

# HUMANETTEN

Om HumaNetten  
Tidigare nummer

## FESTSKRIFT FÖR ULF CARLSSON

Nummer 28 Våren 2012

**HumaNetten** utges av Institutionen för kulturvetenskaper och Institutionen för språk och litteratur vid Linnéuniversitetet.

ISSN: 1403-2279

---

### INNEHÅLL:

<b>Hans Hägerdal</b> , Förord till en festskrift	3
<b>Tommy Olofsson</b> , Vildsvinet som spelar luta. Om konstiga djur i medeltida ballader	5
<b>Peter Forsgren</b> , Peder Sjögrens världar. Om att läsa om ett författarskap	16
<b>Anette Almgren White</b> , Gojor som gojar!? – En intertextuell belysning av Cornelis Vreeswijks ”Claës goja”	25
<b>Gunilla Byrman</b> , Rimmade rysare med rötter i medeltiden. Studier i balladernas dramaturgi och stil	33
<b>Margareta Petersson</b> , Solen, jorden, bäcken i diktsamlingen <i>Solen min far</i>	44
<b>Åsa Nilsson Skåve</b> , Offer och förövarer möts i myten – om deckarintrig och civilisationskritik i Klas Östergrens <i>Orkanpartyt</i>	51
<b>Magnus Eriksson</b> , Om de musikaliska fiktionerna ”äkthet” och ”autenticitet”	61
<b>Vasilis Papageorgiou</b> , Ulf, en platonsk dialog	72

Observera att författarnamn, artikelrubriker, hänvisningar etc. också är **klickbara länkar!**

**Om HumaNetten** HumaNetten kom till för att förverkliga ett av målen i Institutionen för humaniora vid Växjö universitets ”Verksamhetsplan och kvalitetsprogram för läsåret 1997/98”, nämligen att göra texter producerade vid institutionen tillgängliga för en större läsekrets. Förutom artiklar innehåller HumaNetten recensioner av nyutkommen litteratur och har utrymme för debatt. HumaNetten utkommer normalt höst och vår. Från och med vårnumret 2010 delas ansvaret av Institutionen för Språk och litteratur och Institutionen för kulturvetenskaper vid Linnéuniversitetet.

Bidrag skickas som Word- eller RTF-dokument till redaktionen (se e-post nedan). Redaktionen förbehåller sig rätten att kvalitetsgranska och refusera insänt material.

© respektive författare. Det är tillåtet att kopiera och använda material ur HumaNetten för forskningsändamål om källan anges. För övriga ändamål kontakta författaren.

För artikel- och författarregister, se *[lnu.se/institutioner/institutionen-forsprak-och-litteratur/publikationer/humanetten](http://lnu.se/institutioner/institutionen-forsprak-och-litteratur/publikationer/humanetten)*

HumaNettens redaktion utgörs av: universitetslektor Hans Hägerdal, lektor Karin Eriksson, fil.dr Per Sivefors och fil.dr. Gunilla Söderberg

Kontakt: e-post till [borje.bjorkman@lnu.se](mailto:borje.bjorkman@lnu.se)

Postadress, telefon- och telefaxnummer:

Institutionen för Språk och litteratur, Linnéuniversitetet, 351 95 VÄXJÖ

Tel 0470-70 80 00 (vx)

Fax 0470-75 18 88

# Förord

Det ni har på skärmen framför er är ett temanummer av *HumaNetten*, en ovanlig företeelse i vår publikations historia. Temat heter Ulf Carlsson och har under många år arbetat som lärare och forskare i litteraturvetenskap vid Växjö universitet, numera Linnéuniversitetet. Med denna festskrift omfattande åtta essäer vill kollegorna vid universitetet visa sin uppskattning till Ulf lagom till han går i pension sommaren 2012. Essäerna anknyter på olika sätt till Ulfs mångskiftande intressen. Läsare av *HumaNetten* genom åren har säkert noterat hans analytiska intresse för deckargenren vilket resulterat i ett flertal artiklar. Men hans intellektuella ramar är vida. I de olika bidragen i festskriften finner vi en riklig spis av litteratur, musik och konst som åter speglar detta.

*Tommy Olofssons* bidrag ”Vildsvinet som spelar luta” anknyter till Ulfs intresse för visan, den som han ägnar sig åt i sin doktorsavhandling om Cornelis Vreeswijk. Essän handlar om medeltida ballader och behandlar konstiga djur som är föregångare till Vreeswijks ”Hönan Agda”. Vissa av dessa medeltida djur trakterar dessutom musikinstrument, exempelvis svinet som spelar luta, och framstår som ett slags mer eller mindre groteska trubadurer i medeltida karnevalisk anda.

*Peter Forsgren* bidrar med essän ”Peder Sjögrens världar. Om att läsa om ett författarskap”, där han återtar bekantskapen med ett författarskap efter ett par decenniers separation, med intressant resultat. Om sina personliga kontakter med Ulf berättar han bland annat: ”Ulf och jag samtalar då och då om vad vi läst och gärna då om romaner. För ett par år sedan läste vi båda Cora Sandels Alberte-trilogi för första gången och var båda lika imponerade. Ulf berättar ofta om sin läsning, både nya bekantskaper och omläsning av gamla. Så berättade han för ett tag sedan att han läst om Gide, som vi båda en gång läst som grundstudenter i litteraturvetenskap (Pastoralsymfonin). Ulf tyckte att Gide var stendöd. En annan gång handlade det om Musils *Mannen utan egenskaper*, som Ulf kämpade sig igenom medan jag själv kroknade redan i mitten av första delen. Av svenska prosaister håller vi båda författare som Eyvind Johnson och Harry Martinson högt.”

*Anette Almgren White* lägger ut texten om ”Gojor som gojar!? – En intertextuell belysning av Cornelis Vreeswijks ’Cloës goja.’” Cornelis Vreeswijk var en nydanande lyriker som samtidigt hade en fast förankring i trubadurlyrikens medeltida anor, något som framkommer i Ulf Carlssons avhandling *Cornelis Vreeswijk: artist–vispoet–lyriker* (1996). Anette undersöker här hur papegojmotivet med rötter i medeltida trubadurlyrik går igen i Vreeswijks dikt ”Cloës goja” från *Till Fatumeh. Visor: sjungna och osjungna* (1987).

Till något äldre poetiska och musikaliska alster vänder sig *Gunilla Byrman* med sin text ”Rimmade rysare med rötter i medeltiden; Studier i balladernas dramaturgi och stil.” Hon påpekar att man kan hitta paralleller mellan balladernas tematik och

den moderna deckargenre som Ulf ägnat så stor akademisk omsorg; som framgår av hennes text finns det gott om både mördare och offer bland stroferna. I sitt bidrag diskuterar Gunilla stilen i det som kan betraktas som versifierade föregångare till dagens spänningsromaner och deckare.

*Margareta Petersson* tar en postkolonial utgångspunkt i sin text "Solen, jorden, bäcken i diktsamlingen *Solen min far*." Postkolonialism är ett flerbottnat begrepp som vanligen rör motiv associerade med koloniala situationer. Som framgår av Margaretas essä behöver man inte avgränsa postkoloniala studier till icke-europeiska världsdelar. Uppenbara drag av kolonial dominans förekommer också på närmare håll, som på Grönland och Sappmí, och lokala författare har på senare tid börjat "skriva tillbaka" mot den dominerande statsmakten. I denna text diskuterar Margareta en diktsamling av den samiske poeten Nils-Aslak Valkeapää utifrån en postkolonial analysram.

*Åsa Nilsson Skåve* skriver om en aktuell dystopisk roman i sin essä "Offer och förövare möts i myten – om deckarintrig och civilisationskritik i Klas Östergrens *Orkanpartyt*." Inspirerad av Ulfs forskning om svensk kriminallitteratur, har Åsa undersökt hur deckargenren finns som en underliggande struktur i Östergrens verk. Om Ulf Carlsson har Åsa givit följande minnesbild: "Överhuvudtaget har Ulf varit en inspirationskälla och en fantastisk kollega att dela rum med, vilket jag gjort i flera år. Han är mycket generös och uppmuntrande och har för mig fungerat ganska mycket som informell mentor inte minst vad gäller undervisning. Särskilt engagemang har han för lärarstudenter, som han alltid värnat mycket om. När det gäller hans personliga intressen så handlar det mycket, som flera sagt, om musik men också om resor till varmare breddgrader. Ulf är också något av en friskus som gärna badar från vår till höst samt löptränar en hel del och också sprungit en del lopp i yngre år. Och så har han barn och barnbarn som är viktiga i hans liv."

*Magnus Eriksson* bidrar med en mångsidig musikhistorisk och musiketnologisk betraktelse i sin text "Om de musikaliska fiktionerna 'äkthet' och 'autenticitet.'" Ulf Carlsson är enligt Magnus uppfattning en av landets främsta blueskännare, och han är också en vän av jazzens postbop och traditionell countrymusik. Magnus har under åren haft en del tillgivna gräl med Ulf om musikens äkthetsproblem, och han fortsätter diskussionen i sin essä.

Slutligen återger *Vasilis Papageorgiou* ett samtal med Ulf Carlsson i sitt bidrag "Ulf, en platonsk dialog." Huruvida dialogen ägt rum i verkligheten lär förbli en fråga mellan Vasilis och Ulf, men texten återknyter åter till Ulfs musikaliska sida. Vasilis utgångspunkt har varit Ulfs gedigna intresse och kunskap när det gäller blues, rock och jazz. De bägge herrarna har genom åren bränt skivor åt varandra och pratat länge om musik i rummet mellan deras arbetsrum. Vasilis har enligt egen uppgift lärt sig av Ulf om bra blues och rockmusik.

*Hans Hägerdal*

Ordförande för redaktionsrådet

# Vildsvinet som spelar luta. Om konstiga djur i medeltida ballader

## Av Tommy Olofsson

”Skal jag min mödom mista,/ så skal war gafwel i sängen brista”. Det är offensiva sexuella krav. Den som artikulerar dem är flugan i skämtballaden ”Tordyvelns bröllop”,<sup>1</sup> som är en alldeles underbar parodi på riddarvisans bröllopsmotiv och ståndshögfärd. Den brudgum som ska driva flugan till passionens sängsprängande höjder är vanligtvis en tordyvel, i några versioner en broms. Det parodiska anslaget är uppenbart, till exempel i denna inledningsstrof:

Bromsen tog stöfvlar och spårrar uppå,  
– trin trari på trunte, –  
så red han sig till flugans gård,  
– för de tog henne i blomsterna.<sup>2</sup>

De tog henne ”i blomsterna”, kanske rentav i den ständigt amorösa rosenlunden. I vissa versioner är bromsen snarast ett slags äktenskapsmäklare och tordyveln den brudgum som ska lyckliggöra den trånfullt krävande flugan på bröllopsnatten. Rollerna växlar. Växlar gör också flugans attityd. Oftast är hon sexglad och passionerat förväntansfull, detta i enlighet med den medeltida föreställningen att kvinnans könsdrift är starkare än mannens,<sup>3</sup> men det händer också att hon är förnämt högfärdig och inte vill gifta sig med vare sig tordyveln eller bromsen.<sup>4</sup> Det finns visserligen gulliga varianter av denna ballad, men även dessa är satiriskt riktade mot högrestandsbröllop och parodiska gentemot riddarvisans höviska erotiska later. Det är utan tvivel en ballad som hämtar sin komiska energi från de kontraster som etableras gentemot den höviska kärlekens upphöjda sociala koreografi:

Nu börja alla att hoppa,  
brudgummen dansa med en loppa.

Å dansen gick till dag vart ljus,  
å bruden dansa med en väggelus.

De blev ett bröllop som var stort,  
de stod allt ut i en hästelort.<sup>5</sup>

1 SMB 253 Ba. När jag här och framgent hänvisar till SMB syftar jag på *Sveriges medeltida ballader*, band 5, vol. 1–2, red. Sven-Bertil Jansson och Margareta Jersild, Stockholm 2001.

2 Ibid.

3 Tanken att mannens könsdrift är starkare än kvinnans är en nymodighet och uppkom först i och med romantikens genombrott i slutet av 1700-talet.

4 Mest explicit i SMB 253 Ea.

5 SMB 253 N.

En med ”Tordyvelns bröllop” nära besläktad parodi på ett ståndsmissigt bröllop är balladen ”Bröllopet i Kråkelund”, med en mängd av djur som komiskt groteska figuranter. Här är det verkligen fest i fablernas värld. En av de lustigaste passagera handlar om en av servitrisernas bråda bestyr med att servera mjöd och vin. Servitrisen är en skata. Olämpligt långa stjärtfjädrar försvårar hennes rörelser mellan borden. Hur hon än vänder och vrider sig, hinner hon inte hålla upp tillräckligt med mjöd och vin till de strupar som längtar så mycket, har så ”mykijtt thrang”:

Skatan skäncker Både Miöö och wijn  
thär war så mykijtt thrang  
hun får sijg hwarken Rööra Eller wändt  
thy Rumpen war henne för långh  
– Wlffwen dricker aff Syllfwer skåål J Skoogen<sup>6</sup>

Även döden och de konventioner som är förknippade med den parodieras i en ballad med djurmotiv. Det är ett ännu djärvare grepp än att parodiera ett höviskt bröllop. I ”Kattens död” skildras hur en katt ligger på sitt yttersta och snart drar sin sista suck. I flera versioner är katten skildrad som en person från överklassen, omgiven av sitt motvilliga tjänstefolk av lägre social rang, nämligen råttor och möss. När katten blir sjuk kommer en hemhjälp fort springande:

Då kom en råtta framspringande  
hon både buga och niga  
Behagar er någon farske stek  
min lilla kattefruga  
– För nu är lille-katta sjuker

Katten är inte sugen på någon färsk stek utan känner sig så illa därav att hon föredrar att råttan omgående går och hämtar en präst. Råttan ger sig åstad, ordnar en snickare som gör en kista till katten, en prästfru som förfärdigar en svepning och en präst som kommer för att begrava ”lille-katta”. Behjälpliga vid gravsättningen är en skara möss:

Och fyra voro de stora möss  
som under bårena gingo  
Och åtta voro de snälla små  
som både grävde och ringde.<sup>7</sup>

Nästan lika respektlös som ”Kattens död” är den ballad som heter ”Rävens testamente”, som också den skojar med döden. Den som kommer till tals i balladen är en listig räv, som har slukat en gässling, medan bonden har varit endera på gille eller mässa. När bonden kommer hem, hittar han inte sin gässling och frågar räven, som genast bekänner:

Gås-ungen var båd fager och fin  
Han rann så lätt i halsen på mig.<sup>8</sup>

6 SMB 254 A.

7 SMB 252 L.

8 SMB 250 A.

Bonden blir ursinnig och gör sig redo att hämnas:

Har du ätit upp gås-ungen min  
så skall jag kläd' af dig ditt ludna skinn.

Det är i denna prekära belägenhet som räven visar sig vara listig. Han ber inte om nåd, väl medveten om att en sådan bön skulle vara utsiktslös. Däremot begär han en stunds respit för att hinna upprätta sitt testamente. Det är en begäran som den fromme bonden i sin rättskaffenhet inte kan avslå. Och så sjunger räven ut med sitt ganska utförliga testamente, som så till den grad tycks förvåna bonden att denne slappnar av i sin vaksamhet tillräckligt mycket för att räven ska kunna komma undan och smita till skogs:

Käre Bonde du låt mig få lefva  
medan jag får mitt testament göra.

Alla tingsmännen ger jag mina öron  
för de ska så mycket dåligt vid tingsrätten föra.

Alla käringar ger jag mina tänder,  
för de äro bara, de gå aldrig sönder.

Alla pigor ger jag mina ben  
för de ska va snara och aldrig sen.

Alla skyttar ger jag min rumpa  
för de ska i skogen efter mig skumpa.

Så slog han en sling slang på rumpan sin  
Så sprang han sig åt skogen in.  
– Si'st du, jag lurade bonden.<sup>9</sup>

Ännu färgstarkare utlägger räven sitt testamente i en annan version av samma ballad:

Qvinjorna i lunden gifver ja mitt röda skinj  
Får di ska alltid vara svifta omkrinj.

Dränjena i lunden gifver ja min långa rompa  
Får di ska alltid stå på loen å bompa

Piorna i lunden gifver ja mina svartbruna ögen  
Får di ska alltid på dränjana tita.

Pågarna i lunden gifver ja mina svårte lopper  
Får di ska alltid uppå horsena hoppa

Töserna i lunden gifver ja min lilla tunga  
Får di ska alltid för di små barnena sjunga<sup>10</sup>

En mental kraftmätning mellan bonde och räv utspelas även i en annan ballad, ”Bonden och räven”, denna gång med helt annat resultat, för nu är det bonden som överlistar

---

9 SMB 250 A.

10 SMB 250 B.

räven och skjuter honom, i vissa versioner även hans syster, kallad ”Räfvesan” eller ”Räfvatikan”. Bonden är listig, lögnaktig och grym. Mellan honom och räven utspelas en ordduell, som tar sin början i en köpslagan. Bonden säger sig vilja köpa rävens skinn, som han önskar få till ”foder under lufvan min”, och är beredd att betala bra, men räven riposterar fyndigt bondens alla anbud. Så här kan det låta:

En väl gödder Oxe vill jag gifva dig  
den bästa som du vill hafva  
– bara jag får huden din  
till foder under luvan min  
till Julen

En väl gödder Oxe vill jag intet ha  
för den kan jag intet slackta  
– aldrig får du huden min  
till foder under luvan din  
till Julen

Ett gångande skepp det vill jag gifva dig  
det bästa som du vill hafva

Ett gångande skepp det vill jag intet ha  
ty det kan jag intet styra

En väl gödder Gris den vill jag gifva dig  
den bästa som du vill äta

En väl gödder Gris vill jag intet ha  
för den kan jag intet äta

En väl gödder Gås det vill jag gifva dig  
den bästa som du vill hafva

En väl gödder gås är väl god att ha  
men huden är svår att mista<sup>11</sup>

Och så vidare! Räven är alltså klokt nog rädd om sitt skinn och vill ogärna sälja det i utbyte mot någon av alla de godsaker som bonden erbjuder. I andra versioner är det inte i första hand god mat som bonden erbjuder utan exempelvis ”ett förgyllande svärd” eller ”en gångare grå” (en häst). I själva ordduellen står sig räven gott och ger lämpligt mothugg på varje erbjudande från bonden. Ändå slutar balladen i bråd död för räven. Katastrofen inträffar när hans syster, ”Räfvatikan” (rävtiken), näsvist hoppar ut ur lyan och lägger sig i köpsläendet, endera genom att säga till sin bror vad han redan vet, att han förstås inte ska sälja sitt skinn till något pris i världen, eller genom att läxa upp bonden för att han är så dum att han tror att han kan lura en räv. I detta ögonblick av tillfällig förvirring slår bonden blixtnabbt till och skjuter räven med sin pil, i de flesta fall även

---

11 SMB 251 Aa.



den olycksaliga ”Räfvinnan”, ”Räfvatikan” eller ”Räfvesan”. Och så får bonden skinn till luvan sin till julen.

Det finns fler ballader med förmänskligade sagodjur. Bland skämtballaderna utgör de en särskild grupp, urskiljbar från de övriga just genom sina djurmotiv, dock inte beträffande tematiken. Den senare behandlar, som synes, bröllop och död och lurendrejeri, just sådant som även vanliga ballader med människor ofta kretsar kring.

\*

Aisopos fabler var väl kända under medeltiden och ingick i de muntligt förmedlade visdomsorden. Det händer också att några av dem avbildas i kyrkorna och i medeltida skrifter,<sup>12</sup> men ett djurmotiv som inte har hämtats från Aisopos utan från ett gammalt ordspråk av okänt ursprung är ”Den predikande räven”. Kerstin Rodin har skrivit en hel avhandling om detta motiv, *Räven predikar för Gässen*,<sup>13</sup> och visar i sin djuplodande framställning hur oerhört spritt detta motiv var i Europa under senmedeltiden, möjligen som ett förebud om vad som skulle komma, nämligen reformationen. Räven som predikar för gässen är ett motiv som kan tolkas på många sätt, visar Rodin i sin bok. Vad som intresserar oss i detta sammanhang är den bild av räven som vanligtvis framkallas i dessa bilder, en slug, listig, falsk och ondskefull figur och som sådan ”en symbol för det onda – de religiösa hycklarna, kättarna och djävulen”.<sup>14</sup> Nordens i våra ögon mest uttrycksfulla kalkmålning av detta motiv finns i Ottestrups kyrka på västra Sjælland. Så här ser det där ut när räven predikar för gässen, medan hans kumpan springer fram och roffar åt sig av de intet ont anande godbitarna.



Som bekant är dessa oskuldsfulla gäss i själva verket inte dummare än att de med gemensam förslagenhet senare kan lura rävarna i en fälla och straffa dem. Ondskan får

<sup>12</sup> Exempelvis i en illuminerad handskrift från 1436-1437 som återger Magnus Erikssons landslag. Janken Myrdal har skrivit en bok om denna handskrift, just med titeln *Den predikande räven. Arbete, skämt och allvar i en medeltida illuminerad handskrift*, Lund 2006.

<sup>13</sup> Kerstin Rodin, *Räven predikar för Gässen. En studie av ett ordspråk i senmedeltida ikonografi*, Studia ethnologica 11, Stockholm 1983.

<sup>14</sup> Rodin, s. 37.



sin rättmätiga dom. De illistiga rävarna avrättas av gässen.

Den predikande räven förekommer inte som balladmotiv, men har naturligtvis nära släktskap med ballader som "Rävrens testamente" och "Bonden och räven". Mytbildningen kring räven som förknippad med ondskan och list, likaså med det religiösa hyckleriet och skenheligheten, gör att vi lättare kan förstå "Rävrens testamente", där räven räddar sitt skinn genom att vara skenhelig och att spela på bondens fromhet, liksom den hjälper oss att förstå att den sluge och försåtliga bonden i den andra rävballaden, "Bonden och räven", i själva verket är en hjälte när han dödar de båda rävarna, vilka helt enkelt kan ses som symboler för ondskan.

Haren som, olikt den listiga räven, ständigt flyr för varje fara och därför hör till de godsinta i djurmytologin, som om den oftast prekärt hotade haren i enlighet med Kristi rekommendation vore beredd att vända den andra kinden till, beständigt utsatt för hot som den är, själv aldrig angripare, dyker här och var upp både i balladerna och på den kyrkliga kalkmålningarna. Haren är den diametrala motsatsen till räven inom den medeltida djursymbolikens paradigm. Just därför måste Albertus Pictors målningar på temat "Söndagsjägaren" ha tätt sig ytterst effektfulla och pedagogiskt omskakande. Det är en bildsvit av målningar som visar hur illa det



kan gå den som bryter mot det tredje av Guds bud, sabbatsbudet, detta att människan måste besinna sig och tänka på sin Skapare och vila på den sjunde dagen, på söndagen, den heliga sabbaten. På den första bilden i serien ger sig jägaren ut på jakt med sin hund, enligt Albertus Pictors bifogade språkband just på söndagen, syndigt nog. Hunden är domestiskt försedd med halsband; hussen blåser i sitt jakthorn.

Detta är en bildsvit i Kumla kyrka i Västmanland. Den fortsätter ganska omtumlande med att hararna på nästa bild har fångat jägaren och bundit upp honom på en stör som de

bär mellan sig. Den syndige söndagsjägaren, han som bryter mot det tredje budet, blir alltså gruvligen straffad. Hans tilltänkta jaktoffter, de beskedliga och fega hararna, kan med Guds hjälp fånga in honom och bär honom på stören till sitt straff, nämligen att bli grillad. Överst återges en bild av hur hararna bär jägaren till grillen.



På den tredje och avslutande bilden i denna svit blir söndagsjägaren regelrätt grillad. Denna bildsvit i Kumla liknar en nutida tecknad serie och har en klart deklarerad sensmoral, som framgår av det språkband som Albertus har fogat till den tredje och sista bilden i denna lilla effektivt tecknade serie. Där står det: "Om helga dagar du jagade fåglar och harar, därför scal du nu til helvetet fara." Det iscensätts så här, när jägaren grillas för att beredas till en läcker stek. Man kan gissa att hararna i en situation som denna är beredda att göra ett avsteg från sin vegetarianism.



Sceneriet är balladeskt och kunde knappast tänkas utan ett *metonymiskt ekorum* i förbindelse med den medeltida balladens råbarkade sensibilitet och ganska högljudda mentala akustik, men till någon enskild nordisk skämtvisa kan man inte direkt knyta detta motiv. Dock är Albertus Pictors bildsvit mycket nära besläktad med balladen "Herr Nils och Herr Tideman", som ingick i Ingierd Gunnarsdotters repertoar. Det är en ballad som på danska heter "Helligbrøden" och av Grundtvig räknas som en legendvisa, medan den däremot överraskande nog och ytterst tvivelaktigt presenteras som en riddarvisa i såväl TSB som SMB.<sup>15</sup> Balladen handlar om två bröder som ger sig ut för att jaga på en olämplig dag, hos Gunnarsdotter på "Midsomars morgon", i den danska återgivningen ännu mer uppenbart förbjudet, nämligen på påskdagens morgon. Det straffar sig. Satan får snart korn på dem och ger sig in i den förbjudna leken:

Så rijda dhe lijtet bettere fram  
igenom dee gröne hagar,  
för dem lof en lijten hind,  
de tänchte skulle warit en hare.

