarlärling, biografmaskinist och filmklippassistent på Sandrew-ateljerna i Stockholm, fotograf, typograf, frilansjournalist, 1965–1968 allmänreporter, fotograf och redigerare på *Norrtälje Tidning*, 1968–1999 kulturredaktör därstädes. Författare. Tilldelades Norrtälje kommuns kulturstipendium 1973, Roslags-Länna kulturförenings Lännastipendium 1977 och Syster Ruth-stipendiet

1984. Sedan 1999 redaktör för Nils Ferlins Sällskapets medlemstidning *Poste Restante*. Bosatt i Norrtälje.

Erland Lagerroth lärde sig från många års närstudium av romaner att tänka, inte i analys och reduktion utan i relationer, helhet, process, feedback, system. Det visade sig att ett stort antal forskare tänkte i liknande banor, bland dem Ilya Prigogine, Erich Jantsch, Gregory Bateson, Mary Midgley. Dessa har han fortlöpande introducerat i Sverige, sammanlagt ett fyrtiotal. Resultatet är en alternativ holistisk vetenskap. www.lagerroth.com.

Ulla-Britta Lagerroth, professor em. i litteraturvetenskap, har utöver böcker om Selma Lagerlöf, Pär Lagerkvist och Johannes Edfelt bl.a. publicerat omfattande studier inom det intermediala forskningsområdet samt rörande svensk scenkonst under 1800- och 1900-talen, så i *Ny svensk teaterhistoria* (2007).

Miranda Landen är doktorand i litteraturvetenskap i Lund och arbetar på en avhandling om Hjalmar Söderbergs novellkonst. Hon har tidigare skrivit kritik i dagspress.

Lisbeth Larsson, professor. Bland publicerade verk finns *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress, Sanning och konsekvens. Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna och Hennes döda kropp. Victoria Benedictssons arkiv och författarskap*.

Per Erik Ljung, född 1943, docent, gav 2009 ut *Drömmar som förplikta. Om Vilhelm Ekelund och hans läsare* och har bl.a. redigerat *Skriva om jazz – skriva som jazz* (2002) och *Nordisk lyriktrafikk. Modernisme i nordisk lyrik* 3 (2009).

Peter Luthersson, född 1954, är vd på Bokförlaget Atlantis AB, docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och förutvarande kulturchef i *Svenska Dagbladet*.

Tommy Olofsson är poet, kritiker i *Svenska Dagbladet* och docent i litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet.

Anders Palm, professor emeritus i litteraturvetenskap, från 2008 knuten till Medicinska fakulteten vid Lunds universitet för att utveckla ämnesområdet Medical Humanities.

Per Rydén är professor emeritus i litteraturvetenskap i Lund och utkommer i början av 2010 med boken ”Den framgångsrike förloraren. En värderingsbiografi över Carl David af Wirsén”, en byggsten i projektet ”Det särskilda uppdraget. Nobelpriset och den litterära kulturen”.

Inger Selander är docent i litteraturvetenskap. Forskning om psalm och sång från olika aspekter. Viktigare verk: ”*O, hur saligt att få vandra*”. *Motiv i den frikyrkliga sången, Folkrörelsesång, Perspektiv på moderna psalmer och När tron blir sång. Om psalm i text och tron.*

Birthe Sjöberg är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hon har just gett ut monografien *Den politisk-satiriske Viktor Rydberg. Tomtebissen 1857* (2009) samt antologin *Kulturhjälten. Viktor Rydbergs humanism* (2009).

Bo S Svensson, f.d. forskarassistent i Skandinavistik vid Freie Universität Berlin 1973–78, undervisning i litteraturvetenskap och kulturvetenskap vid Lunds universitet, förlagsred. på Symposion bokförlag och red. för *Res Publica* och Svenska i skolan. Forskar f.n. om Sigrid Combüchens författarskap med särskild inriktning mot romanen *Parsifal* (1998).

Paul Tenggar är lärare i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Han disputerade 2002 med en avhandling om Metamorfospoeten Paul Andersson och arbetar nu med en bok om de författare som en gång var tongivande i nyromantiska Grupp Metamorfos.

