

HUMANETTEN

Om HumaNetten
Tidigare nummer

NUMMER 20
Vår och höst 2007

HumaNetten utges av Institutionen för humaniora, Växjö universitet.
ISSN: 1403-2279

INNEHÅLL:

Jørgen Bruhn, Fra interart studier til intermedialitet
Ulf Carlsson, Vic Suneson – Från svensk noir till polisroman
Erik Wiberg, Linnés latin

Recensioner

Mary Ingemansson, *Skönlitterär läsning och historiemedveteande hos barn i mellanåldrarna* [av Birgitta Svensson]

Gunilla Molloy, *När pojkar läser och skriver* [av Gunilla Byrman]

Aktuellt

Nytt i institutionens skriftserier

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

Fra interart studier til intermedialitet

Av Jørgen Bruhn

Interarts studier

Intermediale studier er et voksende felt inden for moderne humaniora i Europa såvel som i USA, ligesom i resten af verden. Disciplinen, hvis vi i det hele taget kan kalde det for en disciplin, udspringer af en tidligere, ærværdig komparativ tradition, som man kan kalde *inter-art studies* (med underafdelinger som *word and image studies*, *word and music studies*, etc.). *Arts*, altså kunstarter, benyttes her synonymt med *medier*, skal jeg måske lige forudskikke. Og de tre kunstarter/medier, man oftest taler om er ord, billeder, toner – for nu at citere undertitlen på den af Hans Lund redigerede introduktionsbog fra 2002 *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Den er hermed anbefalet som en indgang – måske især til *interart studier*.¹

Interart studier angår påvirkningsforhold mellem kunstarterne, enten i ”blandede” værker, hvor der er flere medier indblandede eller i værker, hvor et værk tydeligt transformerer eller henviser til et andet værk. Arbejdet i denne slags studier kan beskrives ud fra Hans Lunds skema, ifølge hvilket alle tænkelige kunstmøder finder sted som enten kombination (opdelt i interreference eller sameksistens), *integration* eller *transformation* ²:

Kombination		Integration	Transformation
Interreference	Co-existence	Konkret poesi	Verbal ekfras
Illustration	Reklambilder	Ljudpoesi	Musikalisk ekfras
Emblematik	Frimärken	Typografi	Programmusik
Bild & titel	Lieder/Visor	Skriftbild	Roman tolkar film
Musik & titel	Video	Bildskrift	Ironisk projicering
Fotojournalistik	Tecknade serier	Sprechgesang	Ord tolkar musik
Bilderböcker	Opera	Konceptkonst	Film tolkar roman
	Liturgi	Bildalfabet	Teatralisering av text
	Affisch	Ikonicitet	
		Verbala tecken i bilden	

Illustration 1: Hans Lunds skema over intermediale relationer.

Det kan altså dreje sig om filmatiseringer (hvor en roman *transformeres* til en film). Eller det kan dreje sig om et eksempel på konkret poesi, hvor sproget isprængt et visuelt element udgør digtets uadskillelige og dermed *integrerede* betydning. Et eksempel:

¹ I Norden har bl.a. Hans Lund ydet en stor indsats for kunstkomparationen, men selv om Hans Lund har redigeret det fine samlebind *Intermedialitet* (Studentlitteratur, Lund 2001) mener jeg ikke, at flertallet af bogens essay eksemplificerer intermedialitet (i min definition af ordet), men snarere interart metoder.

² Skemaet er fra Hans Lunds *Intermedialitet*, s. 21.



Illustration 2: Konkretpoeten Åke Hodells version af Werner von Heidenstam, 1967.

Werner von Heidenstams fædrelandsdigt får et skud for boven her og ser ikke helt så nationalromantisk ud i Åke Hodells version, hvor man hverken kan fjerne blækklatterne (hvis det er blækklatte) – eller det oprindelige digt uden at hele udtrykket afgørende forandres.³

En tredje mulighed er en moderne popsang, hvor ord og musik *kombineret* bliver til sangens enhed: vi kan godt nynne en Beatles-sang uden at kende teksten, og finde fornøjelse i det – og vi kan modsat læse og analysere (men ikke nødvendigvis forstå) ”Lucy in the Sky with Diamonds” med et vist udbytte. Men tilsammen giver musik og tekst endnu større mening.

Denne interartbetragtning har affødt en lang række – og afføder stadig – spændende og perspektivrige analyser og fortolkninger. Alligevel synes jeg at denne synsmåde har en tendens til at blive noget repetitiv, og på trods af det næsten uendelige antal eksempel på interart-objekter kan optikken, i hvert fald som forsknings-strategi, blive begrænsende. Man kan godt blive lidt mat i koderne efter et vist antal analyser af forholdet mellem musik og billede i Mussorskij's *Peintures d'une Exhibition* eller efter at have læst endnu en analyse af modernistiske forfatteres ekfraser (litterære skildringer af kunstværker). Så er det som om disciplinen delvist har nået sin grænse. Kravet om det tværfaglige eller interdisciplinære er afgjort en force, og det udgør en stille protest mod nogle absurde faggrænser, men det på sin vis velfungerende lille felt inden for kulturvidenskaben mangler dynamik og udviklingsmuligheder.

³ Jeg har fundet eksemplet på den spændende hjemmeside <http://www.konkretpoesi.se/hodell/vaerker/3.html>.

Intermediale studier

Anderledes ser det ud med det jeg opfatter som en efterfølger til interartstudierne, nemlig intermediale studier. Mens man, mere eller mindre *amateur*-mæssigt eller professionelt, har lavet komparative kunststudier i hvert fald siden anden verdenskrig, og endda meget længere tilbage ⁴, er det som jeg vælger at kalde *intermediale studier* en ung videnskabelig disciplin.

Det betyder, at såvel disciplinens objekt som teori og metode er relativt udefinerede. På intermedialitetskonferencer og i centrale udgivelser vil man derfor stadig støde på grundlagsdiskussioner omkring *hvad er et medium, hvad er forskellen på multimodalitet og intermedialitet* og så videre – tydelige tegn på at disciplinen er i sin vorden. Set positivt betyder det at man kan kaste sig ind i feltet uden at lade sig tynde af en lang tradition, og at mange muligheder inden for feltet stadig er uudforskede. Negativt betyder det naturligvis at feltet stadig er vaklende defineret, fordi grundpillerne ikke stikker så dybt i en videnskabelig tradition.

Den bedste definition af feltet er, synes jeg, at man med intermedialitet bevæger sig fra de tværdisciplinære sammenligninger *mellem* medierne – musik repræsenterer digt, roman bliver til film, ord og billede på plakaten – til en undersøgelse af hvordan et tilsyneladende homogent medium, per definition, *inden for mediets egne grænser*, har et mellemværende med andre medier.

En vigtig inspirationskilde har for mig været Tom Mitchells arbejde (bl.a. *Iconology. Word, Image, Ideology* fra 1986 samt *Picture Theory* fra 1996) som langt fra ”kun” er intermediale analyser, men hvis hovedindhold måske alligevel kan koges ned til hans berømte diktum om at ”all media are mixed media”. Jeg vil formulere det sådan at man med støtte hos bl.a. Mitchell (som især har bevæget sig i feltet mellem visualitet og verbalt sprog) og hos Nicholas Cook (som arbejder ud fra et musikvidenskabeligt synspunkt) kan lade sig inspirere til at tvinge interartanalysen *ind* i de enkelte medier for at vise, at alle medieprodukter altid indeholder andre medier. Også selv om de så at sige ikke skilter med det. Set ud fra en intermedial analyse vil ethvert digt altså på en eller anden måde have noget at gøre med enten musikken eller med billedkunsten eller med begge dele. Litteratur, for eksempel, vil *altid* indeholde musikalske spor i form musikalske strukturer, måske en musikterminologi eller beskrivelser af musikfremførelse – eller i form af præntioner om at opnå de mål, som normalt tillægges musikken. ⁵

Ovenstående er egentlig ikke noget der hos hverken kunstkomparatister eller intermedialister vækker særlige anstød. Men uenighederne opstår, når man skal afgøre *hvilken slags relation* der findes imellem de medier som mødes (kunstkomparation), eller som findes side om side i det enkelte medie (intermedialitet).

4 Se Claus Clüvers historiske overblikartikel ”Intermediality and Interarts Studies” i Arvidson, Askander, Bruhn, Führer (red.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Lund Intermedia Press 2007.

5 Jeg har bl.a. diskuteret disse musik-litteratur relationer i forhold til Thomas Manns ”Tristan” i ”Tristan Transformed” i ovennævnte *Changing Borders*.

Ut pictura poeisis eller Laokoon?

Tager vi de historiske briller på så har der i æstetikens historie været forskellige bølger, som har stået på hver sin side i spørgsmålet om hvilket forhold der eksisterer mellem kunstarterne.

Detaljerne i denne lange og komplicerede diskussion vil jeg spare læserne for, men den to tusind år gamle debat kan muligvis resumeres under to overskrifter. "Ut pictura poeisis"-tilhængerne på den ene side, som i princippet går ud fra, at de forskellige kunstarter tilhører én familie, og at de forskellige kunstarter så at sige har samme mål, samme indhold, men forskellige udtryksformer. Horats' udtryk *ut pictura poeisis*, som er revet ud af en større sammenhæng og derfor ofte er blevet misfortolket, kan tages til indtægt for dette: dvs. de samme regler gør sig gældende "i billedkunsten som i poesien". Eller med andre ord: både poesien og billedkunsten kan, når de betragtes under en mimesis-synsvinkel, ses som udtryk for samme bestræbelse.⁶ Dette diktum debatteres i antikken, og i middelalderen lever det videre i de mange og detaljerede diskussioner omkring rimeligheden – eller den praktiske brug af – billeder og skulpturer i kirkeudmykning.⁷ Og senere, i renæssancen og barokken, fortsættes striden om ideen, men den afvises aldrig. Dog opstår en slags underafdeling til denne tankegang i den såkaldte paragone-debat, der går ud fra kunstarters sammenlignelighed, men som strides om hvilken kunstart som bør indtage førerpladsen i det æstetiske hierarki. Leonardo da Vincis forsvar for malerkunsten er et berømt udtryk for denne strid. En moderne version af denne tanke findes i traditionel narratologi, hvor f.eks. Seymour Chatman i 1980 kan skrive at "[o]ne of the most important observations to come out of narratology is that narrative itself is a deep structure quite independent of its medium."⁸

Overfor tanken om kunstarternes kompatibilitet – at ulighederne kun er overfladeforskelle – står en diametralt modsat æstetisk tankegang, som man normalt forbinder med Lessings

⁶ Det indgår, som Stephen Melville og Bill Readings siger, i "the story about the long Western tradition of comparing the visual and the textual under the auspices of mimesis." Se Stephen Melville og Bill Readings, "General Introduction" i *Vision and Textuality*, Duke UP, Durham 1995, s. 8.

⁷ Således kan Honorius fra Autun, ifølge Umberto Eco, tale om maleriets tredobbelte mål, hele tiden betragtet i forhold til troen, som selvfølgelig ligger formuleret på skrift i *Bibelen*: For det første skal "the house of God [...] be beautified"; for det andet skal det minde om helgenernes liv og færden og endelig er "[p]ainting [...] the literature of the Laity", citeret i Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, Yale UP, 1986, s. 16. Langt senere, i slutningen af det 19. århundrede betragter den britiske kunsthistoriker og forfatter Ruskin på parallel vis de gotiske katedraler (deres form samt udsmykning) som "bøger" for middelalderens analfabeter såvel som for modernitetens gotikdyrkere. Se f.eks. hans *Le Bible d'Amiens* fra 1880'erne, for ikke at tale om Prousts utallige diskussioner i *A la recherche du temps perdu* fra begyndelsen af det tyvende århundrede.

⁸ Og han fortsætter: "In other words, narrative is basically a kind of text organization, and that organization, that schema, needs to be actualized: in written words, as in stories and novels; in spoken words combined with the movements of actors imitating characters against sets which imitate places, as in plays and films; in drawings; in comics strips; in dance movements, as in narrative ballet and in mime; and even in music, at least in program music of the order of *Till Eulenspiegel* and *Peter and the Wolf*." Se Seymour Chatman, "What Novels can do that Films Can't (and vice versa)", oprindeligt i *Critical Inquiry* Vol. 8, 1980, her citeret fra Leo Brady og Marshall Cohen (red.), *Film Theory and Criticism* (6th ed.) Oxford UP 2004, p. 445.

opsats om *Laokoon*.⁹ Denne tekst går for at være en af de første semiotiske afhandlinger, fordi den fokuserer på kunstarterne ud fra deres forskellige *tegnsystemer*. Titlen på afhandlingen fra 1766 er *Laokoon, eller om grænserne for malerkunst og digtekunst* – og hermed er Lessings hovedidé slået tydeligt fast: der er grænser, der adskiller kunstarterne, som derfor ikke bør sammenblandes, og grænserne skyldes kunstarternes forskellige tegnformer. Det er Lessing, der formulerer en af de – kritisable – naturlove bag megen tænkning omkring kunstarternes forskellighed: at litteratur kun kan og bør udfolde sig over tid, mens maleri og skulptur modsat bør holde sig til rumlige repræsentationer.

Al intermedial teoretiseringen må orientere sig mellem kunstkomparationens to væsensforskellige tilgange: enten leder man efter lighederne bag forskellene (ut pictura poesis og alle efterfølgerne) eller også finder man forskellene bag lighederne (Lessings efterfølgere). I denne klassiske grundlagsdiskussion for de intermediale studier forsøger jeg selv at placere mig på Lessings side. Der er, vil jeg mene, grundlæggende forskelle mellem medierne, som bl.a. har at gøre med ordet, tonens og det visuelle tegns forskellige semiotiske karakterer. Og det kan være jeg skal understrege, at når jeg taler om semiotik, så tænker jeg ikke på Ferdinand de Saussures *semiologi* (afgørende for udviklingen af bl.a. strukturel lingvistik og strukturalisme), men snarere på C.S. Peirces semiotik. På den anden side er Lessings position noget forenklet i forhold til kunstarterne. En grundlæggende intermedial pointe går ud på at vi faktisk "læser" billeder, samtidig med at vi ikke kun læser en roman eller et digt, men også "ser" det som et visuelt udtryk.

En drøm om fremtidens intermediale studier

Tilbage til bestemmelsen af intermediale studier som en efterfølger til kunstkomparationen: Jeg mener at intermedialitetsdiskursen har flere fordele i forhold til interartbetragtningen.

For det første udvides feltet fra at være et mindre, specialiseret område inden for humaniora til i princippet at gælde alle kulturprodukter. På trods af de pædagogiske gevinster ved Hans Lunds skema ovenfor mener jeg at skemaet er begrænsende. Skemaet antyder, at der findes tekster, billeder og musik, som ikke er intermediale – hvilket altså ikke er tilfældet efter min opfattelse. Intermedialitet er ikke videnskaben om lokale særheder i det humanistiske felt, men en disciplin som burde blive den globale grunddisciplin bag alle humanistiske studier.