15 TSB D 299, SMB 146 A.

För dem lopp en lijten hind,  
de mente skulle warit en haare,  
dhet war ey annadt ähn den lede Sathe  
som lekte för begges deres skade.<sup>16</sup>

Genom trolleriet med haren sår Satan split mellan bröderna, som börjar skryta för varandra och blir ovänner, så till den grad att de kommer av sig i sin jakt och i stället angriper varandra. De dödar varandra. Det är straffet:

Dhen ene fick sitt Bahne såhr  
den andre blef slagen til Jorden<sup>17</sup>

\*

Eftersom vi rör oss på jungfrulig mark, vill vi försöka undvika att extrapolera våra fynd och våra mer eller mindre nymorgnade iakttagelser, i varje fall nya inom forskningen kring nordiska kalkmålningar och deras relation till de medeltida balladerna, men trots detta vågar vi hävda att den medeltida kyrkliga bildkonsten har hämtat mycket inspiration från balladen och vice versa, i ett kommunikativt utbyte som på sin tid måste ha varit fullkomligt självklart och där subtila intermediala samband säkerligen ofta undgår oss utanförstående och sentida. Man anar, för att tala med 1920-talets surrealist, mängder av ”kommunicerande kär”, *vases communicantes*. Det är fråga om antika myter som spiller över i bibliska, även vice versa, och vi möter i våra skandinaviska kyrkor ibland norröna föreställningar hjälpligt extrapolerade till kristna. I medeltidens estetiskt kompilatoriska och smått karnevalsmässiga blandning av myter och konstnärliga manifestationer verkar nästan allt vara tillåtet, bara inte i närheten av altaret och det allra heligaste. Serenitet står i övrigt sida vid sida med vulgaritet; människan är dömd till syndafall och avstånd från Gud genom Evas allt förgörande förseelse att söka kunskap och äta ett äpple från det förbjudna trädet. Människan skulle vara hans avbild, hade Gud förutsagt, men när Eva tog för sig av Kunskapens träd kom hon för nära. Att människan skulle förstå skapelsens mening ingick inte i Guds plan. Evas tilltag ledde till Syndafallet och till människans successivt alltmer tynande kontakt med Gud.

Syndafallet fokuseras inom den kyrkliga bildkonsten i samma utsträckning som inom balladtraditionen och inom samtidens minst lika prosaiskt verklighetsorienterade som metafysiskt högtflygande teologi, åtminstone sådan denna manifesterade sig i den inom de påvliga domänerna under medeltiden nästan allt dominerande katolske filosofen Thomas ab Aquinos lika geniala som generöst utmätta världsbild, hängivet andlig och teologiskt sofistikerad, samtidigt rustikt folklig i sin framtoning. Thomas är snillet, den hyperbegåvade munken som är beredd att förklara allt och länka detta allt till Gud. Just hans beredskap att bejaka, att ta emot och vid behov försvara Guds alla manifestationer och deras verkningar, på sikt alltid till människans fromma, enligt hans uppfattning, gör att han försvarar humorn inom såväl kyrkomåleriet som i teologiska skrifter, tills han vid

16 SMB 146 A.

17 Ibid. För övrigt bör sägas att ”Söndagsjägarna” har en pendang i Torshälla kyrka, även den av Albertus Pictor. Det är en bild av en kvinna som dansar på en söndag och därmed löser biljett till Helvetet.

49 års ålder sätter ett streck i sitt författarskap och därefter under sin resterande levnad aldrig skriver en enda rad, en resolut tystnad som, utan jämförelse och konkurrens, är den europeiska idéhistoriens allra största gåta. Varför tystnade Thomas?<sup>18</sup>

Gick föreställningsvärldarna inte längre att jämka samman? Blev spänningen mellan heligt och profant för stort? Hos ingen medeltida tänkare förenas och tematiseras denna potentiella motsättning tydligare och med större energi än hos Thomas. Och ingen annanstans kvarstår denna motsättning så tydligt som i de medeltida kalkmålningarna, vare sig dessa har en direkt relation till den muntligt traderade balladerna eller om man måste nöja sig med att spåra närmevärden och mer eller mindre lösa förbindelser i ett ömsesidigt befrämjande kreativt samband.

Balladen ”Herr Nils och Herr Tideman” har en tydlig affinitet med bildserien om ”Söndagsjägaren” i Kumla kyrka i Västmanland, detta i kraft av det gemensamma temat. Men det finns, som vi tidigare har sett, mera omedelbara samband mellan ballader och kalkmålningar, helt enkelt målningar som är direkta återgivningar av centrala scener i balladerna. En sådan målning, lätt att identifiera och knyta till en bestämd ballad, är en dansk gestaltning i Sværdborgs kyrka av tvekampen mellan lejonet och lindormen. Bilden bygger på en gammal legendvisa, första gången publicerad och kommenterad i band 1 av Svend Grundtvigs *Danmarks gamle folkeviser*.<sup>19</sup> Det är en kämpavisa, känd sedan länge i Danmark, men någon svensk version av den finns inte, däremot en norsk. Den heter ”Kong Diderik og Løven” på danska och börjar så här:

Dhett var her konyng Dhyryk,  
han skule tyl Berned ryde:  
dher saa han dhen løve och dhen lynd-orm,  
saa ynkel mone dhe stryde.  
Dhen lynd-orm han togen af.<sup>20</sup>

Så vill kungen hjälpa lejonet, ”i-hor det ganger meg”, för att det i framtiden kan gagna honom, tänker han som en investering inför kommande bataljer, då lejonet kanske är villigt att stå honom bi, men hans svärd går itu när han försöker sticka det i lindormens hjärta och rädda lejonet, varpå lindormen under sin tunga bär både hästen och ryttaren till sitt bo, där nio hungriga lindormsungar fort äter upp hästen. Kungen får tills vidare sitta i ett hörn, som fånge, medan lindormen sover en stund. Sedan finner den hjältemodige kungen på list och hugger ihjäl lindormen och alla hennes ungar, lurar till sig en nyckel och flyr ur grottan. Någon kung ser vi inte på bilden i Sværdborgs kyrka, men vad vi ser är den scen som lockade kung Didrik till hjältedater, nämligen tvekampen mellan lejonet och lindormen, den som Didrik ingrep i, till en början med magert resultat, men sedan, efter viss spänning, i stor triumf på slutet:

<sup>18</sup> Stewe Claeson har skrivit en roman om denna gåta, *Halm*, Stehag 2000. Titeln är hämtad från Thomas' besked till sitt skrivbiträde, att allt han hade skrivit var ”halm” och att han därför satte punkt för gott. Så blev det också, inte en rad mer. Thomas levde ytterligare drygt ett år.

<sup>19</sup> Svend Grundtvig (utg.), *Danmarks gamle folkeviser*, band I, Köbenhavn 1853, ss. 129-153.

<sup>20</sup> Dgf 9 A.



Djur pockar på sin innebördsmättade symboliska närvaro i många ballader, naturligt nog främst i skämtvisorerna. Vi gav inledningsvis några exempel, men vi har naturligtvis fler i vår medeltida balladskatt, till exempel "Kolorumgris" (SMB 249) om en urbota mansgris med en "arschelring" som är "femton alnar omkring", även "Bonden och oxen" (SMB 255) som behandlar dåtidens skoningslösa klassamhälle i humoristiskt översläntande ordalag, utmynnande i en maning till förnöjsamhet, en skämtvisa som alltså är långt ifrån subversiv utan konservativt bejakande av ett feodalt status quo och en gammaltestamentligt förtryckande könsordning.

En särställning intar de bilder som uppvisar musicerande djur. De har ingen identifierbar anknytning till den medeltida balladen, i varje fall inte direkt, så att man kan säga att de utgör ett visualiserat eko av den eller den balladen. Någonstans finner vi bilden



av en gris som spelar orgel, en kaninkör som sjunger, en åsna som med rumpan blåser i en flöjt. Direkt motsvarande ballader? Nej. Men finns det besläktade motiv i balladerna? Ja, tveklöst, utan exakt kongruens, men samma andas barn. Det är en bild av Albertus Pictor, i Floda kyrka, av en gulmenad kanin som ser ut att spela flöjt och samtidigt traktera ett slaginstrument, inte olikt en stekpanna.

Denna kanin är mest skrattretande och absurd, säkerligen menad att te sig just sådan, men han har djuriska musikerkolleger som inte verkar vara avsedda att te sig lika tokiga. Ett förtroendeingivande exempel är vildsvinet som spelar på luta, omgiven av bibliska bilder i Vrås kyrka på Jylland.

Ett vildsvin som spelar fram scener ur den bibliska historien, kan närheten mellan det teologiska och det balladeska manifesteras tydligare än så? Vildsvinet som spelar på sin luta och sjunger om Kristi lidande, om Yttersta domen och andra viktiga kristna begivenheter är en övertygande och väl närmast emblematiske sinnebild för den kristna föreställningsvärldens intima samröre med balladens värld, sådan denna kan gestaltas på målningar i medeltida kyrkor. Till höger ser vi i närbild vildsvinet som spelar luta.

Vildsvinet som spelar luta är ett tackamt och belysande exempel hämtat från den medeltida bildvärlden. Denne musikanter kan inte utan överdriven ansträngning knyts till någon bestämd ballad, även om sådana kandidater till nöds förvisso finns, men enligt vår mening är han framför allt just en balladesk gestalt, en balladesk grisgestalt i allmänhet, som sådan uppenbarligen i färd med att framföra en visa – och omöjlig att tänka sig utan det samröre med de medeltida balladernas värld som de gamla kyrkmålningarna mer eller mindre tydligt uppvisar.

Det lutsplande svinet är en balladfigur och tillhör skämtvisans skrattretande föreställningsvärld, vare sig vi lyckas finna balladen om denna musicerande gris eller inte. Den finns kanske inte, längre, har kanske aldrig funnits, men vildsvinet som spelar luta är alldeles otänkbart utan denna kulturhistoriska kontext.

Mycket mer finns att säga om djurmotiven i balladerna och på kalkmålningarna, men här syftar vi inte till någon uttömmande redovisning utan till att dryfta och visa det mest originella och tankeväckande. Det är nu gjort.



# Peder Sjögrens världar. Om att läsa om ett författarskap

Av Peter Forsgren

För jämt tjugo år sedan disputerade jag på en avhandling om Peder Sjögrens 1940-talsromaner som bar titeln ”Att lyssna med ögat” och där jag i tur och ordning behandlade *Svarta palmkronor* (1944), *Kärlekens bröd* (1945), *Jag vill gå ned till Thimnath* (1947) och *Mannen som försökte smita* (1949). Avhandlingens titel hade jag tagit från författaren själv. I en av de få artiklar där han beskrev sin estetik fick den synestesi som det lyssnande ögat utgör representera hans författarideal. För mig stod denna bild som symbol för det djupt dialogiska som jag menade var ett av författarskapets mest utmärkande drag. Just runt denna uppfattning utspelade sig en viss, idag sedan länge bilagd, polemik mellan mig och en annan Peder Sjögren-forskare, Anders Tyrberg, vars doktorsavhandling *Skuldkänslans broderskap. En bok om Peder Sjögrens romaner* kom 1996. Medan jag argumenterade för att Peder Sjögrens romaner i komposition och tematik var öppna och dialogiska och gjorde en rad, ibland lite väl långt drivna, jämförelser med den samtida Lars Ahlins och dennes så kallade förbönseestetik, relaterade Tyrberg författarens texter till en mer klassisk linje i 1900-talets modernistiska prosa som tematiserar alienation, ensamhet och kontaktlöshet.<sup>1</sup> Olikt mig såg Tyrberg skuld som författarskapets centrala tema. Som en recensent av våra respektive arbeten mycket klokt påpekade gav författarskapet nog utrymme för båda läsningarna.

Det har hänt att jag vid ett par tillfällen plockat fram min avhandling under de två decennier som gått sedan disputationen. Vid dessa har jag gjort upptäckter som jag tror är ganska typiska: å ena sidan har jag blivit generat medveten om brister och tillkortakommanden, å andra sidan har jag också någon gång blivit positivt överraskad av saker jag hade funnit i romantexterna och lyft fram i analyserna. Peder Sjögrens romaner har jag dock inte läst om under alla dessa år, kanske för att jag under en lång tid kände mig ”färdig” med dem och för att jag i min forskning kom att ägna mig åt andra texter och forskningsproblem. Under senare tid har dock gradvis en nyfikenhet vuxit fram hur det skulle vara att läsa om Peder Sjögren igen. Skulle jag känna igen mig eller skulle jag se texterna i ett nytt ljus, helt eller delvis? Skulle de överhuvudtaget hålla för en omläsning? I botten fanns säkert en rädsla att det skulle hända som ibland händer då man läser om någon favoritbok från yngre dar: förvånad undrar man vad det var man en gång såg i texten och vem den person var för vilken den en gång betydde så mycket. Vad skulle hända med Peder Sjögren och med mig vid en omläsning, var den fråga jag ställde mig. För att stilla min efterhand växande nyfikenhet valde jag att läsa om två texter som jag inte skrev om i min avhandling, romanen *Damen* (1951) samt långnovellen ”Bikten” ur

<sup>1</sup> Anders Tyrberg, *Skuldkänslans broderskap. En bok om Peder Sjögrens romaner* /Diss., Umeå/, Stockholm 1996. Se särskilt kapitlet ”Utgångspunkter”, s. 9-59.



novellsamlingen med samma namn från 1954. Ett av skälen var att båda gjorde mycket starka intryck på mig då jag arbetade med min avhandling, ett annat var att de väl illustrerar den spännvidd i författarskapet som Anders Tyrberg och jag från olika håll försökte att lyfta fram. Jag kommer först att behandla *Damen*, därefter ”Bikten”.

*Damen* anknyter motiviskt till tidigare romaner som *Kärlekens bröd*, *Jag vill gå ned till Thimnath* och *Mannen som försökte smita* genom att kriget på olika sätt är närvarande, antingen direkt i handlingen eller som bakgrund. I *Damen* rör det sig likt i *Jag vill gå ned till Thimnath* om det spanska inbördeskriget, medan såväl *Kärlekens bröd* som *Mannen som försökte smita* har finska vinterkriget som viktigt stoff. Av båda dessa krig hade Peder Sjögren (1905-1966) egna erfarenheter. Då inbördeskriget bröt ut i Spanien 1936 var författarens och hans familj bosatta i landet sedan flera år och vid krigsutbrottet lät Peder Sjögren genast enrollera sig på den republikanska sidan, möjligen för att inför en misstänksam omgivning visa att han som utlänning var lojal med den parlamentariskt valda vänsterregeringen. Till Finland for Peder Sjögren som frivillig vintern 1939-40. I Peder Sjögrens författarskap spelar ofta kriget och fronten rollen av reträttplats för de i livet misslyckade, för de i någon mån redan döda individerna. I synnerhet gäller detta för männen, ett tema som är ganska påtagligt även i *Damen*.<sup>2</sup>

Då jag nu läser om *Damen* är det kompositionen som först slår mig. Som vanligt rör det sig om en mycket välkomponerad roman, där inget tycks vara tillfälligt eller överflödigt. Samtidigt är skillnaden mellan tidiga romaner som *Kärlekens bröd*, *Jag vill gå ned till Thimnath* och *Mannens som försökte smita* också ganska påtaglig. Dessa är i samtliga fall uppbyggda kring en ramberättelse som i sin tur rymmer flera berättelser, inte sällan infälda i varandra enligt den kinesiska askens princip.<sup>3</sup> I de två första romanerna utgörs ramberättelsen dessutom av en eller flera berättarsituationer medan *Mannen som försökte smita* originellt nog är berättad av ett jag som genomgående riktar sig till ett du. Det var inte minst de flytande gränserna och de metafiktiva speglingseffekterna mellan dessa olika berättelser och berättarröster, som jag hade som grund för mina dialogiskt inriktade romananalyser.

*Damen* är berättartekniskt organiserad på ett annat sätt. Den består av fem väl avgränsade kapitel som vart och ett har en av romanens huvudpersoner i fokus och som också bär deras respektive namn, i tur och ordning ”Henry”, ”Mangle”, ”Mari”, ”Påven” och ”Modern”. Romanens berättare är heterodiegetisk och berättande sker från en extradiegetisk position, något som alltså skarpt avviker från berättartekniken i de tre föregående romanerna. Till skillnad från dessa så talar romanfigurerna i *Damen* i mycket liten utsträckning direkt med varandra och inslaget av dialog följaktligen litet i texten. I stället är det deras inre tankar som står i centrum. Dessa blir tillgängliga via berättaren med

2 Detta är tema är centralt i *Kärlekens bröd*, den enda av Peder Sjögrens romaner som jämte *Svarta palmkronor* regelbundet utkommit i nya upplagor, liksom i *Mannen som försökte smita*. Temat behandlas i analyserna av dessa romaner i såväl Tyrberg (1996), s. 101-138, 181-217, som i Peter Forsgren ”Att lyssna med ögat”. *Studier i Peder Sjögrens 1940-talsromaner* /Diss. Göteborg/, Göteborg 1992, s. 201-248, 301-339.

3 Särskilt utvecklat är denna form av berättande i berättandet i romanen *Jag vill gå ned till Thimnath*, som analyseras i Tyrberg (1996), s. 139-179, och i Forsgren (1992), s. 249-299.

hjälp av det man kallar nollfokalisering och intern fokalisering. Parallellt med att fokaliseringen växlar, blandas ofta berättarens ord med den romanfigurs ord som för tillfället är fokalisator och romanen har därför stora partier av det man kallar fritt indirekt tal.<sup>4</sup> Härigenom uppstår enligt min mening en egendomlig paradox i denna roman: å ena sidan framstår romangestalterna som ganska isolerade och stumma, de kommunicerar sällan med varandra och när de gör detta uppstår ofta missförstånd, å andra sidan demonstrerar texten hur deras inre är uppfyllt av tankar på varandra, som det hela tiden pågick ett slags inre dialog mellan dem. Den dialog som jag fortfarande anser vara så central i Peder Sjögrens romaner, såväl berättartekniskt som tematiskt, är alltså här nästan fullständigt interioriserad. Det är också något för denna roman mycket typiskt att dialogen i romanens nästan enda berättarscen, den är i romanens slutkapitel där Henry samtalar med Mangles mor, aldrig blir någon dialog därför att en av deltagarna vid just detta tillfälle drabbas av plötslig dövhet.

Över huvud taget lever romanens gestalter i hög utsträckning främst på ett inre plan. Handlingen kretsar främst kring deras minnen och drömmar, kring deras farhågor och förhoppningar, medan den yttre handlingen likt den direkta dialogen är reducerad. Så är exempelvis fallet med romanens inledningskapitel, ”Henry”. Det börjar med att beskriva hur två män, Henry och en man kallad Påven, sitter i en liten båt samtidigt som de betraktas inifrån ett av hamnens hus av en kvinna vid namn Mari. Påven har fått sitt namn på grund av ett ärr i ansiktet, en detalj som ett par sidor in i texten blir utgångspunkt för en lång tillbakablick (analeps) som inleds en natt ett par år tidigare under inbördeskrigets slutskede då Henry och Påven under den republikanska arméns reträtt kommit till en i stort sett övergiven by. I ett sönderskjutet hus träffar de emellertid på en man och en äldre kvinna – den svenske farmaren Mangle och dennes mor. Påvens ärr uppkommer då Henry sparkar till honom i ansiktet för att hindra denne från att döda mannen och kvinnan.

Under krigets allra sista dagar har Henry och Påven talat om att tillsammans skaffa sig en båt, och dessa drömmar återupptar de så de återförenas några år senare efter inbördeskrigets slut. Båda männens tankar är upptagna av denna dröm, men hos Henry har det också insmugit sig en misstanke om att Påven, möjligen som hämnd, kommer att döda honom. Det är dessa ambivalenta tankar som upptar Henry på kapitlets nuplan, där de sitter i den lilla ekan, och till denna scen återkommer man i kapitlets slut. Här är Henry mycket medveten om vilka förväntningar Påven har på dem, men i stället för att svara på den vädjan han uppfattar Påven ställer till honom, förblir han tyst och överger Påven genom att i stället gå upp till Mari, något som Påven uppfattar som ett svek.

Ett annat kapitel som exemplifierar hur romanens handling huvudsakligen utspelar sig på ett inre plan och i form av tillbakablickar och minnen, är kapitlet ”Mari”, som dessutom fördjupar skildringen av relationen mellan henne och de båda männen Henry och Påven. Då kapitlet börjar har det gått en tid sedan inledningskapitlets skildring av

---

4 För de berättartekniska termerna, se Gérard Genette, *Narrative discourse. An essay in method*, New York 1980 (1972), s 174, 189-194, 228 ff., 244 f.

incidenten mellan dem i hamnen. Mari lever nu tillsammans med Henry på den farm de ärvt efter Mangle, som nyligen dött.

En natt vaknar Mari och finner att Henrys säng är tom, vilket genast väcker hennes oro. Berövad hans närvaro känner hon sig också vilsen, liksom alienerad från sig själv, vilket markeras av hur hon upplever sin kropp, närmare bestämt sina händer och fötter:

Hon lyfte omigen omedvetet opp sina händer, såg på dom och fick nåt outvecklat hjälplöst över sitt ansikte som om hon först nu förstått att hennes make kunnat ljuga för henne – *ljuga* om dessa oädla, kanske disharmoniska kvinnohänder. Och varför då inte också ljuga om annat?... Ljuga om större, betydelsefullare ting?...

[---]

[...] hon lyfte opp nattlinnet en smula och iakttog fötterna, kontrollerade om också de skulle servera henne en chock fast Henry naturligtvis skulle ha lett åt dom också – och nu tycktes det henne att de rödlysande, till hälften avskavda nagellacksprickarna förvandlade tårna till små runda, ganska avskryvårda miniatyrsvin, avlivade, skållade och rakade, upplagda i rad, var och en med ett öppet blodigt sår i pannan efter slaktmasken. (*Damen*, s 96-97)

Hon är också fylld av ambivalenta känslor gentemot Henry. Bland annat har hennes misslyckade försök att väcka hans svartsjuka vid tillfälle väckt ”våldsamma hatkänslor” (*Damen*, s 99) gentemot honom. Hon känner sig hotad av allts som verkar vara kärt för Henry och Mari utsätter honom för olika prövningar, trots at hon älskar honom och fruktar att han skall lämna henne. Samtidigt är hon trots oron och hans frånvaro – eller kanske just därför – djupt involverad i en inre dialog med honom:

Ända sen hon slog opp ögonen hade hon varit inbegripen i ett tyst samtal med honom: alltid när han var borta från henne upplevde hon intensivt hans verkliga, påtagliga närhet. Hans röst fanns så tydlig inom henne att hon ibland måste avbryta sej under framplöckandet av sina pråliga underplagg [---] Hon var uppfylld av hans person på samma sätt som under den första förälskelseperioden, uppfylld av hans lugna rörelser, hans sätt att lägga huvet på samma gång bakåt och åt sidan då han log (*Damen*, s. 102-103).

Det är då hon slås av tanken att Henry kan ha dött, ihjälslagen av Påven som hämnd eller förolyckad i en bilolycka, hon beger sig ut i natten för att söka efter honom. Mörkret och dimman gör att hon till sist går vilse i landskapet, som hon också upplever som allt mer fientligt. Det hela kulminerar med att hon faller till marken och skadas: ”Natten själv hade slagit omkull henne och givit henne ett kok stryk.” (*Damen*, s. 118). Hennes relation till Henry präglas av ett starkt beroende och kärlek till honom, men också av osäkerhet, förställning och lögn från Maris sida. Till slut, alldeles innan hon fallet, vänds detta till anklagelser mot mannen:

Hennes ilska riktade sig ögonblicket efteråt i en serie snabba, hett oppflammande anklagelser emot maken. Hon sa honom rent ut där hon stod, att hon var intelligent nog att begripa att det inte var *hon* som var den skyldige – till hennes egna handlingar. Utan han. Att han känt till spelet inuti

henne mycke väl. Att det var han som förlätt henne, ljugit för henne i smått och stort, övat utpressning på henne med sin förbannade sävliga elegans, sin godhet, sin smärta, sitt korsfästa ansikte. Och att hon var offret. Var i hans våld – en man som hon inte kände, bara älskade. Men under den kärleken hade hon darrat: den ende som kunde skänka henne trygghet var han – och det var honom hon var rädd för. (*Damen*, s. 115-116)

Hon blir lugn igen först då hon överflyttar sina skuldkänslor på Påven, något som också ges en religiöst färgad innebörd för henne. Nu upplever hon inte längre landskapet som fientligt och hon kan lugnt promenera hem igen: ”Över mark som inte beredde några svårigheter alls, var jämn och fast som ett golv [---] Hon frågade sig inte vilket håll hon gick åt eller hur länge hon gick. Asfalten var så skön. / Omgivningen var tom, naturen fanns inte.” (*Damen*, s. 120-121) Det inre samtalet med Henry fortsätter och hon föreställer sig att han lugnar och tröstar henne. Då han till sist kommer hem igen, vilket sker alldeles i kapitlets slut, låtsas hon sova och väljer att tiga, eftersom hon känner skam inför den nattliga inre dialog hon just haft med honom.

Romanen kan ses som en dialog om livet och döden, ett tema som främst bärs fram av de tre manliga huvudpersonerna, som en efter en dör. Anders Tyrberg har visat hur redan romanens omslag, som är gjort av den surrealistiskt influerade konstnären Gösta Kriland, illustrerar romanens spänning mellan dödsdrift och livsvilja, en spänning som står i centrum för hans analys av romanen. Han visar bland annat hur genomförd denna tematik är i romanen, hur den varierar och förtätas genom de olika kapitlen och romangestalterna.<sup>5</sup> På ett för Peder Sjögren typiskt sätt har denna tematik fått ett symboliskt uttryck i den höna, kallad *Damen*, som både kan ge liv men som också i romanens fatala slutscen också kan vara dödande.