Personregister

Upptar samtliga namn på sidorna 1–265

- Ackroyd, Peter, 251
Aghed, Jan, 193
Agrippa, 238
Ahlgren, Stig, 99, 102, 193
Ahlm, Lilian, 46
Ahlstrand, Jan Torsten, 25–28
Ahlstrand, Lizzie, 28
Ahlstrand, Torsten, 27, 28
Ahrle, Elof, 146
Alexandersson, Håkan, 11, 29–34
Alfons, Sven, 73
Almlöf, Nils, 146
Almqvist, Carl Jonas Love, 178, 265
Almstedt, Hjalmar, 11, 121–123
Andborg, Gustaf, 124, 125, 262
Andersen, Benny, 91
Andersson, Caleb J., 122
Andersson, Dan, 119, 144, 192
Anderson, Ivar, 65, 72
Andersson, Lars Gustaf, 29–34
Andersson, Olof, 101
Arendorff, Victor, 11, 35–41
Arnér, Sivar, 195
Arvidsson, Rolf, 189
Asklund, Erik, 20, 188
Aspenström, Werner, 181, 263
Atterbom, P. D. A., 199
Aulén, Gustaf, 228
Auster, Paul, 251
Axberger, Gunnar, 74, 88
Axelsson, Elin, 117

Bacon, Francis, 130
Baez, Joan, 110

Baldersson, Bo, 13
Balgård, Gunnar, 265
Barthes, Roland, 186
Baudelaire, Charles, 160
Bejemark, K. G., 262
Bellman, Carl Michael, 144, 192, 263
Benstock, Sheri, 170, 171
Berg, Bengt, 265
Berg, C. O., 65
Bergh, Birger, 194
Bergengren, Kurt, 263
Bergkvist, Sven O., 262
Berglund, Pelle, 65, 72
Bergman, Bo, 144, 147, 155, 156, 160
Bergman, Ingmar, 93
Bergman, Ingrid, 102, 103
Bergman, Petter, 180, 187, 188
Bergner, Tor, 44, 120, 202, 205
Bergstrand-Poulsen, Elisabeth, 162, 163, 170, 171
Berkeley, George, 130, 134
Bjerne, Ulla, 11, 161–168, 170, 171
Björck, Amelie, 19
Björck, Staffan, 17, 19, 226
Björkman, Carl, 99
Björling, Gunnar, 184, 185, 200, 210
Blake, William, 111, 130
Blomberg, Sigrid, 162
Borg, Björn, 206
Born, Heidi von, 119
Borgen, Johan, 209
Botwid, Hans, 141
Boye, Karin, 99
Brahe, Tycho, 239