For det andet kan man ved hjælp af intermedialitetens optik få øje på en indre dynamik i de enkelte kulturprodukter. Dette punkt er afgørende vigtigt – men meget vanskeligt! Hvis intermedialiteten ikke skal blive en formalistisk disciplin, der udelukkende er i stand til at påpege intermediale træk uden at kunne eller ville indsætte disse træk i en større sammenhæng, så mister den en hel del af sin betydning, vil jeg mene. Derfor bør intermediale studier ikke blot forsøge at gøre kulturprodukter til modsætningsfyldte enheder – disse modsætninger

⁹ Søren Kjörup har (i et større handout uddelt ved et seminarium ved Växjö Universitet, foråret 2007) gjort opmærksom på at Lessings ideer i en vis udstrækning stammer fra Lessings ven Moses Mendelssohn. I en indflydelsesrig artikel har Mitchell udformet en ideologisk læsning af Lessings tekst ("The Politics of Genre. Space and Time in Lessing's *Laokoon*"), som dog imødegås i Bernhard Scholz's indgående diskussion af indholdet af Lessings *Laokoon* i *Changing Borders*.

skal fortolkes som del af et mere omfattende betydningskompleks. Jeg tror at retninger inden for moderne kulturvidenskab kan inspirere arbejdet. Af *dekonstruktionen* – måske især den franske, filosofiske variant (med Derrida som frontfigur) – kan vi lære at enhver ”text” i sig indeholder modsætningsfulde, undergravende elementer, som taler det eksplicitte hovedbudskab midt imod. De hovedmodsætninger som intermediale studier skal forsøge at få fat i, angår ideologiske medbetydninger af genre- og medievalg, det visuelle undertrykkelse af det verbale (og modsat), og lignende problemstillinger. Det vil sige en konfliktorienteret forståelse af det enkelte medies a priori heterogenitet. Af *ideologikritikken* og *cultural studies* kan vi blive i stand til – som et supplement til den filosofiske eller litterære dekonstruktion – at indsætte det enkelte kulturprodukt i en større ideologisk og kulturel sammenhæng, som ofte vil vise sig at være en helt anden, end producenten af kulturproduktet havde forestillet sig. Og af en af frontfigurerne i den såkaldte postkoloniale retning, Homi Bhabha, kan intermediale studier måske låne træk fra det inspirerende kulturbegreb, der understreger at en kultur (jeg ville oversætte dette med ”text”) aldrig er homogen og ”ren”, men per definition er en uren blanding.¹⁰ Og i samme åndedrag bør også Bachtins kultur- og litteraturfilosofi nævnes, hvori litterære tekster såvel som kulturudtryk i bredere forstand fortolkes som udtryk for en kamp mellem centrifugale og centripetale kræfter, mellem åbnende og lukkende kræfter, kulturelt, æstetisk og ideologisk.¹¹

Måske vil det vise sig at intermediale studier kan blive et felt hvor formalisme og ideologisk forpligtethed kan gå hånd i hånd? Det er ikke umuligt, men det vil kræve en enorm indsats at nå frem til den syntese af omsorgsfuld og nøjagtig mikroanalyse og overordnet historisk og ideologisk overblik, som har haft så svært ved at blive indløst i moderne kulturvidenskab, og hvor pendulet oftest svinger mellem formalisme og ideologisk læsning.

10 Se f.eks. Homi Bhabhas *The Location of Culture* – eller det spændende interview af Bhabha forestået af WJT Mitchell, på <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/interview.html>.

11 Jeg har diskuteret en række af disse aspekter i *Romanens tænker. M.M. Bachtins romanteorier*, Multivers 2005.

Vic Suneson – Från svensk *noir* till polisroman

Ulf Carlsson

Av 50-talets ledande svenska kriminalförfattare var Vic Suneson den som representerade genrens förnyelse. Suneson förebådade den polisroman som fick sitt genombrott i Sverige under nästa decennium. Han visade i flera romaner en stark inspiration från den samtida filmens teknik och tematik, i synnerhet från amerikansk s.k. *film noir*. En av hans deckare, *Är jag mördaren?*, överraskade med metafiktiva grepp som ställde genrens krav på illusionsverkan i ironisk belysning. Men samtidigt förblev Suneson i andra avseenden trogen den klassiska detektivberättelsens mönster, hans produktion kom att präglas av kompromiss mellan gammalt och nytt. Där fanns fortfarande den traditionella inriktningen på en gåta med ett begränsat antal misstänkta och en överraskande upplösning. Dessutom – efter att i några romaner ha lanserat en huvudperson, avsevärt labilare än vad genrenormerna medgav – stannade till sist även Suneson för en mera välanpassad polishjälte. Kommissarie O. P. Nilsson gav den trygghet och ideologiska bekräftelse man ofta uppfattat som kännetecknande för genren.

Sunesons debutverk, *Mord kring Maud*, 1948, innehåller ett inslag som redan då annonserar författarens förtjusning i motiv typiska för såväl *film noir* som för den dåtida romanthrilleren, i det här fallet den mordmisstänkte som drabbats av minnesförlust.¹ Fortsättningsvis kommer jag dock att uppehålla mig vid sex andra romaner: *I dimma dold*, 1951, *Är jag mördaren?* och *Fäll inga tårar*, båda från 1953, *Döden kastar långa skuggor*, 1954, *Och häcken växte*, 1955, samt *Så spelar döden*, 1956. I förbigående berörs även några av Sunesons senare böcker.

Fäll inga tårar, är Sunesons djärvaste försök att vidga genregränserna. Han använder sig här av en komplicerad litterär teknik, betydligt mer svårtillgänglig än hos någon av rivalerna Stieg Trenter och Maria Lang. Det är också den av hans romaner som tagit starkast intryck av *film noir*, både vad gäller berättargrepp och motiv. Texten är alltså intressant både därför att den avviker från den dåtida kriminalromanen och därför att den är så tydligt inspirerad av filmen. I två avsnitt kommer artikeln att diskutera *Fäll inga tårar* framförallt från dessa aspekter, men också hur Suneson utformar sin polisroman i jämförelse med andra samtida texter om polisen, både inom litteratur och film. Avslutningsvis berör jag vilka ideologiska mönster som kan utläsas ur Sunesons 50-talsromaner.

Fäll inga tårar* – svensk *noir

Beteckningen *noir* har använts även om skönlitteratur, tidigast i den franska kriminalroman-serien *Série Noire*, som började publiceras vid slutet av andra världskriget. Termen har sedan

¹ Motivet återfinns bl.a. i Cornell Woolrichs *The Black Angel*, filmad av Roy William Neill under samma titel 1946 (*Objuden gäst*), och i Joseph Mankiewicz' film *Somewhere in the Night* (*Jagad i natten*), också från 1946.

återkommit i t.ex. Paul Duncans populärt hållna *Noir Fiction, Dark Highways* (2000) och i Lee Horsleys mera omfattande och akademiskt präglade studie *The Noir Thriller* (2001). Såväl Duncan som Horsley fokuserar på en krets av amerikanska kriminalförfattare från 30-talet och efterkrigstiden – främst James M. Cain, Cornell Woolrich, Jim Thompson och David Goodis. De betonar också den betydelse den hårdkokta kriminalromanens främsta företrädare – Dashiell Hammett och Raymond Chandler – haft för utvecklingen av den mörka syn på tillvaron som förenar samtliga dessa namn och framhäver till sist även släktskapen med Feodor Dostojevskij, Joseph Conrad, Albert Camus och Graham Greene.²

Samtliga de ovannämnda amerikanerna har, liksom Greene, via sina romaner gett underlag till filmatiseringar som i sin tur uppfattats som stilenlig *film noir*. Filmens beroende av litteraturen har också genomgående betonats i översiktsverken inom området. För Vic Suneson förefaller det emellertid tydligt att hans romaner snarast måste ses som ett exempel på trafik i motsatt riktning. Möjligen kan man dessutom anta att Cornell Woolrich fungerat som ett mönster för en litterär teknik som tydligt tillvaratar olika grepp hämtade från filmen, bl.a. i den till svenska översatta *The Night has a Thousand Eyes*, 1945 (*Natten har tusen ögon*, 1947). Den högdramatiska finalen i *Fäll inga tårar* överensstämmer också på ett slående vis med avslutningen i Woolrichs roman.³

Det filmintresse som framträder i *Fäll inga tårar* hade varit uttalat redan i Sunesons båda närmast föregående romaner. *I dimma dold* från 1951 refererar återkommande och öppet till Otto Premingers *Laura* från 1944, en filmatisering av en kriminalroman med samma titel av Vera Caspary. *Laura* tillhörde för övrigt den lilla grupp på fem amerikanska filmer som några franska kritiker pekade ut då de vid krigsslutet lanserade termen *film noir*.⁴ Huvudpersonen hos Suneson heter ”Lora”; liksom i Premingers film fascineras den polisman som handhar fallet, här Kjell Myrman, av kvinnans porträtt; och både han och flera andra påminns under handlingens gång om filmen och den melodi som samtidigt blev känd. Romanen berättas dessutom med täta återblickar som erinrar om filmens flashback-teknik. Sunesons nästa roman, *Är jag mördaren?*, 1953, börjar med en mordgåta inom filmproduktionens värld och där jag-berättaren ofta beskriver skeendet med hänvisning till filmiska intrigmönster. Suneson var under detta år var också upptagen med att skriva manus till filmatiseringen av *I dimma dold* och samtidigt inkopplad på ett annat filmprojekt, för övrigt parallellt med Stig Dagerman.⁵

2 Horsleys främsta kännetecken på ”noir thrillers” överensstämmer väl med vad som i andra sammanhang har fått beskriva *film noir*: ”i) the subjective point of view; ii) the shifting roles of the protagonist; iii) the ill-fated relationship between the protagonist and society (...); iv) the ways in which noir functions as a socio-political critique”. Lee Horsley, *The Noir Thriller*, Palgrave 2001, s. 8.

3 Om Woolrichs filminspirerade teknik, se Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge 1994, s. 41. Woolrichs roman avslutas liksom *Fäll inga tårar* med att en av huvudpersonerna kastar sig genom en glasruta och får halsen avskuren. Cornell Woolrich (George Hopley), *Natten har tusen ögon (The Night has a Thousand Eyes)*, 1945, Askild & Kärnekull 1973.

4 James Naremore, *More than Night: Film Noir in its Contexts*, University of California Press 1998, s. 11 ff.

5 Gösta Werner, *De grymma skuggorna. En studie i Stig Dagermans författarskap och dess relationer till filmen som medium*, Norstedts 1986, s. 150 f.

Fäll inga tårar låter oss redan i inledningen möta ”mördaren” i hans ensamhet på ett sjaskigt hyresrum. Några sidor senare namnges han som Stefan Marck, varefter hans livshistoria presenteras via en biografisk skiss tillbaka till hans barndom. Det framgår att Marck är författare av radiopjäser och filmmanuskript, att han har bakom sig ett upplöst äktenskap med Carina Strand, och att han därefter haft ett förhållande med veckotidningsillustratören Vivianne. Genom en serie återblickar får läsaren följa hur Vivianne hånskrattande avslutar deras relation samma dag som skilsmässan från Carina är klar, hur Stefan Marck ger henne ett knytnävsslag som leder till hennes död då hon faller i badkaret, och hur han sedan beger sig på flykt inom Stockholm. Berättelsen om den desperate och skuldtyngde Marcks fortsatta öden ges parallellt med den om polisens utredningsarbete. Carina Strand är länge den huvudmisstänkta, men kriminalkommissarien Kjell Myrman och överkonstapel O. P. Nilsson upptäcker också att Vivianne varit narkoman och uppenbart knuten till en langarkrets, vars okända huvudman går under beteckningen Doktor Sömn. I den spektakulära slutfasen blir en av narkotikaligans underhuggare, Scizo, bränd till döds av en elkabel, sittande i en grävskopa i den jättelika grop som uppstått vid tunnelbanebygget i City. Myrman finner Marck, som kastar sig ut genom ett fönster och får halsen avskuren på ett sätt som tydligt erinrar om en giljotinerings. Ännu på sista sidan är sammanhangen i historien oklara för Myrman och Nilsson. Läsaren däremot vet att Marck fallit offer för den plan som Vivianne ursprungligen gjort upp med sin make i ett hemligt giftermål, Alf Aramo, vilken också är identisk med den mystiske Doktor Sömn. Aramo är kusin med Carina Strand och har med hjälp av Vivianne velat åstadkomma en definitiv söndring i hennes äktenskap med Marck, detta för att garantera sitt eget barn ett förväntat storarv från en gemensam släkting i USA.

Fäll inga tårar framstår som präglad av den efterkrigssituation, då olika alternativ till pusseldeckaren började ta form. Suneson kan på en gång sägas anknyta till den framväxande polisromanen, till den thriller av Cornell Woolrichs snitt som gärna satsade på ytterst effektfulla inslag, och till den psykologiskt inriktade kriminalroman som 1950 fått ett mönsterbildande exempel översatt till svenska med Georges Simenons *Mannen som såg tågen gå förbi* (*L'Homme qui regardait passer les trains*). Också Simenon skildrar, om än med andra förtecken, en borgerlig existens som genom att begå ett brott faller ut i samhällets marginal och blir jagad av polisen.

Sunesons roman kretsar i hög grad kring relationen mellan Myrman och Marck, jägaren och den jagade, två karaktärer som möts först i slutfasen men som efterhand visar sig bära på flera likheter. Samtidigt torde redan en kort summering av händelseförloppet avslöja de svårigheter Suneson haft med intrigen. Ambitionen att ge ett realistiskt och psykologiskt inträngande porträtt av den olycklige Marck harmonierar illa med den långsökta konspirationshistoria som till sist avslöjas.

Romanens brokighet ifråga om syften och handlingstrådar avspeglades i de dåtida recensionerna. Mottagandet av *Fäll inga tårar* blev minst sagt blandat. Medan signaturen Pillerthrillaren i *StockholmsTidningen* talade om ”den kanske bästa deckare som skrivits på svenska” och berömde både historiens trovärdighet och en ”överlägset säker” människoskildring,⁶

6 Pillerthrillaren, ”Thriller-piller”, *StockholmsTidningen* 5.11.1953.

menade Bang i *Dagens Nyheter* att ”slutet är bland det mest otillfredsställande som förekommit i svensk kriminallitteratur” och vände sig mot Sunesons sätt att ”mixa ren kriminalteknik med syften som är helt andra än att lösa en mordgåta”.⁷ Steinar Olsen i *Aftontidningen* framhöll i en alltigenom berömmande anmälan Sunesons ”övertygande porträtt av de intellektuella typer han förälskat sig i”.⁸ Hans Ullberg i *Expressen* irriterade sig däremot liksom flera andra på en ”förbryllande” komposition som gjort ”hackmat av berättelsen, styckat upp den i en mängd mindre avsnitt”.⁹ Romanen har uppenbart inbjudit till olika läsarter, men framförallt är kritikerkåren långt ifrån enhälligt fördömande mot Sunesons försök att bryta mot de pusseldeckarens mönster, som annars dominerande inom 50-talets svenska kriminallitteratur.

Fäll inga tårar är uppdelad i 14 kapitel och sammanlagt 72, ofta förhållandevis korta avsnitt, skilda från varandra genom blankrad eller kapitelslut. 25 av dessa avsnitt har Stefan Marck i centrum, lika många har Kjell Myrman, medan resten fördelas på tio andra karaktärer eller på scener som saknar något egentligt centrum. Avsnitten kring Marck och Myrman präglas nästan genomgående av intern fokalisering, d.v.s. skeendet upplevs via dessa karaktärers medvetande. I vissa passager framträder däremot en auktoritativ och tydligt värderande berättarröst, så t.ex. i den tidiga biografiska skissen. Särskilt i romanens början, då Marck tänker tillbaka på de händelser som lett fram till Viviannes död, har avsnitten en kronologiskt komplicerad relation till varandra. I andra fall kan de tilldra sig parallellt. Början och slut an knyter till varandra. Den ödesdigra knackning på dörren till Marcks hyresrum som avslutar första avsnittet återkommer i det nästa sista och då med formuleringar som är nära nog ordagrant desamma.

Med det är inte bara de täta växlingarna mellan scen och fokalisator som kännetecknar *Fäll inga tårar*. I något fall tydliggör inte Suneson hur ett avsnitt relaterar till det större sammanhanget, utan överlåter detta på läsaren (s. 155 f). Vid flera tillfällen maskeras dessutom bytet av fokalisator så att läsaren först efterhand kan utläsa vilket medvetande som står i centrum. Tekniken återkommer relativt ofta och tjänar bl.a. till att understryka likheterna mellan de båda huvudpersonerna, Marck och Myrman, som båda plågas av alkoholproblem och ett trasigt sjualliv. Ett avsnitt med Marck i centrum slutar:

Genom fönstret såg han ut över Strömmen och stadens tusens ljus. Allt var tyst och mörkt. Det blev en liten pöl kring hans fötter. Omedvetet flyttade han sig från mattan i hallen och ut på parketten i vardagsrummet. Så gick han tillbaka och släckte i hallen. Och så in i vardagsrummet, där han sjönk ner i soffan med ryggen mot väggen, tryckt upp mot hörnet, lyssnande efter steg som inte fanns och till röster som inte hördes.

Stirrande ut i natten.

I trygghet? (s. 51)

Efter blankrad fortsätter det:

7 Bang, ”Tår på tand”, *Dagens Nyheter* 10.11.1953.

8 Steinar Olsen, ”Vic Suneson i toppform”, *Aftontidningen* 2.11.1953.

9 Hans Ullberg, ”Pytt i panna”, *Expressen* 5.11.1953.

En bil svepte förbi utanför på gatan. Den måste ha kört med starka lyktor eftersom det glimmade till i fönsterpostens vita fält. Kanske var det den av regnet blanka asfalten som hjälpte till. Kanske var han allmänt känslig för ljusglimtar.

Han som just nu gick i ett stort och ogripbart mörker och letade efter ledtrådar.

Förbannade historia.