Även omläst framstår *Damen*, såväl tematiskt som berättartekniskt, fortfarande som en mycket mer ”slutet” roman jämfört med de på många sätt närbesläktade romanerna *Kärlekens bröd*, *Jag vill gå ned till Thimnath* och *Mannen som försökte smita*. Än större är avståndet till debutromanen *Svarta palmkronor*, en pikareskroman som bakom sitt muntra och komiska fabulerande likväl rymmer en nog så allvarlig botten. Spänningen mellan komik och allvar, för att inte säga de ibland häftiga kasten mellan dem, är också något som omedelbart slår mig då jag också läser om långnovellen ”Bikten”, som är iscensatt i en rysk gränsby strax före världskrigets utbrott. Den ryska miljön och kulturen var något Peder Sjögren på olika sätt var bekant med och också gärna återkom till. Störst roll spelar dessa i *Kärlekens bröd*, där den ryske fången är något av en kristusliknande ljusgestalt som står i skarp kontrast till de krigspräglade männen vid fronten. I ”Bikten” är själva utgångspunkten för handlingen en biktsituation som också utgör novellens ramberättelse: en man kommer till prästen och genast löper samtalet iväg på de mest oväntade och slingrande, mer eller mindre fantastiska banor. Den utgör en mycket intressant kontrast till den allvarstygda ramberättelsen i *Kärlekens bröd*, där också rollerna mellan berättare och lyssnare är mer statiska.

5 Tyrberg (1996), s. 219-250.

Till ”Bikten” är fogat ett författarförord, som jag skall återkomma till. Själva den hundra- sidiga novellen börjar dock in medias res, mitt i ett samtal mellan biktfadern och den biktande:

- Nå, Pavel Petrovitj?
- Vodkan, fader Vassilij, det är den som är skuld till alltihop.
- Man ska aldrig dricka mer än man behöver.
- Det var inte fråga om att dricka. Det var fråga om att bränna.
- Man ska aldrig bränn... va säger du... var det fråga om det nu?
- Det var åt er jag brände, fader Vassilij... det vet ni.
- Låt oss gå mera rakt på sak, Pavel Petrovitj... vad är det nu ni vill bikta?
- Det var då det började... alltihop... när jag gjort iordning er sista laddning.
- Vad har jag med den saken att göra... har jag inte alltid betalt ordentligt för dina tjänster?
- Jag säger bara att dt var då det började... hela helv... hela olyckan.
- Nu är den ju i alla fall slut... både den och vodkan... vi behöver inte uppehålla oss vid det mera... ta hit huvet... här är min epitrachil... jag ger dig syndernas förlåtelse genast eftersom jag känner till hela historien i förväg.
- Det är det ni inte gör, fader Vassilij. (*Bikten*, s. 61)

Handlingen i den berättelse som så småningom växer fram under männens samtal skulle kunna sammanfattas på följande sätt: då Pavel Petrovitj sysslade med att bränna satte en av byns hundar i sig mäsken, varefter hunden berusad och rasande for iväg genom byn. Härigenom uppkom snart ett allt mer panikartat rykte om att byn anfallits av rabieshundar, en tolkning mannen inte gjort något för att förhindra trots att han kände till det verkliga förhållandet. Det folkliga uppståndelsen och skräcken gav i stället den enkle bonden Pavel Petrovitj i stället tillfälle att på spela hjälte och då han tillsammans med två andra män begav sig ut på jakt efter rabieshundarna omgärdades de av folkets jubel och hyllningar.

Såväl avfärden som den följande jakten med dess olika incidenter och förvecklingar skildras på ett komiskt-parodiskt sätt. Under färden genom de olika byarna, där själva jaktmotivet varvas med fester och diverse kärleksäventyr, kastas männen mellan komik och allvar, mellan upphöjelser och detroniseringar. Även relationerna och rollerna mellan de tre männen genomgår en rad förskjutningar och förvandlingar. Under färdens gång blir också gränserna mellan fantasi och verklighet alltmer flytande, även för upphovsmannen till denna fantastiska historia själv. Då berättelsen till sist nått sitt slut får likväl den biktande berättare sin välsignelse från prästen-lyssnaren.

Det komisk-parodiska präglar också ramberättelsen, det vill säga själva bikt- och berättarsituationen. Redan från början är gränserna mellan profant och heligt upplösta, och Pavels ofta slingrande berättarteknik, präglad av överraskningar och oväntade vändningar, blir vid en rad tillfällen kommenterade av prästen. Här följer ett par exempel:

- Du får dubbla summan bara du sätter igång omedelbart.
- Med bikten?
- Nå så i alla helgons namn... sätt igång då... med *bikten!*
- Som sagt var... jag har redan erkänt hur det började... jag ska fatta mig kort... det var när jag brände det sista... mäskan skulle jag just till at slå bort... ni har ju själv bett mig vara försiktig med det.
- Blanda in mej så lite som möjligt, Pavel Petrovitj. (*Bikten*, s. 62)
- Det gläder mig att du redan hunnit ända till början, Pavel Petrovitj. (*Bikten*, s. 64)
- Allt ska jag klargöra fader Vassilij... ingenting ska förbli dunkelt... om ni bara ville lyssna noga...  
[---]
- Va är detta för rövarhistorier? [---] Jag tror att du sitter och smäcker Pavel Petrovitj. (*Bikten*, s. 99, 100)

Jag vet inte längre om du sitter och driver med mej - - - (*Bikten*, s. 107)

Skulle jag ljuga... i biktstolen?

Det är snart inte nån biktstol längre... (*Bikten*, s. 151)

Samtidigt som novellen genom sin ramberättelse är genomdialogiserad, innehåller den också åtminstone en berättelse i berättelsen. Pavel bekänner att han på grund av att han älskade en av sina färdkamrater ljugit ihop en historia om hur han kommit över ett par vodkabuteljer.<sup>6</sup> I sitt sammanhang blir denna berättelse i berättelsen ett slags mise en abyme<sup>7</sup>, ett berättargrepp Peder Sjögren tidigare särskilt använt i romanen *Jag vill gå ned till Thimnat*. Där liksom i novellen använt det som ett av flera grepp för att tematisera berättandet liksom fiktionens olika funktioner och möjligheter, ett metafiktivt tema som är centralt i författarskapet.

Det är heller inte särskilt svårt att se att Peder Sjögren även i ”Bikten” för en diskussion om vad som är meningen med fiktion och med författare. Denna diskussion kretsar inte minst kring begreppen sanning och lögn, som bland annat framgår av följande dialog mellan den biktande och hans bikt-fader om möjligheten av att det faktiskt trots allt ändå kunde existera rabiessmittade hundar:

- Minns ni att jag för bara en stund sen beskrev något liknande för er fader Vassilij... som nån hade iakttagit tidigt om mornarna från Ravelins krön?
- Ja men det ljög du ju bara... det hitta du på Pavel Petrovitj!
- Det var just det som skrämde mig så... och som skrämmer mig än!

6 Denna berättelse, som utspelas bland ryska exilkretsar, går tillbaka på ett resebrev med titeln ”Ryssland spökar i Ravelin”, publicerat i *Dagens Nyheter* 1938-03-06. Här liksom i novellen beskrivs hur dessa exilryssar lever kvar i tsartiden och hur de arrangerat sin flyktförläggning som ett slags fiktivt S:t Petersburg.

7 Lucien Dällenbach, *The mirror in the text*, Chicago 1989, s. 36, definierar mise en abyme på följande sätt: “any internal mirror that reflects the hole of the narrative by simple, repeated or ‘specious’ (or paradoxical duplication)”.

- Du menar att du setat och ljugit ihop själva sanningen?
- Kan Gud förlåta en människa något sådant?
- Annars skulle ju diktarna få det bekymmersamt... konstnärerna de store... de evige... inlevelsevirtuoserna själva... nå men så säj nu - - -
- Fader Vassilij... en rabiesgalen hund ... det var vad det var!! (*Bikten*, s. 132-133)

En ytterligare innebörd av exemplet ovan är att en berättare bara delvis har kontroll över sin egen berättelse. Andra avsnitt i deras samtal kan handla om berättelser svarar mot behovet av tröst och förklaring eller av inlevelseförmåga och gemenskap. I dessa sammanhang talas också om människans behov att både skratt och tårar. Det finns en detalj i Pavel Petrovitjs berättelse som är viktig i dessa sammanhang och det är att den hund som igångsätter hela handlingsförloppet tillhör en svensk författare som sägs tillbringa sommaren i staden. Detta pekar tillbaka till novellens författarförord, som inleds:

Denna berättelse tillägnas minnet av staden Petschori – huvudort i den f. d. autonoma lilla ryskretsen vid Tjudskoje Ozera (Undrens sjö) som följaktligen gick under namnet Petschorski Krei – en förtjusande gammal kullerstensstad med korsvirkesstugor som nedbrann till grunden på försommaren 1939. (*Bikten*, s. 59)

Novellens berättelse sägs ha inträffat några dagar innan byn brann ner och en kort tid innan stadens slukades av världskrigets brand och kom att ingå i Sovjet, varifrån såväl branden som rabieshundarna sägs ha kommit enligt somliga.

Att läsa om Peder Sjögren har varit att återinträda i ett litterärt landskap som på de flesta sätt ter sig tämligen likt och välbekant, trots ett avstånd på ett par decennier då jag inte läst något av honom. Trots dessa känns författarskapet mycket välbekant för mig, kompositions mönstren och berättarrösterna, miljöerna och symbolerna, de många konkreta detaljerna liksom också tematiken. Allt detta står åter fram mycket levande för mig och jag uppfattar fortfarande dessa texter som starka och med en tydlig appellstruktur riktad mot mig som läsare. Lusten att fortsätta läsa om författarskapet kvarstår. Nästa bok är jag särskilt nyfiken på, Peder Sjögrens sista roman *Elis* (1964), som börjar:

Jag Toiwo Nikkala sov inte alls för jag fick inte sova.  
 sådant helsikes liv som det var på kontoret den natten gubbar prata och bullra och skråla och skratt mej var det ingen som tänkte på inte att jag låg på vindsrummet över dom alltså var trött en pojke på kan väl inte va trött  
 en pojke på arton kan väl inte behöva att sova  
 i synnerhet inte en finne en grabb ifrån Haapamäki förstås som är släkting i huset och får bo där av nåd  
 i Finland var inbördeskrig hade varit på våren  
 vi hade alla gjort vårt också jag  
 mina båda föräldrar var skjutna (*Elis*, s. 9)

Romanen är skriven på ett slags rytmiserad prosa som en rad kritiker menade hade drag av hexameter men som i andra delar av boken är tydligt influerad av den radiodramatik

Peder Sjögren skrev under 1950- och 60-talen. Utgångspunkt för handlingen är ett småländskt brukssamhälle under 1900-talets början. Peder Sjögren var född 1905 i Braås norr om Växjö där han bodde fram till sjuårsåldern och där släkten drev sågverk och glasbruk. Härifrån förflyttar sig handlingen till inbördeskrigets Finland, till Lübeck liksom till gangstermiljöer i förbudstidens Chicago. Handlingen får sin dramatiska kulmen på en strejkbrytarpräm, en miljö som också spelar en viktig roll i *Mannen som försökte smita*, liksom i *Elis* inte minst på ett existentiellt och psykologiskt plan. Som så ofta hos Peder Sjögren är även hans sista bok en berättelse om brott och skuld, men också om kärlek och försoning. På slutsidan talar åter Toiwo Nikkala, som väntar på sin avrättning. Med hans röst avslutas *Elis* liksom Peder Sjögrens författarskap:

i natt såg jag ut genom fönstret i cellen det var blytung töcken däruppe belysta rakt underifrån  
av en storstads miljoner små ljus något mer såg jag inte  
det räckte  
jag hörde  
det var röster ifrån dessa vältränade gråmassors djupaste inre det var röster av fåglar och de  
måste vart stora ett fågelstreck tror jag  
deras ropande röster var ljusa och långa som natten om sommaren i Finland  
jag visste då genast att jag inom mig ägde allt det som de ropande bar i sitt rop  
o jag gladde mig gränslöst vid tanken att snart bli en del av ett rop genom nattliga töcken  
(*Elis*, s. 172)



# Gojor som gojar!? – En intertextuell belysning av Cornelis Vreeswijks ”Cloës goja”

Anette Almgren White

## Papegojmotivet i ”Cloës goja”

Bland de dikter som inte tonsatts i Cornelis Vreeswijks sista diktsamling, *Till Fatumeh. Visor: sjungna och osjungna*, (1987) finns dikten ”Cloës goja” som handlar om bortfluggen papegoja vars tidigare ägare, Cloë, nu inte längre är i livet.<sup>1</sup> Första raden som lyder: ”Bränslemannens goja – den vill jag sjunga om” associerar till musikaliskt framförande och följer konventionen att inleda med att deklarerera sitt ämne med rötter i homerisk diktning: ”Sjung, o gudinna, om vreden som brann hos Peliden Achilles”.<sup>2</sup>

Det berättande jaget som framträder i ”Cloës goja” riktar sig till dubbla adressater, till såväl åhörare inom diktens fiktionsvärld som till externa läsare. Det är lätt att frammana bilden av en trubadur som sjunger inför sin publik. I dikten förekommer flera namn på en och samma fågel, ”Cloës goja”, som sedan blir ”Vedmans goja” och ”Bränslemannens goja”, vilket implicerar att djuret bär med sig ett förflutet. Så gör även de imitationer fågeln utför. Papegojan är en riktig pratkvare som hos sin nya ägare, Bränslemannen, likt en bandspelare återger fraser och dialoger som förekommit hos hennes förra matmor. Bränslleman är ett annat ord för knarklangare och också synonymt med textens Vedman. Att fågeln tillhört en annan tidigare framgår inte minst i tredje strofens sista rad: ”Kom sätt Ert namn på Cloës Gojas lista!”

Innehållet i papegojans imitationer rör framför allt vikt och leveranser och kan kopplas samman med narkotikalangning. I andra strofen på andra raden rapar papegojan upp meddelanden som rör viktmått i gram och leveransadress: ”Sju gram till Västerort. Och först betala...” I tredje strofen fortsätter det: ”Var god och börja svara! Först exakt hur många gram / Ett telefonnummer där Ni kan tänkas vista!” Närmast till hands är att tänka sig att papegojan imiterar meddelanden den hört spelas in på Cloës telefonsvarare. Det är ju också något som diktens inledande rader pekar mot: ”Bränslemannens goja – den vill jag sjunga om: / Den smattrar bara siffror och koder...”

När gojan talar återges namnet med stor begynnelsebokstav, ”säger Gojan” som om det vore ett egennamn. I övriga fall skrivs ordet med liten inledande bokstav. Goja är

---

1 Cornelis Vreeswijk. *Till Fatumeh. Visor: sjungna och osjungna*. Stockholm: Brombergs 1987, s. 85. Dikten består av fem strofer om sex rader vardera och är parvis rimmad utom första och femte raden som i stället rimmar på varandra. Rimflätningen tillsammans med de jämnt fördelade betonade stavelserna på raderna gör emellertid att även den här dikten lämpar sig för tonsättning. Dikten i sin helhet finns i slutet av artikeln.

2 Homeros. *Iliaden*. (20.3.2012). <http://runeberg.org/homeoili/0007.html>

förstås först och främst en förkortning för fågelarten papegoja men ordet har också den välbekanta bibetydelsen 'smörja' eller 'struntprat'. Den äldsta kända förekomsten att 'prata goja' är enligt *Svensk etymologisk ordbok* från 1865.<sup>3</sup> Uttrycket åsyftar att prata som en goja, eller med andra ord som en papegoja. Vreeswijk leker med och blandar dessa två betydelser genom att låta papegojan excellera i långa tirader av fragmentariska telefonmeddelanden. Att det rör sig om bandade meddelanden framgår av näst sista raden i andra strofen: "Då börjar där en bandspelare mala / Och man får höra Vedmans goja tala". I liknelsens form likställs här papegojan med själva bandspelaren. Tonen i dikten är ironisk-satirisk och avspeglar det råa och krassa klimat som råder i missbrukarkretsar. Men här riktas också skarp kritik mot samhället, representerat av polisen, som passivt låter missförhållandena pågå.

Men välkomna Ni alla i en kemisk tablå.  
Polisen? Spelar knappt nå'n teater  
när Cloë tänder på sina kamrater!

I dikten framkommer hur relationen mellan förövare och offer i missbruk är tätt sammanvävd. Cloë har samtidigt som hon tjänat pengar på knark också för egen del blivit beroende av det. Hur det är med langaren Vedman kan man inte direkt utläsa av dikten. Men att det skulle kunna vara så även i hans fall antyds i slutet av dikten när gojan lämnar även honom: "Gojan flög sin kos ... Tja...tjacket brände." Slutet kan uppfattas som att även Vedman dör och då måste papegojan söka sig en ny fodervärd.

Även om det manifesta innehållet rör människor på samhällets botten, narkotikalangning och missbruk kan man bakom papegojans ändlösa pladder skymta en kärlekshistoria. På det ömma sätt som Vedman tar hand om det övergivna djuret anar man förekomsten av en intim förbindelse med dess tidigare ägare: "Vedman öppnar buren, löser upp mat...". Vedman vördar Cloës minne genom att sköta om den herrelösa gojan samtidigt som djuret blir ett substitut för hennes närhet. Varje gång papegojan öppnar sin näbb påminns Vedman om sin frånvarande älskades röst.

Cloë är inte här min bästa herre!...  
Mer kan jag inte yppa – dessvärre.

Cloë är inte längre i livet utan tycks ha dött i sviterna av en överdos. Papegojans ovilja att berätta om sin matmors öde kan tolkas som ett tecken på lojalitet. Fågeln värnar om den dödas integritet och kan motiveras av att det möjligen rör sig om ett självmord och därmed en tabubelagd gärning.

Det är också här i dikten som papegojans funktion i texten förändras. I dessa rader uppfattar jag att papegojan inte längre enbart fungerar som en imitator som troget upprepar vad den tidigare hört talas in på telefonsvarare eller i samtal. I stället byter papegojan skepnad och får antropomorfa drag i och med att den inte längre bara imiterar röster utan papegojan får en *egen* röst. Det sker dock på ett tvetydigt vis: Att fågeln inte kan röja var Cloë finns kan också uppfattas som en imitation av något den hört tidigare under sin

3 *Svensk etymologisk ordbok*. (24.2.2012). <http://runeberg.org/svetym/0284.html>

matmors ljusskygga levnad. Men jag väljer att uppfatta raderna i femte strofen som att fågeln genomgår en metamorfos. En sådan förvandling kastar nämligen ett förklarande ljus över diktens sista strof i vilken Darwin omnämns:

Gamle Herr Darwin – han hade inget val.  
Han följde bara med det som hände.

Till skillnad från Darwin som i egenskap av vetenskapsman måste vinnlägga sig om att kartlägga naturens lagar på ett sanningsenligt och objektivt vis kan ordkonstnären Vreeswijk fritt laborera med och överskrida realismens begränsningar. Det sker så här på slutet och får en önskvärd *Verfremdungseffekt*.<sup>4</sup> Djuret förvandlas från en själlös operersonlig traderare av slumpmässigt sammansatt information, det vill säga goja, till ett djur som äger ett mänskligt medvetande med känslor och tankar. I samband med förvandlingen lägger emellertid fågeln locket på eftersom den inte vill röja några hemligheter om sin gamla matmor.

Oviljan att tala kan föras samman med att papegojan traditionellt sett har förknippats med sfinxlika egenskaper. Marianne Sandels skriver i sin licentiatavhandling *Under den gröna pinjen* (1997) att papegojan som motiv var i omlopp i den medeltida litteraturen och att det är möjligt att den där hade samma speciella symbolvärde som den hade i Orienten och under Antiken.<sup>5</sup> Där betraktades den som bärare av erotik, sfinxartad kunskap och ironi.<sup>6</sup> Vreeswijk utnyttjar som jag har visat hela det traditionella symbolregistret i dikten om Cloës goja. Vreeswijk ger prov på i sitt författarskap hur han på flera sätt sluter an till en gammal vistradition med medeltida anor. Särskilt trubadurlyriken har han inspirerats och tagit intryck av. Liksom trubadurerna på medeltiden sjunger han om kärlek med förhinder på versmåttet knittel som exempelvis i ”Balladen om Fredrik åkare och den lilla söta fröken Cecilia Lind”.

### Papegojmotivet som intertext

Även papegojan som motiv har föregångare i den medeltida trubadurlyriken och förekommer där närmare bestämt på den iberiska halvön. Kung Dinis av Portugal (ca 1260–1325) diktade om en bedragen herdinna som lättar sitt hjärta för sin papegoja i ”Úa pastor bem talhada”.<sup>7</sup> Det berättande jaget ger sig till känna i första strofens fjärde rad när herdinnans bedrövade tillstånd av kärlekskval ska bedömas: ”såvitt jag såg”. Berättarkommentaren markerar distans till det som berättas och får till följd att även här etableras en relation till dubbla adressater, till både en tänkt publik inom fiktionens värld och en extern läsare. Dikten finns översatt och kommenterad i Sandels *Under den gröna pinjen*.<sup>8</sup> Sandels uppfattar kommentaren från jagberättaren som ironisk och enligt

4 Viktor Sklovskij. ”Konsten som grepp”. *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1*. Red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson. Lund: Studentlitteratur 1997, s. 15–32.

5 Marianne Sandels. *Under den gröna pinjen. Trubadurlyrik på galicisk-portugisiska från Spanien och Portugal. 1200–1350*. Stockholm: FIB:s Lyrikklubb 1997.

6 Sandels, s. 303.

7 Kan översättas till ’en vacker herdinna’. Se Sandels, s. 308f. Dikten återges både i svensk översättning och i original i slutet av artikeln. Sandels är ansvarig för tolkningen till svenska.

8 Sandels, s. 302–303, 308.

mig är det för att berättaren ger till känna att berättarperspektivet är begränsat. I narratologiska termer betecknas berättarperspektivet som extern fokalisering; berättaren framställer det som att denne vet mindre än vad karaktären vet. Vad som verkligen rör sig i herdinnans hjärta är utanför berättarens vetskap vilket också på detta vis kommenteras. När berättaren gör sig synlig på ett sätt som både bekräftar och ifrågasätter herdinnans känslomässiga tillstånd uppstår en ironisk effekt, även detta är ett exempel på ett slags *Verfremdungseffekt*.

Här framstår papegojan, som vi ska se, både som en förtrolig samtalspartner och som den frånvarande otrogne älskarens röst. Att papegojmotivet får representera något frånvarande går igen i Vreeswijks dikt. Dikten, skriven på galicisk-portugisiska, består av fyra strofer med åtta rader vardera där första, fjärde, femte och sjunde raden rimmar på varandra medan andra, tredje, sjätte och åttonde rimmar.<sup>9</sup>

Herdinnan utgjuter sin vrede och besvikelse i första strofen över sin älskades svek för papegojan: ”Aldrig mer / skall en förälskad kvinna / lita på sin älskade / för min har bedragit mig!” I andra strofen riktar hon sin kvalfulla fråga såväl till papegojan som hon bär på handen såväl som till sin frånvarande älskade: ”Vackre vän / vad skulle jag göra av kärlek / när ni bedrog mig utan skäl?” Här fungerar papegojan som ett substitut för den frånvarande älskaren, ännu ett element som traderas i Vreeswijks dikt. Därefter faller herdinnan ner bland blommorna och ligger så ”en lång stund på dagen”. Hon är slagen till marken, en konventionell bild av kärlekens förtvivlan. Man kan ana en viss ironi i att tiden anges på ett så svävande vis. Papegojan däremot som är obekymrad sjunger ”helt ljuvt att våren är på väg”. Även här kan ironi läsas in eftersom papegojan knappast är skönsjungande utan snarare åstadkommer ett smattrande ljud. Dessutom är fågeln ett främmande element i den europeiska faunan och fungerar därmed som en effektfull kontrast till den konventionella trubadurdiktningens inhemska välljudande fåglar, något Sandels också uppmärksammar.<sup>10</sup> Papegojan agerar här helt i enlighet med sina djuriska egenskaper när den, som vi kan anta, härmar en sång med texten ”våren är på väg”. Den tycks ovetande om sin matmors svåra belägenhet.

Herdinnan vaknar så småningom till och i tredje strofen frågar hon jungfru Maria hur det ska gå för henne nu. Men i stället för att den heliga Jungfrun svarar är det papegojan som nu tar bladet från munnen: ”Bra så vitt jag vet!” Här anar vi en överraskande vändning. Nu är fågeln inte längre ett själlöst djur som enbart reflekterar ljud utan den förvandlas framför sin matmors ögon till en aktiv samtalspartner. Herdinnan uppfattar metamorfosen som fågeln genomgått och riktar därför sin nästa fråga direkt till den: ”Om du vill ge mig tröst / sade herdinnan, ’ha förbarmande / och tala sanning, papegoja, / för värre än döden är detta liv!” Fågeln gör henne till viljes och upplyser henne om att hennes älskade är precis i hennes närhet: ”Högt ärade fröken / beklaga er inte, / för han som tillbett er / – höj blicken, får ni se honom!” Papegojans metamorfos liknar den som förekommer i Vreeswijks dikt. I båda dikterna släpper fågeln den djurlika skepnaden och antar antropomorfa egenskaper vilket har ett avgörande inflytande på hur vi

<sup>9</sup> Kung Dinis av Portugal. ”Úa pastor bem talhada”. (24.2. 2012). [http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/wk000548.pdf](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/wk000548.pdf)

<sup>10</sup> Sandels, s. 302.

läser och tolkar diktens upplösning. Hos Vreeswijk innebär det att djuret blir ”stumt”, av lojalitet vägrar den röja hemligheter, medan hos kung Dinis är det djuret som på herdinnas enträgna begäran släpper på sin ”stumhet” och meddelar herdinnan den glada nyheten att älskaren har återvänt.