- Branting, Anna, 66, 67
Branting, Hjalmar, 66, 67
Brunius, August, 151
Björk, Torgny, 35–41
Bregne, Jens Jacob, 162
Burroughs, William, 110
Börjeson, Lena, 162–165, 169–171
Börlin, Jean, 170
Böök, Fredrik, 18, 21
Camus, Albert, 111
Carlsson, Ingemar, 20
Carlson, Maj-Brit, 120
Carlson, Stig, 187
Carlsson, Trygve, 20
Carlstoft Bramell, Anna-Karin, 98, 106
Casanova, Pascale, 265
Castrén, Gunnar, 174
Celan, Paul, 175, 183
Cervantes, 75
Chagall, Marc, 175, 183
Char, René, 175, 179, 228
Christensson, Jakob, 236
Claudel, Paul, 102
Cleese, John, 234, 236
Coleridge, Samuel Taylor, 130
Combüchen, Sigrid, 11, 237, 245–251
Comte, Auguste, 134
Curman, Peter, 200, 209, 210
Currie, Robert, 242, 243, 250
- Dagerman, Stig, 56
Dahlgren, C. F., 76
Dahlqvist, Georg, 146
Dardel, Nils, 162, 166, 168–170
Dardel, Thora, 162, 164, 165, 168–171
Davies, Walford, 91
Dawkin, Richard, 130, 137
Dee, John, 238
De Geer, Carl Johan, 32, 34
Delblanc, Sven, 210
- Derkert, Siri, 164, 175
Descartes, René, 134, 137
Dostojevskij, Fjodor, 111, 189, 190
Edfelt, Johannes, 141–143, 150, 151, 263
Eggehorn, Ylva, 265
Ekelund, Vilhelm, 254–256, 259, 260
Ekelöf, Gunnar, 185
Eklund, Ernst, 149
Ekman, Gösta d. ä., 150
Ekström, Alva, 230
Eliot, T. S., 237, 242–245, 246, 250, 251
Eliot, Vivian, 243
Elovson, Harald, 16, 189
Elsaesser, Thomas, 100, 107
Elfström, John, 123, 146
Elwin, Cissi, 53
Engdahl, Horace, 198, 210
Englund, Carl-Emil, 21, 45, 46, 263
Englund, Eva, 45, 263
Englund, Lars, 175, 187
Englund, Tor, 43–48
Engström, Albert, 95
Engström, Kenneth, 91, 92
Engström, Ove, 25, 28, 44, 45, 49–52, 119, 121
Enquist, P. O., 195
Enström, Curt, 44, 45
Eriks, Gustaf Rune, 176, 187
Ericson, Uno "Myggan", 25
Ericsson, John, 125
eriksson, bernt, 200
Erlander, Tage, 15, 16, 55
Eskilsson, Lena, 236
- Fagerström, Allan, 55, 60
Fehrman, Carl, 11, 17, 18, 189
Ferlin, Elin Nathalia, 125
Ferlin, Henny, 27, 117, 118, 120–122, 124
Ferlin, Hugo, 11, 26, 28

- Ferlin, Nils, 11, 12, 14, 15, 17–19, 25–28, 43–48, 49–52, 53, 56, 61, 106, 115–125, 141–146, 148–151, 191, 192, 202, 203, 206, 213–219, 261–265
- Ferlinghetti, Lawrence, 110
- Ficino, Marsilio, 128
- Filip, Per, 119
- Foerster, Svante, 182
- Forss, AnnaBrita, 207–211
- Forss, Harald, 11, 43, 195–211
- Forsell, Carl Johan, 66
- Forsell, Emerence, 66
- Forssell, Lars, 18, 56, 182
- Forslund, Bengt, 97, 98, 105–108
- Franzén, Lars-Olof, 201, 210
- Fredin, Lars, 11, 173–188
- Frick, Lennart, 187, 200, 201, 206, 209, 210, 211
- Fridegård, Jan, 21, 161
- Friedländer, Herbert, 159
- Frostenson, Anders, 11, 223–230
- Fröding, Gustaf, 215
- Furhammar, Leif, 107
- Gallilei, Gallileo, 128
- Gedda, Bertil, 188
- Geijer, Erik Gustaf, 254, 259
- Geijer, Vivianne, 14
- Geijerstam, Carl-Erik af, 195
- Genette, Gérard, 156, 160, 188
- Gillby, Johannes, 45
- Glans, Sigurd, 20, 53–61
- Golding, William, 137
- Goodwin, Brian, 138
- Gordon, Lyndon, 243, 251
- Grana, Cesar, 109
- Granlund, Ingegerd, 261
- Grandin, Svän, 26, 27, 28
- Granqvist, Willy, 187, 188
- Grauers, Annika, 16
- Grevenius, Herbert, 149, 151
- Grundström, Helmer, 45, 179, 187, 205, 265
- Guillou, Jan, 97
- Gullberg, Hjalmar, 11, 22, 213–219, 264, 265
- Gustafsson, Karl Erik, 20, 63–72, 264, 265
- Gustafsson, Lars, 183
- Gyllenskiöld, Henrik, 34
- Gårdlund, Torsten, 66
- Göransson, Harald, 226
- Göransson, Sverker, 210
- Haettner Aurelius, Eva, 73–89
- Hagberg, Carl August, 74, 77, 88, 144, 147
- Hagegård, Erland, 263
- Hagliden, Sten, 175, 187, 205
- Hagström, Emil, 44, 179
- Hammar, Elsa, 161, 162, 163, 164, 171
- Hammer, Harald, 45
- Hansson, Per Albin, 22
- Harding, Gunnar, 264
- Hassner, Rune, 110, 112
- Hausmann, Georges-Eugène, 153
- Hedberg, Tor, 148
- Hedén, Birger, 91–95
- Hedenvind-Eriksson, Gustav, 142
- Hedling, Erik, 102, 103, 107, 193
- Hedling, Olof, 97–108
- Hedqvist, Hedvig, 193
- Heed, Börje, 59
- Heidegger, Martin, 132
- Heidegren, Carl-Göran, 189, 190
- Helén, Gunnar, 74, 88
- Hellström, Gustaf, 166
- Hesse, Hermann, 111
- Hierta, Lars Johan, 53, 54
- Hildebrand, Weyler, 146
- Hillarp, Rut, 181
- Hitler, Adolf, 26