När gäddorna lekte i vassarna och skärgården låg trygg och fin utanför åskvädrens räckvidd, när sensommarvärmen ångade över heta klippor och man borde ligga med segelbåten och kryssa mellan vindspolade grynnor i havsbandet, när man borde ha det lugnt och skönt. (s. 51 f)

Först efter ett antal rader ges antydningar om att fokalisatorn nu är Myrman, något som senare bekräftas till fullo. Övergången de två avsnitten emellan blir också ett av flera exempel på hur texten utnyttjar en motsvarighet till det som inom filmen kallas ”graphic match”, d.v.s. att två tagningar fogas samman på grund av bildmässig likhet.

Fäll inga tårar uppvisar generellt en större narrativ variation och mer avancerade berättargrepp än någon annan av Sunesons romaner. Både i sina tidigare och sina efterföljande texter föredrar han det konventionella tankereferatet eller registrerar i vissa scener enbart repliker, minspel och handling utan att ge inblick i något medvetande. Här använder han däremot gärna erlebte rede, inre monolog eller en hybridform av dessa båda vägar att ge läsaren inblick i en karaktärs medvetande. Den senare delen av citatet ovan ger exempel och kan kompletteras med ett försök till mera renodlad inre monolog, i det här fallet ett stycke som återger tankeströmmen hos den förvirrade Marck som börjar vakna till liv ute i regnet en stund efter dråpet på Vivianne:

När jag vänder mig gör det ont. Någonstans i ryggen. Alltså vänder jag inte på mej. Det är som en...nej, inte en kniv. Det är som dånet från ett vattenfall som går rätt genom min rygg.

Och så regnet. Regnet som är mjukt och skönt och nästan varmt mot mitt ansikte, men som är så...ofrånkomligt, som tårar i månlyus, som något jag vill men ändå inte vill. Något jag önskat komma ifrån men ändå inte vill komma ifrån. Något inom mej som jag inte har velat och ändå måste ha velat. Något jag aldrig vågat tänka men ändå tänkt. Regnet är...försonande.

Försonande?

Badkar?

Jag måste nog vända litet på mej, ändå. Knivarna får väl...vridas om i...aaah. (s. 45)

Gärna förstärker Suneson Stefan Marcks grubbel med en upprepningsteknik som kan bli överdrivet monoton. Flera avsnitt i romanen domineras av Marcks dystra tankar sidor i sträck och innehåller föga av den yttre spänning kriminalromanen oftast syftat till (s. 44-51, 122-129, 189-195). Suneson närmar sig tekniker som blivit vanliga i den modernistiskt färgade 40-talsprosan, hos diktare som Dagerman, Arnér och Thorsten Jonsson. Viktigt i sammanhanget är att Stefan Marck har åtskilligt gemensamt med de ångestpinade figurer man kan finna hos framförallt Dagerman, f.ö. ännu en författare med kärlek till *film noir*.¹⁰

10 Dagermans relation till *film noir* i romanen *Bränt barn* har analyserats i Anders Ohlsson, *Läst genom kameranlinsen. Studier i filmiserad svensk roman*, Nya Doxa 1998. Jag är tacksam för flera idéer från Ohlssons bok.

Sunesons roman präglas av den inspiration han funnit i den samtida amerikanska kriminalfilm, som redan vid krigsslutet började betecknas som *film noir* i Frankrike. Också den första boken i ämnet skrevs av två fransmän, Raymond Borde och Etienne Chaumeton, 1955, medan det märkligt nog dröjde ända till 70-talet innan termen kom till vidare användning i USA. Paul Schrader publicerade då en betydelsefull artikel, som sedan har följts av dussintals volymer kring *film noir*. Teoretikerna på området har presenterat ett antal olika definitioner, där *film noir* omväxlande har uppfattats som en ”serie”, en ”cykel”, en ”genre”, en ”stil”, eller som i några sentida verk, en kombination av flera av dessa innebörder eller t.o.m. en ”diskurs”.¹¹ Oenigheten har vanligtvis förklarats som en effekt av att termen ursprungligen användes på ett ganska subjektivt sätt, snarast för att beskriva ett nytt och mörkare stämningsläge i den amerikanska filmen, och att ett stort antal, sinsemellan ibland olikartade filmer, sedan har adderats till den ursprungliga gruppen – *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style* från 1988 förtecknar inte mindre än 317 filmer.¹² Faktum kvarstår, att termen är en efterhandskonstruktion och att de aktuella filmskaparna under 40- och 50-tal inte relaterade sig till beteckningen *film noir* på samma sätt som till exempelvis ”western” eller ”musical”.

Trots skiljaktigheter på en teoretisk nivå återkommer kritikerna ständigt till en kärna av 25–30 filmer i diskussionen kring *film noir*. Många av de sålunda kanoniserade filmerna regisserades av europeiska immigranter, vanligen med tyskt eller österrikiskt ursprung och med bakgrund i en expressionistisk filmtradition. Dit hörde Otto Preminger, Fritz Lang, Billy Wilder och Robert Siodmak. Till dessa kom ett stort antal inhemska regissörer, varav John Huston, Orson Welles, Jules Dassin, Edward Dmytryk, Nicholas Ray och Henry Hathaway alla bidrog med flera framträdande verk. Ofta har dessutom några filmer av Hitchcock räknats till *film noir*.

Beroende på utgångspunkt betonar studierna inom ämnet i olika grad de drag som anses kännetecknande för *film noir*. Det kan först och främst handla om en mörk och pessimistisk livssyn och en därmed sammanhängande koncentration på kriminaliteten och vad den avslöjar om människans dolda sidor. Inslag av för sin tid uppseendeväckande brutalitet är vanliga. Ofta har man understrukt sambandet mellan *film noir* och det stegrade intresset för freudianskt färgad djuppsykologi under 40-talet. Medan de manliga huvudpersonerna gärna karaktäriserats som moraliskt ambivalenta, t.o.m. vacklande i sin maskulina identitet, har kritikerna samtidigt framhävt den flitiga förekomsten av *femmes fatales*, hotfulla och sexuellt laddade kvinnor. Med undantag för de hårdkokta hjältarna i filmatiseringarna av Hammetts och Chandlers romaner, har filmerna dessutom framförallt intresserat sig för förövare och offer. Vare sig filmen följer brottslingar i deras desperata ansträngning att undkomma, den oskyldigt dömda som söker upprättelse, eller den som obönhörligt går mot sin egen död,

11 Ställningstaganden i denna diskussion formuleras i bl.a. Raymond Borde och Etienne Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir 1941–53* (1955), trans. Paul Hammond, City Lights Books 2002, s. 1; Paul Schrader, ”Notes on Film Noir” (1972), i *Film Noir Reader*, ed. Alain Silver and James Ursini, Limelight Editions 1996 s. 53; Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir* (1981), Da Capo Press 2001, s. 71 f; Krutnik *In a Lonely Street*, s. 24; Naremore, *More than Night*, s. 9–11.

12 *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, ed. Alain Silver and Elizabeth Ward, Overlook Press 1992.

handlar det om människor i kris. Vad gäller narrativa grepp utmärker sig ett antal av de mest diskuterade filmerna för en specifik berättarteknik, präglad av omfattande återblickar – ”flashbacks” – och ibland även av en subjektiv berättarröst. *Film noir* förknippas dessutom med en visuell stil, som accentuerar svart-vit kontrastverkan – ”chiaroscuro” – favoriserar nattliga och regniga storstadsexteriörer, och gärna utnyttjar extrema kameravinklar.¹³

Sunesons *Fäll inga tårar* visar sin närhet till denna filmtradition på flera olika sätt. Romanen kan naturligtvis redan genom sin komposition väcka associationer till den rörlighet mellan olika miljöer och karaktärer som är karaktäristisk för filmmediet, något som också en av de dåtida recensenterna uppmärksammade.¹⁴ Övergången mellan scenerna, ofta utan förklarande eller introducerande berättarröst, kan likaledes uppfattas som filmtypisk. Film tematiseras också i romanen på ett aningen ironiskt sätt, då Suneson låter två av sina personer se filmatiseringen av hans egen *I dimma dold*, som bör ha haft premiär ungefär samtidigt som *Fäll inga tårar* kom ut, i november 1953.

Viktigare är emellertid att romantexten genomgående har en starkt visuell karaktär av ett slag som ofta kan jämföras med just *film noir*. Återkommande uppmärksammar texten olika ljuskällor – innebelysning, gatlampor – som då gärna kontrasteras mot skuggor och mörker och det hot som däri döljer sig: ”Ljuset från fönstret räckte inte så långt. Över taket och en del av väggen. Så blev det stora mörka skuggor. Och mörkast var det bort mot dörren till hallen. Där var skuggorna som långa, mörka fingrar. Som något hemskt och otäckt som inte borde vara” (s. 56). Eller i en annan passage: ”Ljuset från skrivbordslampan var ganska knappt. En kort, vit ljuspelare ner från en mörkgrön skärm. Ljus över vita papper med anteckningar, över hennes rynkiga händer mot bordets trägula fibrer, över en flik av hennes vita dräkt, över korkmattan bort mot dörren. En rundad ellips över korkmattan bort mot dörren. I övrigt skuggor” (s. 180).

Stockholm blir också i Sunesons text just den regnvåta, mörka storstad som intimt förknippats med *film noir*, som här i ett avsnitt där det dystra stadslandskapet samstämmer med känsloläget hos den flyende Stefan Marck:

Han började gå in mot staden. Långsamt och lite haltande. Ryggen värkte fortfarande, han visste inte varför och han ville inte försöka tänka efter varför. Han bara gick i sin ensamhet. Genom regnet och mörkret och halvljuset under lyktorna. Över tusentals slitna gatstenar, mattblänkande i fukten och regnet, korsande järnvägsspårens rostbruna skenor, förbi tunga lagerbyggnader och förbi otaliga, kantiga lyftkranar, genom regnet och diset mot något som kanske var ett mål i ensamheten. (s. 49)

Upplevelsen av staden blir vid några tillfällen av den hotande, klaustrofobiska karaktär som direkt erinrar om expressionistisk filmteknik: ”Benickebrinkens backe var mycket brant och de slipade stenarna hala och förrådiska. Fasaderna kländes hop upp mot Svartmangatan

13 Se Borde och Chaumeton, *A Panorama*; Schrader ”Notes on Film Noir”; Hirsch *The Dark Side of the Screen*; Krutnik *In a Lonely Street*, Naremore *More than Night*; *Women in Film Noir*, new edition, ed. Ann Kaplan, British Film Institute 2000; Nicholas Christopher, *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*, The Free Press 1997; Andrew Dickos, *Street with no Name: A History of the Classic American Film Noir*, The University Press of Kentucky, 2002.

14 Hans Ullberg, ”Pytt i panna”, *Expressen* 5.11.1953.

och lyktorna var sparsamma och oklara i regndiset. Han hajade till lite inför en skylt. Hjärtat högg till och det kröp av olust längs ryggen” (s. 59). I romanens slutfas motsvaras den stigande tröttheten och förtvivlan hos Marck av skräckbilder från ett City, där jämförelsen med urtidsdjur får understryka stadens omänsklichkeit. Texten får här karaktär av korthuggen scenanvisning:

En liten vilsegången månskära som smög kring mellan sotsvarta skorstenar och tvära takprång. Tunga husmassor uppe till vänster. Hus med sneda gavlar och trötta tegelstenar som hotade att släppa i fogarna. Hus som stöttades av stålblanka strävor, med kraftiga timmerstockar, med långa längder av plank. En oändlig sluttning av grus och sand. Själva Brunkebergsåsen blottad och bar. Och så en vid, rundbukig, svällande vågig slätt med en väg och mjuka stenkullar och sand. Och en kantig grävsropa som en svart dinosaur i det diffusa skenet från gatlyktorna nere vid Hötorget. Konserthusets massiv snett bakom ryggen. Tryckande och tungt. (s. 176)

Grävmaskinen återkommer i den utpräglad visuella scen där en medlem av narkotikaligan bränns till döds: ”Och så reste sig som en fantastisk jätteödda armen från grävskopan under bron upp mot honom. Den reste sig upp mot den koboltblå himlen, en hämnarens hand höjd till slag...” (s. 215 f).

Forskare har påpekat att också inramningar av den fiktiva verkligheten i en skönlitterär text, t.ex. via ett fönster, kan ge associationer till filmen.¹⁵ Suneson utnyttjar sådana inslag vid ett tiotal tillfällen i romanen: ”Omedvetet hade han dragit sig närmare fönstret. En färja från Djurgården gled in mot kajen vid Räntmästartrappan. Människorna myllrade ut som från en myrstack. Försvann upp i spårvagnar, till bussar och hem till lugnet och tryggheten efter nöjeskvarterens hets” (s. 55). Intressantare ändå är hur romanen använder en annan visuell ram, spegeln, och samtidigt ger den en stark symbolisk laddning.

Spegeln uppträder vid mer än ett dussin tillfällen i romanen, däribland i dess mest avgörande situationer. När Vivianne bryter relationen med Marck, ser han hennes uttryck i spegelglaset och upptäcker att ”hon hatade honom” (s. 9). Stående bakom henne fortsätter han att stirra in i spegeln, ser hur hennes vackra ansikte blir ”kallt och härjat”, varefter Vivianne skrattar honom i ansiktet. ”Det var som om spegelglaset spruckit framför honom” står det omedelbart innan han utdelar det slag som blir kvinnans död (s. 11). Spegeln hjälper här till att avslöja den falska kvinnans dubbelhet, en funktion flera uttolkare funnit också i den dåtida filmkonsten.¹⁶

Men spegeln får även representera den självprövning Marck tvingas in i efter dråpet. Den berättarröst som ibland gör sig gällande i romanen har på ett ställe poängterat om Stefan Marck att ”han hade aldrig i sitt liv tagit ett ansvar” (s. 129). I den skiss över hans levnads historia som finns i romanens början berättas att han som elvaåring slog sönder spegeln i familjens lägenhet (s. 12), en episod som symboliskt tycks understryka den brist på själv-rannsakan som kommer att utmärka hans vuxenliv. Redan på en av de första sidorna ser sig Marck, då fortfarande namnlös men betecknad som ”mördaren”, i spegeln: ”Ljuset från rek-

¹⁵ Ohlsson, *Läst genom kameranlinsen*, s. 57 f.

¹⁶ Janey Place, ”Women in Film Noir”, i *Women in Film Noir*; Maaret Koskinen, *Spel och speglingar. En studie i Ingmar Bergmans filmiska estetik*, Norstedts 1993.

tangeln över dörren var mycket svagt. I spegeln framför sig såg han konturen av sitt ansikte. En mörk oval med två svarta hål, där ögonen höll till. Det är det jag har talat till, tänkte han. Den enda jag har kunnat tala till. Den enda som har fått dela min hemlighet” (s. 8). Frågorna om skuld och ansvar blir i texten nära anknytta till spegelbilden: ”Förr eller senare måste man ta sitt ansvar, stå för vad man gjort, visa att man var en riktig människa och inte ett kräk. Inte ett fegt och undfallande kräk, som inte vågade tala ut” (s. 8). I finalen, då Marck slutligen har blivit funnen av Kjell Myrman, råkar han av misstag ånyo slå sönder en spegel och utropar: ”Jag har alltid krossat speglar. Vad betyder egentligen en spegel?” (s. 218, orig: s kursiv.) innan han kastar sig ut genom fönstret och dör. Antydning till ett svar kommer med romanens absolut sista replik, då Myrmans närmaste man O. P. Nilsson konstaterar: ”Vi ser oss inte så ofta i spegeln” (s. 224).

Romanens anknytning till *film noir* finns också i dess narrativa grepp och dess motiv. Flera centrala *noir*-filmer utgår liksom *Fäll inga tårar* från en situation strax före upplösningen och presenterar sedan förhistorien via återblickar, som gärna är präglade av huvudpersonens subjektiva perspektiv. Hit hör bl.a. Wilders *Double Indemnity* (*Kvinna utan samvete*), 1944, och Garnetts *The Postman Always Rings Twice* (*Vilse*), 1946 – i båda fallen berättas händelseförloppet av den manlige mördaren. Varianter på denna teknik uppträder i ytterligare ett antal filmer, bl.a. Siodmaks *The Killers* (*Hämnarna*), 1946 och Tourneurs *Out of the Past* (*Skuggor ur det förflutna*), 1947. På ett generellt plan kan sägas att narrationen på så vis får understryka det förflutnas makt över individen, omöjligheten att frigöra sig från de vägval som en gång gjorts.