Papegojan i egenskap av erotisk symbol har väckt tankar om att papegojan i Dinis dikt möjligen är älskaren själv i förtrollad gestalt.<sup>11</sup> Det finns något blasfemiskt i framställningen; det är inte religionen som kommer med svaret utan ett djur som är utanför den kristna religionens ramar i vilken endast människan var delaktig av ordet.<sup>12</sup> På så vis finns ett slags trots eller motstånd inbyggt i papegojmotivet. Hos Vreeswijk har religionen spelat ut sin roll vilket framkommer i referensen till Darwin. Men ändå behåller papegojan sin trotsiga gåtfullhet och sitt främlingskap. Framställningen av papegojan som både ett ”oskäligt djur” och som ett djur med mänskligt medvetande gör den till en dubbelnatur vilket påverkar läsarens hållning till textens utsaga. Läsaren lämnas med frågor som är obesvarade. Sker en metamorfos eller finns dubbelheten där från början? Om det senare är fallet innebär det att fågeln är oberäknelig, nonchalant, ombytlig och skrupelfri eftersom den väljer när den vill överträda naturlagarna. Papegojmotivet framstår i vilket fall som helst som en symbol för det som inte är fixerbart till fasta kategorier i varat och i förlängningen även som ett ifrågasättande av förnuft och rationalitet i en västerländsk kontext.

### Cloës goja

Bränslemmannens goja – den vill jag sjunga om:

Den smattrar bara siffror och koder...

...Den håller inte ens tyst för applåder:

Så snart man slår till strömmen, ropar den. ”Shalom!”

Den har en kemiskt anpassad åder:

Och vet var varje hemligt förråd är...<sup>13</sup>

”Cha-cha-cha” säger Gojan, ”Kvicksilvernitrat?

Sju gram till Västerort. Och först betala...

Och sen en nödsignal från Odensala!”

– Vedman öppnar buren, löser upp mat ...

Då börjar en bandspelare mala

Och man får höra Vedmans goja tala:

”Förvisso!” säger Gojan. ”Subito Madame.

Auf Wiedersehn, Grüss Gott, Hasta la Vista.

Kom låt oss fly vår väg från allt det trista...

Var god och börja svara! Först: exakt hur många gram

Ett telefonnummer där Ni kan tänkas vista

Kom sätt Ert namn på Cloës Gojas lista!”

11 Ibid, s. 303.

12 Ibid, s. 303.

13 Strecken under orden anger betonade stavelser och har gjorts av artikelförfattaren.

Zooma in på Gojan. Den säger: Hallå?  
Cloë är inte här min bästa herre!  
...Mer kan jag inte yppa – dessvärre.  
Men välkomna Ni alla i en kemisk tablå.  
Polisen? Spelar knappt nå'n teater  
när Cloë tänder på sina kamrater!

...Gamle Herr Darwin – han hade inget val.  
Han följde bara med det som hände.  
– Och lampan var det inte *han* som tände...  
Cloës goja flaxar nog omkring i vår jämmerdal  
men kedjan brast...Det var ett svårt elände.  
Gojan flög sin kos... Tja...tjacket brände.

### Ûa pastor bem talhada

En vacker herdinna  
tänkte på sin vän  
och var, det säger jag er,  
i kärlekskval, så vitt jag såg,  
och hon sade: ”Aldrig mer  
skall en förälskad kvinna  
lita på sin älskade  
för min har bedragit mig!”

Hon bar på handen  
en ståtlig papegoja  
som sjöng helt ljuvt  
att våren var på väg  
och hon sade: ”Vackre vän  
vad skulle jag göra av kärlek  
när ni bedrog mig utan skäl?”  
och föll ned bland blommorna.

Under en lång stund på dagen  
låg hon där utan att tala.  
Än så vaknade hon till  
än så domnade hon bort  
och hon sade: ”Ack, Jungfru Maria  
hur skall det gå för mig nu?”  
Och papegojan sade:  
”Bra, så vitt jag vet!”

”Om du vill ge mig tröst”,  
sade herdinnan, ”ha förbarmande  
och tala sanning, papegoja,  
för värre än döden är detta liv!”

Och han sade ”Högt ärade fröken  
beklaga er inte,  
för han som tillbett er  
– höj blicken, får ni se honom!”

### **Ūa pastor ben talhada**

Dom Dinis

Cancioneiro da Biblioteca Nacional 534, Cancioneiro da Vaticana 137

Ūa pastor ben talhada  
cuidava en seu amigo  
e estava, ben vos digo,  
per quant’eu vi, mui coitada,  
e diss’: «Oimais non é nada  
de fiar per namorado  
nunca molher namorada,  
pois que mi o meu ha errado».

Ela tragía na mão  
un papagai mui fremoso,  
cantando mui saboroso,  
ca entrava o verão,  
e diss’: «Amigo loução,  
que faría per amores,  
pois m’errastes tan en vão?»  
E caeu antr’ũas flores.

Ūa gran peça do día  
jouv’alí, que non falava,  
e a vezes acordava,  
e a vezes esmorecía,  
e diss’: «Ai santa María,  
que será de min agora?»  
E o papagai dizia:  
«Ben, por quant’eu sei, senhora».

«Se me queres dar guarida»  
diss’a pastor, «di verdade,  
papagai, por caridade,  
ca morte m’ é esta vida».  
Diss’el: «Senhor mui comprida  
de ben, e non vos queixedes,  
ca o que vos ha servida  
erged’olho e veé-lo-edes».

## Referenser

Dinis, kung av Portugal. ”Úa pastor bem talhada”. (24.2. 2012).

[http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/wk000548.pdf](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/wk000548.pdf)

Homeros. *Iliaden*. (20.3.2012). <http://runeberg.org/homeoili/0007.html>

Sandels, Marianne. *Under den gröna pinjen. Trubadurlyrik på galicisk-portugisiska från Spanien och Portugal. 1200–1350*. Stockholm: FIB:s Lyrikklubb 1997.

Sklovskij, Viktor. ”Konsten som grepp”. *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1*. Red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson. Lund: Studentlitteratur 1997, s. 15–32.

*Svensk etymologisk ordbok*. (24.2.2012). <http://runeberg.org/svetym/0284.html>

Vreeswijk, Cornelis. *Till Fatumeh. Visor: sjungna och osjungna*. Stockholm: Brombergs 1987.



# Rimmade rysare med rötter i medeltiden. Studier i balladernas dramaturgi och stil

**Av Gunilla Byrman**

Under några år har jag bedrivit textstudier i medeltida ballader, en genre med rötter i medeltiden. Parallellt med detta har jag även studerat autentiska förundersökningar om våld i nära relationer i ett annat projekt. Det är slående hur likartad tematiken i dessa formmässigt väsensskilda material är. Vanliga teman som framträder i båda genrerna är svartsjuka, olycklig kärlek, avundsjuka, missbruk av varierande slag, sociala hierarkier, kampen mellan könen, incest, våld och död. Därför lekte jag med tanken att balladtexterna kan ses som medeltida rysare eller spänningsromaner på vers.

Ulf Carlsson (2011) har genomfört en översiktsstudie av deckargenren och delvis kartlagt tematiken i genren från andra världskriget till mitten av 1960-talet. Han diskuterar deckargenrens förändringar i ett samhällsligt perspektiv där genredrag som asocialitet och våld har en given plats. Vidare uppehåller han sig särskilt vid mördarna och offren (2011:28–33) och kvinnobilder i deckarna (2011:33–35).

I de autentiska förundersökningstexter som jag har studerat finns sociala konstruktioner av kvinnor och män i de skrivna förhørsreferaten (se vidare Ask & Byrman 2010). Dessa utredningstexter är sammanfattningar skrivna av poliser som utreder brotten, och texten baseras på de förhörda muntliga berättelser. I texter kan de inblandades röster klinga mer eller mindre starkt. Språkliga variabler som jag analyserar är perspektiv, röster och ordval, eftersom dessa kategorier sammantaget är ett sätt att få syn på hur brottsoffer och misstänkt representeras i texterna. Stilen i mitt material ligger ibland inte så långt från den som finns i Leif GW Perssons deckare *Den döende detektiven* (2010), där svävande anföring är ett återkommande drag.

Ingetora Gumbel har också studerat förhörstexter och fördjupat sig i hur poliserna i dem konstruerar sociala stereotyper. Hon visar att texterna inte bara är kommunikativa verktyg i en rättsprocess, utan också en spegel av samtida kultur och rådande syn på mäns våld mot kvinnor (Gumbel 2000). Hon menar att offer ofta konstrueras efter sociala attribut som rör klass, etnicitet och missbruksproblem. Dessa sociala variabler åskådliggörs också ofta i nutida deckare (jfr exempelvis Persson 2010).

Mikael Tapper ger en fyllig och förtjänstfull exposé över inflytelserika polisberättelser i romaner och filmer under perioden 1965 till 2010. Hans ambition i avhandlingen *Snuten i skymningslandet* (2011) är att åskådliggöra Sveriges idé- och kulturhistoria sedda genom dessa litterära genrer.

Här ska jag enbart diskutera stilen i texter som kan betraktas som en versifierad föregångare till dagens deckare eller spänningsromaner, nämligen medeltida ballader.

I denna genomgång kommer jag att redogöra för balladernas dramaturgi och några typiska stildrag, där syntaktiska fenomen ingår. Att göra syntaxstudier i litterära genrer kan vara givande, eftersom sådana studier också avslöjar något om balladens stil.<sup>1</sup>

## Syftet

Syftet är att utreda vad som utmärker balladernas uppbyggnad och stil i stort, och vad som karakteriserar balladsyntaxen, varvid särskild vikt läggs vid fundamentfältets<sup>2</sup> struktur, dvs. hur satsernas inledning före det tempusböjda verbet konstrueras. Jag frågar mig förutsättningslöst: Om vi inte har rak ordföljd, dvs. subjekt följt av tempusböjt verb, vilket satsled står då i fundamentet? Om vi har en annan satsdel än subjektet i fundamentet har vi att göra med inverterad ordföljd eller inversion. Denna stilistiska företeelses eventuella koppling till dramaturgin i balladerna vill jag studera. Det som läggs under lupp är om det finns någon koppling mellan inversion och intensiteten i balladberättelserna.

Stilistiskt sett innebär inversion i balladerna att det framflyttade satsledet framhävs, vilket skapar emfas i berättandet. Frågan är om detta kan kopplas till stilenheter i balladernas berättelsestruktur, exempelvis varierad repetition, balladformler eller något annat i narrativet.

I antologin *En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader* (Byrman 2008) gjorde jag en näranalys av syntaxen i den nyfunna skämtballaden ”Osteknoppen” i George Stephens manuskriptsamling och upptäckte då kopplingen mellan balladens inversion och dramatikens stegring i berättelsen. Nedan följer ett utdrag ur *Osteknoppen*:

### IV

Konungen skar den lilla Ost-knopp itu,  
Och ut kom en märr med fölerna sju.  
De sutto på golfvet och doppade.

### V

Konungen sade: – ”Det är väl mera än!”  
Och ut kom en ko med kalvarne fem.  
De sutto på golfvet och doppade.

### VI

Före kom en anka, och efter kom en gås;  
Och efter kom en smed, han smidde på en lås.  
De sutto på golfvet och doppade

I citatet ovan har berättelsen kommit in i en spännande fas, där det kommer allehanda djur och människor ur en liten osteknopp som kungen hanterar (se vidare Byrman 2008:303–306). Vi ser att många av fundamenten i verserna (här understrukna) är inver-

1 Jag var under fyra år engagerad i projektet *Intermedialitet och den medeltida balladen*. Upphovet till projektet var att fyra kapslar med bortglömda ballader – George Stephens manuskriptsamling (GSMS) – hittades på Stadsbiblioteket i Växjö i början på 2000-talet.

2 Fundamentfält är ett begrepp som står för platsen före det tempusböjda verbet, som även kallas finit verb.

terade. Just här är det verbpartiklarna som finns i fundamenten, vilket ger en extra stark emfas eftersom det är så ovanligt. Iakttagelsen gjorde att jag funderade över om inversion kan vara ett drag som generellt utmärker ballader och i så fall när det förekommer i narrativet; det är bland annat detta jag ska utreda nedan.

## Material och metod

För de allmänna stiliakttagelserna har jag haft hela balladmaterialet till min hjälp, dvs. *Sveriges medeltida ballader*, SMB, och George Stephens manuskriptsamling (GSMS) som förvaras på Stadsbiblioteket i Växjö. För undersökningen av den inverterade ordföljdens koppling till dramaturgin har jag endast använt kämpavisor i SMB. I materialet ingår alltså kämpavisor ur SMB, vari även ingår GSMS:s 9 kämpavisor; totalt är det 23 ballader i olika versioner och varianter som jag underkastar syntaxanalys.

Utgångspunkten för mitt val av kämpavisor är Elias Wesséns tanke att dessa har det mest ålderdomliga språket av alla ballader med språkgods från den isländska litteraturen – rid-darromanerna och Eddan (Wessén 1928:69). Om det förhåller sig så ska givetvis kritiskt diskuteras, även om tanken inte är orimlig. För att inte få alltför liten korpus har jag excerperat den längsta av alla versioner och varianter i SMB inom varje balladtyp, och om två är lika långa har jag valt den tidigast dokumenterade. Materialets ålder är i tidsspannet från år 1600 till 1919. Metoden är närläsning och grammatisk analys med kvantitativa inslag. Jag har delat in materialet i makrosyntagmer.<sup>3</sup> Därefter har jag noterat vilken satsdel som finns i fundamentet för att kunna ta ställning till om inversion föreligger eller ej. Se vidare materialets sammansättning och härkomst i tabell 1.

## Balladgenrens epik och stil

Balladgenren byggs upp av strofisk, sluttrimmad vers med omkväde. Stroferna är tvåradiga med slutomkväde eller tvåradiga med mellan- och slutomkväde eller fyrradiga med slutomkväde. Det sistnämnda är vanligast i kämpavisor. Balladstrofen har fyra betonade stavelser och ett godtyckligt, men ändå begränsat antal obetonade, och stroferna har parvisa rim, som ger en knittelliknande vers.

Balladen innehåller oftast en dramatisk historia med stående formler och omkväden med koncentration och intensitet i det språkliga uttrycket. Textstrukturen i balladerna byggs upp av textelement, som är genreberoende och stommen i alla balladers uppbyggnad (jfr Byrman 2008:310). Berättartekniken är objektiv utan kommentar, värdering eller moralisk ståndpunkt. Snabba scenbyten och koncentration på väsentliga element ger dramatisk effekt. Strukturellt består balladen av berättande och beskrivande strofer samt dialogstrofer. Berättelsen startar ofta *in medias res*, dröjer kvar i en situation i ett antal strofer, varefter man hamnar i nästa scen utan direkt övergång. Denna teknik kallas i engelsk balladforskning för *leaping and lingering* och är utmärkande för balladstilen (Richmond 1990:316).

<sup>3</sup> Begreppet makrosyntagm kan definieras som 'minsta meningsfulla syntaktiska enhet i språket'. I skriftspråk är det ofta en huvudsats med eventuella komplement (jfr Jörgensen & Svensson 1986:156). I äldre svenska kan det ibland vara svårt att avgöra vad som är bisats respektive huvudsats.

Stildraget upprepning är vanligt i balladerna, liksom i annan folkdiktning. Detta yttrar sig genom parallellstrofer, ibland synonymstrofer, upprepade strofer som liknar varandra förutom att någon detalj är förändrad, och ofta är det slutet som varieras. Här följer ett exempel på detta från Den stridbara jungfrun (v. 20–23, SMB 207C):

Lille Bror han kasta' sina handskar uti mark  
I mig så skall ni finna en pojke som är stark

Ja Lille Bror han vände om grå gångaren sin  
Ja de 300 kämpar lade han alla i en ring.

Ja, Lille Bror han hade sig en fåla som var spak  
Så tog han sköna jungfrun och satte på hans bak.

Ja Lille Bror han rider sig till rosende lund.  
Der lyster han att hvila sig en liten stund.

Genom sådan varierad upprepning (*incremental repetition*) har traditionsbärarna – sångerskorna eller sångarna – kunnat uttrycka engagemang och empati, vilket de s.k. objektiva partierna i balladen undviker. Sådana avsnitt har sannolikt tillkommit genom traditionsbärarnas ingrepp. Sven-Bertil Jansson påpekar att:

[K]vantiteten är inte till för dess egen skull. Den är i stället ett sätt att skapa kvalitet, det vill säga att ge vissa egenskaper eller dimensioner åt partier som sångaren vill markera. [– –] Den [balladen] arbetar med yttre medel, som att låta mängd betyda styrka eller djup. Balladens skeende utspelar sig på ett ytplan. Det rör sig som vågor. När vågorna blir höga och tunga vittnar de om att starka känslor är i rörelse. (Jansson 1999:215–216)

Eva Lilja, litteraturprofessor med metrik som specialitet, framhåller att muntlig dikt måste innefatta system av upprepningar för att kunna uppfattas av åhörarna. Väl medvetna om detta kan de muntliga traditionsbärarna utveckla ”en serie poetiska grepp såsom fasta formler, enkla ord och korta meningar” (Lilja 2005:7).

I omkvädet finns balladens essens samlad med subjektiva och lyriska drag och i det kan även balladnarrativets essens finnas förborgad.<sup>4</sup> Omkväderna kan bestå av allusioner på innehållet, t.ex. ”dett dunnar under the Raske Håffmän där de utride” (SMB 198A) och ”De tolv starka kämpar” (SMB198 Aa) eller på uppförandet ”I riden uth om en afton” (SMB 203B). Det kan ibland utgöras av naturlyriska, stämningsskapande fraser med eller utan anknytning till innehållet, t.ex. ”– Falken då, – (Hade icke jag en broder) – Man spelar i Paulun” (SMB 202B) och ”– För du är den, Du är den Som jag har älskat från min ungdom” (SMB 207C). Det ska sägas att orden *älska* och *kärlek* är ovanliga i balladerna. Även om kärlek mellan kvinna och man och mellan fränder ständigt är närvarande under ytan, så är det inget det talas högt om.

Balladspråket framstår som ålderdomligt och formelbundet. Texten består av stiliserade uttryck som återkommer i de flesta ballader. Mallade epitet för personpresentation är legio,

4 I magisteruppsatsen *Balladspår i modern svensk litteratur* finns en längre och klagörande genomgång av balladernas stil och språk, som min presentation delvis bygger på (Schrevelius 2008:10–15).

t.ex. ”stolts jungfrun” och ”Två roser<sup>5</sup> och ädeliga blommor” och stereotypa attribut som ”fagergult hår” och ”skarlakan röd”. Vanliga sceneribeskrivningar är ”i rosendelund”, ”på vitan sand”, ”söder under ö” och allittererande rekvisita som ”gångare grå” och ”rinnare röd” (’rhenguldet rött’) finns i många riddarvisor. Alliteration i ballader påträffas främst i fasta uttryck som de sistnämnda.

Alla bevarade fraser och formler bildar ett traditionsbundet poetiskt språk. Det präglas också av arkaiska ordformer som ofta relaterar till medeltida kulturförhållanden. Språkliga exponenter av detta kan man se i fasta uttryck som ”brune brand” (’metallglänsande svärd’) och ”riddaren båld”.

Elias Wessén poängterar balladernas stora språkliga betydelse (1928:69) och anser att det framför allt är den bundna formen som har bidragit till att konservera språket. Visor har inte i samma grad som exempelvis folksagan utsatts för talspråksinflytande och dialektinslag. Wessén menar också att nedteckningar av ballader har skett på ett dialektfritt gammaldags språk. Jag anser att det kan och måste diskuteras om det är nedtecknarnas eller sångarnas språk som vi möter i balladerna. Karl-Ivar Hildeman ansluter sig till Wesséns åsikt om detta och menar att: ”Känslan av att handskas med ett åldrigt och literärt material har avvisat dagliga talvanor” (Hildeman 1985:248).

Wessén listar åtskilliga exempel på balladspecifika språkdrag av medeltida karaktär. I ordförrådet framhåller han särskilt substantivet *mår* som är en gammal form med bevarad R-nominativ av *mö* och *ungersven* med äldre bevarad nominativform. Adjektiven *fager* och *vän* i betydelsen ’vacker’ förekommer i balladerna, medan det yngre adjektivet *vacker* inte finns belagt.

Pleonastiska småord tillhör också balladlexikonet, främst ordet *alt* (allt). Det används speciellt som fyllnadsord framför prepositionsuttryck och bisatser: ”Det bodde en fiskare *allt* uppå en ö”. Ordet står i regel i upptakt, ofta för att skapa fler trycksvaga stavelser. Ordet *så* kan ha samma funktion: ”Om henne *så* skola vi fäkta i dag”. Även pronomina *hon* och *han* förekommer i balladerna. Imperativ med utsatt subjekt är nästintill obligatoriskt, t.ex. ”*I* sadlen mig upp min gångare grå” (jfr Schrevelius 2008).

”Balladen följer på sitt sätt en estetik som tillhör det folkliga berättandet”, menar Sven-Bertil Jansson (1999:22). Han skriver också om balladernas ålderdomliga ord, fasta uttryck och formler som uttrycker en given idé (1999:27).

Forskare är inte ense om exakt vad en balladformel är. Otto Holzapfel (1980) gör en distinktion mellan *ornamentala* formler och *episka* formler. De förra har just en utsmyckande funktion och anses ha underlättat försångarens memorering av balladen. De senare har en signalfunktion för bestämda händelseförlopp och blir alltså en del av balladens narrativa mönster.

Otto Holzapfel skriver att ”De episke formler bærer og præger handlingen, og de skaber med en bestemt karakteriserende funktion den særlige balladeske stil, der bestemmer visen” (Holzapfel 1980:26).

5 Som presenterar två bortrövade unga kvinnor i refrängen i SMB 195, De bortstulna konungadöttrarna.

Med en strukturanalytisk metod visar Holzapfel att formelkedjor kan se ut på följande sätt: situation – aktion – konfrontation – reaktion, med en och annan alarmformel som specifik signal. Exempel på en sådan kan vara ”se ut så vida”. Att öppna en dialog med ”Och hör du, Riddar Olle, vad jag säger dig” indikerar konfrontation. ”Han axlar sitt skinn” är en presentationsformel medan ”Han sveper sitt huvud i skinn” antyder onda avsikter (Jansson 1999:25–26). En vanlig reaktionsformel är ”Han sitt svärd utdrog” följt av ett ödesdigert hugg som i Ebbe Skammelsson 125Bb:

Det var Herr Ebbe Skammelsson,  
Han sitt slipade svärd utdrog.  
Det var Jungfru Lucia lilla,  
Hon för hans fötter dog.

Detta citat kan jämföras med moderna obehagliga deckaren eller thrillern som, liksom serien giallo,<sup>6</sup> har fokus på själva mordet i deckarna. I thrillrar är seriemördare ett återkommande tema. Kungen i nedanstående citat, från Konung Valdemar och hans syster, SMB 160, kan ses som en seriemördare, som mördar sin syster och hennes älskare på grund av att de fått ett utomäktenskapligt barn. Dessutom orsakar kungen även indirekt att hans mor dör av sorg till följd av hans dåd. Citatet uppvisar en vanlig avslutningsformel med det episka tretalet, det så kallade *tredödsslutet*:

Innan dager på himmelen vart ljus,  
Så var det tre lik uti konungens hus.  
Det första var herr Peder, det andra var hans mö,  
Den tredje var hans moder, av sorg blev hon död.

Genom mängden – tre lik – av kungens vrede och dåd förs ett känslöengagemang trots allt in i balladhandlingen.

Sammanfattningsvis kan sägas att balladerna byggs upp av alla eller flera av följande textelement, som är genreberoende och stommen i alla balladers uppbyggnad (jfr Byrman 2008:310):

- Introduktion
- Snabba scenbyten ofta med dialog (leaping and lingering)
- Fasta uttryck (”brune brand”, ”fingrarne små”, ”gångaren grå”)
- Stående vändningar – formler (”Och hör du ...”)
- Varierad repetition (incremental repetition)
- Omkväden – mellan- och slutomkväden (”I fråst och i källe”)
- Epilog

### **Balladernas lexikogrammatik**

Min studie av kämpaballaderna visar att de följer den gängse och ovan presenterade berättelsestrukturen och har alla de stildrag som åskådliggjorts ovan.

Lexikogrammatiken har således pleonastiska småord (*allt, då, så, och*):

<sup>6</sup> Benämningen *Giallo* kommer ifrån italienskans ord för *gul* som också var den färg förlaget Mondadoris pocketdeckares omslag haft sedan 1920-talet (Giallo 2012).

Ja Sköna jungfrun tittade allt utför sin dörr  
Om henne så skola vi fäkta i dag.

(Den stridbara jungfrun, v. 16, SMB 207C)

De överflödiga orden är även frekventa i talspråket. Men i balladerna verkar småorden användas på ett annat sätt än i talspråket, nämligen för att skapa obetonade stavelser, som gör att berättelsen bättre harmonierar med textens meter och balladens melodi. Balladstrofens lexikon och grammatik är helt enkelt mer sammansvetsade än i obunden prosa till följd av versmåttets krav och melodiernas karaktär.

Dubbel satsdel, här pronomina omtagningar, är heller ingen ovanlig förekomst i balladsyntaxen. Pronomenet är för det mesta obetonat:

Och Sefuar han tager sigh ehnn littenn hest.

(De tolv starka kämpar, v. 4, SMB 198A)

*Presentationskonstruktioner* som ”Det var ...”, är ett gängse sätt att föra in en person i handlingen. Därefter omtalas vad han eller hon gör.

Det war Tårkel Trånnasson  
han spente Spora på foot

(Vidrik Verlandsons kamp med Torkel Troneson, v. 3, SMB 197Aa)

Balladerna använder *konditional bisats* med utsatt subjunktion (om) följt av rak ordföljd för att uttrycka villkor.

Det war Tårkel Tronnesson,  
han tala till sitt Wijf,  
iag skall Rijda en dust i dag,  
om då än ska giella mitt lijf,

(Vidrik Verlandsons kamp med Torkel Troneson, v. 3, SMB 197Aa)

Vi kan notera att den konditionala konstruktionen ovan är subjektlös, ett annat drag som förekommer i balladerna.