- Hjörne, Harry, 71, 72
Hladisch, f. Ferlin, Ruth, 119, 120, 121, 124
Hobbes, Thomas, 137
Holmberg, Claes-Göran, 109–113, 264
Holmberg, Gunnar, 117
Holmberg, Olle, 150
Holmbäck, 160
Honegger, Arthur, 102
Hume, David, 134
Huysen, Andreas, 102, 107
Hægerstolpe, Gunnar, 160
Hägkvist, Carola, 106
Högberg, Georg, 123
Höjdestrand, Erik, 107
- Ibsen, Henrik, 18
Isaksson, Folke, 181
Iserman, Henry, 45
- Jaensson, Håkan, 210
Jansson, Esse, 115–125
Jansson, Lennart, 117
Janson, Yngve, 124
Jaspers, Karl, 216
Jersild, P C, 93
Johansson, Eva, 240, 250
Johansson, Gunde, 123
Johansson, Karl-Olof, 13
Johansson, Majken, 11, 257, 258, 259
Johnson, Eyvind, 110, 141, 142
Johnson, Tore, 110
Jolin, Einar, 16
Jones, Daniel, 91, 93, 95
Jonsson, Bibi, 264, 265
Josephson, Erland, 181
Julén, Björn, 187
Jäderin, Axel, 63, 65–70
Jäderin, Edvard, 66
Jäderin, Eric, 66, 67
- Jönsson, Gabriel, 45, 208
- Kafka, Franz, 237, 241, 250
Karlfeldt, Erik Axel, 76, 262
Kepler, Johannes, 128, 130, 239
Kerouac, Jack, 110, 187
Key-Åberg, Sandro, 11, 43, 116, 261, 262
Kindlundh, Sten, 19
Kleberg, Lars, 265
Klinckowström, Axel, 154, 160
Kreuger, Torsten, 22, 59
Kreuzer, Helmut, 109, 111
Kristus, 213–219
Kågesson, Per, 103
- Lagercrantz, Olof, 199
Lagerlöf, Selma, 147, 148
Lagerroth, Erland, 127–140
Lagerroth, Ulla-Britta, 141–151
Landen, Miranda, 153–160
Larsson, Bosse, 260
Larsson, Björn, 251
Larsson, Rune, 28
Larsson, Sören, 124
Laurin, Carl G., 72, 144, 149, 151, 160
Laval, Gustaf de, 66
Leavis, F. R., 98
Leavitt, June, 241, 243, 247, 250, 251
Lennartsson, Eva-Lisa, 44
Lewan, Bengt, 263
Levengood, Mark, 53
Levi, Eliphas, 238
Lidman, Sara, 103, 107
Lidman, Sven, 224
Lidman, Ulla, 224
Lidman Frostenson, Karin, 228
Liffner, Axel, 20
Liljestränd, Jens, 99, 103–105, 107
Linck, Josef, 66
Lind, Torbjörn, 264