På motsvarande sätt går personuppsättningen i Sunesons roman att känna igen i *film noir*. Stefan Marck ter sig som en variant på de manliga huvudpersoner som i en lång rad filmer blir offer för den sexuellt attraktiva kvinnans förförelsekonster. Vivianne representerar vad Janey Place i artikel om kvinnorna i *film noir* kallar ”the spider woman”, medan Carina lika uppenbart står för hennes motsats, ”the nurturing woman”, som erbjuder kärlek och förståelse.¹⁷ Typiskt nog dör Marck med hennes namn på sina läppar. Den film som är särskilt aktuell för en jämförelse är Fritz Langs *Scarlet Street* (*Kvinna i rött*), 1945, där en försynt företagskassör, Christopher Cross, mördar den kvinna han förälskat sig. Liksom Vivianne i *Fäll inga tårar* har hon då hänskrattande avslöjat att hon enbart utnyttjat honom. Som planläggare i bakgrunden finns också hos Lang en hänsynslös man som kvinnan är alltigenom lojal mot. Slutfasen av filmen beskriver hur Cross i likhet med Marck plågas av inre kval och samtidigt blir alltmera socialt deklasserad under sina vandringar i storstaden.¹⁸

Frank Krutnik hävdar i *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity* att den flitiga förekomsten av *femmes fatales* inom *film noir* i själva verket är att uppfatta som ett uttryck för problem inom och mellan män, snarare än som renodlad kvinnofientlighet. Krutnik ser masochistiska tendenser hos flera av de manliga hjältar som inte kan övervinna sin fatala

17 Place, ”Women in Film Noir”.

18 Bilden av en mardrömsartad urban miljö är inte särskilt tydlig i *Scarlet Street*, men däremot i bl.a. Jules Dassin *Night and the City* (*Natten och staden*), 1950.

förälskelse och menar i anslutning till Freud att denna idealisering av kvinnan vittnar om att den manliga identiteten är undergrävd.¹⁹

Också i Sunesons roman finner vi ett intresse för just instabil manlighet. Vivianne som styckets fatala kvinna får ganska lite uppmärksamhet och den ondskefulla list hon utövat gentemot Stefan Marck reduceras i någon mån då det visar sig att hon är narkoman. Marcks handlande framstår inte heller som orsakat enbart av kvinnans försåt, utan redan i skissen över hans tidigare levnadshistoria betonas att han flera år dessförinnan var på väg in i ett ”högst egenhändigt tillverkat helvete” (s. 13). ”Han blev allt hårdare, allt mer jäktad, allt mer cynisk”, bedömer den berättarröst som här liksom på andra ställen talar med en auktoritet som Marck däremot helt kommer att förlora under slutskedet av sitt liv. Berättelsen förmedlar på så sätt en annan moral än Langs *Scarlet Street*, där den blygsamme och äktenskapligt hunsade Cross snarare får illustrera naivitetens möte med en ond värld. Marck är samtidigt inte heller ensam i romanen om att illustrera en manlighet på väg mot katastrofen. ”Jag håller på att bli alkoholist”, får Kjell Myrman erkänna för sig själv vid flera tillfällen, medan han fortsätter att bälga vittvin (s. 105, 110). Den sönderstressade Myrman fungerar som redan nämnts i flera avseenden som Marcks spegelbild, knuten tätt till honom via den narrativa tekniken. På detta stadium av Sunesons utveckling av polisromanen omfattas sålunda även hjälten-detektiven av krissyptomen.

Polisromanen

I kriminalromanens värld förblev polisen länge i skuggan av geniala privatdetektiver. Från Conan Doyle och genom pusseldeckarens glansperiod under mellankrigstiden tilldelades polismakten så gott som genomgående den otacksamma rollen att genom sin enfald och fantasilöshet kontrastera mot Sherlock Holmes och alla hans efterföljare.²⁰ Annorlunda förhåller det sig med Georges Simenon, som 1931 inleder den långa serie av romaner där Pariskommisarien Maigret blir huvudperson. Fallen löses här inte via det logiskt-matematiska resonerande som krävs inom pusseldeckaren, utan genom hårt och metodiskt arbete och därutöver genom Maigrets intuition, erfarenhet och grundliga kunskap om parisiska miljöer och människor. Genreteoretikerna har haft en tendens att behandla Simenon som ett särfall, omöjlig att kategorisera, men väsentliga drag i hans romaner återkommer även hos de författ-

19 Krutnik, *In a Lonely Street*, s. 82, 112. I Krutniks tolkning blir också den komplicerade narrationen med återkommande ”flashbacks” i t.ex. Siodmaks *The Killers* och Tourneurs *Out of the Past*, två filmer om manliga förlorare, tecken på den manliga auktoritetens sönderfall. Berättelsen framförs inte med den kraftfullhet som ett enhetligt perspektiv kan ge. Den splittrade narrationen kan naturligtvis också sägas förstärka andra motiv typiska för *film noir*, inte minst bilden av storstaden som ibland får karaktär av hotfull labyrint. Om storstaden som labyrint i *film noir*, se Christopher, *Somewhere in the night*, s. 1 ff.

20 Undantag fanns redan på 1800-talet med bl.a. Wilkie Collins och Emile Gaboriau, och under 20- och 30-talet med den då populära F. Wills Crofts. Vad gäller den senare är det värt att lägga märke till att hans romaner skiljer sig från samtidens pusseldeckare endast i så måtto att det här är högt begåvade poliser istället för privatspanare som löser likaledes mycket komplicerade fall.

are som från andra världskrigets slut formar polisromanen till en egen subgenre inom kriminallitteraturen.²¹

Till de som vanligtvis framhålls som banbrytare i denna utveckling hör på engelsk boten John Creasey, som under pseudonymen J. J. Marric skrev en rad romaner om kommissarien George Gideon. Bland de amerikanska författarna nämns gärna Lawrence Sanders och Hillary Waugh, medan Ed McBains *Cop Hater (Avslöjad)* från 1956, den första romanen i en populär och mönsterbildande serie om 87:e polisdistriktet, kan ses som det definitiva genombrottet för polisromanen. Hos kritikerna återkommer några faktorer som får förklara den förändring som skedde inom kriminalfiktionen. Utvecklingen ses av Stephen Knight i *Form and Ideology in Crime Fiction* som en anpassning till publikens krav på en realism, som avvisade "the naive illusions of past crime fiction" och istället hade präglats av mediernas intensiva rapportering från världskrigets verklighet. Knight betonar också hur tilltron till polisen vuxit med krigsårens erfarenheter: "Total war involved both general experience and widespread acceptance of bureaucratic organisation, and communicated a notion that security could come from organised, technically skilled collective effort."²² På liknande sätt argumenterar Leroy Lad Panek i *The American Police Novel*, där han dels hävdar att polisromanen var ett sätt att ge kriminallitteraturen den samtidskänsla som pusseldeckaren saknade, dels ser en direkt motsvarighet mellan världskrigets stridande förband och de disciplinerade, effektiva och manligt dominerade kollektiv som polisromanen kom att ställa i centrum.²³

Man kan invända mot Knights och Paneks bakgrundsteckning att polisromanen ända fram till sextioalet fortfarande levde i skuggan av kriminallitteraturens äldre varianter. Världskriget åstadkom alltså inget omedelbart genombrott för den nya subgenren. Däremot gav krigstidens och det kalla krigets strävan till nationell samling en stark ideologisk karaktär åt många av de texter om polisen som producerades under denna period. De återkommande bilderna av polisens resurser och effektivitet och av plikttrogna och självuppoftande polismäns otacksamma arbete i en storstadsdjungel tillfredsställde alltså inte bara krav på realism, utan också politiska behov.

Texterna om polisen fick en relativt lös form, som gav möjlighet till större narrativ variation än i den strama pusseldeckaren. Fokuseringen på polisens arbete kunde fortfarande kombineras med en gåta av traditionellt slag, men vanligare var att läsaren fick följa en utredning som inte begränsades till en från början given krets av misstänkta. Vidare kunde författaren antingen, som Simenon, koncentrera sig på en huvudperson, eller, som McBain, växla mellan olika medlemmar av poliskollektivet. I en del fall frångick romanerna den konventionella inriktningen på ett enda brottsfall för att istället beskriva hur en polismans vardag upptas av en mångfald ärenden. Såväl Creasey som McBain ger exempel.

21 John C. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*; Chicago University Press 1976, s. 126 ff; Julian Symons, *Lilla mordboken. Från detektivhistoria till kriminalroman – en historik*, övers. Sune Karlsson, Berghs 1979, s. 175. Leroy Lad Panek, *The American Police Novel. A History*, MacFarland & Company, 2003, s. 41, 50, betonar Simenons betydelse även för amerikanska författare.

22 Stephen Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, MacMillan 1980, s. 169; Symons, *Lilla mordboken*, s. 176f.

23 Panek, *The American Police Novel*, s. 41, 77.

Efterkrigstidens berättelser om polisen tillkom i en interaktion olika medier emellan. Både Knight och Panek understryker den stora betydelse flera radioserier och, från 1952, även TV-serien *Dragnet* hade för utvecklingen av polisromanen, dock utan att närmare diskutera hur genren präglades av detta samspel. Jag vill framförallt betona hur polisromanen – och dess motsvarigheter inom film och TV – istället för pusseldeckarens snävt intellektuella inriktning erbjöd ett intresse för mänskliga relationer och på så sätt kunde tillmötesgå en bredare publik. Polisiära arbetslag i olika typer av texter kan ofta uppfattas som representationer av hur människor överhuvudtaget fungerar inom moderna professioner med höga krav på yrkesskicklighet och samarbete. Texterna kan idealisera polisgrupper genom att framhäva deras ömsesidiga lojalitet och föredömliga ledarskap, men de kan också ge inblickar i hur könsfördomar, personlig rivalitet och slitsamma arbetsförhållanden präglar tillvaron för en yrkesgrupp.²⁴ Polisfiktionen har dessutom, liksom andra typer av populärkulturella texter kring t.ex. sjukhus, skolor eller advokatkontor, sökt skildra hur den enskilde reagerar inför trycket från yrkets och privatlivets olika krav. Redan Simenon ägnade åtskillig uppmärksamhet åt Maigrets äktenskapliga förhållanden. Den harmoni publiken där mötte har i senare tid ofta förbytts i gestaltningar av polismän och poliskvinnor som däremot omöjligt kan finna balans i sina liv.

Märkligt nog tonar Panek tonar ner den roll de samtida filmerna spelade för polistexterna efter världskrigets slut: "Films about cops (...) were infrequent and largely undistinguished", skriver han.²⁵ Omdömet ter sig inte välgrundat. Med början 1945 och Henry Hathaways *The House on 92:nd Street* (*Huset vid 92:a gatan*) produceras i Hollywood och av framstående regissörer en rad filmer med poliser i centrum. En kategori har beskrivits som "semidokumentär" i sin strävan att till synes autentiskt skildra det moderna, kollektivt präglade polisarbetet i den amerikanska storstaden. Till denna grupp hör bl.a. Dassins *The Naked City* (*Storstad*), 1948, Werkers och Manns *He Walked by Night* (*Nattmänniskan*), 1949, och Kazans *Panic in the Streets* (*Panik på öppen gata*), 1950. Kritiker har ibland uppfattat dessa filmer som glorifierande i sin bild av polisen. Deras ideologiska prägel förstärks också gärna via inslag av reportagefilm och speakerröster som i likhet med krigstidens propagandafilm vill övertyga om myndigheternas vaksamhet.²⁶ En helt annan tendens framträder i de filmer som istället fokuserar på enskilda, psykologiskt komplicerade polismän och deras problematiska förhållande till det ständiga umgänget med våld, bl.a. Premingers *Where the Sidewalk Ends* (*Nattens vargar*), 1950, Wylers *Detective Story* (*Polisstation 21*), 1951, och Rays *On Dangerous Ground* (*Farlig mark*), 1952. Samtliga de manliga huvudpersonerna i dessa tre filmer är obalanserade, hårt pressade av sin arbetssituation och mer eller mindre

24 Senare tids TV-serier ger goda exempel. Den danska *Mordkommissionen* (*Landsholdet*) och den amerikanska *The District* ter sig båda idealiserande i sin bild av polisen, medan den engelska *I mördarens spår* (*Prime Suspect*) snarare fokuserar på olika konflikter inom yrkeskåren.

25 Panek, *The American Police Novel*, s. 77.

26 Krutnik, *In a Lonely Street*, s. 203 ff.

brutala – som karaktärer typiska för *film noir*. Kontrasten är stark mot den betryggande bild av polisen som annars dominerar inom såväl filmen som litteraturen.²⁷

Vic Sunesons författarskap utvecklas i spänningen mellan dessa ibland djupt olikartade texter om polisen. Med Kjell Myrman och *I dimma dold* visar sig en nervigare polishjälte än tidigare i den svenska kriminallitteraturen, delvis modellerad efter Dana Andrews rollkaraktär i filmen *Laura*, och med samma svårigheter som denne att bevara fattningen inför den vackra kvinnliga huvudpersonen. Myrman, som inledningsvis ensam får träda fram ur en i övrigt helt anonym poliskår, bär sedan i *Fäll inga tårar* på uppenbara likheter med de neurotiska och hårt slitna polismän som gestaltats inom *film noir*. ”Varför skulle han alltid engagera sig så personligt i allt han höll på med?”, frågar han sig själv vid ett tillfälle (s. 94). Hans alkoholproblem framstår via sammanhanget som ett resultat av arbetets krav och kulminerar med den följande romanen, *Döden kastar långa skuggor*. Myrman söker där rekreation på en fjällsemester, men är ånyo oförsiktig med spriten och vaknar en morgon med ett kvinnolik i sitt sovrum.

Det blir O. P. Nilsson, som med en blandning av bister faderlighet, vänskaplig lojalitet och omutlig professionalism stöttar Myrman i dennes ansträngningar att rentvå sig. Redan i *Är jag mördaren?* hade Myrman tilldelats en parhäst i den äldre polisman, som då fortfarande kallas P. O. Nilsson, men som från och med *Fäll inga tårar* får initialerna omkastade och därefter en vidgad roll i Sunesons romaner. Även i *Och häcken växte* delar de två på arenan, men därefter avpoletteras Myrman och O. P. Nilsson blir ensam kvar, nu i ledningen för en mindre grupp. Suneson har med *Så spelar döden* funnit en modell som utnyttjar de skiftande personligheterna i ett kollektiv och som han fortsättningsvis skall utnyttja i de flesta av sina följande 22 böcker. Liksom Simenon håller Suneson fast vid en tydlig huvudrolls innehavare och vid koncentrationen på ett enda fall, men han ger samtidigt betydligt större utrymme för Nilssons underlydande.

Påfallande är att Sunesons författarskap skiftar karaktär i flera avseenden. Den mörka stämning som präglade både Stockholmsmiljön och de introverta figurerna i *Fäll inga tårar* saknas helt i *Så spelar döden*. Inte heller står att finna någon uppenbar inspiration från filmtypiska grepp. Suneson föredrar visserligen ofta ett berättande som begränsar sig till karaktärernas iakttagbara yttre, men denna teknik kan lika gärna spåras tillbaka till Hemingways s.k. ”kameraöga” som till filmen. Framförallt dominerar i romanen en rapp och ironiskt underfundig dialog, som dels får understryka samspelet poliserna emellan, dels poängterar komiken i konfrontationerna med vittnen och misstänkta. Liksom i *Fäll inga tårar* ställs olika karaktärer omväxlande i fokus och även nu följer romanen delvis en misstänkt på flykt, men tonvikten ligger i högre grad på det polisiära arbetslagets insatser. I centrum står O. P. Nilsson som en erfaren och slitstark ledare för ett team, vars varma relationer till varandra gärna tydliggörs.

27 En negativ bild av poliskåren som helhet ges i några samtida engelska romaner. Julian Symons inleder med *The 31st of February* (*Den 31 februari*), 1950, en serie av, som han själv benämnde dem, ”crime novels” som bröt med pusseldeckarens konventioner och där samhällskritiken bl.a. sköt in sig på de rättsvårdande myndigheternas inkompetens. I John Bingham's *My name is Michael Sibley* (*Mitt namn är...*), 1952, framträder polisen som hänsynslös i sin behandling av misstänkta.

De nya inslagen i *Så spelar döden* förenas med starkt konventionella. Brottsfallet hör hemma i den medelklass och borgerlighet, gärna med konstnärliga ambitioner, som pusseldeckaren föredragit även i sina svenska varianter hos Trenter och Lang. Antalet misstänkta är från första ögonblicket begränsat till offrets släktingar, som misstänks ha handlat utifrån ekonomiska motiv. Utredningen blir i vanlig ordning en granskning av alibin och snäva tidsmarginaler. Vägen till upplösningen innehåller en del överraskande vändningar. Suneson skulle även fortsättningsvis begagna denna kompromiss mellan nytt och gammalt, mellan pusseldeckarens traditioner och polisromanens annorlunda karaktär.