Men även omvänd ordföljd, liksom i de äldsta lagarna och folkliga berättelser, förekommer ofta för att uttrycka villkor i s.k. frågeformad konditional bisats, utan subjunktion och med omvänd ordföljd:

Ästu någon redelig Höfdingz Herre Sohn  
så hålt och bida,  
ästu någon HoreSohn,  
så må du wähl Rijda,

(Vidrik Verlandsons kamp med Torkel Troneson, v. 6, SMB 197Aa)

Tabell 1 nedan listar kämpavisorna i studien med SMB-nummer (version eller variant), titel, antal verser och strofer samt anger hur många procent av makrosyntagmerna som har inversion. I kolumnen längst till höger anges källa och tidpunkt då balladen nedtecknades.

Tabell 1. *Kämpavisor i studien: Titel med SMB-nummer, antal verser, källa och ålder*

Titel och SMB-nr	Verser rader	Makrosyntagmer MS med inversion OO	Källa & ålder
197Aa: Vidrik Verlandsons kamp med Torkel Troneson	15 60	MS=39	OO=13 33 % Petter Rudebeck 1600-tal
198 Aa: De tolv starka kämpar	51 204	MS=156	OO=64 41 % Per Brahes visbok 1622
199A: Den stridbare munken	20 73	MS=61	OO=26 42 % Petter Rudebeck 1690-tal
200A: David och Goliat	22 88	MS=74	OO=22 30 % Piæ Cantiones Linköping 1595
201A: Fästmö befriar fästman	14 56	MS=37	OO=8 22 % Petter Rudebeck 1690-tal
202B: Syster befriar broder	39 78	MS=85	OO=21 25 % A Hartmansdorf 1810, Småland
203B: Ulf från Jern	39 156	MS=110	OO=30 25 % Götaland (Vgl, Sm) 1690- tal
204A: Sivert Snaresven	21 84	MS=65	OO=12 19 % Drottning Sofias visbok (Vgl)1600-tal
205Da: Sven Svanevit	13 52	MS=40	OO=29 72 % Carin Pehrsson, Sm, 1845
205Aa: Stolt herr Alf	12 48	MS=31	OO=10 32 % Ingjerd G-dotter (Vgl) 1670-tal
207C: Den stridbara jungfrun	34 68	MS=107	OO=20 19 % Södermanland 1865
208Aa: Kung speleman	13 52	MS=38	OO=20 53 % Petter Rudebeck 1690-tal
209A: Helleman unge	13 52	MS=39	OO=10 26 % Samuel Älvs visbok 1650-tal
210B: Sven Fötling och trollet	15 60	MS=44	OO=17 39 % E.G. Geijer (Värm, Dls) 1814–17
211A: Vidrik Verlandsons kamp med resen	38 152	MS=123	OO=21 18 % Götisk (Vgl) 1565–80
212Aa: Tors hammarhämtning	16 64	MS=40	OO=12 30 % Ingjerd G-dotter (Vgl) 1670-tal
213Aa: Esbjörn Prude och Ormen stark	39 156	MS=82	OO=21 26 % Ingjerd G-dotter (Vgl) 1670-tal
214Aa: Ulven starke	15 60	MS=43	OO=9 21 % Ingjerd G-dotter (Vgl) 1670-tal
215F: Orm ungersven	22 88	MS=67	OO=18 27 % David Arill, Grebbestad, 1919
216D: Holger Dansk och Burman	26 102	MS=82	OO=15 18 % Värm, okänd upptecknare, 1810-tal
217Lb: Ramunder	28 112	MS=170	OO=36 21 % Albert Fossum, Dingle, 1890-tal?
218Aa: Hemming och bergtrollet	24 96	MS=57	OO=11 19 % Ingjerd G-dotter (Vgl) 1670-tal
219A: Havsmannen	15 58	MS=48	OO=22 46 % Livgrenadär Åström Ögl (Sk), 1813



Alla de undersökta kämpavisorna har inversion i större eller mindre omfattning. Sammantaget finns inversion i 28 procent av makrosyntaxerna, vilket är nästintill identiskt med siffrorna för nutida svenskt tidningsspråk.<sup>7</sup>

Procenttalen för adverbial, objekt, predikativ och verbpartikel i tabell 2 baserar sig på summan av satserna med inverterad ordföljd.

Tabell 2. Satsled i fundamentet: Adverbial (Advl), objekt, predikativ (Pred.) och verbpartikel (Verbpart.)

Fundamentstruktur	Rak ordföljd	Inverterad ordföljd	Advl i Fundm.	Objekt Fundm.	Pred. fundm.	Verbpart. Fundm.
Total 1 647 MS	1 1183	464	324	111	15	14
100 %	72 %	28 %	70 %	24 %	3,0 %	3,0 %

Studien visar inte oväntat att det mest är adverbial i fundamenten (70 %) vid inversion, följt av objekt (24 %) samt nästan lika många predikativer (3,2 %) och verbpartiklar (3,0 %). Att det finns lika många verbpartiklar som predikativer i fundamenten var oväntat. I prosatexter är verbpartikel ytterst sällsynta i fundamentet.

## Resumé

Ovan har jag visat att balladen oftast är en dramatisk historia med stående formler och omkväden som möter genrens behov på koncentration och intensitet i det språkliga uttrycket. Dessutom innehåller de flesta ballader en introduktion, snabba scenbyten, ofta med dialog (*leaping and lingering*), fasta uttryck ("brune brand"), stående vändningar – formler ("Och hör du..."), varierad repetition (*incremental repetition*), omkväden ("I fråst och i källe") och oftast en epilog.

Studien visar också att balladernas lexikogrammatik har många småord och ålderdomliga ord. Bisatserna är inte många, men för en berättande text finns ovanligt många konditionala bisatser, både subjunktionsinledda och frågeformade konditionalsatser utan subjunktion, precis som i äldre svenskt lagspråk. När frågeformade konditionala adverbialsbisatser förekommer i fundamentet verkar de i första hand vara knutna till konfrontationsformler (lystringsformler) och till varierad upprepning, som i:

Ästu någon redelig Höfdingz Herre Sohn  
så hålt och bida,  
ästu någon HoreSohn,  
så må du wähl Rijda,

(Vidrik Verlandsons kamp med Torkel Troneson, v. 6, SMB 197Aa)

Inversion förefaller vara ett allmänt drag i balladernas syntax. Argumentet att detta skulle ha med rimkraven att göra kan tillbakavisas, eftersom man lika gärna kunde ha haft rak ordföljd i de studerade meningarna. Slutsatsen blir alltså att inversion kan ses som en signal om att dramatiken ökar i berättelsen.

<sup>7</sup> David Håkansson (2008) har gjort en studie av fundamentstrukturen i fornsvenska prosaverk. Hans undersökning visar att inversion är mycket vanligare i dem än i min balladstudie.

Elias Wessén pekar på balladernas stora kulturella betydelse. Han hävdar att de kan ge information om medeltidens språk och att de är en av få källor som står till buds. Dessutom är de liksom lagspråket den äldsta litterära språktradition som vi har kännedom om och som ger oss upplysningar om medeltidens språk, som vi annars inte hade kunnat få (Wessén 1928:69).

Balladerna tillhör alltså vår äldsta litterära tradition med linjer från reformationstiden, Stiernhielm, romantiken med Atterbom och Geijer ("böljan blå, barnen små") och fram till våra dagar genom Kerstin Ekman och Katarina Frostenson (jfr Schrevelius 2008).

Slutligen kan tilläggas att resultaten från mina tidigare studier (Byrman 2008) visar att balladernas innehåll i stort överensstämmer med de teman som finns i moderna deckargenrer i skrift och på film. För några år sedan hade musikmuseet i Stockholm en utställning om medeltida ballader som fortfarande är tillgänglig på deras webbplats (<http://www.musikmuseet.se/mh/index2.html>). Namnet på utställningen var och är *MORD & HOR*, ett drastiskt koncentrat av innehållet i många ballader. Det synliggör att våld och passioner är tongivande teman i många ballader, liksom i många deckare.

## Referenser

- Ask, Sofia & Byrman, Gunilla, 2010. "Så slog han Anna med ett okänt antal knytnävsslag i ansiktet." Reliefanalys av polisstudenters och polisers skrivande. I: Smidt, Jon (red.) *Rammer for skrivning: om skriveutvikling i skole og yrkesliv*. Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Byrman, Gunilla 2008. "Nyfyndet 'Osteknoppen' – språk, innehåll och tolkning". I: *En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader*. Red. Gunilla Byrman. Växjö: Växjö University Press.
- Carlsson, Ulf 2011. "Moralstycken för medelklassen – en översikt av efterkrigstidens svenska Deckare". *Humanetten* nr 27, Växjö, hämtad 2012-03-30 från ([http://Inu.se/polopoly\\_fs/1.61701!Nr\\_27%2C\\_hosten\\_2011.pdf](http://Inu.se/polopoly_fs/1.61701!Nr_27%2C_hosten_2011.pdf)).
- George Stephens manuskriptsamling (GSMS), mitten av 1800-talet, Växjö stadsbibliotek.
- Giallo, 2012, Hämtat från Wikipedia 2012-03-30 (<http://sv.wikipedia.org/wiki/Giallo>).
- Gumbel, Ingetora, 2000. *Hörd angående misshandel: polisens protokoll vid förhör med misshandlade kvinnor och misstänkta män*. Stockholm: Stockholms Universitet, Institutionen för nordiska språk.
- Hildeman, Karl-Ivar 1985. *Tillbaka till balladen*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Holzappel, Otto 1980. *Det balladeske. Fortællemåden i den ældre episke folkeviser*. Odense: Universitetsforlag.
- Håkansson, David, 2008. "Svenskans topikaliserings i diakron belysning." *Svenskans beskrivning 30* utg. av Cecilia Falk, Andreas Nord & Rune Palm. Stockholm: Stockholms universitet.
- Jansson, Sven-Bertil 1999. *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm: Prisma.
- Jørgensen, Nils & Svensson, Jan, 1986. *Nusvensk grammatik*. Malmö: Gleerups.

- Lilja, Eva 2006. *Svensk metrik*. Första upplagan. Stockholm: Svenska akademien.
- Persson, Leif GW 2010. *Den döende detektiven*. Albert Bonniers Förlag.
- Richmond, W. Edson 1990. *Esse est percipi: A Poetic Genre Created by Perceptions*. I: *Inte bara visor. Studier kring folklig diktning och musik*. Stockholm: Svenskt Visarkiv.
- Schrevelius, Ally 2008. "Balladspår i modern svensk litteratur". Magisteruppsats i nordiska språk, Växjö universitet, Institutionen för humaniora: <http://www.diva-portal.org> (Hämtad 2008-06-27).
- Sveriges medeltida ballader*, 1983–2001. Band 1–5, utgivna av Svenskt Visarkiv. Red. Bengt R. Jonsson, Margareta Jersild & Sven-Bertil Jansson. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Tapper, Michael 2011. *Snuten i skymningslandet: svenska polisberättelser i roman och på film 1965-2010*. Diss. Lund: Lunds universitet, 2011.
- Wessén, Elias 1928. *Om de nordiska folkvisornas språkform*. I: *Nysvenska studier*. Uppsala.

# Solen, jorden, bäcken i diktsamlingen *Solen min far*

Av Margareta Petersson

144. å vera  
og gløyme  
at ein er

I Norden finns en växande grupp författare som ofta kallas postkoloniala. Det betyder vanligen att de använder motiv som associeras med koloniala situationer. Huvudpersonen i islänningen Kristjana Gunnars *The Prowler* (1989) identifierar sig exempelvis som vit inuit under skolgången i Danmark; i romanen *Prästen* (2004), som handlar om identitetskriser i Nordnorge, väver Hanne Ørstavik in sameupproret i Kautokeino; Kim Leine fikcionaliserar sina erfarenheter som sjuksköterska på Grönland i *Kalak* (2007), där rasismen på sjukhuset i Nuuk uttrycker koloniala attityder. Man säger gärna att författare från postkoloniala områden ”skriver tillbaka” mot imperierna och ger nya perspektiv på det förflutna och samtiden. De ”återkräver” sina länder och befriar sin kultur från en kolonial makts begränsande tolkningshorisont.

Jag tänker pröva rimligheten i påståendet utifrån diktsamlingen *Solen min far* av den samiske författaren Nils-Aslak Valkeapää (1943-2001). Det är naturligtvis inte den enda tänkbara kontexten för hans verk. Han kan också sättas in i de samhällskritiska 1960- och 70-talen, eftersom han på många sätt var en outsider och rebell som Cornelis Vreeswijk, vars viskonst insiktsfullt analyserats av Ulf Carlsson.<sup>1</sup> Vad är då det specifika med den postkoloniala förståelsen?

416. de var fina  
lärda herrar  
kunde inte sitta vid elden

Satiriska bilder av lärda herrar, byråkrater och maktmänniskor var legio under den här perioden. Vreeswijk skrev gärna om dem. Det låga tonläget hos Valkeapää, i varje fall när man bara läser dikterna, är annorlunda än samtidens. I hans dikter framträder de lärda med lagböcker och lagar de själva stiftat, som ger dem rätten till samiskt land. Liné var en av de lärda som tidigt reste till samiskt område. Han förmådde bara uppfatta samiska livsformer som ineffektiva och onormala; hans råd var att samerna skulle göras bofasta, lära sig stängsla marker och bygga skjul till renarna. Så skulle de civiliseras och föras in i den moderna tiden. Det fanns en enda tänkbar väg in i denna: den Sverige gått

---

1 Ulf Carlsson, *Cornelis Vreeswijk: artist – vispoet – lyriker*, Malmö 1996.

och som samerna – lite försenade – nu skulle följa. Man hittar liknande förhållningssätt till ursprungsfolk i andra delar av världen.<sup>2</sup> Valkeapää aktualiserar en lång tradition av oförmåga att tänka utanför sin samtids dominerande tankebanor vilket lett till en bild av den samiska kulturen som fylld av brister.

Kritiken av den ofta dolda kopplingen mellan kunskap och makt är vanlig i postkoloniala sammanhang. Valkeapää lyfter fram en annan kunskapsform, där makten inte får något utrymme. Förmågan att sitta vid elden kan läsas som en konst att vara stilla mitt i samtidens rastlöshet. Elden återkommer i samlingen och konnoterar samtal, sammanhang och berättelser. Den antyder en speciell typ av förmåga som kan finnas i samiska livsformer. Genom att sätta dessa i centrum och rikta blicken mot främmande ”lärda her- rar” anlägger Valkeapää ett perspektiv, som påminner om det som kallats ”provincializing Europe” och som innebär att de nordiska nationalstaterna och deras tankeformer hamnar i periferin.<sup>3</sup>

*Solen min far* kom ut i sin första utgåva på nordsamiska år 1989 – mitt i en period av samisk mobilisering mot storsamhällets koloniala förtryck.<sup>4</sup> Den innehöll då närmare 400 historiska fotografier hämtade från olika arkiv och museer – på samer, renar, livsformer och renskötsel.<sup>5</sup> Boken kom senare i en skandinavisk utgåva år 1991, som inte innehåller några foton och där språket växlar mellan nynorsk, bokmål och svenska. Det är denna utgåva jag använder här. De borttagna fotografierna var hämtade från resenärer och vetenskapsmän från slutet av 1800-talet och början av 1900-talet och utgjordes delvis av rasbiologiska forskningsbilder. Bilderboken riktade sig till samerna, har Valkeapää framhållit, och kan ha innehållit en politisk appell genom sammanställningen av exotiserande och rasistiska bilder. Utgåvan från 1991 hade en bredare publik i sikte. Parallellt med boken har Valkeapää komponerat musik till dikterna och gett ut en cd-skiva, där han dels läser, suggestivt, ibland nästan viskande, dels sjunger eller jojkar dikterna.

Titeln på samlingen *Solen min far* anspelar på en samisk myt om att samerna är solens barn.<sup>6</sup> Diktsamlingen inleds med vår, morgon och jordens födelse och namngivning. Den avslutas med höst, ålderdom och död. Det individuella livet skrivs in i ett kosmiskt men också ett politiskt sammanhang. Det är som hos många ursprungsbefolkningar jorden som är den födande modern. Valkeapää blev under sitt liv allt mer engagerad i ursprungsfolkens gemensamma problem. Överallt har främmande sätt att förstå förhållandet till jord och mark införts: som tanken att man kan äga marken man trampar och

2 Forskargruppen ”Concurrences” vid Linnéuniversitetet undersöker koloniala och postkoloniala platser, röster och arkiv. Gunlög Fur och Maria Olaussen i gruppen arbetar med Linnés *Iter Lapponicum. Lappländska resan* och har inspirerat raderna om Linné.

3 Dipesh Chakrabarty myntade företeelsen i sin bok, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 2000.

4 Anne Heith, ”Särskiljandets logik i en kolonial och en anticolonial diskurs. Nils-Aslak Vakeapääs *Beaivi áhčážan*, *Edda* 2010:4, s. 41.

5 Fotografierna har noggrant beskrivits av Heith.

6 Kathleen Osgood Dana, *Áillohaš. The Shaman-poet and his Govadas-Image Drum. A Literary Ecology of Nils-Aslak Valkeapää*, Oulu 2003, s. 37.

luften man andas. För samerna, vana att vara norrmän i Norge och svenskar i Sverige och föra renhjordarna till de för årstiden bästa betesmarkerna (nr. 326), blev redan nationella gränsdragningar en inledning till att deras livsmöjligheter inskränktes.<sup>7</sup> Samma effekt hade älvregleringarna som ”släcker forsarnas liv” (nr. 511). Problem av denna art får allt större utrymme i slutet av diktsamlingen och belyser att samerna lever i en kolonial ursituation.

Jojktraditionen, som hörs i diktsamlingens bakgrund, var på väg att dö ut bland samerna när Valkeapää vitaliserade den genom att kombinera den med moderna instrument, visor, populärmusik och jazz.<sup>8</sup> Men traditionen är gammal och finns inte bara hos samerna utan hos flera folk inom det arktiska området.<sup>9</sup> Den lär vara en av de mest ålderdomliga och ursprungliga formerna av musik, som finns inom Europas gränser.<sup>10</sup> De äldsta skriftliga beläggen är från 1600-talet.<sup>11</sup> Att jojken fördömdes och förbjöds av lappmarksmissionärerna som mörkaste hedendom beror på dess koppling till den hedniska schamanismen och till de suggestiva lapptrummorna. ”Jojken var ett trollmedel med vars hjälp man kunde försätta sig i trance och uppnå förbindelse med övernaturliga makter.”<sup>12</sup> Jojkare straffades, ibland med avrättning, och följderna blev att jojken nästan helt utplånades. Att Valkeapää använde den gamla förbjudna jojken kan ses som ett sätt att återkräva traditionen.

Jojken är i hög grad knuten till naturen. Man jojkar ett fjäll, en sjö eller en älv (verbet är transitivt), som hör samman med minnen, traditioner och berättelser. Så kan jojken bli på en gång mycket personlig och en traditionsbärare. Den har några speciella drag. Upprepningar med allitteration och assonans används för att betona nyckelpassager.<sup>13</sup> De har också en stark suggestiv kraft. Musikaliskt bygger man på en kombination av improvisation och utmejslade enkla melodier, som utnyttjar få tonsteg, glidningar mellan toner, svävande intervall, och tonhöjdsstegring mellan stroforna. Rytmen vilar på fast fixerade rytmiska formler.<sup>14</sup> En grundrytm är hjärtats slag som återkommer i trummans slag och markens puls.

Det vanliga sättet att jojka var att sjunga utan instrument. Men idag används gärna instrument av olika slag. Valkeapää får ofta fram rytmen genom att klippa in ripors skratt, renars trav eller bjällror och forsande eller droppande vatten. Mest konsekvent genomförde han en sådan rytmisering i *Fågelsymfonin* från 1993. Han har fått många efterföljare som gått vidare med moderna musikinstrument, som Mari Boine och Sofia Jannok.

7 Först 1751 drogs gränsen mellan Sverige och Norge längs hela fjällkedjan. Harald Gustafsson, *Nordens historia. En europeisk region under 1200 år*, Lund 2010 (andra uppl.), s. 104.

8 Harald Gaski, ”Nils-Aslak Valkeapää: Indigenous Voice and Multimedia Artist”, *Arctic Discourses*, red. Anka Ryall, Johan Schimanski och Henning Howlid Wærp, Cambridge 2010 s. 302.

9 Matts Arnberg, ”Musikalisk kommentar”, *Jojk*, red. Matts Arnberg, Israel Ruong och Håkan Unsgaard, Stockholm 1969, s. 58.

10 Arnberg, s. 42.

11 Dana, s. 19.

12 Arnberg, s. 56

13 Dana, s. 36.

14 Arnberg, s. 54ff.

Den första versionen av *Solen min far* var skriven på nordsamiska och detta har uppfattats som en vilja att göra detta som är det största av de samiska språken till ett levande och litterärt språk.<sup>15</sup> På 1970-talet kunde fortfarande mycket få samer skriva på sitt modersmål. Det var ju länge förbjudet i skolundervisningen. Man skulle kunna uppfatta valet av nordsamiska som ett postkolonialt grepp – framför allt känt genom Ngugi wa Thiong’os val av sitt modersmål kikuyu framför den koloniala engelskan som litterärt språk.

När Valkeapää fick Nordiska rådets pris år 1997 för *Solen min far*, betonades i prismotiveringen den uråldriga kopplingen mellan religion och litteratur och att samerna inte hade någon konst som var avskild och placerad i en särskild sfär. Konsten var en del av livet.<sup>16</sup> Den roll Valkeapää tar upp, och återupprättar, är just schamanens, vars vertikala rörelse i rummet uttrycks visuellt:

32. jag ristar dessa bilder till tiden  
 på stenen, trumman  
 folkens  
 liv  
 stiger  
 sjunker  
 som solen,  
 vinden

Och vidare: ”när jag trummat en stund/ dras jag till en annan värld/ för att se” (nr. 33). ”Jag flyger iväg” (nr. 42). Schamanrollen hänger väl samman med det mytiska anslaget i diktsamlingen som helhet. Men det är också en roll som manas fram ur förbud och glömska.

Schamanrollen kan tyckas påminna om romantikens bild av författaren som skådare och siare men har motsatta konnotationer. Snarare än förbund med Gud har schamanen ansetts ha kontakt med djävulen. En viktig aspekt av rolltagandet är att Valkeapää tycks återta en central del av samisk kultur och att han vänder den negativa bilden av schamanen och ger den ny mening.<sup>17</sup>

Bokpärmarna från utgåvan 1991 visar detaljer från en schamantrumma i vitt mot svart botten. Dikterna kan sägas vara inskrivna i trumman, som Valkeapää hämtat från den svenske etnografen Ernst Mankers *Die lappische Zaubertrommel*, vars andra del om trumman som källa till andliga traditioner kom 1950. Trumman eller delar av den återkommer på textsidorna och utgör samlingens symboliska centrum.

Valet av en schamanroll skulle också kunna antyda motstånd mot sekulariseringen, som är en oproblematiserad följeslagare till moderniteten. Religion tycks vanligen betraktas som ett övervunnet stadium i det moderna samhället, som dröjer sig kvar i samhällen som ”försenats” i utvecklingstrappan. Synsättet signalerar att det råder en primitiv likhet

15 Dana, s. 36 och 58.

16 Arild Linneberg, ”Om Nils-Aslak Valkeapää och Beaiivi, Áhčážan”, *Vagant* 1988:9, s. 8.

17 Dana, s. 181ff.

mellan alla ursprungsfolk och en föreställning om att alla gudar och andeväsen talar med samma röst. En sådan abstraherad föreställning om religioner är släkt med försök att reducera historien till några få överordnade konstanter i syfte att beskriva utvecklingen som en och densamma överallt.<sup>18</sup>

Samlingen har episka dimensioner. Valkeapää skriver till exempel om varför han valde att inte arbeta med traditionell rennäring, trots att renen som många betonat har en särställning i hans poesi. *Solen min far* innehåller rentav en dikt som inte översatts, helt enkelt för att det inte finns ord på svenska eller norska för att översätta så många termer som har att göra med renen, renfloeken och vandringen med renar under flytten mellan betesmarker. När Valkeapää så radikalt betonar att man inte kan översätta allt mellan olika kulturer, är det möjligt att han vill framhäva samiska skillnader och skapa ett motstånd mot förhärskande förenklingar. – Också typografiskt gestaltar han renar. Han har på olika ställen målat översiktsbilder av vandrande renflokar och här återskapar han formen genom att placera orden på sidan så att de visualiserar en långsamt vandrande utspridd renhjord.<sup>19</sup>

Valkeapää skulle ha kunnat ägna sitt liv åt arbete med renar. Men han gestaltar i samlingen ett sådant val som omöjligt eftersom han inte skulle ha kunnat bedriva en rationell renskötsel, som innebar att renar ibland måste avlivas. Han beskriver hur insikten drabbar honom när han ser in i en rens ögon: ”i mina ögon dimma / i mitt sinne natt” (nr. 52). Det var en svaghet, skriver han. Ryktet om ”stackaren” spreds. Och effekten:

54. vem skulle trott  
svagheten som en utväg  
skröpligheten som ett hav  
andra världar uppenbarade sig  
nya

På klassiskt postkolonialt sätt lyckades han vända svagheten till styrka – till poesi, konst och musik. Att lyssna till bäckar och fåglar, till renars rop och ripors skratt, vinden, vidderna, ”vindviddene” (nr. 15) blev en livsform och en källa till skapande.