- Lindberg, August, 146, 147, 148, 149
Lindberg, Per, 104, 149, 150, 151
Lindberger, Örjan, 151
Lindborg, Rolf, 189
Linde, Anita, 189
Linde, Ulf, 22
Lindegren, Erik, 73, 179, 185, 201, 211
Lindgren, Astrid, 20, 93, 97
Lindqvist, Ebba, 141
Lindkvist, Karl Gustaf, 197, 210
Lindstedt, Niklas, 160
Lindström, Göran, 140
Ling, Per Henrik, 232, 236
Ljung, Per Erik, 173–188, 265
Lovelock, James, 136, 137
Lovén, Idun, 44
Lucidor, 144
Lund, Åke, 120
Lundberg, Lars-Åke, 228
Lundkvist, Artur, 241
Lundmark, Knut, 216
Lundstedt, Bernhard, 72, 159
Lundström, Georg, 153–160
Luthersson, Peter, 17, 189–194
Lybeck, Bertil, 164, 165
Lyckholm, Melker, 71
Lönnroth, Lars, 210
Löwegren, Barbro, 190
Löwendahl, Gösta, 189
Löwenhjelm, Harriet, 263
Lööw, Rabbi, 240
- Madsén, Lars, 123
Magritte, René, 32
Malcolm X (Malcolm Little), 190
Malmberg, Claes, 53
Mankell, Henning, 97
Mann, Thomas, 17
Maré, Rolf de, 169
Margulis, Lynn, 136
- Marianne, Mia, 119
Martinson, Harry, 123, 256, 257, 259
May, Karl, 100
Mc Arthur, Mike, 35, 41
Mellin, Dan, 262
Meyrink, Gustav, 237, 239, 240, 250
Michaux, Henri, 175
Midgley, Mary, 11, 127–140
Miller, Henry, 110
Miller, Richard, 11, 109–113
Moberg, Vilhelm, 11, 56, 97–108, 264
Murger, Henri, 161
- Nanny, Max, 243, 251
Nelson, Walter W., 182
Nemell, Curt, 189
Newton, Isacc, 128
Nietzsche, Freidrich, 111
Nilsson, Ivar, 146
Nilsson, Vera, 162
Nisbeth, Hugo, 153
Nisse, 189
Nordensvan, Georg, 147, 151
Nordlander, Gerd, 262
Norén, Johan, 64
Norén, Oscar, 11, 63–72
Nyblom, Teddy, 102
Nycander, Fredrik, 160
Nykvist, Jarin, 164
Nyqvist, Cristel, 32, 34
Nyström, Konrad, 117
- Odensten, Agnes, 198, 210
Odensten, Per, 210
Odulf, Tor Ivan, 110
Ohlin, Gösta, 263
Olcén, Marianne, 34
Olofsson, Rune Pär, 224, 230
Olofsson, Tommy, 195–211
Olsson, Anders, 175, 186

- Olsson, Bernt, 22, 263
Olsson, Hanna, 31, 34
Oscarsson, Ingemar, 265
Oswald, Gösta, 181
Ouspensky, P. D., 150
Oxenstierna, Axel, 54
- Palm, Anders, 213–219, 265
Palm, Göran, 15, 16, 197, 198
Palmlund, Evald, 257
Paracelsus, 238
Parland, Ralf, 185, 188
Parmenides, 131
Pascin, Jules, 168
Paulrud, Anders, 210
Persson, Peps, 190
Persson, Schotte, 189
Petersens, Lennart af, 173
Pinerus, Conrad, 162
Pirsig, Robert, 91
Platon, 136, 189, 190, 246
Ponge, Francis, 175
Pound, Ezra, 174, 216
- Qvist, Per Olov, 101, 107
- Radiguet, Raymond, 170
Ramel, Povel, 56, 264
Ridgway, Charles, 169, 170
Riffaterre, Michael, 81, 82, 88
Romberg, Bertil, 140, 189
Rosenqvist, Claes, 151
Rosselini, Roberto, 102, 103
Rousseau, Jean Jacques, 137
Rudolf II, 239
Rundbäck, Abraham, 63
Rundbäck, Jöns, 63
Runeberg, Johan Ludvig, 193
Runnquist, Åke, 13, 27
Rydberg, Viktor, 11, 174, 231–236, 265
- Rydén, Eivor, 23
Rydén, Per, 12–23, 72, 159, 160, 187, 192, 193, 264
Rydqvist, Henning, 45
Rydstedt, Anna, 182, 183, 188
- Sahlin, Mona, 31
Sandberg, Hjalmar, 69, 72
Sandwall, Johan, 232
Sartre, Jean-Paul, 111, 186, 189, 190
Schou, Søren, 185, 188
Schwartz, Nils, 151, 240, 250
Searle, John, 134
Sehlstedt, Elias, 76
Selander, Inger, 223–230
Selander, Sten, 73
Sellem, Jean, 189
Setterlind, Bo, 199, 203, 204, 216
Shakespeare, William, 74, 88, 141–151
Siwertz, Sigfrid, 99
Sjöberg, Alf, 105
Sjöberg, Birger, 11, 75–89, 99, 144, 215
Sjöberg, Birthe, 12, 107, 231–236, 264, 265
Sjöblad, Christina, 264
Sjöblom, Ester, 263
Sjödin, Stig, 179, 181
Sjögren, Lennart, 177, 178, 182, 183, 185–188
Sjöwall, Maj, 97
Smith, Ann, 182
Smith, L. O., 65
Solén, Gunnar, 118
Solén, Sven, 118
Sonnevi, Göran, 176, 187
Staaff, Pehr, 66
Steijen, Håkan, 45
Stenberg, Birgitta, 181
Stenmark, Ingemar, 206
Stenström, Thure, 141, 142, 151
Sterne, Laurence, 75