Sunesons utveckling kan uppfattas som en triumf för de starka tendenser som återkommit inom kriminalromanens historia. Den långa serien, baserad på en konventionell litterär teknik och med stående huvudpersoner, har dominerat genren alltsedan Conan Doyle. Experiment av den art som ges prov på i *Är jag mördaren?* eller *Fäll inga tårar* förblir undantag. Publiken erbjuds och föredrar ofta det redan välbekanta, där variation skapas via gåtorna. Med en produktionstakt av i genomsnitt en bok om året stimuleras också författaren att utnyttja en uppsättning fasta ingredienser. Polisromanen, som för Suneson får en stabil form med *Så spelar döden*, ger honom en egen nisch på den svenska deckarmarknaden. Den till synes oföränderligt stabile O. P. Nilsson överensstämmer också bättre med samtidens normer än den problematiska Myrman, som snarast kan sägas förebåda de många nutida, krisdrabbade polishjältarna med Henning Mankells Wallander som exempel.

Möjligtvis kan man också se förändringarna i den amerikanska filmen som en bidragande faktor till att Suneson söker nya mönster. Den inspiration som *film noir* tidigare gett avmattas vid mitten av 50-talet. Paul Schrader betonar teknikens betydelse, hur technicolor och det nya cinemascopformatet hårdlanseras i konkurrensen med TV, men också hur maccarthysmen medför ett krympande utrymme för allt som kan misstänkas vara samhällskritiskt. Generellt efterträds pessimismen i den *noir*-typiska filmkonsten av vad Schrader kallar "ludicrous affirmations of the American way of life".²⁸

Omsvängningen i Sunesons produktion får konsekvenser för texternas ideologi. En text som *Fäll inga tårar* saknar sådana "betryggande" eller "ideologiskt bekräftande" inslag som teoretikerna på området gärna uppfattat som karaktäristiska för genren.²⁹ Visserligen drabbas gärningsmännen Stefan Marck och Alf Aramo båda av en död som möjligen kan tolkas som utslag av en högre rättvisa. Men poliserna har då romanen slutar ännu inte lyckats genomskåda sammanhangen och den konfliktyllde och vinberoende Myrman är definitivt inte ägnad att stärka förtroendet för ordningsmakten.

Bilden av det moderna samhället är också mörkare än hos någon av Sunesons svenska rivaler. De karaktärer som lyfts fram ur den dystra storstadsbakgrunden är med få undantag egoistiska, penninglystna och sedeslösa. Marcks väg mot förfallet innebär dessutom att han tangerar en undre värld, som annars är praktiskt taget okänd i samtida svenska deckare. *Fäll inga tårar* fokuserar framförallt på narkotikahandlingen, men även sutenörer, gatuprostituerade, pedofiler och solochvårare av den mest hänsynslösa sorten tillhör det sociala registret i Su-

28 Schrader, "Notes on Film Noir", s. 61.

29 För en diskussion kring dessa frågor se Ulf Carlsson, "Stieg Trenter- genren och samtiden", i *HumaNetten*, vårunumret 2005, www.vxu.se/hum/publ/humanetten.

nesons 50-talsromaner. I *Fäll inga tårar* ter sig själva stadslandskapet laddat med oroande symbolik då det talas om det hål som skapats mitt i centrum i och med tunnelbanebygget – ”som om en jättelik grävskopa grabbat tag i bebyggelsen och krafsat åt sig en knippa hus” (s. 108).

Texten signalerar ett orsakssammanhang bakom det onda. I presentationen av Marcks livshistoria talas det om ”ett *amerikaniserat*, privat och högst egenhändigt tillverkat helvete” (s. 13, min kurs.). Den stressade livsföring som Marck representerar och som explicit kännetecknas av cynism och hårdhet beskrivs som ett typiskt amerikanskt fenomen. Berättelsen avslöjar hur såväl den falska Vivianne som narkotikahajen Aramo har sitt ursprung i USA. I en räkka scener får läsaren följa hur knarket distribueras via flyget från New York. En direktör vars förbindliga yta uppenbart döljer en slughet beskrivs som ”[m]ycket amerikansk” (s. 95). I en rapsodisk bild av Stockholm förmedlad via Myrmans medvetande framstår staden närmast som invaderad av USA-inslag – dollargrin, artister, nattklubbar. Vid ett annat tillfälle sammanfattar kommissarien fallet och säger om Vivianne: ”Hon var för resten inte den enda i den här historien med rötter i Amerika. Hela eländet kom därifrån, så mycket visste man” (s. 147, 131).

Medan Myrman kan ses som ett offer för kristendenserna i tiden, ter sig O. P. Nilsson desto mer stabil. Inför mordoffret Vivianes städhjälp får han redogöra för sin syn på polisarbetet: ”...det är ett jobb. Ett jobb som måste göras. Vi är också en sorts städtanter, om ni förlåter ordet. Vi rensar upp, när dumma och elaka människor har skräpat ner, ställt till och burit sig åt” (s. 153). Det något naiva ordvalet kan uppfattas som ett utslag av den faderliga stränghet som utmärker Nilssons hållning till omvärlden, men Suneson understryker samtidigt de hotfullare sidorna av hans väsen. I *Så spelar döden* betecknas han både som ”dödligt farlig” och som diabolisk och hans huggormsgrin och kyliga blick fungerar som två ofta återkommande attribut.³⁰ Överhuvudtaget underhåller Suneson fascinationen inför huvudpersonen inte i första hand genom att ge tillträde till hans tankevärld, utan snarare genom att registrera hans livliga minspel och gestik.

Inte minst blir O. P. Nilsson representant för en traditionell svensk livsstil, en man som har sitt trygga fäste i den villa i Äppelviken, bakom vars vita grind hustrun väntar med pölsa och grisfötter.³¹ Redan i *Fäll inga tårar* blir ett kort avsnitt kring Nilssons stillsamma hemmakväll en enstaka, idyllisk ljusglimt i storstadsskildringen (s. 133 f). Som respekterad chef och som en man som förkroppsligat folkhemsambitionen genom att stiga från små omständigheter till en ansvarsfull post, framstår han som en korsning mellan Per-Albin Hansson och Simenons Maigret. Den senare har av Dennis Porter träffsäkert beskrivits som en nationellt präglad hjältefigur, kännetecknad såväl av typiskt småborgerliga franska seder som av självständighet och en kritisk hållning till överheten.³² O. P. Nilsson ter sig som en direkt motsvarighet på svensk botten. Suneson återkommer i flera romaner på 60-talet till polismannens sociala

30 Vic Suneson, *Så spelar döden*, Gebers 1956, s. 89, 270.

31 Suneson, *Så spelar döden*, s. 164, 178.

32 Dennis Porter, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, Yale University Press 1981, s. 202 ff.

bakgrund. Karaktäristiskt nog framställs dennes uppväxt i Stockholms Sibirien som utmärkt av knapphet men hederlighet.³³

Till skillnad från Maigret hamnar däremot sällan Nilssons nutida privatliv i fokus. Hustrun Gudrun får t.ex. aldrig träda fram i kroppslig gestalt i romanerna, utan förblir den troget väntande maken i bakgrunden. O. P. Nilsson är först och främst den gode ledaren för ett polislag, som i sin tur ger en idealiserad bild av hur manlig vänskap och effektivitet förenas på en demokratiskt präglad, svensk arbetsplats. I *Så spelar döden* återkommer scener med ett hårt arbetande roddarlag under befäl av en coach, för kommissarien uppenbart en träffsäker metafor för hans egen verksamhet.

Sunesons romaner kan till sist ses i en bredare kontext. Historikern Kim Salomon urskiljer en mera kritisk bild av ”framtidlandet” USA som ett alternativ till den beundran för det amerikanska som dominerade i 50-talets Sverige. Salomon påvisar hur även ”skuggsidorna i det amerikanska samhället”, däribland kommersialism, ytlighet och kriminalitet, skildrades i dåtidens svenska veckopress. I olika artiklar kontrasterades dessa amerikanska avarter mot en förment svensk gemenskap, trygghet och trivsel.³⁴ På liknande sätt lät Vic Suneson de nedärvda nationella värdena bestå vakthållningen i det moderna Sverige. Den amerikanisering som hotar i *Fäll inga tårar* motvägs av lanseringen av O.P. Nilsson och hans team som garanter för folkhemmets dygder.

Källor

Analyserad litteratur

Mord kring Maud, Gebers 1948.

I dimma dold, Gebers 1951.

Är jag mördaren?, Gebers 1953.

Fäll inga tårar, Gebers 1953.

Döden kastar långa skuggor, Gebers 1954.

Och häcken växte, Gebers 1955.

Så spelar döden, Gebers 1956.

Fredagen den 14:e, Gebers 1960.

Vem av de sju, Gebers 1967.

Filmer

Black Angel (Objuden gäst), 1946. Regi: Roy William Neill.

Detective Story (Polisstation 21), 1951. Regi: William Wyler.

Double Indemnity (Kvinna utan samvete), 1944. Regi: Billy Wilder.

He Walked by Night (Nattmänniskan), 1949. Regi: Alfred Werker och Anthony Mann.

The House on 92:nd Street (Huset vid 92:a gatan), 1945. Regi: Henry Hathaway.

The Killers (Hämnarna), 1946. Regi: Robert Siodmak.

Laura (Laura), 1944. Regi: Otto Preminger.

The Naked City (Storstad), 1948. Regi: Jules Dassin.

³³ Vic Suneson, *Fredagen den 14:e*, Gebers 1960; *Vem av de sju*, Gebers 1967.

³⁴ Kim Salomon, *En femtiotalberättelse. Populärkulturens kalla krig i folkhemssverige*, Atlantis 2007, s. 143 f, 154.

The Night and the City (Natten och staden), 1950. Regi: Jules Dassin.
On Dangerous Ground (Farlig mark), 1952. Regi: Nicholas Ray.
Out of the Past (Skuggor ur det förflutna), 1947. Regi: Jacques Tourneur.
The Postman Always Rings Twice (Vilse), 1946. Regi: Tay Garnett.
Scarlet Street (Kvinna i rött), 1945. Regi: Fritz Lang.
Somewhere in the Night (Jagad i natten), 1946. Regi: Joseph Mankiewicz.
Where the Sidewalk Ends (Nattens vargar), 1950. Regi: Otto Preminger.

Citerad och refererad litteratur

Bang, ”Tår på tand”, *Dagens Nyheter* 10.11.1953.
Bingham, John, *Mitt namn är... (My Name is Michael Sibley)*, 1952), Berghs 1957.
Borde, Raymond och Chaumeton, Etienne, *A Panorama of American Film Noir 1941–53* (1955), trans. Paul Hammond, City Lights Books 2002.
Carlsson, Ulf, ”Stieg Trenter – genren och samtiden”, i *HumaNetten*, vårnumret 2005, www.vxu.se/hum/publ/humanetten.
Cawelti, John C., *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*; Chicago University Press 1976.
Christopher, Nicholas, *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*, The Free Press 1997.
Creasey, John (J. J. Marric), *Gideons dag (Gideon's Day)*, 1955), Wennerbergs 1959.
Dickos, Andrew, *Street with no Name: A History of the Classic American Film Noir*, The University Press of Kentucky 2002.
Duncan, Paul, *Noir Fiction, Dark Highways*, Pocketessentials 2000.
Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style, ed. Alain Silver and Elizabeth Ward, Overlook Press 1992.
Hirsch, Foster, *The Dark Side of the Screen: Film Noir* (1981), Da Capo Press 2001.
Horsley, Lee, *The Noir Thriller*, Palgrave 2001.
Knight, Stephen, *Form and Ideology in Crime Fiction*, MacMillan 1980.
Koskinen, Maaret, *Spel och speglingar. En studie i Ingmar Bergmans filmiska estetik*, Norstedts 1993.
Krutnik, Frank, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge 1994.
McBain, Ed, *Avslöjad (Cop Hater)*, 1956), Wennerbergs 1957.
Naremore, James, *More than Nigh: Film Noir in its Contexts*, University of California Press 1998.
Ohlsson, Anders, *Läst genom kameran. Studier i filmiserad svensk roman*, Nya Doxa 1998.
Olsen, Steinar, ”Vic Suneson i toppform”, *Aftontidningen* 2.11.1953.
Panek, Leroy Lad, *The American Police Novel. A History*, MacFarland & Company, 2003.
Pillerthrillaren, ”Thriller-piller”, *StockholmsTidningen* 5.11 1953.
Place, Janey, ”Women in Film Noir”, i *Women in Film Noir*, new edition, ed. Ann Kaplan, British Film Institute 2000.
Porter; Dennis, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, Yale University Press 1981.
Salomon, Kim, *En femtiotalsberättelse. Populärkulturens kalla krig i folkhemssverige*, Atlantis 2007.

- Schrader, Paul, "Notes on Film Noir" (1972), i *Film Noir Reader*, ed. Alain Silver and James Ursini, Limelight Editions 1996.
- Simenon, Georges, *Mannen som såg tågen gå förbi (L'Homme qui regardait passer les trains*, 1938), Bonniers 1950.
- Symons, Julian, *Den 31 februari (The 31st of February*, 1950), Bokhuset 1981.
- Symons, Julian, *Lilla mordboken. Från detektivhistoria till kriminalroman – en historik*, övers. Sune Karlsson, Berghs 1979.
- Ullberg, Hans, "Pytt i panna", *Expressen* 5.11.1953.
- Waugh, Hilary, *Vid försvinnandet iklädd (Last Seen Wearing-*, 1952), Gebers 1964.
- Werner, Gösta, *De grymma skuggorna. En studie i Stig Dagermans författarskap och dess relationer till filmen som medium*, Norstedts 1986.
- Women in Film Noir*, new edition, ed. Ann Kaplan, British Film Institute 2000.
- Woolrich, Cornell, (George Hopley), *Natten har tusen ögon (The Night has a Thousand Eyes*, 1945), Askild & Kärnekull 1973.

Linnés latin

Av Erik Wiberg

Linnés språkliga värld

Jag kommer i denna artikel att behandla Carl von Linnés språkliga värld och hans bruk av det kulturella massmedium som latinet var på hans tid.

Först kan vi se att vår huvudperson hade en gynnsam miljö för språkets odling. Att finnas i en prästgård på landet gav i sig förutsättningar för att man aldrig skulle behöva vara utan stimulans bokligt och socialt. Prästgården var ju på den tiden ett socialt och intellektuellt nav i hela socknens liv, dit många hade anledning att vända sig, resande kom och gick och nyheter utifrån världen letade sig dit. Prästbarnen levde i den unika och fruktbarande myllan mellan det vardagligt slitsamma och praktiska liv som hörde samman med naturen, de lokala människorna men också tillgången till en annan värld av boklig bildning, intellektuell kunskap och andlig odling. Linnés far, Nils Linnaeus, var en försynt och stillsam man som hade ett stort intresse vid sidan av sitt yrke. Han älskade blommor och odlade dem i sin trädgård i Stenbrohult, en sevärdhet genom sin artrikedom. Till sonen förmedlade han en närhet och förtrogenhet med denna värld, som slog rot och skulle visa sig bära livsvarig frukt. I hans fars bibliotek fanns också böcker på latin. Förutom dogmatik, urkunder och uppbyggliga verk fanns, t.ex. Aristoteles' Zoologi i översättning till latin. Jag vill gärna tro att denna ordnade, tabellariska värld av mystik underblåste hans kärlek till blommornas värld.

Vi skall återkomma till hans latinska skolning; men redan nu kan vi konstatera att det sätt på vilket ämnet överfördes under hans tidiga år, genom informatorn Johan Thelander och vidare i trivialskolan och gymnasiet i Växjö inte hade gynnsam effekt.

Låt mig först beröra det bildningssystem som Linné kom att vistas i. Det hade sin rot i begreppet enkyklios paideia, en krets av vetande som cirklade kring de huvudmaterier man i västerlandet ansett att en bildad människa borde bli insatt i. Detta ideal kom att realiseras i *septem liberales artes* de sju fria konsterna, indelade i trivium: grammatik, retorik och dialektik och quadrivium: musik, aritmetik, geometri och astronomi. I klartext betydde dessa grundläggande kunskaper i läsning, skrivning och räkning, ett närstudium av den klassiska litteraturen och dess språk, litteratur och muntliga behandling.