Naturdiktning har sagts vara ett av de utmärkande dragen för nordisk litteratur. Trots det har samisk litteratur nästan aldrig räknats till den nordiska litteraturen eller betraktats som viktig nog att ta upp i våra litteraturhistorier. Här finns åter en parallell till viskonstens Vreeswijk. Ändå har naturen en unik roll i denna litteratur. Till skillnad från annan lyrik med naturen som tema är Valkeapääs lyriska landskap just ett vidsträckt landskap, som inte är kopplat till ägande, till hus och trädgård, eller begränsat till en särskild naturtyp. Det samiska landskapet sträcker sig från hav och slätt till skog och fjäll. Det är inte idylliskt eller romantiskt, inte avskilt från betraktaren utan själva platsen för

18 Chakrabarty, s. 43ff.

19 Gaski har belyst detta fenomen (s. 312 f.) som Lars Elleström kallar ”visuell ikonicitet” i *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*, Hedemora 2011.



hans liv, historia och minnen. Jojkning är en minneskonst fylld med intensiv känsla. Diktaren talar med bäckar, våren är en syster, jorden en moder. Han gestaltar en stark upplevelse av levande natur, en känsla av sammanhang: ”jeg taler med jorda / og hører bekkene svare/med lyd av sølv i røsten” (nr. 7). Historien om livet på jorden handlar inte bara om människan.

Diktens avslutning rymmer höst och ålderdom. Den har uppfattats som en döds- och undergångsmyt, kraftigt förstärkt av den politiska utvecklingen. Samtidens kortsiktiga vinstintressen, som drar in människor på hela klotet i samma rastlösa konsumtion, får här en skarp motbild. Samiska livsformer tycks innehålla alternativ till det stressade marknadsliberala trycket på naturens resurser. Så gör Valkeapää den samiska jojken giltig och angelägen långt utanför Sápmis gränser.

På många sätt är det meningsfullt att sätta in Valkeapää i ett postkolonialt sammanhang, som blyxtbelyser vårt koloniala förflutna och våra kvardröjande koloniala attityder. Ett sådant sammanhang gör hans små historiska notiser begripliga och aktualiserar frågor kring kunskap och makt, språk och motstånd. Men om vi fixerar hans poesi till en enda tillbakavisande gest, ett postkolonialt svar på storsamhällets påståenden, riskerar vi att förlora hans egen individuella röst och vilja, vilket förminskar honom till en mycket lokal och därför exotisk och perifer författare. Det kan få oss att tro att han bara angår samer eller andra ursprungsfolk, när han i själva verket visar oss alla den katastrofala ekologiska obalansen på jordklotet. Med små medel gestaltar han kunskap och livsformer i förbund med naturen och en religiös tradition utanför den västerländska tankestilen – också den postkoloniala.

De tre raderna i inledningscitatet till den här artikeln sträcker sig långt utöver varje form av tillbakaskrivande och återkrävande. De visar en motbild, en möjlighet, kanske ett erbjudande.

142. i sommarnatta  
 talar eg til  
 fjøresteinane  
 og dei svarar  
 men eg skjønar ikkje deira språk

143. ventar  
 og kva ventar eg på  
 år etter år

144. å vera  
 och gløyme  
 at ein er

145. korleis fortelja  
 om stilla

146. eg set meg ned  
med føtene i kross  
blir att for å sjå  
eg skuvar ord bort  
tankar  
minne  
kjensler  
at natur  
lydar  
lukter  
rett igjennom

# Offer och förövare möts i myten – om deckarintrig och civilisationskritik i Klas Östergrens *Orkanpartyt*

Av Åsa Nilsson Skåve

Klas Östergrens *Orkanpartyt* (2007) är tillkommen inom ramen för ett litterärt samarbetsprojekt, där en rad kända författare från olika länder skriver romaner byggda på mytologiska berättelser. Östergren utgår ifrån den nordiska mytologins Loke, känd främst som Balders mördare och för sin opålitlighet och svekfullhet. Runt denna myt vävs en berättelse om kärlek, svek och död, där fonden för handlingen utgörs av en dystopisk framtidsmiljö, en värld av ”oupphörligt tilltagande förödelse” (168).<sup>1</sup> Romanen speglar både den miljö- och klimatdebatt som förts i media under senare år och den mänskliga benägenheten att skapa myter kring det okända och okontrollerbara.

*Orkanpartyt* är intressant ur ett ekokritiskt perspektiv, men också i sin släktskap med deckargenren. Skildringen av ett gåtfullt dödsfall, en ensam människas kamp mot systemet och en genomlysning av samhällets olika skikt genom protagonistens sökande efter en lösning på mordgåtan uppvisar starka drag av klassisk deckarintrig. Med en vid definition kan deckare/kriminallitteratur ses som ”alla fiktionella skildringar där brott och utredningen av brott står i centrum för berättelsen”.<sup>2</sup> Enligt samma definition avser detektiver ”den eller de gestalter i en berättelse som utreder de aktuella brotten” och behöver alltså inte göra detta i sin yrkesutövning. I Östergrens bok är det Hanck Orn som i egenskap av sörjande far försöker komma till klarhet med omständigheterna kring sonen Tobys död.

Att kombinera civilisationskritik med genrelement från bland annat kriminallitteraturen är ett grepp man kan möta i romaner som exempelvis Kerstin Ekmans *Händelser vid vatten* och Ian McEwans *Hetta*.<sup>3</sup> Strukturen som framträder i dessa texter är hur brottet mot en individ blir en symbol för och parallell till ett större brott mot mänskligheten och naturen, ett brott där skuld- och ansvarsfrågan problematiseras och vidgas. Ett annat tydligt exempel på ekokritik i deckargenren är Lennart Rambergs *Kyoto och fjärlarna* (2007) och man kan även erinra sig hur Sjöwall/Wahlöös samhällskritiska engagemang riktade sig bland annat mot miljöförstöring.<sup>4</sup> I framtidsskildringar är civili-

1 Alla sidangivelser inom parentes avser Klas Östergren, *Orkanpartyt. Roman om en myt*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2007.

2 Kerstin Bergman & Sara Kärrholm, *Kriminallitteratur*, Lund: Studentlitteratur 2011, s. 11.

3 Kerstin Ekman, *Händelser vid vatten*, Stockholm: Bonnier, 1993 samt Ian McEwan, *Hetta*, Stockholm: Bromberg 2010 (orig. *Solar* 2010).

4 Bergman & Kärrholm, s. 176.

sationskritiken ofta ett framträdande drag och mellan science fiction och kriminallitteratur finns viktiga kopplingar.<sup>5</sup>

I denna artikel diskuteras hur en kombination av olika genrelement är satt i spel i *Orkanpartyt* och hur detta kan belysa verkets tolkningspotential. Till att börja med analyseras verkets konstruktion med dess drag både av pusseldeckare, hårdkokt deckare och psykologisk thriller. Därefter behandlas skildringen av samhället, naturen och den civilisationskritik som berättelsen utmynnar i.

## Romanen

Redan i prologen, som är ett citat av T.S. Eliot, anslås en både dystopisk och gåtfull ton:

That the future is a faded song, a Royal Rose or a lavender spray  
Of whistful regret for those who are not yet here to regret,  
Pressed between yellow leaves of a book that has never been opened.  
And the way up is the way down, the way forward is the way back.<sup>6</sup>

Jag ska återkomma till detta och särskilt citatets avslutande paradox "the way up is the way down, the way forward is the way back", som utgör ett koncentrat av den tematik som Östergrens bok behandlar.

Romanen är uppbyggd i tre delar. Titeln på den första, "En stor sekund", syftar dels på de ögonblick då tonen i Storkyrkans eviga utsändning byts eller tystnar, dels på kärleksmötet mellan Hanck och Rachel, kvinnan som blir mor till hans son. Inledningsvis möter läsaren huvudpersonen Hanck Orn den dag han ska få bud om sonen Tobys död. Onda aningar om vad som ska hända uppstår redan på första sidan då beskrivningen av ett strömavbrott får en vidgad betydelse: "Den tystnad som uppstod och det mörker som inträdde väckte först förtret, irritation, för att strax därpå övergå i ett annat mörker som skulle bestå för lång tid framåt, kanske för resten av hans liv" (9). Skildrandet av denna dag, interfolierat med beskrivningar av Hancks bakgrund och tillvaro, upptar hela del I som avslutas med att det formella dödsbudet kommer. Denna konstruktion, att utifrån ett nuplan låta ett långt föregående skeende ta form genom en rad analepser, är signifikativ för det allvetande berättarperspektiv som råder framställningen igenom.<sup>7</sup> Det mycket intrikata förhållandet mellan olika tidsplan kan bland annat jämföras med ett utmärkande drag i deckaren, nämligen det att historien om brottet och historien om utredningen löper parallellt för att till slut sammanfalla.<sup>8</sup> Östergren gör på liknande sätt, med upptakt i del I, men arbetar dessutom med ytterligare tidsplan i form av olika tillbakablickar som sammantaget tecknar bilden både av Hancks förflutna och stora historiska förlopp.

5 Jfr t ex med diskussionen om genrehybrider i Bergman och Kärrholm, s. 152f.

6 Raderna har Östergren hämtat från Eliots dikt "The Dry Salvages", publicerad i samlingen *Four Quartets*, 1945.

7 Berättandet uppvisar också en del metafiktiva inslag i det att diktandet som fenomen återkommande kommenteras och tematiseras.

8 Se bl a John Scaggs, *Crime Fiction*, London/New York: Routledge 2005, s. 2. Den förste att diskutera detta fenomen på ett systematiskt sätt var Tzvetan Todorov i *Poétique de la prose*, 1971.

Tidsfaktorn kompliceras ytterligare av att skildringen samtidigt utspelar sig i en framtid och i en mytisk forntid.

I romanens andra del beskrivs Klanen, samhällets styrande och maffialiknande skikt, vars medlemmar bär mytologiska namn och står högt över gängse lagar och normer. ”Orkanpartyt” är titel både på denna del och på romanen och ordet har flera konnotationer. Ibland beskrivs ett orkanparty som en rit för att blidka vädrets makter, men främst är det i boken en beteckning på något som urartat, något som börjar festligt och bekymmerslöst, men i slutänden får katastrofala konsekvenser (249). Det som avses är både den fest Klanen håller på en skärgårdsö som slutar med osämja, svek och dråp, och det haveri hela världen är drabbad av. Hancks möte med Klanen bär drag av den typ av kriminalberättelse som brukar kallas hårdkokt och om vilken sagts att ”Samhället skildras [...] av en outsider och ensamvarg, och det är dess korruption och förljugenhet som står i centrum”.<sup>9</sup> Hanck Orn fungerar inte som berättare, men skildringen av hans försök att sätta sig upp mot makten och dess brottsliga gärningar stämmer väl in på denna beskrivning. Redan före sonens död lever han ett högst tillbakadraget liv och har hoppat av från jobbet som försäkringsagent då han plågas svårt av den korruption och ohederlighet som präglar branschen. Efter mordet på Toby slutar han helt att rätta sig efter samhällets spelregler, han rustar sig med skjutvapen, alkohol och lugnande medicin och ger sig ut på en svindlande och många gånger destruktiv färd genom samhällets alla skikt. Så småningom når han ända ner i dödsriket för att söka svar på sina frågor och här är miljöbeskrivningarna långt mer symboliskt laddade än vanligen i både deckaren och dystopin, men det som främst belyses är hur maktintressen korrupperar världen. Även skildringen av Staden under tak erinrar om den klassiska amerikanska hårdkokta deckaren och dess förhållande till storstadsmiljön: ”Staden gestaltas ofta som en plats som har blivit främmande och hotfull, och som kännetecknas av kylan mellan människor och av ett utstuderat våld”.<sup>10</sup>

Sista delen, ”Fem famnar skuld”, handlar om efterspelet till att Toby blivit ihjälslagen av Loke på Klanens fest. Hanck når, efter att ha rasat och förtvivlat, besökt sin mördade son i dödsriket samt undfått diktargåvan och uppdraget att beskriva kärlekens väsen, slutligen ett slags försoning med sitt öde. Hancks, men också Lokes, känsloliv och personliga utveckling blir överordnat själva berättelsen om brottet, vilket kan jämföras med upplägget i den psykologiska thrillern, där frågan om varför brotten begås, snarare än själva brotten, står i centrum för skildringen.<sup>11</sup>

I denna del etableras också den mer fantastiska nivån i berättelsen, i och med mötet med den döde sonen i ett nordiskt Hades. Samtidigt upprätthålls genom skildringar av gudasagor, jättar och talande korpar, möjligheten att uppfatta skeendet realistiskt. Det talas exempelvis om hur Hanck gråter fram sonen ur töcknet, vilket i likhet med flera fantastiska inslag, kan ses som en psykologiskt realistisk skildring av en människa i desperat sorg. Midgårdssormen beskrivs på samma sätt som i myten, att den är ett av

9 Bergman & Kärrholm, s. 88.

10 Bergman & Kärrholm, s. 97.

11 Bergman & Kärrholm, s 132.

Lokes tre barn med en vanlig kvinna. Alla tre förskjuts från asarnas värld och blir till Midgårdssormen, Fenrisulven samt Hel i dödriket. På annat håll sätts dessa beskrivningar i gungning när exempelvis en gasledning på havsbotten liknas vid en orm som ringlar sig runt den synliga världen. Relationen mellan fantastik och realism är en intrikat aspekt av texten, men inte det som i förstone ska ägnas uppmärksamhet här.

Skådeplatsen och utgångspunkt för skeendet är en i hög grad förstörd och förgiftad värld och hur beskrivningarna av denna värld kan uppfattas och tolkas vill jag försöka belysa med hjälp av begreppet "toxic discourse", myntat av Lawrence Buell och definierat som "expressed anxiety arising from perceived threat of environmental hazard due to chemical modification by human agency".<sup>12</sup> Det utmärkande för denna diskurs, som återfinns i såväl skönlitteratur som i mediareportering är 1) bilden av att ett ursprungligt paradys blivit förstört; 2) föreställningen att det inte finns några möjligheter att fly från det förgiftade; 3) föreställningen att det finns hegemoniska maktintressen som motarbetar den enskildes kamp för en ren värld och 4) "gotifiering" av förstörelsen och giftet.<sup>13</sup> Alla ovan nämnda troper återfinns i Östergrens roman. Han använder dem, men problematiserar dem på samma gång, inte minst i sin flirt med deckargenren.

### Den värld som beskrivs

Det skildrade, obestämt framtida, samhället, är definitivt en plats av förödelse, en plats där allt levande mer eller mindre är drabbat av förgiftning. Beskrivningarna bär tydlig prägel av de senaste årens miljödiskussioner. Klimatförändringarna har, i Hanck Orns värld, eskalerat och extrema regnperioder avlöser varandra. En rad flodvågor har utplånat otaliga samhällen och de kvarvarande är kringgärdade av karantäner för att hindra spridning av smittsamma sjukdomar och farliga ämnen. Människan måste ständigt skydda sig mot den livsfarliga solen och nederbörden. En typisk beskrivning av landskapet är:

Ute på gårdet stack några ynkliga käppar upp ur marken. Det var det sly som skjutit upp och som snart skulle sätta magra blad som nästan i detsamma skulle brännas bort av solljuset. Ännu något senare var gårdet sönderbränt och marken full av gapande torrsprickor. Den var obrukbar. (46).

Många djurarter och växter är utrotade (147). Det talas om hur gaserna från de igenslammade vikarna är giftiga att inandas (159f). Chanserna att nå vuxen ålder är relativt små, främst på grund av den giftiga miljön och alla florerande virus, men också för att risken att dras in i våldsamma gängbråk är stor för unga människor i ett samhälle av laglöshet (29f).

Att det är en förgiftad värld det handlar om råder det alltså inget tvivel om, ej heller att människan svårligen kan undkomma giftets skadeverkningar, även om de försöker och även om vissa lyckas bättre med det än andra. Den intressanta avvikelser från den

12 Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World. Literature, Culture and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2001, 30f.

13 Lawrence Buell, "Toxic Discourse" i *Critical Inquiry* 24 1998, s. 639-665. Kriterierna finns också beskrivna i Greg Garrard, *Ecocriticism*, London: Routledge, 2004, s. 12. Det engelska uttrycket "gothicization" låter sig inte enkelt översättas, men är viktigt i sin betoning av det skräckartade i upplevelsen och beskrivningen av förstörelsen.

typiska ”toxic discourse” är dock framför allt att det inte existerar någon motbild i form av ett ursprungligt paradys. Visserligen omtalas vid något tillfälle hur det sönderbrända gårdet några hundra år tidigare varit fruktbar odlingsjord, men på ett övergripande plan framhävs snarast en icke-idealiserings av ”förr i tiden”. Huvudpersonen, Hanck Orn, vänder sig emot den kärlek till gamla ting som vissa andra av bokens andra karaktärer företräder:

Han var inte alls så uppfylld och vördnadsfull inför allt som råkade ha ’proveniens’. Det var en hållning som bottnade i föreställningen att allt var bättre förr. Han hade, så vitt han visste, aldrig någonsin påstått det (28).

Hanck avfärdar också de unga radikala med att de i sin kritiska hållning gentemot sakens tillstånd samtidigt är reaktionära och att de, helt utan kunskap och erfarenhet, när en bild av att allt fungerat bättre förr i tiden. Ytterligare ett exempel på icke-idealiserings av tidigare epoker är när Hanck får berättat för sig hur det var ”i tidernas begynnelse” när Tyr skulle hämta ett ölkar hos sin mor, precis som i den mytologiska berättelsen. ”De var ute i det vilda. Oändliga skogar bredde ut sig åt alla håll, mörka tillhåll för mörka makter, ett hotfullt kaos bortom all ära och redbarhet” (214). Naturen ser annorlunda ut, men känslan av kaos och hot liknar den i den beskrivna nutiden och ingen rangordning märks mellan då och nu. I en annan sekvens handlar det om gamla villor i skärgården, med snickarglädje vars utformning är inspirerad av gamla runor. Berättaren beskriver:

ett förkristet arv från de stora sagornas tid, de fornstora dagar då människorna offrat till gudar som gav god skörd, fruktsamhet i äktenskapet, lycka i strid och bot för sjukdomar. De [husägarna] satt i skuggan av egna trän, svalkade sig med iskall punsch och drömde om en mer sorglös brutalitet (177).

Tidigare epoker framstår inte som mindre grymma och destruktiva, skillnaden som beskrivs är endast att människan, i viss mån, nu tvingats till medvetenhet om destruktivitetens konsekvenser. Naturligtvis kan man tolka in en modernitetskritik i det hela, men motbilden är fortfarande inte tydlig och något ursprunglig paradysisk tillvaro beskrivs aldrig. Här finns intressanta paralleller till den ambivalens inför förflutet, samtid och framtid som beskrivits i olika typer av kriminalberättelser. Å ena sidan möter man i deckaren ofta ett nostalgiskt tillbakablickande kombinerat med en, mer eller mindre uttalad, samhällskritik, å den andra innehåller den typiska pusseldeckaren gärna en viss optimistiskt framtidstro.<sup>14</sup>

Vad som mer kommer fram i skildringarna av den livsstil som råder för gemene man är att framtiden, ”the way forward”, i texten utgörs av en metaforisk rörelse bakåt i tiden. Människorna som beskrivs har i många avseenden tvingats vända tillbaka till ett enklare, mer förmodernt, sätt att leva. Läs- och skrivkunnigheten är låg. Bilar existerar inte längre. Konsumtionen av kött har närmast upphört, det är en exklusiv bristvara som bara de allra mest välbärgade och inflytelserika har tillgång till. En del tekniska hjälpme-

14 Emma Tornborg, ”Speglingar av verkligheten? – Den svenska deckaren och bilden av samhället” i *Humaniteten* nr 25 2010, s. 7.

del, så som televisionen, finns kvar men tycks i första hand odla invånarnas världsfrånvärdhet – det populäraste programmet är en form av dokusåpa där tittarna får slå vad om vilka män som kommer att överleva kärleksmötena med den gigantiskt överviktiga kvinnan TomBola. Inte bara dagens debatter om klimatet, övergödningen av Östersjön, ozonhål och pandemier är alltså tydligt närvarande, utan så är också kritiken av en viss sorts TV-underhållning där alla etiska gränser tycks vara sprängda.

Världen har krympt och ”där ute”, återkommande skrivet med citationstecken, betecknar i princip hela den kända världen för stadens invånare. Man befinner sig bortom ett modernt, globaliserat samhälle. En återgång har skett till att lokalsamhället är den värld människan rör sig i. Förstörelsen och nöden har alltså i vissa avseenden tvingat människorna till ett enklare och mer miljövänligt liv, ett liv utan resor och överkonsumtion. Det viktiga gränssnittet i berättelsen går inte mellan före och efter civilisationens fall, utan snarare mellan de olika sektorer av den beskrivna världen, som i någon bemärkelse är tidlösa. Att så är fallet understryks av det mytiska anslaget. Den värld de privilegierade rör sig i, om det är på ett värdshus i skärgården, välbyggda palats i Staden under tak eller i limousintransporter, bär spår av Asgård, gudarnas hemvist i den nordiska mytologin. Här märks hur bilden av det hegemoniska förtrycket från mäktiga organisationer är en viktig del av berättelsen och dess implicita samhällskritik.<sup>15</sup> Klanen, vars medlemmar samtliga bär gudanamn, lever i en värld ”oåtkomlig för vanliga dödliga” (201), en värld som också vagt framställs som evig och förhållandevis oförstörd. Detta styrande skikt håller samhället i ett järngrepp och invånarna lyder och anpassar sig för att värna sitt liv.

Hancks ifrågasättande och försök att konfrontera de ansvariga, vaknar först efter sonens död, då han inte längre bryr sig om ifall han själv lever eller dör. Han möts då bland sina medmänniskor av reaktionen att det är ett företag omöjligt att lyckas med. När han slutligen möter Klanens ledare, omväxlande kallad Allfadern, den gamle, pater familias och Odin med vargar och korpar, förbyts dock viljan till konfrontation i ren sorg över sonens död och början till ett accepterande av det oåterkalleliga i skeendet. Fokus flyttas, som tidigare nämnts, i likhet med i den psykologiska thrillern från brottet och dess lösning till den känslomässiga hanteringen av vad som skett.

Midgård, människornas boning i samma mytologi, motsvaras av den skildrade staden. Inom stadens murar, och särskilt den del som kallas Staden Under Tak, kan människorna leva i relativ trygghet. Utanför gränserna, i ett mörkt okänt ingemansland kallat ”där ute” eller Utgårdar i enlighet med mytologin, lurar däremot obeskrivliga faror. De rykten som florerar bland människorna om Utgårdar är en central aspekt av texten och hur begrepp som natur och vildmark kan avläsas. Återkommande talas om ”kaoset där ute” i kontrast mot ”ordningen där inne” (256). ”Där inne” kan syfta på gudarnas/klanens värld kontra människornas, men också den relativt trygga staden kontra den förstörda naturen utanför gränserna. De som varit där, för att uträtta olika arbeten, vägrar berätta om det, men tydligt är att det skett med risk för liv och hälsa. ”Kolmörkt” och ”som efter ett krig” (31) är ett par av de få utlåtanden Hanck hört av sin far. Varje gång denne återvänt till

15 Om skildringen av det hegemoniska förtrycket som en del av ”toxic discourse”, se Buell 2001, s. 41.



hemmet måste han först dricka sig redlöst berusad, för att fjärma sig från det han varit med om, innan han kan leva någorlunda normalt. Barn uppmanas att inte tänka på eller bry sig om vad som finns utanför gränserna, men vilda rykten florerar, vilka berättaren analyserar: ryktena ”skiljde sig säkert inte så mycket från andra tiders och andra folkslags föreställningar om det mörka okända kaos som omges med varningar och förbud” (31). Det dystopiska framtidsscenarioet kopplas alltså till något urtida, eller tidlöst.

Mytskapandet framstår i texten som en viktig del av människors sätt att hantera den skrämmande och okontrollerbara verkligheten och vetter åt vad som kallas ”gothicization of squalor and pollution”.<sup>16</sup> Andra gånger är tonen mer kylig och distanserad, vanligen när fokalisationen är helt extern. Berättaren skildrar här förstörelsen helt utan känslomässigt engagemang. Detta, men även att de skildrade karaktärerna i viss mån blivit avtrubbade, märks i beskrivningen av ordet ”chock”, ett tillstånd Hanck upplever efter sonens död. Om ordet står det:

Det hade varit uttjänt så länge, nöts ut av alltför flitigt bruk i en epok av larm, tjutande signaler och blinkande ljus som indikerat en oavbrutet tilltagande förstörelse: öknar som brett ut sig, glaciärer som krympt, polarisar som smält, landområden som försvunnit, skogar som dött, djur som utrotats, gasmoln som stackat sig över hela kontinenter, ozonhål som gjort solen dödlig, multiresistenta bakterier och pandemier som raderat ut hela folkslag (168).

Skildrandet av hur människorna försöker hantera skräcken inför denna förstörelse handlar återkommande om olika former av eskapism: ”Pandemierna hade väckt liv i urgamla företeelser som vitusdansare, flagellanter och andra. En del var botfärdiga, andra festade in i det sista. Man höll orkanpartyn, även om det var alldeles vindstilla” (48). Otaliga sekter har uppstått, bland annat de så kallade Nysare som Tobys mor tillhört och som menat att i nysningens ögonblick står människan i kontakt med Gud.<sup>17</sup> I sitt dödsförakt har just dessa sektmedlemmar dessutom bosatt sig på ett sumpigt och förgiftat gärd i utkanten av staden, nära Utgårdar. Ett annat vanligt fenomen är domedagsprofeter, ”som i svavelosande, apokalyptiska ordalag förkunnade att undergången var nära” (146). Det skräckartade, gotifieringen, finns där, men samtidigt avtrubbningen, de flesta lyssnar inte på profeterna utan är upptagna med att hantera de dagliga vedermödorna på bästa sätt.