- Strand, Dieter, 60
 Strindberg, August, 18, 66
 Stål, Ephraim, 193
 Sundberg, Kjell, 195
 Swahn, Sven Christer, 195
 Svanberg, Lena, 67
 Swartz, Edvard, 146, 147
 Svegfors, Mats, 192
 Svedjedal, Johan, 98, 99, 104, 106–108
 Svenbro, Jesper, 173, 186
 Swensson, Edgar, 107
 Swensson, Hjärdis, 107
 Svenstedt, Carl Henrik, 33
 Sverdrup, Johan, 71
 Söderbergh, Bengt, 241
 Söderberg, Hjalmar, 11, 153–160, 163, 204
 Söderberg, Lasse, 181
 Söderlund, Lille-Bror, 206
 Söderlund, Nils August, 119
 Söderman, Åke, 120
- Tarschys, Bernhard, 193
 Tate, Joan, 93, 94, 95
 Tegnér, Esaias, 11, 73–89
 Teje, Tora, 146
 Tengwall, C. G., 70
 Tenngart, Paul, 253–260
 Thavenius, Jan, 264
 Thomas, Dylan, 11, 91–95
 Thomas, Lewis, 139
 Thott, Greta, 216, 217
 Thoursie, Ragnar, 181
 Tingsten, Herbert, 55
 Torsslow, Olof Ulrik, 146
 Torulf, Ernst, 27
 Tranströmer, Tomas, 73, 181, 197, 198
 Turesson, Birgit, 45
 Turesson, Gunnar, 45, 46, 263
- Wahl, Anders de, 146, 148, 149, 151
 Wahlöö, Per, 97
 Waite, Arthur Edward, 237, 243, 250, 251
 Valéry, Paul, 175
 Wall, Rudolf, 63, 67
 Wallander, Kristina, 179, 187, 188
 Wallengren, Axel, 265
 Wallström, Margot, 31
 Warnqvist, Åsa, 188
 Wedlund, Sara, 31
 Weiss, Christa, 227
 Welin, Lars, 189
 Wendelbo-Hansson, Anna, 15, 16, 45
 Wendelbo-Hansson, Sven, 15
 Wendelbo-Hansson, Uno, 15, 16, 45
 Vennberg, Karl, 12, 53, 57, 73, 201, 211
 Vergilius, 231, 235
 Werin, Algot, 16, 17
 Verlaine, Paul, 160
 Werup, Jacques, 253, 254, 260
 Westerström, Bert, 14, 45–47
 Westerström, Björn, 14, 16
 Westerström, Jenny, 11–25, 43–48, 106, 109, 111, 112, 115, 116, 125, 141, 144–146, 151, 161, 187, 188, 191–194, 202, 203, 211, 213, 222–224, 230, 231, 235, 261–265
 Westerström, Kim, 12, 14, 16, 20
 Westerström, Sofie, 14, 16, 19
 Westerström, Thorsten, 17, 193
 Westerståhl, Jörgen, 67
 Weston, Jessie L., 244, 245, 247, 251
 Wiehe, Mikael, 190
 Vikström, Birger, 202, 203
 Wilhelmsson, Carl, 162
 Villon, François, 144
 Wilson, Colin, 111
 Wilson, Edward O., 132, 137
 Wilson, Lars, 187
 Vinberg, Ola, 154, 160
 Vinge, Louise, 263