På skolans tablå, dvs. kursplan, fördelades dessa ämnen i elementarskola 7–9 år, trivialskola omfattande de fyra följande åren och sedan gymnasiet, omfattande åldrarna 14–17. I den av Rudbeckius formerade och av drottning Kristina undertecknade skolordningen av år 1649 blev detta skolsystem i detalj reglerat med tyngdpunkten på ett teologiskt förankrat och fast organiserat latinläroverk, som skulle bestå i två århundraden.

Latinet var vetenskapens och bildningens språk i hela Europa, och alla som genomgått gymnasiet förväntades behärska det. För att lära sig latin krävdes flitigt övande och varje svensk gymnasist på 1600-talet hade ca 20 veckotimmar i latin på schemat.

Hur såg då de lärdes språkvärld – *res publica literaria* – ut på Linnés tid? Om själva koden var latinet, så var de olika sociolekterna åtskilliga. Språkhistoriskt sett befinner vi oss på nylatinets område (ca 1500–1800.) Språket är sedan länge ett artificiellt och specialiserat kommunikationsmedel inom främst vetenskap, lärdom och skolor, men också en självklarhet för bildade som önskade ha tillgång till sin historia och det samtida vetandet. Det var den kulturella och vetenskapliga världens *lingua franca*, väl att jämföra med motsvarande betydelse hos dagens engelska. Det bör ändå nämnas att språket inte stod ohotat vid denna tid. Inom diplomatin dominerade franskan. De nationella munarterna var på frammarsch, inte minst i de näringar och på de områden där man ville markera det speciella för ett enskilt land eller kulturområde.

Den normerande källan och användningen var det klassiska latinet, i synnerhet Cicero, vars breda spektrum av ord och stilarter, konstfärdiga syntax förblev humanistens och välta-larens ideal. Men nylatinet rymde också andra stilsorter. En sådan var det taciteiskt-senecan-ska stilidealet. Det präglades av korthet och kompression. Till dess anhängare kunde räknas naturvetare, jurister, stats- och hushållningsvetare. Deras behov var ett ändamålsenligt, deskriptivt språk utan utsmyckningar och med fast och definierad begreppsapparat. Det säger sig självt att det kom att röra sig om att anpassa gängse ord och nybildningar på äldre rötter, eftersom det gällde att skildra också nya företeelser.

Vetenskapshistoriskt befinner vi oss också i en tid när olika traditioner möts och prövas. Den aristoteliska traditionen av empiri och logik grundad en verklighetsförståelse som beto-nade den transformerade och transformerande kraften och ändamålsenligheten i all materia (hylozoismen) mötte nya tankeriktningar, som cartesianismen efter René Descartes (1596–1650), som med sin kunskapsradikalism gjorde kunskapsteorin till filosofins grundläggande disciplin och ansåg att den materiella verkligheten – *res extensa* – endast kunde göras till föremål för säker kunskap, medan medvetandet – *res cogitans* – tillhörde en annan och högst problematisk kategori. John Locke, den engelske empirikern (1632–1704), förespråkade, som den för tiden och framtiden tongivande filosofen, följande i *An Essay concerning Human Understanding*, 1690, s. 325:

The ends of language in our discourse with others being chiefly these three: First, to make known one man's thoughts or ideas to another. Secondly, to do it with as much ease and quickness as is possible; and, thirdly, thereby to convey the knowledge of things. Language is either abused or deficient when it fails any of these.

Begreppskorthet och begreppsklarhet var tidens lösen. Linné läste och införlivade de här antydda traditionerna och förhållningssätten, tillsammans med fysikoteologin, en vid den tiden fullt accepterad hållning som antog att det var människans uppgift som förvaltare av skapelsen att avlocka den dess hemligheter – däribland att tyda och koda Guds verk – för att därmed ära honom.

Linnés tidiga latinreception

I fallet Linné kan det både vara givande och intressant att se på hur hans förtrogenhet med språket latin formades och formerades. Inte minst mot bakgrund av de påståenden som gjorts

om hans förmåga att ta till sig språket, särskilt under skolåren, men också att senare bruka det med framgång.

Carl von Linnés tidiga umgänge med språket blev litet kluvet. Han fick influenser från sin far, människor som besökte prästhemmet och från de böcker i botanik som han läste. Troligen fick den unge Carl tidigt upp ögonen för ord som förmedlade en kunskap om de ting som var honom kära.

Men han fick också en ganska råbarkad informator, vilket kan vara orsaken till hans relativa misslyckande i skolan. Carl tvingades lära sig utantill, något som passade just honom särskilt illa, som ville se samband och få allt förklarad. Trivialskolan och stora delar av gymnasiet enbart förstärkte hans olust för att lära på det sättet.

Vi skall dock inte tro att allt var mörkt under denna gropiga resa. Linné hade turen och förmågan att i trängda lägen finna eller vinna människor för sin sak. Daniel Lannerus, rektor på trivialskolan, var hans lärare under sista året, och var något av en botanist, och kände också Carls far. Med honom verkar Carl ha kommit väl överens. Under senare delen av gymnasiet fann han äntligen någon som förstod sig på hans egenheter. Det var provinsialläkaren i Växjö, tillika physices lektor Johan Rothman. Av honom fick han undervisning i naturvetenskaper i slutet av sin skoltid, och särskild undervisning i medicin och botanik, inklusive insikt i den nya systematiken. Det var vid denna tidpunkt som han antog kallelsen att bli en Floras präst och inte bifalla sina föräldrars, i synnerhet moderns, önskan om att gå teologins väg.

Sammanfattningsvis kan sägas att den färdighet han enligt Växjölektorernas mening uppnådde i ämnet var skral. Det vill säga han behärskade inte grammatik, syntax och översättning på det sätt som förväntades av en kyrkans tjänare in spe. Sin förmåga att ta till sig *moderna* språk, har han själv kommenterat på följande vis: Han var i hela sin tid främmande för att lätt lära in alla språk och påpekade frankt: "Linguas addiscendas minime aptus" ('Han var alls inte lämpad för att lära sig språk') (Malmeström, 1957, s. 179). Linné ansåg att det endast berodde på brist på tid och tålmod. Vidare har han yttrat sig om sitt bruk av latinet, något som var sällsynt: "Han sade sig häldre willia få af Prisciano tre slag än af naturen ett"¹

Ett slags komplex för bristande precision och perfektion borde ha blivit följderna av detta.

Det är inget vi kan spåra i hans levnadsbeskrivningar. Tvärtom kan vi anta att han fått med sig ett försvarligt bagage av både formell och kulturell kunskap om antiken och dess språk.

Det framgår med all önskvärd tydlighet av både hans vetenskapliga och hans övriga produktion.

Men när Linné kom till Lund och sedan till Uppsala fick latinet i olika former en större plats i hans liv. Han läste ansenliga mängder botanik, nomenklatur och systematik på detta språk. När han av Rudbeck anställdes som demonstratör 1730, hade han redan, som 23-åring, det mesta av sin systematik uttänkt. Och grunderna för bruket av latin för hans egen del hade klarnat.

Det är på sin plats att något kommentera den lilla skara röster som under tiderna kritiserat Linnés latinbruk.

1 Priscianus (ca 500 e.Kr.) och Donatus (300-talet e.Kr.) var tongivande grammatiker under hela medeltiden och ett gott stycke framåt.

Man måste göra klart för sig vad det är som kritiseras och ur vilken synpunkt. Den vanliga kritiken hör ofta ihop med bristande elegans och noggrannhet. Dessa omdömen förhåller sig till ett stilideal, som normativa stilister menar vara giltigt för var man och för alla ämnen och genrer. Och den latinska prosans ideal var Cicero. Den mest färgstarka nedsvärningen av Linnés latin har Linnés porträttör Arvid Uggla gjort genom att beteckna det som Svartbäckslatin.² Ugglas beteckning är grundlös och skjuter över målet. Frågan är om inte de kritiska rösterna i allmänhet gör det. De baserar sin kritik på för liten kunskap och för snäv vinkel. De ser inte den allt tydligare genredelningen, den mer varierade nylatinska normbilden och de ser inte till effektiviteten hos språket.

En viktig synpunkt har Ann-Mari Jönsson förmedlat: Det finns belegg för att originalkällorna under nylatinets tid (1500–1800), och i synnerhet under dess senare sekel egentligen inte så ofta konsulterades, utan hellre kompilationer och citatböcker. Jönsson anser också att det i Sverige före år 1850 saknades kunskap om mycket av vad vi idag vet om det klassiska latinet. Läro- och handböcker hade en sämre kvalitet, liksom lexikon. Man förlitade sig mycket på mnemotekniska regler och kokboksrecept (Jönsson 2000, s. 51).

Sedan är det ett faktum att Linnés penna slinter och att formsäkerheten inte är 100-procentig. Trots detta var han en effektiv kommunikatör; det visar hans stora produktion av vetenskapliga arbeten och hans omfattande korrespondens.

Linnés mogna användning av latinet

Vi skall nu gå in mer på hur Linné använde latinet. Innan vi gör detta, låt mig bara dra mig till minnes vilken syn på språkanvändning som Linné allmänt sett omfattade. Det kortaste svaret får vi av hans egen penna:

En simpel styl, korta ord med ren mening, och undvikande av Tautologie är dett som gör ens skrifter tydligare. Mången tänker sig wara mycket klar då han widlöftigt beskriver dett som kort älliest sägas kunne; hwilken doch är alltid obscur att förstå och ledsen att läsa. Men en ren och rätt method, som är själen af all wettenskap, är just den som gör all ting så makalöst lätt.

Ty har mitt förnämsta ändamål warit att skrifwa scientifices äller en ren method.

(ur *Vulcanus Docimasticus* eller *Handledning uti proberkonsten* 1734.)³

Det korta och koncisa var hans stils adelsmärke, och det omdömet gäller alla hans genrer. I landskapsresorna vara hans svenska avväpnande; där finner vi att hans öppna öga och friska sinne kunde låta ett faktiskt konstaterande klinga som ett stycke lyrik, se nedan s.10.

Linnés vetenskapliga språk

Själva kärnan i Linnés språkliga program var att banta bort allt överflödigt. Det sköna i språket kom inte fram genom utsmyckning utan genom kondens genomskinlighet, ”en ren och rätt method” som han själv skrev. Denna linje följde han konsekvent i sitt liv och sina verk.

² Svartbäcken är en stadsdel i Uppsala, som dominerades av enkelt folk, t.ex. hantverkare. Ett latin som föreges vara obildat och okunnigt associerades då med denna stadsdel.

³ Citat från C. Linnaeus *Vulcanus Docimasticus*. Fahlun 1734. Efter originalmanuskriptet i Linnaean Society utgivet av G.A. Granström, Uppsala 1925. Tyvärr utan sidangivelse i Jönsson 2000, not 83.

Hans avsikt att beskriva och systematisera ett enormt material ligger i linje med detta. Vilken var då den faktabotten Linné stod på när han började sitt vetenskapliga arbete? Den tradition man brukar framhäva för att beskriva hans användning av latinet för vetenskapligt bruk börjar med Aristoteles och fortsätter med Plinius d.ä. och Seneca. Aristoteles' (445–385) *Zoologi* (i latinsk översättning) hade satts i hans händer redan av hans fader. Från den lärde han den s.k. polynomiala beskrivningen av växter, en första typ av botanisk diagnos efter vissa principer. Aristoteles elev Theophrastos (370–287 f.Kr.), som också blev hans efterträdare som föreståndare för Lykaion, var botaniker och upphovsman till grundläggande beteckningar på växtens delar in på 1500-talet, liksom hans förteckning av ett 500-tal växter i den till lycéet hörande trädgården fortlever in i vår tid.

Plinius d.ä. (23–79 e.Kr) mötte Linné förmodligen redan på gymnasiet, förmedlad genom lektor Rothman. Plinius *Naturalis Historia* var en encyklopedisk sammanställning över den tidens vetande, av vilket en del är bevarat och något är tillgängligt genom senare svenska översättningar fotnoteras: Om bildkonsten övers. Ellenberger Göteborg 1997, Om människan övers. Önnerfors. Jonsered 2000 och Om fåglarna övers. Nilsson Lund 2003. Seneca d.y. (4 f Kr–65 e.Kr) var inte bara författare av moralfilosofiska epistlar och läsedramer med motiv från grekisk tragedi utan skrev också ett naturvetenskapligt verk, *Naturales quaestiones*, Naturvetenskapliga undersökningar, som till medeltidens slut haft en stor användning och påverkan.

Skolan och utbildningsväsendet, som övertagits från grekerna, hade på många håll en nedgångstid under 400–700-talen. Klostren befordrade dock både kristen och antik kunskap, skrev av handskrifter, undersökte texterna och undervisade om deras innehåll. De olika ordnarnas utbildningscentra fick på en del håll en mer självständig ställning. De blev helt enkelt de nya universiteten. Sorbonne i Paris är exempelvis sprunget ur klostret St Denis.

Genom universitetsrenässansen på 1100–1200 talen kom en ny våg av vetenskapligt tänkande att växa fram, den s.k. skolastiken. De mest kända representanterna för denna metod är dominikanermunkarna Albertus Magnus och Thomas av Aquino. De flesta menar idag att skolastikens systematiska sätt att med hjälp av dialoger och syllogismer undersöka tänkandets bärkraft och att offentligen diskutera teser i själva verket var en sådd till moderniteten och en grund för den västerländska moderna vetenskapligheten. Albertus (1193–1280) bidrog med 142 botaniska termer i sin *De vegetabilibus Libri VII*.

Allt i den västerländska vetenskapen, som från 1500–1600-talet alltmer får modern prägel, försiggår på latin; det gäller undervisning, seminarier, forskning, korrespondens, samtal, disputationer och publicering. I denna nylatinska miljö blir språket en mångsidig alstrare av begrepp, somliga helt nya, andra lånade från grekiskan. Begreppen börjar nu tättna och vetandet öka inom astronomi, medicin och botanik. De första kända namnen under den nya epoken är Valerius Cordus' (1515–1544) *Historia plantarum* och Leonhart Fuchs' (1501–56) *De historia stirpium* följda av Malpighi, Jung, Camerarius, Ray och Tournefort under det följande seklet. De senare påverkade Linné.

Det fanns alltså ett inte obetydligt material av traderade latinska termer för växter och deras beskrivning, som alltmer pockade på en undersökning och en organisation av det som var

känt, både från källor och verklighet. En viktig faktor var den växande kunskap som fördes med upptäcktsresande och världsomseglare till Europa.

I de äldsta botaniska texterna, de flesta från grekiskt språkområde, finns således många namn, som dels är äktgrekiska, men också importer från andra språk och från ännu äldre östmediterrana språk, som ibland går under samlingsnamnet thrako-pelagiska. Romarna förde detta vetande vidare, tog upp andra språks benämningar och lånöversatte. Rätt få äktlatinska växtnamn finns traderade, utan det stora flertalet är nybildningar.

Termernas kulturhistoriska spegel är en rik skatt att ösa ur som vi här inte kan ägna någon uppmärksamhet. Allmänt kan sägas att de grekiska och romerska naturvetenskapliga författarna i regel använde ett enda namn, det folkliga för varje växt, men ibland särskilde de arter genom tillagda epitet som betecknade färg, växtplats, hemland, likhet, användning etc.

När artkännedomen under medeltiden ökade, var principen fortfarande densamma, men de artskiljande tilläggen växte till diagnostiska fraser.

Ett prov på Linnés framställningskonst i en växtdiagnos finns exemplifierat på bild 1 (se nästa sida). På den nedre delen beskrivs de språkliga elementen i hans berömda binära nomenklatur.

På bild 1 (bilaga 1) är en äldre diagnostyp återgiven (Tournefort: *Institutiones Rei herbariae* 1700), som i en enda mening försöker beskriva hela släktets karakteristika. Eftersom det är en enda mening språkligt sett är den syntaktiskt sammanbunden av verbformer. På den mittre delen återfinns Linnés motsvarighet. Linné har, till skillnad mot Tournefort, enbart kortfattade beskrivningar av de separata växtdelarna. Här förekommer ingen syntax, endast substantiv som huvudord och adjektiviska bestämningar. Det blir en kontrollerad vokabulär, bunden och entydig till form och innehåll, lätt genom- och överskådlig, vilket gör jämförelser lättare.

Linnés binära system

Caspar Bauhin, Rivinus, Tournefort, Lang, Klein med flera gjorde före Linné försök att skapa en någotsånär enhetlig nomenklatur i en binär ordning. Detta misslyckades dock, om man med binär nomenklatur menar en konsekvent användning av enordigt släktnamn följt av ett enordigt artepitet.