## Naturen och civilisationskritiken

I romanens beskrivningar av naturen interfolieras det som inom fiktionen är realiteter hela tiden med karaktärernas subjektiva bilder av naturen, bilder färgade av rädsla och okunskap. Rädslan och känslan av hot bottnar i en förödelse skapad av människan, men i ännu högre grad i bilden av naturens reaktion på denna förödelse. Naturen spelar i berättelsen således rollen av både offer och hämnande förövare. Civilisationen har i hög grad havererat och laglösheten brett ut sig samtidigt som naturen har lämnats otyglad

<sup>16</sup> Jfr Buell 1998 och Garrard 2004, s.12.

<sup>17</sup> Här märks en ironisk hållning gentemot olika religiösa rörelser och vad de tar fasta på, jfr t ex kväkarrörelsen.

efter katastroferna. I spåren av detta frodas allehanda spekulationer. Vildmarken utanför stadens gränser, står i motsats till hur det förhåller sig i många texter som tematiserar miljöförstöring, inte för det rena och oförstörda, utan för motsatsen, det mest hotfulla. Det är inte platsen dit man flyr för att undkomma giftet utan istället platsen där man exponeras som mest för det.

Ett framträdande drag, också i den allvetande berättarens beskrivningar, är att naturen besjålas. ”Klotet hibernerade, pulsen var låg, andhämtningen knappt märkbar” (169). Naturen beskrivs här som sjukdomsdrabbat offer. På andra håll skildras istället hur naturen slår tillbaka:

De hade uppstått med jämna mellanrum, stora horder av galna hundar som angrep staden och bet ihjäl vem och vad som helst. [...] Ingen visste varifrån de kom, hur flocken uppstått, varför den var så blodtörstig. De åt ju aldrig sina byten. De ville bara döda (66).

Besjälningen är här mer implicit, men bilden av naturen, och djuren, som tar hämnd på sina förövare blir i sammanhanget tydlig.

Mot slutet finns en scen där Hanck får en glimt av en del av Utgårdar som inte är förstörd, utan vacker. Han har just lämnat dödsriket där han mött sin son och genom utgången kommer han till en park, en plats där växtligheten tuktats av människor: ”en park med bänkar och papperskorgar, skyltar om förbud att rasta hunden, välskötta planteringar längs krattade gångar. Han skulle se rosor där rosor vuxit längs gångar han aldrig följt” (374). Partiet är skrivet i futurum och alltså lite höljt i dunkel. Den viktiga fortsättningen, som visar att vissa delar av naturen ändå förblivit oberörda av katastroferna, lyder:

Varje gång ledde ut i det vilda. Där fanns träd, vilda träd under bar himmel, en hel skog, barriga stigar med trädrötter som gått i dagen och polerats blanka av vilsna före honom, som sett mossor och lavar över stenar i skugga med samma blick som han, hört insekter som surrade och djur som rasslade i snåren med samma förvåning.

Blånade höjder i fjärran.

I den värld han fått beskriven som ett outhärdligt kaos, härjat av sjukdomar och laglöshet, ett ödeland, skövlat, farligt och förgiftat, fanns också detta (374f).

Sammantaget skulle romanens förhållande till det som kallats ”toxic discourse” kunna betraktas som en problematisering av mänskligt mytskapande och då inte myterna som sådana utan hur de på gott och ont fungerar som en flyktväg från en svårhanterlig verklighet. Namnbruket markerar textens intertextuella spel med nordisk mytologi, men också hur det som skildras inom fiktionen är människans benägenhet till mytbildning kring det som är bortom den enskildes kontroll. *Orkanpartyt* är, som framgått, en framtid dystopi med deckardrag, men samtidigt flytande i tid. På samma gång som det mytologiska anslaget ger ett tidlöst, eller kanske snarare forntida, intryck är vår egen samtid, med dess specifika miljödiskussioner, högst närvarande.

Kontentan av texten kan, som alltid implicit i dystopier, ses som en varning för en ansvarslös livsstil som obönhörligen leder till katastrof. Parallellt med detta märks också

en viss resignation inför mänsklig inbilskhet och det oundvikliga i förstörelsen. Människan förstör för människan, men läser av naturen som att denna är offer och hämnare. Att se naturen som fungerarande i enlighet med det mänskliga har inom ekokritisk forskning kallats det patetiska felslutet,<sup>18</sup> och detta felslut framstår i texten som del av det destruktiva. Samtidigt är besjälandet av ting och naturfenomen både är en litterär konvention och en spegling av en kanske ofrånkomlig tendens i vårt sätt att tänka. Den sammantagna bilden av naturen blir dock den av upphöjd likgiltighet inför mänskliga preferenser. Naturen finner alltid nya vägar. I detta finns också en metaforisk relation mellan bilden av naturen och den svåråtkomliga och mytomspunne Lokekaraktären, som ständigt byter gestalt. Också Loke beskrivs omväxlande som sårat offer, hämnare och ett likgiltigt, opersonligt väsen. Han uppfattas på många olika vis: ”mild och humoristisk”, ”hård och skoningslös”, ”lysten och egoistisk”, ”feg och undfallande” eller som ”[e]n generös familjefar och charmig förförare” (304). Precis som i vissa beskrivningar av naturen framhävs att bilderna inte är objektivt sanna, utan präglade av den som ser. Den gåtfullhet som bygger upp intrigen upplöses aldrig i logisk klarhet, som i exempelvis pusseldeckaren, utan kvarstår, medan de psykologiska sammanhangen blir belysta.

Texten bär undertiteln ”romanen om en myt”. Myter i allmänhet och Loke-myten i synnerhet är satta i spel på flera och mångtydiga nivåer. Myten är besläktad med diktande och fantasi och framstår i den bemärkelsen som något nödvändigt och bärande mänskligt. Samtidigt problematiseras det fördunklande mytskapandet kring sådant som väcker fruktan. Frågan är dock om inte berättelsen också inordnar sig i en annan typ av myt, nämligen den cykliska tanken att efter död kommer pånyttfödelse. Att det bortom apokalypsen väntar något nytt – ”the way up is the way down”, är en tanke som genomsyrar berättelsen, dock på ett relativt grumligt och svårtolkat sätt. Den gamles ord om pånyttfödelse efter förstörelsen påminner om Bibelns Uppenbarelsebok, men knyter naturligtvis närmast an till hur den nordiska mytologin beskriver att en ny värld ska komma efter Ragnarök. Strider och förstörelse föregår enligt myten den egentliga undergången, som i sin tur föregår världens pånyttfödelse. Den slutgiltiga katastrofen framstår inte bara som oundviklig, utan närmast som något som bör påskyndas för att den nya världen ska se dagens ljus. Skeendets oundviklighet befästes genom talet om vad som förutspåts om undergången och Lokes roll i denna:

Världsförgöraren skulle ligga bunden i sin grotta så länge kärleken förblev en gåta. [...] Så var det sagt, att solen skulle svartna, jorden segna ner i havet, strålande stjärnor störta från himlen, lågor fräsa mot livets värn, hettan flamma mot himlen (385).

Den fullbordade undergången beskrivs av Allfadern som ett mål att sträva mot. Även Hanck tycks acceptera detta när han antar uppdraget att beskriva kärlekens väsen. Uppgiften framstår i sig som livsbejakande, liksom den så kallade Affektkommissionens projekt att föra samman humaniora och naturvetenskap för att på så sätt kunna upprätta

18 Neil Evernden, ”Beyond Ecology: Self, Place, and the Pathetic Fallacy” i Cheryl Glotfelty & Harold Fromm (red.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens: University of Georgia Press 1996, s. 92-104.

ett ”känslornas periodiska system” (119). Det hela syftar dock till att nå en fullbordan för att man därmed ska kunna sätta punkt för världen och livet i sin nuvarande form.

Undergången är nödvändig för att en ny framtid ska bli möjlig. Till skillnad från i ursprungsmyterna tycks dock ingen *bättre* värld vänta efter apokalypsen i Östergrens tappning. Där Uppenbarelseboken talar om ett väntande himmelrike för de rättfärdiga och Völvans spådom avslutas med att en ny jord föds och att solen lyser på den och världen befolkas på nytt, utmynnar romanen i en skildring av en oundviklig och evig meningslöshet. Den bild som frammanas är att framtiden, den nya världen, bara blir en upprepning av samma historia. Allfadern, vars röst tar stort utrymme i del III av boken, talar om hur ”[a]llt ska rasa, ruttna, brinna, sköljas bort och förblekna... För att en gång återfödas – en hel värld ska slickas fram ur intet, allt ske på nytt, om igen”, han talar vidare om hur det är gudarnas öde att ”slicka fram nya folk att bejubla denna meningslösa härlighet” (361). Denna form av cykliskt tänkande går knappast att uppfatta som annat än djupt pessimistiskt i ett sammanhang där det handlar om människans, framtida och nuvarande, förhållande till sin omvärld. Civilisationskritiken som framträder i denna genreeklektiska roman är således tung, men tron på den enskilde människan, i Hanck Orns sökande, sörjande, hämnande och älskande gestalt, alltjämt levande.

## Referenser

- Bergman, Kerstin & Sara Kärrholm, *Kriminallitteratur*, Lund: Studentlitteratur, 2011.
- Buell, Lawrence, ”Toxic Discourse” i *Critical Inquiry* 24, 1998, s. 639-665.
- Buell, Lawrence, *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.
- Ekman, Kerstin, *Händelser vid vatten*, Stockholm: Bonnier, 1993.
- Evernden, Neil, ”Beyond Ecology: Self, Place, and the Pathetic Fallacy”, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, ed. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm, Athens and London, 1996, s. 92-104.
- Garrard, Greg, *Ecocriticism*, London: Routledge, 2004.
- McEwan, Ian, *Hetta*, Stockholm: Bromberg, 2010.
- Ramberg, Lennart, *Kyoto och fjärlarna*, Göteborg: Kabusa böcker, 2007.
- Scaggs, John, *Crime Fiction*, London/New York: Routledge 2005.
- Tornborg, Emma, ”Speglingar av verkligheten? – Den svenska deckaren och bilden av samhället” i *HumaNetten* nr 25, 2010, s. 2-13.
- Östergren, Klas, *Orkanpartyet. Roman om en myt*, Stockholm: Albert Bonnier Förlag, 2007.

# Om de musikaliska fiktionerna ”äkthet” och ”autenticitet”

Av Magnus Eriksson

## Bluesen som autentiskt uttryck

Kravet på autenticitet och uttryckets känslomässiga äkthet löper som en röd tråd genom musikkritiken de senaste hundra åren. Den har också präglat delar av musikforskningen, inte minst dess musiketnologiskt inriktade grenar. Ett exempel, rentav ett övertydligt sådant, är den så kallade Lomax-linjen i bluesforskningen. Den hävdar, i korthet, att blues är en folkmusik med identifierbara rötter i västafrikanska musiktraditioner, att den utvecklades i Mississippi-deltat (därav namnet ”deltablues”) och att till exempel den urbana jazz- och kabaretbluesen på 1920-talet var en kommersiell anpassning av bluesen.

Lomax-linjen har fungerat som en genremässig demarkationslinje. John Lomax och hans son Alan utförde ett ovärderligt dokumentationsarbete med sina fältinspelningar, men som Francis Davis skriver i sin bok *The History of the Blues*, 1995, har deras syn på bluesen också lett till att delar av traditionen negligeras eller utdefinieras. Den blues som utvecklades i Piedmont-regionen, alltså området mellan atlantkusten och Appalacherna från New Jersey ner till Alabama och som bland annat kännetecknas av ett gitarrspel med rötter i ragtime och old timey-traditionens finger picking-teknik på banjon, kom att kallas folkblues.

I Piedmont-bluesen integrerades element från deltabluesen med stringband-musiken. Den senare associeras ofta med old timey-traditionen i Appalacherna, som var en av utgångspunkterna för countrymusiken. Men i Piedmont fanns också en stark afrikansk-amerikansk stringbandmusik, ett arv som även en nutida grupp som Carolina Chocolate Drops håller vid liv.

I Piedmont-mixen ingick även ragtimemusiken, och flera av traditionens viktigaste musiker som Rev Gary Davis (1896- 1972), Blind Willie McTell (1901-1959), Mississippi John Hurt (1893-1966), Blind Blake (1896-1934), Josh White (1914-1969) Sonny Terry (1911-1986) och Brownie McGhee (1915-1996) har kallats songsters, vilket antyder en genremässigt blandad repertoar. Den musik som närmar sig bluesen kallas då för ”folkblues”, underförstått att det inte handlar om ett i egentlig mening autentiskt uttryck.

Fast: ”närmar sig bluesen”? Den tanken förutsätter en idé om den äkta bluesen, om modellen och förebilden, om blues som en ren och av andra stilincitament obesudlad form av musik. Finns det en sådan blues?

Det skulle enligt den dominerande linjen i blueskritiken vara just deltabluesen. Deltat brukar identifieras som ”Mississippi-deltat”, men det syftar inte på det stora deltalandet där Mississippi rinner ut i Mexikanska golfen. Det syftar på området från Memphis ner

till Vicksburg, en sträcka på drygt trettio mil som ringas in av Mississippi-floden i väst och Yazoo River i öst.

Många av de stilbildande bluesmusikerna på 1920- och 1930-talen kom från det deltat. Men det är diskutabelt om den blues som bevarats med dem var representativ för den musik de framförde på lönnkrogar och danser. Peter Guralnick skriver i sin bok *Searching for Robert Johnson*, 1989, att Robert Johnson (1911-1938) även framförde dansmelodier och angloamerikanska sånger utöver den blues han spelade in och som kommit att hypostaseras som "deltablues" i betydelsen stilren, ursprunglig och äkta blues. Han var en songster av liknande slag som Piedmont-sångarna, fast hans blues var av delvis annan art.

När skivproducenterna spelade in bluesmusiker från deltat i sina ambulerande studior, sökte de dock en form som passade den svarta marknadens så kallade race records. När de spelade in vita bergsmusiker sökte de på samma sätt en stil som tilltalade publiken på den lantliga vita marknaden. "The Blues had a baby, and they named it rock and roll", sjöng Muddy Waters (1913-1983) på en av sina senare skivor, men rocken var snarare den illegitima avkomman av en förbindelse mellan blues och countrymusik.

Skivmarknaden var mer segregerad än musiken. Vita och svarta musiker spelades ofta in vid samma tillfällen. De inspirerade varandra, och stilblandningarna har alltid varit legio i den amerikanska söderns musikkulturer. Att Robert Johnson framförde valser och polkor tillsammans med sin blues var inte konstigare än att Maybelle Carter (1909-1978) anammade en gitarrteknik från den afrikansk-amerikanske sångaren och gitarristen Lesley Riddle (1905-1980) eller att Jimmie Rodgers (1897-1933) blandade bergsmusik med Hawaii-musik, Tin Pan Alleys populärmusik, blues och jazz. Rodgers och Carter Family var de kommersiellt mest framgångsrika av de musiker som spelades in av producenten Ralph Peer en vecka i månadsskiftet juli - augusti 1927 i Bristol, Tennessee. Man brukar säga att countrymusiken föddes genom dessa inspelningar. Vi kan tillägga att den också formades i ett nära samspel mellan anglo-amerikanska och afrikansk-amerikanska traditioner.

Likväl hålls äkthetsmyten vid liv. I fråga om bluesen har den inte bara lett till utdefiniering av Piedmont-musiken, den har också lett till att vita bluesmusiker ofta uppfattats som kommersiella plagiatörer. Tanken att blues kan vara en integrativ musikform som också förändras genom återkopplingseffekter har varit främmande för äkthetsföreställningen, åtminstone om återkopplingen skett från vita musiker. Ändå är det uppenbart att bluesartister som B.B. King (född 1925) och Freddie King (1934-1976) förändrade sitt gitarrspel under intryck från de engelska gitarristerna Eric Clapton (född 1945), Peter Green (född 1946) och Mick Taylor (född 1949) på 1960-talet. De gick från ett distinkt entonsspel till ett mer integrerat uttryck med tonflöden och tunga sustaineffekter. Genom den brittiska förbindelsen erkändes de också som gitarrister; på den afrikansk-amerikanska bluesscenen hade de setts som sångare med gitarr.

## Countryns autencitetsmyt

Men även bluesens sydstatskusin countrymusiken plågas av äkthets- och autencitetsmyten. Men där är myten mer flytande. Modellen är inte lika tydligt definierad. Föreställningen styrs i stället av idén att dagens musik representerar en utslätning i förhållande till den äkta musik som skapades för två, tre, fyra eller fem decennier sedan. I flera fall skälldes emellertid de idag förebildliga artisterna i sin tid som utslättningsfenomen. Det blir särskilt tydligt i fråga om 1960-talets så kallade countrypolitan-artister som Patsy Cline (1932-1963) eller en ikon som George Jones (född 1931). 1960-talets kommersiellt mest framgångsrika countrymusik skapades av producenterna Chet Atkins och Owen Bradley i syftet att få fram en bred mainstream-musik som kunde konkurrera med den dominerande popmusiken om en vuxnare publik. Därför suddades många av countryns stildrag ut. Steelen och den solitära fiolen offrades för smäktande stråkarangemang, och solosångaren ackompanjerades av änglakörer i stället för av countryns traditionella andra- och tredjestämmor.

Patsy Cline var en del av den processen, George Jones hade sina största framgångar på 1970-talet med en musik som var mindre instrumentalt tillrättalagd, men som likväl kritiserades av tidens purister för att vara alltför popinfiltrerad. Idag anføres de ofta som exempel på den ”äkta” country som hotas av popens infiltration, eller föröreningar.

Redan den tidigaste countrymusiken formades dock i en långt gången stilintegration. Kanske ligger en artist som Trisha Yearwood (född 1964) i sin anknytning till Eagles och Linda Ronstadt (född 1946) närmare den klassiska countryns stilidéer än många artister på den alternativa countryscenen som i sin nitiska strävan att skapa ”äkta” country plagierar förebilder som Hank Williams (1923-1953), Merle Haggard (född 1937) och George Jones. Countryn har alltid byggt på stilintegration, och de artister som idag fogar in stildrag från 1970-talets västkust- och sydstatsrock i sin musik ligger i sin integrativa estetik närmare countryns källor än de artister som minutiöst försöker återskapa förebildernas uttryck. De förra är trogna traditionens inneboende förändringssträvan, de senare reducerar musiken till pastisch.

## Erfarenhetens äkthet i bluesen

Men är det då förfelat att tala om en känslans eller erfarenhetens äkthet i musiken? Kan vi inte se musiken som ett mer eller mindre sant känslö- eller erfarenhetsuttryck? Även för en intertextualitetsförstörd klassicist kanske en skepsis mot tanken på ett känslans sanna ögonblick, för att vårdslöst anknyta till en boktitel av Willy Kyrklund, blir alltför antiseptisk i förhållande till det sätt vi faktiskt lyssnar på?

Låt mig återgå till brytningen mellan den svarta bluesen och dess unga brittiska efterföljare på 1960-talet. Sonny Boy Williamson (1899-1965) uppträdde 1962 med turnépaketet The American Folk Blues Festival i Storbritannien, men han stannade kvar efter turnén och spelade med den engelska gruppen Animals. Han turnerade senare i Storbritannien och Tyskland med Yardbirds. Efter dessa erfarenheter lär Sonny Boy Williamson sagt att de vita pojkarna ”wanted to play blues so bad, and they played it so bad.”

Den typen av apokryfiska historier sprids tacksamt av alla som vill misstänkliggöra den brittiska bluesvågen. Rhythm & bluesångaren och gitarristen Bo Diddley (1928-2008) talade i stället om sin glädje över brittiska medmusiker som kände till hans musik och en publik som lyssnade intensivt på den, sedan han återvänt från en turné i Storbritannien.

En av de musiker som enligt Sonny Boy Williamson spelade blues "so bad" var rimligen Eric Clapton. Han var i alla fall medlem i gruppen när den spelade med Williamson, men lämnade den för John Mayall's Bluesbreakers våren 1965. Då hade Yardbirds haft en hit med "For Your Love", och de övriga medlemmarna ville fortsätta spela en mer popartad musik. Clapton ville däremot spela blues och efterträdde Roger Dean som gitarrist i Bluesbreakers. Sedan följde arbetet med Cream, Blind Faith och Delaney and Bonnie Bramlett innan Clapton bildade gruppen Derek and the Dominoes. I november gav den ut dubbel-lp'n *Layla and Other Assorted Love Songs*. Albumet rymmer en version av "Have You Ever Loved A Woman", skriven av Billy Myles och först inspelad av Freddy King (han skrev sitt namn med -y innan han ändrade till Freddie King) 1960.

Enligt äkthetsmyten är Eric Claptons version en blek kopia av originalet, ett okänsligt plagiat. Kings version är oerhört bra i sitt spartanska uttryck. Sången pendlar mellan det återhållna och lätt gimmickartade tonglidningar, och kompet är traditionellt släpigt, innan King brister ut i ett för hans musik vid denna tid karaktäristiskt gitarrsolo. Kings version klockar in på 2 minuter och 59 sekunder, alltså inom det då föreskrivna jukeboxformatet.

Eric Claptons version är mer än dubbelt så lång. Han inleder med ett flödande gitarrsolo, innan han börjar sjunga. Sången interfolieras av kärnfulla gitarrlicks, innan det är dags för nästa solo och växelspel mellan Claptons gitarr och Duane Allmans slide, innan Clapton spelar ett nytt, långt solo som banar väg för de sista verserna.

De båda versionerna skiljer sig åt främst i längd och de möjligheter som detta ger. Eric Clapton kan på ett annat sätt än Freddie King utforska sångens instrumentala möjligheter och foga in gitarrspelet som en integrerad i uttrycket. Jag tror också att jag hör en starkare desperation i Eric Claptons röst än i Freddie Kings. Det gäller främst följande textrader:

Have you ever loved a woman  
So much you tremble in pain  
And all the time you know, yeah  
She bears another man's name

Raderna "You just love that woman / So much it's a shame and a sin" och "She belongs to your very best friend" tillför en skuld känsla och bekräftar desperationen i det vokala uttrycket. Vid en jämförelse framstår Freddie Kings version som en tolkning, medan Eric Clapton på ett annat sätt lever ut texten och identifierar sig med den.

Det är en läsning som går på tvärsen mot blueskritikens gängse syn på det konstnärliga och uttrycksmässiga styrkeförhållandet mellan svart och vit blues. Jag skall också erkänna att det är en biografiskt supplerad läsning. Ty vi har facit. Albumet *Layla and*



*Other Assorted Love Songs* var Eric Claptons kärleksförklaring till Patti Harrison, född Boyd och gift med Claptons vän George Harrison. Ner i minsta detalj stämmer texten i "Have You Ever Loved A Woman" in på Eric Claptons så långt olyckliga kärleksupplevelse (Pattie Harrison blev dock så småningom Pattie Clapton). Historien har berättats många gånger, men allra bäst i *Clapton: The Autobiography*, 2007, och Pattie Boyds självbiografi *Wonderful Tonight: George Harrison, Eric Clapton, and Me*, 2007.

Eric Claptons version har av allt att döma ett starkare känslomässigt incitament än Freddie Kings original. Man kunde utifrån en romantisk konstideologi hävda att Eric Clapton uttrycker en livsupplevelse, medan Freddie King tolkar en belägenhet. Båda inbjuder till identifikation, för den som vill - eller som inte kan värja sig. Men är Claptons biografiska erfarenhet ett argument för en hög värdering av hans tolkning?

Jag tror för egen del inte att den biografiska bakgrunden till den första skivan med Derek and the Dominoes (bandet gav även ut ett livealbum) gör musiken bättre. Den ger en bakgrund, och den inkännande lyssnaren hör Eric Claptons desperation. Men det sker genom att lyssnaren projicerar sin kunskap om musiken på den. Inspelningen kan inte av egen kraft förmedla en så precis känsloupplevelse.

Ändå kan en jämförelse mellan de två versionerna av "Have You Ever Loved A Woman" vara ett memento för en romantisk syn på bluesen. För Freddie King var sången blott ännu en hitlåt, för Eric Clapton ett uttryck för hans förtvivlade kärlek. Om den känslomässiga autenticiteten trots allt är en egenskap hos musiken, finner vi den inte i första hand hos Freddie King.

## **Erfarenhet och identifikation i countryn**

Även countrymusiken lever i hög grad på identifikationens möjlighet. Margaret Ripley Wolfe refererar i *Daughters of Canaan: A Saga of Southern Women*, 1995, vad en anförvant berättade om familjens liv under 1930-talets depression: "Back there in the thirties [...] when things were scarce [...] we lived on love and Carter Family Records."

Alltsedan countryns första storhetstid på 1930-talet har musiken varit trogna vissa värden: familjen, religionen, traditionen. Det har inte uteslutit att den också kunnat formulera en radikal ideologi. I den så kallade Harlan County-traditionen framförde sångare som Aunt Molly Jackson (1880-1960), Sarah Ogan Gunning (1910-1983) och Jim Garland (1905-1978) sånger i old timey-stil med uttalat socialistiska texter, baserade på deras egna erfarenheter av livet i kolgruvedistriktet Harlan County i Kentucky.

Carter Family-sånger som "Keep on the Sunny Side", "Bury Me Under the Weeping Willow" och "Diamonds in the Rough" vädjade liksom Aunt Molly Jacksons "Kentucky Miner's Wife" (även kallad "Ragged Hungry Blues") och Sarah Ogan Gunnings "I Hate the Capitalist System" (även kallad "I Hate the Company Bosses") till en direkt erfarenhet hos lyssnarna.

Den känslö- och erfarenhetsmässiga identifikationsmöjligheten är fortfarande central i countrymusiken. Trisha Yearwood, för att ta ett exempel från senare decennier, var den första countrysångerska som sålde en miljon exemplar av sin debutskiva, utgiven

1991. På omslaget ses sångerskan i halvfigur. Hon är klädd i en skjorta i denimtyg, som möjligen är aningen för stor. Hon har en frisyr av tydligt 80-talssnitt. Hela ikonografin understryker bilden av "the girl next door", ett möjligt identifikationsobjekt för unga flickor och kvinnor i den vita arbetarklass i sydstaterna som utgör countrymusikens traditionella kärnpublik.