Personregister

Wivallius, Lars, 144

Wood, Robin, 106

Wordsworth, William, 130, 137

Wästberg, Per, 160

Yeats, William Butler, 237, 238, 239, 244, 245, 250, 251

Åbergsson, Gustaf Fredrik, 146

Ärlingsson, Erling, 28

Ögren, Olof, 116, 264

Öhman, Göte, 197, 198

Österling, Anders, 11, 12, 21, 22, 70, 265

Österling, Hans, 70

I serien

ABSALON

Skrifter utgivna vid Språk- och Litteraturcentrum i Lund Litteraturvetenskap

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, red. Per Erik Ljung, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842–1889*, 1992.
3. *Algot Werin. Från ett seminarium kring hans liv och verk*, red. Louise Vinge & Per Erik Ljung, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, red. Jenny Westerström, Tommy Olofsson & Per Rydén, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, red. Ulla-Britta Lagerroth, 1994.
7. Staffan Björck, *Vänskapens pris*, 1995.
8. Carl Fehrman, *Vinglas och timglas i Bellmans värld*, 1995.
9. *Möten och metamorfoser. Dikt i samspel med musik, bild och film*, red. Lars Gustaf Andersson & Johan Stenström, 1995.
10. *Teori och pedagogik i litteratur- och mediastudier*, red. Lars Gustaf Andersson & Jan Thavenius, 1997.
11. *Italienska förbindelser. En vänbok till Bengt Lewan*, red. Jan Thavenius, 1997.
12. *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, red. Lars Gustaf Andersson & Johan Stenström, 1997.
13. *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*, red. Helene Ehriander & Birger Hedén, 1997.

14. *Baudelaire – det moderna livets betraktare. Studier i ett författarskap*, red. Christina Sjöblad & Lennart Leopold, 1998.
15. Carl Fehrman, *Litteraturhistorien i Europaperspektiv. Från komparatism till kanon*, 1999.
16. *Mannen med filmkameran. Studier i modern film och filmisk modernism*, red. Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling, 1999.
17. *Skeptiska betraktelser*, red. Lars Gustaf Andersson, Bengt Lewan, Gun Malmgren & Birthe Sjöberg, 1999.
18. *Litteraturens makt*, red. Birthe Sjöberg, 2000.
19. *Skriva om jazz – skriva som jazz. Artiklar om ord och musik*, red. Walter Baumgartner, Per Erik Ljung & Frithjof Strauß, 2001.
20. *Drömmens Vin, Ordets Blod. Tolv föredrag om Vilhelm Ekelunds lyrik*, red. Per Erik Ljung, 2004.
21. *Från Eden till Damavdelningen. Studier om kvinnan i litteraturen*, red. Bibi Jonsson, Karin Nykvist & Birthe Sjöberg, 2004.
22. Per Rydén, *Staffan Björks Bibliografi 1937–1995*, 2005.
23. Per Rydén, *Carl Fehrmans Bibliografi 1938–2005*, 2006.
24. *Då och där, här och nu*, red. Magnus Nilsson, Per Rydén & Birthe Sjöberg, 2007.
25. *Theorier om verklig diktning*, red. Birger Hedén, Erik Hedling, Claes-Göran Holmberg, Anders Mortensen & Helena Nilsson, 2008.
26. *Våra favoriter bland Viktor Rydbergs dikter*, red. Birthe Sjöberg, 2008.
27. *Ferlin och alla de andra. En festskrift till Jenny Westerström, 21 januari 2010*, red. Per Rydén & Birthe Sjöberg, 2009.