Linné hade tidigare använt diagnostiska fraser som artangivande (*nomina specifica*). I ett växtregister i slutet av sin *Öländska och Gothländska resa* (1745) och i växtförteckningen i *Pan Suecicus* (1749) använde han emellertid konsekvent *epitheton quoddam loco differentiae* (ett epitet i stället för diagnostisk fras). Det är detta artepitet som sedan i *Philosophia botanica* (1751) kallas *nomen triviale* och säges vara *vocabulum unicum* ('ett enda ord') och *vocabulum libere undequaqua desumptam* (ett ord taget fritt varifrån som helst). Enordiga artepitet infördes så i marginalen i *Species Plantarum* (1753) för växtriket och i 10:e upplagan av *Systema Naturae* (1758) även för djurriket, utan att för den skull slopa *nomina specifica*-fraserna. Som artepitet använde Linné ofta äldre enordiga växt- och djurnamn, vilka han skrev ned med stor begynnelsebokstav; i andra fall hämtade han artepiteten ur diagnostiska *nomina specifica* antingen genom att endast behålla det första ordet i dessa eller genom att

The following is a typical description in Tournefort's *Institutiones Rei herbariae* (1700): 'Hyoscyamus est plantae genus, flore A monopetalo, infundibuliformi & multifido: ex cujus calyce C surgit pistillum D infimae floris parti B adinstar clavi infixum, quod deinde abit in fructum F in ipso calyce reconditum E, ollae similem, operculo HK instructum & in duo loculamenta GG divisum septo intermedio I, cui adhaerescunt plurima semina L.'

The letters A, B, C, etc., refer to the illustration on Tournefort's Plate 41 (Fig. 7). To be noted are the verbs *est*, *surgit*, *abit* and *adhaerescunt*, the

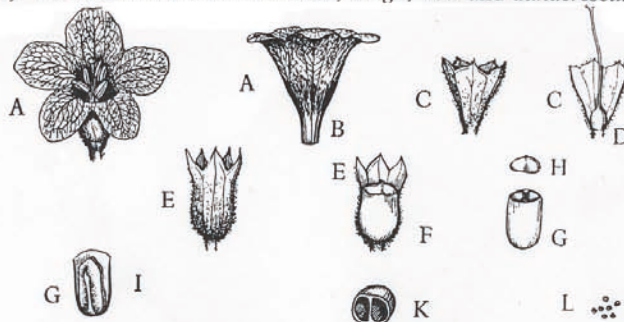


Fig. 7 *Hyoscyamus niger*; Henbane

A, corolla; B, corollae pars inferior; C, calyx; D, pistillum; E, calyx fructifer; E, F, fructus, dimidio calycis demoto; H, fructus operculum a latere visum; G, fructus pars inferior; I, fructus septum; K, fructus operculum ab infra visum; L, semina (drawing by Priscilla Fawcett, based on Tournefort, *Institutiones Rei herbariae*, t. 42; 1700)

whole forming one sentence: 'Hyoscyamus is a genus of plants with a monopetalous funnel-shaped and multifid flower, from the calyx of which arises the pistil', etc.

In 1737 in his *Genera Plantarum* Linnaeus described the same genus as follows:

HYOSCYAMUS* *Tournef.* 42. *Riv.* I. 152, 153.

CAL: *Perianthum* monophyllum, cylindraceum, inferne ventricosum, ore quinquefido, acuto, persistens.

COR: *Petalum* infundibuliforme. *Tubus* cylindraceus, brevis. *Limbus* erectopatens, semiquinquefidus: *laciniis* obtusis, unica reliquis latiore.

STAM: *Filamenta* quinque, subulata, inclinata. *Antherae* subrotundae.

PIST: *Germen* subrotundum. *Stylus* filiformis, longitudine staminum. *Stigma* capitatum.

PER: *Capsula* ovata-obtusa, linea utrinque insculpta, bilocularis, duabus capsulis arcte approximatis, tecta, operculo horizontaliter dehiscente.

SEM: numerosa, inaequalia. *Receptacula* dimidiato-ovata, dissepimento affixa.

Språkligt ser således Linnés binära kod ut som följer:

Släktnamnet (och ev undersläktnamn) är antingen

1. Ett substantiv i nominativ singularis Ex. *Quercus*, 'ek' eller
2. ett substantiverat adjektiv i nominativ singularis, ex. *Polygala* 'mjölkrik'
De antika orden behåller sina ursprungliga böjningsformer.

Artepitet (art- underarts- varietets- form-) är

1. ett adjektiv (el. adjektiviskt använt substantiv) som till genus rättar sig efter släktnamnet. Ex. *Lilium candidum* 'vit lilja'
2. ett substantiv eller substantiverat adjektiv i nominativ singularis. Ofta är detta ett förinneanskt släktnamn eller ett inhemskt namn, såsom en apposition till släktnamnet, t.ex. *Parnassius apollo*.
3. ett substantiv eller substantiverat adjektiv i genitiv, angivande upptäckare eller annan person som hedras, växt- eller uppehållsplats, blomningstid, värdväxt eller värdjur, sjukdom som förorsakas av växten o.s.v. Exempel: *Primula veris*, Vårens P, *Taraxacum Sulitelmae* T. från Sulitelma

Bild 1: Ur Stearn, William T., *Botanical Latin*, 4th ed., repr. 2005.

av två ord i dessa göra ett. Exempel: C Bauhins *Ranunculus aconitifolius albo flore* blev hos Linné *Ranunculus aconitifolius* och Tourneforts *Cardamine alpina minor Resedae foliis* fick formen *Cardamine resedifolia*.

Linnés lån

Linné griper inte sina namn ur luften utan hämtar ord från mytologi, ortnamn och botanikers namn. De närmare källorna till Linnés binära släkt- och artnamn, först redovisade i index till hans *Öländska och Gotländska resa* 1745, och mer fullständigt i *Species plantarum* 1753, har visat sig vara, förutom all den läsning han gjorde som gymnasist, *Fabulae* av Hyginus, vars verk om mytologi, har gått förlorat; Hyginus var föreståndare för det Palatinska biblioteket (64 f.Kr–17 e.Kr). Han hämtar även ord från Benjamin Hederichs mytologiska uppslagsverk *Grundliches Lexikon mythologicum*. Den tidsmässigt mest aktuella källan i samtiden var Caspar Bauhins *Pinax* (1623) en utbyggd generisk specifik taxonomi efter tysken Konrad Gesner (1516–65).

Resultatet av hans botaniserande blev en blandad kompott av frukter. Mytens personer återkom gång efter annan. Bland insekterna fanns t.ex. *Papilio Priamus*. Berömd är den vilda fjällblomman *Andromeda*, rosling, fäst vid ett gräs, men nerböjd som sin mytologiska förebild som fjättrades vid en klippa på order av den avundsjuke Jupiter Ammon, Egyptens övergud. Linnés vurm för mytologi avslöjas också i boktitlar som *Pan Suecus* eller *Pandora Insecto-rum*.

Linné skapade även helt nya ord med klassisk botten. Av de större botaniska begreppen är han far till *pollen*, frömjöl, *petalum*, kronblad och *stigma*, märket; de senare med grekisk bakgrund men utan anknytning till botanik. En viktig komponent är alla suffix och prefix som nybildas eller används på ett nytt sätt, t.ex. *acutiusculus* 'liten spetslik', *subcaudatus* 'nedtill svansformad', adjektivkomposita som *curvato-multangulus* 'böjd och flerflikig'.

Låt mig till denna blomsterbädd få foga ett för latinet okänt redskap från den svenska bondmorans rike, trampbrädet, som Linné förvandlade till *valgium*.

Sammanfattningsvis gör Linné så att han väljer, organiserar och standardiserar en vildvuxen flora av termer. Han skapar därvid ett antal nya begrepp, hämtade från brukbara grekiska eller latinska baser med tillägg av gängse prefix eller suffix. Allt inordnas och underordnas sedan i hans system, som först 1905 vinner officiellt internationellt burskap.

Landskapsresornas latin

Det kan tyckas kuriöst att i svenskspråkiga texter som landskapsresorna är infoga ett lärt språk. Det är ju förståeligt att nämna facktermer i en bok menad för lärt och kunnigt folk, men här beströs den löpande texten med citat och formuleringar som kräver latinkunskap och klassisk beläsenhet.

I *Iter Lapponicum* kan det se ut på följande sätt:

renmossa
= *hieme*

5 Junii . . . Jag undrade, att lapparne ej bygga sig 16 à 20 små huus, uti hka de kunne gå erecti, emädan skogen ha de på sig. Sed respondent, om sommaren ärom wij på ett ställe, i wintren på ett annat, 20 mihl kanske här ifrån, där wij få mossa till våra renar. Quaerebam, cur non colligant aestate *muscum rangiferorum*, ut ea praebeant *hyeme* in epulis? Negant, quia aestate versantur ubi pisces; hyeme longe abhinc ubi crescit . . .

13. dies optimus clarus et serenus . . . 14. Då jag hafft andra gästgifwareg. och mitt emällan den och den 3:die färgats öfwer en elf, straxt wisar sig en ugla, hkn litet då och då flyger frå mig. Jag i medlertijd tager till min lilla byssa, och kl. 12 en qvart äffter, ty natten war ej dett minsta mörk, på frijhand vågar ett skått, råkade, fast hästen gick i full gång, ja så att ena sidan aldeles skiämdes, att hon ej kunne upstoppas. vide descript.

Utdrag ur Iter Lapponicum. Rad 5-8 i översättning av Erik Wiberg: Jag frågade mig, varför de inte samlar renmossa på sommaren, för att ge den till foder (nämligen åt renarna; övers. anm.) på vintern? De förnekade det, eftersom de vistas där det finns fisk på sommaren; på vintern är de långt ifrån där den växer.

Här möter vi en text tagen direkt från dagboken. Det som språkligt kännetecknar denna text är de latinska termerna, vilkas användning dikterade av en strävan att snabbt diagnosticera vad han såg med de facktermer som stod till buds, och visa läkarens försök att med objektiva termer beskriva människors och miljöers egenskaper. Man kan diskutera varför Linné gjorde som han gjorde. Men kanske det går att förklara genom att dels se till hans naturvetenskapliga lidelse att kortfattat definiera vad han såg, dels stryka under prägeln av dagbok, det omedelbara intrycket, som också har sin betydelse. Rolf Hillman menar att det: "I Linnés blandspråk ibland ligger en viss glädje med ett uns av lärd fåfänga över att få röra sig med latinet, något av det akademiska livets frimureri" (1970, s. 46). Bengt Löfstedt (1986/87, s. 122) har pekat på Linnés bruk av latinet och dess förbindelse med klassiskt och annat språkbruk. Han ser under landskapsresorna att det finns likheter i form och avsikt – just i växlingen mellan modersmål och tillägnade språk – mellan Luthers *Tischreden* och Linnés provinsskildringar.

Linnés muntliga bruk av latin

Ytterligare en aspekt av Linnés latinanvändning är hans – förmodligen dagliga – bruk av muntligt latin. Detta var upptränat ända sedan trivialskolan, där språket både hördes och lästes, liksom på gymnasiet. Det var också det vardags- och specialistspråk genom vilket Linné inledde sin internationella karriär och klarade sin vardag 1732–1735, då han befann sig i Holland, England och Frankrike, vilkas nationalspråk han inte alls behärskade. Onekligen skulle det vara intressant att få uppspelade eller rekonstruerade några olika situationer där Linné använder talat latin. Vi kan nog, med ledning av hans skrivna latin och kunskaper om hans livliga och engagerande sätt, föreställa oss det ytterst sällsamma i att avlyssna en

person, som spänner över sitt småländska modersmål, skolans talövningar över bragdrika romare, översködligt och heterogent specialistlatin från olika epoker, samtida gängse samtalsprosa från de vetenskapliga salongerna i Europa och ett flitigt, om än med svenska uppblandat, föreläsningsspråk från akademien i Uppsala.

Linnés korrespondens

Jag vill nu uppmärksamma er på Linnés korrespondens, som var mycket omfattande. Idag är ca 5 800 brev kända till 200 mottagare i Sverige och 400 i utlandet. Det stora flertalet är avfattade på latin. Samlingen kastar ljus inte bara på Linné och hans vetenskap utan också över den dåtida vetenskapliga kommunikationen över huvud taget. Hur var då Linnés latin som han använde till vardags, utan korrektur och försköning?

Helheten får vi en uppfattning om i ett kort brev (se nästa sida) som Linné skrev till den tyske läkaren och botanikern Christian Gottlieb Ludwig i Leipzig⁴. Med honom har Linné utväxlat åtskilliga brev, som ibland vittnar om både klarspråk och ömsesidig uppskattning.

Brevet inleds med en rad artighetsfraser, där Linné gratulerar Ludwig till alla hedersomnämningar han fått och för en bok som Linné erhållit genom hans förmedling. Därpå går Linné in på alla de vetenskapliga verk som Ludwig författat med Linné som mål, och Linné uppmanar honom att publicera sin egen metod. Självt kallar han sig en nyinskriven soldat. Sedan går han in på enskilda kontroverspunkter. Tydligt har släktet Pythia som Linné tidigare publicerat i *Genera Plantarum* tagits bort i den något senare *Corollarium genus*. Sedan omtalar han att han i två av sina verk uppkallat arter efter Ludwig och avslutar med förhoppningen att detta, trots att det sker i strid med hans egna principer, gjorts av uppriktig kärlek till honom som vän. Denna Linnétext har nästan enbart klassisk ortografi, men några avvikelser skall nämnas, inte minst i syntaxen. Låt oss saxa ur texten ovan (rastrerat) i svensk översättning:

Du borde inte bli arg på dem för att de inte fortsatt längre; de har inte sparat någon möda och ingen ansträngning, Eftersom jag själv mycket väl känner min egen svaghet, har jag aldrig varit så obetänksam att jag trott att jag själv på något sätt kunnat efterlämna något fulländat.

Här kan man mena att Linné tre gånger bryter mot klassiska regler. *Parco* måste enligt dem styra dativ, och här styr det ackusativ. Problemet är bara att såväl i arkaiskt som nyare latin är enbart det senare möjligt. *Pepercerint* är ett slarvfel. Linné visste att det heter *pepercerint*. Dessa exempel på språkfel kan avslutas med *infirmitatis*, en hopskrivning för *infirmitatis*. *Progredior* är deponens i klassiskt latin och borde således fått formen *progressus sum*.

Det finns avvikelser från den vedertagna latinska formläran i detta brev som jag inte går in på här, liksom konjugationsöverklivningar och felaktig bisatskonstruktion. Men de kan förklaras som alternativt bruk i nylatinet eller som resultat av obefintlig korrekturläsning. Linné hade aldrig tid till sådant. Ingenstans i de citerade breven går felet egentligen ut över förståelsen av det skrivna. Detta brev är ganska rättvisande för frekvensen av formläro- och syntaxavvikelser man kan finna i ett handskrivet Linnébrev. På få ställen i breven går felet egentligen ut över förståelsen av det skrivna. Det rör sig om fel som i en ogranskad doktorsavhandling på engelska skriven av en svensk skulle kunna sett ut som följer:

4 Linnés brev nr L 0211 22/10 1737.

L0211

Carl Linnaeus [+] to Christian Gottlieb Ludwig [+]

Leiden, Netherlands, 22 October 1737 n.s.

Viro Experientissimo Celeberrimoque,
D[omi]no M[onsieur] Chr[istiano] Gottl[ieb] Ludwig,
Philos[ophiae] & Medicinae Doctori,
In Acad[emia] Lipsiensi Botanico & Docenti,
Salutem pl[urimam] dicit
Car[olus] Linnaeus.

Ante triduum Tuas doctissimas literas die 14 augusti exaratas simul cum missis dissertationibus ad me accessere. [1]

Gratulor ex animo longe diu ante hoc promeritos in arte honores. Utinam proxime possem idem ad Professoris gradum publicum in Academia Lipsiensi, ut sub Tuo praesidio Te Maecenate effloresceret ars nostra diu neglecta, gratulari! [2]

Gratias quas possum ago summas pro curiosissimis, quas ad me misisti, dissertationibus, Gratias pro doctissimo Tuo Programmate. [3] Utinam scirem, qua in re mutuis inservirem officiis, [a] me paratum reperires, spondeo!