Året efter kom Trisha Yearwoods andra skiva, *Hearts in Armor*. Håret har slätats ut. Sångerskan slänger med det i en självmedveten pose. Hon ser rakt in i kameran, inte som på debutskivan blygt åt sidan. På omslaget visar hon också delar av en naken axel. I ett popsammanhang skulle bilden uppfattas som ytterst sedesam, men i countryn innebar den ett normbrott. Fotografierna till omslaget togs av den mer mondänt förankrade fotografen Rande St Nicholas från Los Angeles, som inte förknippades med countrykulturens värden; senare har hon dock tagit flera omslagsbilder som visar en känslig förtrogenhet med dessa.

Lisa Rebecca Gubernick skriver om Trisha Yearwoods väg till den andra skivan i sin bok *Get Hot or Go Home. Trisha Yearwood: The Making of A Nashville Star*, 1993. Hon berättar att sångerskan inför fotosessionen och den följande turnén hade fått en personlig tränare och mer eller mindre kommenderats att gå ner något i vikt. Men hon diskuterar också de problem som Trisha Yearwoods nya image kunde medföra. Vad skulle den kvinnliga kärnpubliken tycka om sångerskans mondänare framtoning?

Vid den här tiden hade countryn ett kommersiellt uppsving. Publiken vidgades både regionalt och klassmässigt. Där det tidigare varit självklart att artisterna kom från arbetar- eller småbrukarfamiljer rekryterades nu flera av dem från medelklassen; Trisha Yearwood kom till Nashville för akademiska studier, inte för att via slitet som servitris, demosångerska och receptionist på ett musikförlag (som så många andra sångerskor) eventuellt få ett skivkontrakt. Trisha Yearwood kom dock inte att höra till den handfull countryartister som fick framgångar på popmarknaden. Även den andra skivan rymde, trots omslaget, ett tilltal riktat till kärnpubliken, inte till en bredare publik.

Den erfarenhetsmässiga identifikationsmöjligheten gjorde att även countryns kommersiella huvudfåra de här åren gav utrymme åt en kritisk samhällskommentar, vid sidan av den gängse analysen av kärlekens irrvägar. Både Reba McEntire (född 1955) och Martina McBride (född 1966) spelade in sånger om kvinnomisshandel, ett ämne som tycks tabubelagt av annan populärmusik, "I Fell Down the Stairs" respektive "Independence Day".

Martina McBrides "Independence Day" (skriven av Gretchen Peters) dekonstruerade dessutom den nationella myten när våldet i hemmet genom anspelningarna på den 4 juli skrevs in i ett nationellt sammanhang. I Deaton Flanegans video interfolieras bilder av misshandeln i hemmet med bilder av två clownar som pucklar på varandra i nationaldagsparaden. I sångens avslutande parti minns dottern till den misshandlade kvinnan hur hon ser hemmet brinna när hon kommer hem från paraden. Modern har bränt ner det: "Well, she lit up the sky / That fourth of July." Och den vuxna dottern ger sin kommentar:

I ain't saying it's right or it's wrong  
 But maybe it's the only way  
 You can talk about your revolution  
 It's Independence Day

I videon ser man sångerskan framför en brinnande flagga i slutet. Sången understryker att våldet är den nationella mytens undanträngda sida.

”Independence Day” var med på Martina McBrides andra skiva, *The Way That I Am*, 1993. Året innan hade hon debuterat med albumet *The Time Has Come*, som bland annat rymmer en sång om alkoholism som tydligt tar kvinnans parti, skriven av Emory Gordy, Jr och Jim Rushing:

And the darkness still echoes her warning  
 You can't have two loves in your life  
 Now the things that will haunt him  
 Till the day that he dies  
 Is the smell of cheap whiskey  
 And the sound of goodbye

Båda sångerna är drastiska. Arrangemangen är tunga, och Martina McBride har ett dramatiskt, vokalt utspel. Det understryker både den känslomässiga laddningen och den samhällskritiska syftningen i sångerna. Att dessa kunde spelas in i Nashville, i mitten av en starkt kommersiell musikkultur, hänger rimligen samman med att deras appell riktas rakt in i en pågående verklighet.

Den radikala folksången har löpt parallellt med countryn. Ibland har traditionerna korsats, som hos de old timey-förankrade Harlan County-sångarna eller på Johnny Cashs temaskiva om ursprungsamerikanerna, *Bitter Tears*, 1964. Även hos den texanske countryrebellen Steve Earle (född 1955) möts traditionerna, ibland filtrerade genom en traditionell rockform. Steve Earle är starkt engagerad i kampen mot dödsstraffet. Han är med i rörelsen Journey of Hope, och han har finansierat överklaganden och nådeansökningar för flera dödsfångar i Texas. Den mest kända var Larry Robison, som avrättades i januari år 2000 trots att han led av en allvarlig psykisk sjukdom.

I en av sina bästa sånger, ”Ellis Unit One”, tolkar Steve Earle fångvaktarens känslor inför avrättningarna, men det är en sång som i sin idé om den tröstlösa upprepningen i generation efter generation även ger en bredare kommentar om den amerikanska arbetarklassen. Steve Earle komponerade ”Ellis Unit One” för Tim Robbins filmatisering av Sister Helen Prejeans bok *Dead Man Walking*. Sister Helen skriver om sina erfarenheter som själasörjare för dödsdömda fångar i Louisiana State Penitentiary, ofta kallat ”Angola” eftersom fängelset anlades på en plantage där de flesta av slavarerna lär ha kommit från dåvarande portugisiska kolonin Angola. Titeln ”Ellis Unit One” syftar dock på Ellis Unit, den del av Texas statsfängelse i Huntsville där delstatens Death Row fanns mellan 1965 och 1999 då den flyttades till Polunsky Unit. Det kan vara därför som sången inte finns med i filmen, endast på skivan *Music from and Inspired by the Motion Picture Dead Man Walking*, 1995.

Sånger om laglösa är en omfattande genre både i countrymusiken och den amerikanska folksångstraditionen. Dödsstraffet tematiseras ofta i dessa sånger, inte sällan med en naturalistiskt åskådlig detaljrikedom. Steve Earle fokuserade dock inte på brottet och brottslingen utan på dem som tvingas administrera dödsstraffet. Sångens jag är en fångvaktare, som återvänder till hemstaden efter militärtjänsten. Han vet inte vad han ska göra, men efter en Sturm und Drang-tid gifter han sig och söker arbete på samma plats som sin far och sina farbröder:

Married Dawn and had to settle down  
 So I hired on at the prison  
 Guess I always knew I would  
 Just like my dad and both my uncles done  
 Worked on every cell block  
 Now, things're goin' good  
 Then they transferred me to Ellis Unit One

Familjedeterminismen är stark i de traditioner som tolkar den vita, amerikanska arbetarklassens erfarenheter. Det gäller även proletärromanen. I gruvsamhällena gick arbetet i arv från far till son, innan den vanvettiga strip mining-metoden resulterade i ökad mekanisering och ytterligare marginalisering av gruvsamhällenas invånare. Bruce Springsteen tolkar liknande upplevelser i "The River", och det är också den traditionen som Steve Earle ansluter till.

"Ellis Unit One" utvecklas i starkt ångestladdad riktning. Den beskriver hur sångjaget sett fångar gå lugnt till sin avrättning, men även fångar som förtvivlat kämpat mot. Då har sångens jag tvingats släpa dem till britsen, där de skall få dödssprutan. Men Steve Earle sätter också in avrättningsmetoden i ett bredare sammanhang:

Now, my daddy used to talk about them long nights at the walls  
 And how they used to strap 'em in the chair  
 The kids down from the college and they'd bring their beer 'n all  
 When the lights went out, a cheer rose in the air  
 I guess folks just got too civilized  
 Old Sparky's gatherin' dust  
 No one wants to touch a smokin' gun  
 They got that injection now  
 They don't mind as much, I guess  
 Put 'em down on Ellis Unit One

"Lethal injection", som är det officiella namnet på avrättningsmetoden, har införts som obligatorisk eller valbar avrättningsmetod i de amerikanska jurisdiktioner (34 delstater, krigsmakten och den federala myndigheten) som har dödsstraffet inskrivet i gällande lagstiftning. Steve Earle alluderar på de debatter som förts om "humana" avrättningsmetoder och den likgiltighet som antagandet om samtidens kliniska avrättningar tycktes ha fört med sig när han skrev sången. Den första avrättningen med giftspruta genomfördes i Texas, det skedde 1982. Ofta har också förändringar av lagstiftningen motiverats med

humanitära argument. När Texas flyttade verkställandet av dödsstraffet från countynivå till statsfängelset i Huntsville 1923, var ett av motiven att man ville förhindra lynchningar.

Men främst tolkar Earle fångvaktarens vanmakt. I de gripande slutraderna återger han en klaustrofobisk mardröm där sångjaget självt ser sig förflyttat till en dödszell. Där kan inte ens Jesus hjälpa honom, ”’cause he don’t live on Ellis Unit One.”

Steve Earle är dock inte den enda som tolkat upplevelsen hos dem som tvingas administrera dödsstraffet. Fängelsedirektörer har vittnat om traumat. Sister Helen Prejean återger vad en medlem i ”the strap team”, de fångvaktare som spänner fast fången vid britsen, känner inför sitt uppdrag, och John Grisham gjorde det till ett bärande tema i sin roman *The Chamber*, 1994.

Vilken grad av autenticitet eller känslans äkthet speglar Steve Earles sång? Från ett upphovsmannaperspektiv är det uppenbart att sången speglar både engagemang och konkret erfarenhet. Från ett mottagarperspektiv är frågan svårare. Vad är det som griper tag i lyssnaren? Skapar upprepningen igenkänning och möjlig identifikation? Eller griper det konkreta livsödet lyssnaren, som det framställs i sången? Kanske kan vi skilja på intellektuell identifikation och empatisk identifikation? Den förra skulle då bygga på en generaliserande tolkning, där den gestaltade erfarenheten blir representativ, och den senare på en individualiserad tolkning där lyssnaren ser det enskilda ödet. I båda tolkningarna handlar det dock om att sången väljer ut en del av lyssnarens erfarenhet som projiceras på texten i meningsskapandet. Frågan om äkthet blir då en fråga om sångens relevans för lyssnarens erfarenhet och inlevelse.

### **Instrumentalmusik och känslomässig semantisering**

Jag har hittills bara diskuterat musik med vokala inslag. Vad händer om vi vänder oss till instrumental musik? Jag tror att frijazzen ger ett belysande exempel på hur den känslomässiga upplevelsen av instrumentalmusik skapas och kan styras. I Nationalencyklopedin beskrivs frijazzpionjären Albert Ayler (1936-1970) i följande ord: ”spelade mest egna kompositioner med enkla meloditeman inspirerade av marsch- och cirkusmusik, ur vilka han utvecklade sitt personliga, känslomässiga spel.”

Det är en beskrivning som ligger väl i linje med en traditionell syn på jazzmusiken som känsloutlevelse. Men jazzmusiken har också kommit att erkännas som konstmusik. Då kan den känslomässiga beskrivningen lätt framstå som paternalistisk, som ett sätt att reducera ett radikalt formspråk till något bortom reflektion och intellektuell strävan. När det gäller frijazzen kan vi dessutom se en rörelse rakt motsatt den subjektiva känsloutlevelsen, en objektiverande rörelse mot det metafysiska. Bland Albert Aylers skivor märks titlar som *Bells - Prophecy*, *Music Is the Healing Force of the Universe*, *Spiritual Unity* och *Spirits Rejoice*. På den senare skivan har styckena titlar som ”Spirits Rejoice”, ”Holy Family”, ”Angels” och ”Prophet”. Vad antyder dessa?

De pekar rimligtvis ut en tolkningsväg som är motsatt den känsloläsande eller empatiska. När frijazzmusiker som Ayler, Pharoah Sanders (född 1940) eller den sene John Coltrane (1926-1967) gav sina skivor och improvisationer titlar som pekade mot det

gudomliga antydde de en idé om formupplösningen som kunskapsmetod. När dessa musiker bröt sönder de musikaliska formelementen (melodi, harmoni, rytm och ackordsföljder) var det som om de samtidigt sökte sig bortom tillvarons tillfälliga bestämmningar. Formelementen var musikens motsvarigheter till kategorier som språk, tid, rum och individualitet. Genom att bryta genom dessa sökte man en urgrund, något bortom sinnevärdens splittring och begränsningar. Musiken blev ett sätt att borra sig genom alla avlagringar för att finna det gudomliga, eller ”det Ena” för att tala nyplatonistiska.

Det fanns även andra, mer politiska idéer inom frijazzen, allra tydligast hos Archie Shepp (född 1937), medan musiker som Cecil Taylor (född 1929) och Anthony Braxton (född 1945) genom sina notationsexperiment förändrade det musikaliska formspråket; de brukar aningen oegentligt räknas till frijazzen även om deras musik är omsorgsfullt kalkylerad. Alla dessa rörelser markerar en väg bort från det individuella, bort från jazzen som ett känslans språk och uttryck.

Både de andligt sökande musikernas titlar och Taylors och Braxtons grafiska försök att återskapa musikens rörelse i titlarna till sina stycken påminner om den klassiska programmusiken. Titlarna pekar ut en riktning för musiken och lyssnarens förståelse av den. Programmusiken har sina rötter i romantiken, men dess idéer präglar även samtida musik. Under de första åren på 1950-talet skrev den tyske tonsättaren Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) trumpetkonserten ”Nobody knows de trouble I see”. Han komponerade den under intryck av segregationen och rasförtrycket i USA, och nyligen spelade den engelska trumpetaren Alison Balsom (född 1978) in sin gripande tolkning av konserten (*Seraph*, 2012).

Men vad hör vi när vi hör Alison Balsom tolka Zimmermanns komposition? Hör vi en protest mot rasismen? Tolkningen styrs av verkets titel och av kunskapen om dess tillkomst. På skivan framför Alison Balsom först en seren soloversion av gospeln ”Nobody Knows”. Det är som om hon lägger ut melodin framför oss, utsträckt i tid och rum, innan vi får hennes tolkning av Zimmermanns trumpetkonsert, som baseras på gospelmelodin.

Zimmermanns konsert är ett splittrat verk. Under solostämman hörs krevadliknande utfall av slagverk och stråkar, som för att understryka spänning och splittring. Trumpetstämman närmar sig ofta ett utspel som påminner om frijazzen, och de olika elementen bryts mot varandra i en förtätad uttryckskraft. Även om Zimmermann själv ansåg att kompositionen sluter sig i en utopisk harmoni hör jag just bara en expressivt laddad splittring, där gospelmelodin då och då frigör sig i förtvivlad protest. Det är gripande, i sin svindlande skönhet också paradoxalt. Men vad av detta finns i stycket och i Alison Balsoms tolkning av det?

### **Var skapas musikens känslomässiga betydelse?**

Förståelsen av Zimmermanns trumpetkonsert styrs av melodin ”Nobody Knows”, som för med sig betydelsen och sina associationsfält in i det nya stycket. Associationen hade fungerat även om Zimmermann anonymiserat förlagan i titeln till konserten. Men betydelsen i hans komposition skapas i den intertextuella förbindelsen, vilken förstärks

av titeln, och i det associationsfältets samspel med den musikaliska strukturen. Det är i grunden samma process som gör att vi förstår Eric Claptons version av "Have You Ever Loved A Woman" som ett uttryck för en personlig förtvivlan. Inget av styckena bär fram sin känslomässiga betydelse av egen, inneboende kraft. Den är ett resultat av en semantisering styrd av icke-musikaliska omständigheter. Det gäller även Martina McBrides "Independence Day", där den förtvivalade belägenheten tillförs ytterligare betydelse av allusionen på den nationella myten, som också får sin visuella förstärkning i videon till sången.

Därför bör vi också vara försiktiga med att tala om ett musikstyckes känslolinnehåll. Det handlar om associationer skapade hos lyssnaren. Dessa manar fram en känslomässig reaktion, de teleporterar inte en egenskap hos musiken. Då kan vi inte heller tala om "autenticitet" och "äkthet" som egenskaper hos musiken eller i en viss tradition. De måste problematiseras. För att anknyta till Francis Davis: någon sjöng den första bluesen, den växte inte fram ur ett organiskt samband mellan Västafrika och Mississippis bomullsfält.

# Ulf, en platonsk dialog

**Av Vasilis Papageorgiou**

*Personer: Ulf och Vasilis.*

*Scen: Någonstans i Växjö.*

**Ulf** Du menar att det finns tydliga gränser?

**Vasilis** Man kan på något sätt urskilja något som liknar en sorts avgränsning. Men det tycker inte du?

**Ulf** Jag håller med. En sorts avgränsning är inte svårt att beskriva.

**Vasilis** Skulle du då tycka att det är helt legitimt om jag, när det gäller blues och rock, följer min känsla och väljer fyra utgångspunkter? Fyra musikaliska fält?

**Ulf** Varför bara fyra?

**Vasilis** De summerar väl min problematik.

**Ulf** Och vilka är dessa fyra musikaliska fält?

**Vasilis** Det är Beatles, Bob Dylan, Eric Clapton och Bryan Ferry.

**Ulf** Det låter som om du valde dem i alfabetisk ordning.

**Vasilis** Nej, ingen alfabetisk ordning.

**Ulf** Följer du en värderande ordning i stället?

**Vasilis** Ja, ett värderande på något sätt. Men det handlar inte om någon ordning.

Låt mig förklara hur jag föreställer mig deras filosofiska och estetiska inverkan på mig.

**Ulf** Trots att det i förhållande till dessa namn du här tar upp finns fler musikaliska inriktningar än rock och blues eller andra namn inom rock och blues att diskutera, och trots att det är så tidigt på morgonen, har du väckt min nyfikenhet.

**Vasilis** Man måste komma hit tidigt på morgonen för att få en chans att träffa dig.

**Ulf** Jag följer hundens tidtabell, vet du. Dessa tidiga promenader i friska luften har gjort att min nyfikenhet är större under morgontimmarna. Det gäller klarsyntheten också. Men berätta nu om dina fyra musikaliska fält.

**Vasilis** Jag tar Dylan först.

**Ulf** Vad sa du?

**Vasilis** Jag förknippar Bob Dylans musik med det som angår själva den mänskliga existensen, som angår människans villkor, som Willy Kyrklund skulle säga.

**Ulf** Du uppfattar honom som en existentiell musiker?

**Vasilis** Ja, musiker, lyriker och sångare.

**Ulf** Jag håller med. Det går inte att skilja det ena från det andra. Men det skulle jag inte påstå om Eric Clapton. Hans röst är inte i paritet med kvaliteten i hans låtar.

**Vasilis** Jag håller inte med. Men Clapton själv håller med dig. Han avskyr sin egen röst.

**Ulf** Vilken är din uppfattning av honom då?



**Vasilis** Dylan står för mig för hela den existentiella problematiken. Han sjunger om människans grundläggande villrådighet och sårbarhet. Den individuella belägenheten har ett direkt allmängiltigt djup. Hos Clapton är detta indirekt. Djupet angår de särskilda mänskliga fall han just då sjunger om men inte hela den mänskliga situationen. Clapton befinner sig inom problematiken. Han problematiserar inte dess helhet. Han problematiserar den inte vidare heller självfallet. Han sjunger om följderna av det som människans villkor orsakar.

**Ulf** Du menar att Clapton inte är filosofisk?

**Vasilis** Ja, det menar jag. Inte direkt i alla fall. Han kan underhålla, det kan inte Dylan. Man kan få nog av Dylan men inte av Clapton.

**Ulf** Som i förhållande mellan Beckett och den tidige Pinter till exempel.

**Vasilis** Det är suveränt uttryckt.

**Ulf** Det är suveränt tänkt, skulle Kyrklund säga.

**Vasilis** Men det är inte fråga om att välja mellan dem. Båda är lika suveräna.

**Ulf** Inte när det gäller att spela gitarr inte. Elektrisk eller akustisk. Clapton kan inte sjunga men han kan spela gitarr.

**Vasilis** Jag tycker inte att han problematiserar gitarrspelandet heller. Han fördjupar det på sitt unika och mästerliga sätt men hamnar inte i det bottenlösa.

**Ulf** Vem av dem du nämnt här gör just detta?

**Vasilis** Ingen vill jag påstå. Men det bottenlösa finns som en potentiell dimension hos Dylan.

**Ulf** Skulle du kunna klara dig utan Clapton då?

**Vasilis** Som jag sa, det är inte fråga om att välja. Skulle du kunna klara dig utan Pinter?

**Ulf** Så, Dylan står för existensen i sin helhet medan Clapton befinner sig inom existensen. Han kan inte se den i sin helhet eller stå utanför den, som Dylan kan.

**Vasilis** Dylan står aldrig utanför existensen. Det är Bryan Ferry som gör det. Ferry står utanför precis som Clapton står innanför.

**Ulf** Han har då ingen förståelse för människans villkor?

**Vasilis** Å, det har han i högsta grad. Men han väljer att stanna vid existensens yta. Han föredrar att stå på utsidan av existensen och polera den ytterligare. Han förvandlar djupet till ytan. Tänk på hur han tolkar Dylans sånger till exempel.

**Ulf** Hunden vill hem, vet du, och du har inte sagt någonting om Beatles än.

**Vasilis** Å, Beatles. De står för allt det ovannämnda. Det hela, det innanför och det utanför. Djupet och ytan. De mest tragiska och därför mest komiska av alla. Håller du med?

**Ulf** Jag vet inte. Jag tror inte det. Jag tolkar inte som du. Det låter onödigt ansträngt. Det låter onödigt helt enkelt. Du har säkert vaknat fel i dag. Jag ser det bottenlösa i alla dessa musiker. Det mänskliga har sin egen bottenlöshet och det individuella sin egen. Till och med ytan har sin alldeles egna bottenlöshet. Jag ser den mänskliga tragiken och den mänskliga komiken i alla dina musikaliska fält. Nuförtiden lyssnar jag på jazz från sextitalet. Och jag kan säga dig att det inte är något fusk i denna musik. Man kan fuska med rock men man kan inte fuska med jazz.

## Tidigare nummer av HumaNetten hittar du under rubriken Publikationer på [Inu.se/sol](http://Inu.se/sol)

- Hösten 2011 ser tillbaka på efterkrigsdeckaren, studerar våldets filmiska ansikten, fortsätter i spåren efter holländaren Van Galen samt betraktar en småländsk kulturrevolution
- Höst 2010-Vår 2011 funderar över bibliotekets idé och Ryszard Kapuściński oefterhärmliga sätt att skriva reportage
- Vårnumret 2010 handlar bland annat om deckaren som spegling av verkligheten, individuella studieplaner och Van Galens memorandum
- Höstnumret 2009 behandlar bl a våra polisstudenters språkbehandling, Nina Södergrens poesi och berättelserna om den danska ockupationstiden
- Vårnumret 2009 minns särskilt en av ”de fyra stora” svenska deckarförfattarna, H. K. Rönblom, samt tar upp ”Kampen om historien”.
- Höstnumret 2008 ställer frågan om samerna tillhör den svenska historien samt försöker höra den Andres röst bakom kolonialismens slöjor.
- Vårnumret 2008 behandlar såväl dagens miljöaktivism som (förra) sekelskiftets intellektuella ideal och en ny läsning av Beckett's Tystnaden.
- Vår och Höst 2007 är ett dubbelnummer som spänner mellan Carl von Linné och Vic Suneson, mellan intermedialitet och historiemedvetande
- Höstnumret 2006 handlar bl.a. om vägarna till ett akademiskt skriftspråk och om slavarna på Timor.
- Vårnumret 2006 tar upp den diskursiva konstruktionen av ”folkbiblioteket”, kvinnors deltidsarbete, Maria Langs författarskap samt funderar över muntlig historiskrivning.
- Höstnumret 2005 gör nedslag i vietnamesisk historia, i indisk och sydafrikansk litteratur samt ger en posthum hyllning till Jacques Derrida.
- Vårnumret 2005 handlar bl.a. intertextualitet i poplyriken, Stieg Trenter och ett yrke i förändring.
- Höstnumret 2004 tar en titt på tidningarnas familjesidor, den kanske gamla texten Ynglingatal och den nya användningen av verbet äga.
- Vårnumret 2004 för oss på spännande litterära vägar.
- Höstnumret 2003 rör sig fritt över horisonten, från Färöarna till Lund, från tingsrätter till tautologier.
- Vårnumret 2003 är ett blandat nummer där vi bl.a. bevistar en internationell konferens om sexualitet som klassfråga och möter idrottshjälten Gunder Hägg.
- Höstnumret 2002 behandlar etniska relationer.
- Vårnumret 2002 ägnas helt och hållet åt temat genus.
- Höstnumret 2001 domineras av texter från årets Humanistdagar och från ett seminarium om historieämnets legitimitet.
- Vårnumret 2001 försöker svara på frågan: ”Where did all the flowers go?”
- Höstnumret 2000 gör oss bekanta med en filosof, en överrabbin och en sagoberätterska.
- Vårnumret 2000 diskuterar frågor kring historiens slut, litteraturvetenskapens mening, översättningar och den moderna irländska romanen.
- Höstnumret 1999 speglar årets Humanistdagar vid Växjö universitet.
- Vårnumret 1999 rör sig såsom på vingar och berättar om nyss timade konferenser i Paris och Växjö.
- Höstnumret 1998 Här går det utför! Såväl med svenskan i Amerika och den tyska litteraturen i Sverige som med Vilhelm Mobergs sedebetyg.
- Vårnumret 1998 bjuder på en ’lycklig humanistisk röra’ av europeiska författare, svenska lingon i fransk tappning och stafvel(!).
- Höstnumret 1997 speglar årets Humanistdagar som hade temat Möten Mellan Människor.