Fuerunt autem Tuae literae simillimae dissertationis mihi oppositae. Sed id omne ab animo amicissimo profectum esse certus confido. Neque recuso doceri meliora. Utinam Tu propriam ederes methodum, qui tanto tamque sublimi gaudes iudicio! Ego primus essem, qui sapientius dicta subscriberem. Nec ullo modo dubito, quin sapientius longe evitares non modo omnes errores, sed et ita absolveres, ut ne quidem dubia causari possent argumenta. Hoc certus spero, quod, si Tibi Deus annos concedat, in praxi Botanica relinques orbi fundamenta solida, quibus superstrui potest tamquam immotis principiis ars, quam tantis in deliciis habent mortales. Interim Tu ut doctior longe & sublimiori iudicio felix ita et Sapientior facilis ignoscas, dum vides homines, quibus e viliori luto finxit praecordia Titan.

Nec ipsis succenseas, dum nullos parcerint [sic] labores, nullum inceptum, [b] quod [c] ipsis ultra progredi datum non fuit. Numquam eo temeritatis progressi [sic] propriae meae infirm[it]atis maxime ipse gnarus, ut crederem ullo modo me quid perfectum relinquere potuisse. Tyro sum; ero, dum vixero, nec perfectum vidi. Utinam Tu ante me scripsisses, longe amplius tunc prospexissem! Malevolorum tela non curo. Quis haec evitavit umquam? Gratulor me in Te immerens obtinuisse Amicum fidum, sc[ilicet] integerrimum, qui ut meorum errorum maxime gnarus ita et mei eo major Defensor in rebus infirmis, dum prodesse studueram. Occurrunt longe multa, quae ex iisdem quae mihi objecisti principiis, mihi paradoxa; occurrunt in Tuis. At de iis dubitare ne quidem mihi concedit ratio ulla. Non enim Te nil sine ratione sufficienti dicere posse nec de Te dubitare admit[t]eret candor, sc[ilicet] si des, quae [d] concep[er]e [e] in amicum, qui se mihi toties tam fidum obtulit, ulla vera. Quo [f] ego Te animo persecutus sum, licet absentem nec umquam visum, dabit suo tempore vaga fama. Dicant, quae de Te publice commentatus sum.

Numquam reticui argumenta, quae methodum meam infringerent. Ipse ea ingenue professus sum. Meam methodum naturalem numquam obrusi. Longe aliud sentio. Videbis huc ex fragmentis methodi meae naturalis. [4] Videris itaque quasi de instituto contra me sensisse magis quam ex animi sententia.

The thesis presented by Skeat is worth serious consideration, as are the other models, explaining the birth of the scriptural codex, referred to above

These thesis presented by Skeat is worth **serios** consideration, which are the other models, explaining the birth of the **scripture** codex, referred to above

Linné som festtalare och poet

Ingen som läst Linné är omedveten om hans starka böjelse för det komprimerade uttrycket och hans dragning till romerska skaldar, som Ovidius och Vergilius. Jag vill som sista exempel i denna artikel analysera ett inslag i *Fundamenta botanica*, nedskrivet 1730, publicerat sex år senare. Det är närmare bestämt den högstämnda dikten "Naturae querela ad Iovem" (Naturens klagan mot Jupiter), fogad till skriftens företal, författad av den blott 23-årige Linné. Den får stå som representant för Linné som latinsk versmakare. Kanske att texten också ger en vink om hans gåvor som akademisk festtalare.

Naturae Querelae ad Iovem

Ex praefatione Fundamentae Botanicae

Alma diu jacuit totum Natura per orbem
neglecta et sine honore fuit sine numine numen
Ad solium Jovis ibat et has de corde querelas
exprompsit laceros, ut erat, diffusa capillos:
"Nemo meas agnoscit opes; nec scilicet herbis
numen inesse putat, quamvis latet abdita in meis
visceribus vis magna, ex coelo ducta potestas.

Cur hominum tam segne genus pravumque moraris hactenus?"

At solio tum Jupiter infit ab alto.

Arridens blandam alloquitur sermone ministram:

"Pelle metus, mea nata, et disjice nubila frontis.

Namque, ni fallor, erit, neque enim procul abfore credo
tempus, quo nova gens priscos renovabit honores"

Tum pater inspiciens arcana volumina fati.

Eresius primo se ostendit margine chartae.

Proximus huic, longo sed proximus intervallo

Pedacius se offert, atque una Plinius exstat.

Plurima tunc atro fuit obscurata colore
pagina Botanicae longumque inviderat arti,
donec jam tandem revolutis ordine lustris

Mathiolus priscos instauraturus honores
communi impensa fraetus regumque favore.

Den vackra naturen låg länge i träda utöver
hela vår värld och utan ära, en kraft utan kraft
Naturen löpte fram till Jupiters tron, och avlät,
som hon stod, med håret på kant, följande sar
gade klagan från hjärtat:

Ingen vill kännas vid min makt, ingen tror att
det finns en gudakraft i örterna, fastän den lig-
ger dold i mina inälvors djup, en stor kraft, en
makt sprungen från himlen.

Varför har du tills nu hållit tillbaka ett så slött
och förvänt släkte?

Men då började Jupiter sitt tal från tronen den
höga. Med ett leende håller han följande tal
till sin blide tjänare:

Fördriv din fruktan, min dotter och skingra
molnen från din panna. Ty det kommer, om
jag inte tar fel, en tid, och jag tror inte den är
avlägsen, när ett nytt släkte kommer att förnya
de forna dygderna.

Sedan ser fadern in i Ödets hemliga skrifter.
Eresius visar sig först från kanten av bladet.
Närmast efter denne, men på långt avstånd,
anmäler sig Pedacius och tillsammans med
honom står Plinius.

Hunc sequitur serie felici atque ordine longo
 illinc Caesalpinus et hinc par nobile fratrum
 Bauhini atque hac parte Columna et Clusius illa
 pluraque perpetua quae virent numina fama.
 Excipit hinc sacros argentea pagina visus.
 Breynius, Hermannus, Rheed et Morisonus in una
 heu nimium brevis ipse aevi! Mors improba coeptis
 invidet et vitam medio in conamine rumpit.
 Rajus hic implet opus summaque coronide figit
 aureaque explicuit Plukeneti litera nomen.
 Unus in hoc sacro Tornefortius margine splendit.
 Rivinus resplendenti sese exerit aere.
 Apparent instructi acie, sed non tamen omnes
 felices operum; infelix Kramerus et ausis
 ipse suis impar.

Men sedan var den största delen av sidan
 dold av svart färg, den hade länge känt avund
 mot den botaniska konsten fram till dess att
 slutligen, sedan sekler förlöpt, Matthiolus
 kommer för att återinsätta den forna äran, för-
 litande sig på det allmännas kassa och kung-
 lig favör.

Följer på denne en lång och lycklig serie an-
 förd av Caesalpinus, följd av bröderna Bauhin,
 och på ena sidan av bladet Columna och på
 den andra Lecluse och flera gudabestänkta
 berömdheter som grönskar för evigt.
 Därefter börjar en silverne sida skymta fram-
 Breyne, Herman, Rheede och Morison kommer
 fram på en gång. Ack, Morisons liv blev för
 kort. Den skändliga döden missunnar honom
 hans insats mitt i hans företag.
 Ray avslutar däremot sitt verk och fäster där-
 över sitt slutsignum, men lämnar en gyllene
 bokstav att förklara Plukenet.
 Tournefort lyser ensam på denna heliga kant.
 Rivinus lyser fram i skinande brons. De fram-
 står alla i välordnat led, men ändå är inte alla
 ryktbara efter sina verk; Kramer, den olyck-
 lige, var inte själv i höjd med sin dristighet

Prosaöversättning: Erik Wiberg

Som en mer avancerad kria av en ung man, knappt ens uppstigen på forskarkarriärens
 första trappsteg, blir denna text intressant, eftersom den kastar ljus på hans användning
 av klassikerna och latinet. På köpet får vi också hans redan ganska klara uppfattning om
 botanikens stjärnhimmel. I korthet får vi här en värtalighetsövning över flera teman – sorg,
luctus (v. 1–2), klagan, *querela* (v. 3–9). De följande raderna ger *consolatio*, tröst. Jupiter
 tröstar naturen och förutser att hon kommer att bli ärad i en nära framtid. Merparten av dikten
 (v. 14–35) är en lovprisning (*laus*), där Jupiter ser in i Framtidens bok och räknar upp dess
 kommande botaniska hjältar.

Vi kan i texten se anspelningar på kända topoi i den antika litteraturen. Ann-Mari Jönsson⁵
 pekar på det epikuriska anslaget i dikten som påminner om Lucretius *De rerum natura* (Om
 tingens natur). Klagan inför Jupiter har en parallell i Vergilius' *Aeneid*, bok 1 (v. 227 ff) där
 Venus klagar över sin son, Aeneas' kval under resan från Troja. Tydlig är också allusionen
 på Aeneidens berömda bok 6, där Aeneas får det romerska rikets framtid föreställd för sig
 genom sibyllan i Cumae. Ovidius' *Metamorfoser* kommer i tankarna genom metallerna,
 silver, guld och brons från Quattuor aetates.

Har vi höglitterära anspråk kanske denna text inte håller måttet, men ser vi den som ett
 utslag av den tidens skolbildning blir bilden genast ljusare, ett personligt brutet budskap

⁵ Jönsson, 2000 s. 62.

på en konventionell och välövd grund. Språket, vars form och ordval får kallas klassiskt i egentlig mening – flyter, även om hexametern inte alltid är så elegant. Det blir också mycket personligt linneanskt till innehållet genom hans rangplacering av naturen och dess förnämsta uttolkare, botanikerna, tycka vad man vill om hans egna preferenser.

Slutvärdering

Tre samtidsvittnen skall få avrunda denna artikel med korta omdömen om hans latin. Så här skriver Abraham Bäck, kanske Linnés närmaste vän, livläkare i Stockholm:

Det var honom inte gifvet att lära språk, för den orsaken mindre nögd med utlänningen, som ej kunde tala latin. På latin uttryckte han sin mening tort, lätt, nogare och kårtare än någon annan, men för övrigt gjorde han sig icke stor möda allenast saken var med naturen överensstämmande. (Bäck 1779, s. 77.)

Jean-Jacques Rousseau's bedömning i *Letter on the elements of Botany addressed to a Lady*:

Complaint has been made that the words of this language are not all to be found in Cicero. This complaint would be reasonable had Cicero written a complete treatise of Botany. Those words however are all either Greek or Latin, expressive, short, sonorous and even form elegant constructions by their extreme precision. It is in the constant practise of the art, that we feel all the advantages of this new language, which is convenient and necessary for botanists, as that of algebra is for mathematicians. (Rousseau 1807, s. 12.)

En mycket van kontinental latinanvändare, medicinprofessorn François Boissier de la Croix de Sauvages i Montpellier⁶ skriver så här:

Opus...vere aureum et, mote parvum, at reipsa maximum. Miror tuam sapientissimam brevilloquentiam, tuum ordinem nitidissimum. Alii autores pauca multis verbis, tu multa paucis verbis profers pro more solito.⁷ (Linnaean Society of London, Collection of Letters.)

Låt oss nu summera vad som framkommit och försöka värdera Linnés latinanvändning.

Först skall sägas att Linné var en mycket mångsidig och flitig utövare av latinet och de genrer han inte använde var få. Också hans muntliga bruk av språket var omfattande. Det finns en gemensam nämnare för hans bruk av latinet, och det är kortheten i uttryckssättet. Linné är beroende av bestämda källor och mönster, från gymnasiets bildning, vedertagen terminologi och diagnostik från antiken och framåt samt samtida nylatinskt språkbruk. Han gjorde som latinist bestämda, originella och bestående bidrag till nyords- och begrepps-bildningen. I denna mening var han en nydanare också internationellt sett. Linné var inte en polerad Cicero utan en otålig systematiker som inte så sällan drabbades av småfel i sina brev och otryckta verk. Dessa förringar dock på inget sätt hans ställning som kompetent latinanvändare på sitt område.

⁶ Brev 15/9 1751.

⁷ I översättning: Ditt arbete...är verkligen gyllene, det är litet i storlek, men i verkligheten mycket stort. Jag är förundrad över din synnerligen visa korthet i uttrycket och din glänsande ordning. Somliga författare säger få saker med många ord, men du säger många saker med få ord efter din vana.

Litteratur

- Bäck, A. (1779): Åminnelse-tal öfver (...)Välborne herr Carl von Linné (...) Den 5 December, 1778: Stockholm.
- Carl von Linnés självbiografier* (1957): På uppdrag av Uppsala universitet utgivna av E. Malmeström och A.Hj.Uggla. Uppsala.
- Hillman, Rolf (1970): Svensk prosastil under 1700-talet: Dalin, Linné, gustaviansk talekonst. Stockholm.
- Jönsson, Ann-Marie (2000): "Linnaeus's Svartbäckslatin as an International Language of Science". I *Svenska Linnésällskapets årsskrift* 2000/2001, s. 49–76.
- Löfstedt, Bengt (1986): "Zu Linnés Latein". I *Svenska Linnésällskapets årsskrift* 1986/87 s. 118–134.
- Linnaean Society of London, Collection of Letters.
- Rousseau, J.J. (1807): *Letters on the Elements of Botany Addressed to a Lady*. Translated into English with notes, and twenty-four additional letters fully explaining the system of Linnaeus by Thomas Martyn, London, 7th ed.
- Stearn, William T., *Botanical Latin*, 4th ed., repr. 2005, Portland, Oregon

För vidare läsning

- Blunt, Wilfrid (2002): *Carl von Linné*. Stockholm.
- Fries, Sigurd (utg.) (1971), *Linnés språk och stil*. Stockholm.
- Fries, Sigurd (1996): "Lärdomsspråket under frihetstiden". I *Svenska i tusen år. Glimtar ur svenska språkets utveckling*. (red.) Lena Moberg och Margareta Westman. Stockholm.
- Teleman, Ulf (2002): Ära, rikedom och reda. Svensk språkvård och språkpolitik under äldre nyare tid. Stockholm.
- Widmark, Gun (1996): "Den lätta prosan växer fram". I *Svenska i tusen år. Glimtar ur svenska språkets utveckling*. (red.)Lena Moberg och Margareta Westman. Stockholm. 1996.

Mary Ingemansson, *Skönlitterär läsning och historiemedvetande hos barn i mellanåldrarna*. Licentiatavhandling i litteraturvetenskap: alternativet Svenska med didaktisk inriktning (omfång: 128 s).

Av Birgitta Svensson

”Vilka möjligheter har barn i tio- till elvaårsåldern att utveckla sitt historiemedvetande då de deltar i en tematiskt upplagd undervisning där skönlitteraturen spelar en viktig roll som kunskapskälla?” Den här frågan undersöker Mary Ingemansson i sin avhandling från 2007. Detta syfte får hon stöd för bl a i läro- och kursplaner för grundskolan där det talas om skönlitteraturens roll som en viktig kunskapskälla och betydelsen av att eleverna tillägnar sig ett historiemedvetande, för att genom detta medvetande också kunna tolka nutiden. Detta syfte får hon också stöd för hos historiedidaktiker, bland dem Monica Vinterek som pläderar för berättandet i historieundervisningen. Ingemanssons syfte preciseras i fyra huvudfrågor:

1. Vilket skapat eller utvecklat historiemedvetande finns efter hela läs-, skriv- och samtalsprocessen?
2. Hur skapar eleverna sitt historiemedvetande?
3. Hur utvecklas elevernas syn på historia under processen?
4. Vilken sorts identifiering med personer i romanen sker? Hur förhåller eleverna sig till människor som har levat förr?

För att besvara frågorna har Ingemansson under fem veckor följt ett undervisningsförlopp om vikingatiden och härvid fokuserat på tre elever (Sofia år 4, Simon år 5 och Emma år 5) som går i en s k F5-skola i södra Sverige, en skola som i sin utvecklingsplan inkluderar ett tematiskt och ämnesövergripande arbetssätt. Det empiriska materialet består av enskilda intervjuer som görs vid vardera tre tillfällen med de nämnda eleverna, klassens boksamtal och skrivna texter (två essätexter som utgör svar på ställda frågor, en faktatext och en berättelse). I centrum för intresset står elevernas reception av Maj Bylocks historiska roman *Drakskeppet* (1997).

De teoretiska och metodiska utgångspunkterna hämtas från både det historiedidaktiska forskningsfältet och den läsarorienterade forskningen. Åberopande den tyske forskaren Karl-Ernst Jeismanns definition av historiemedvetande noterar Ingemansson att det är denna som i något varierad form också återkommer i den svenska historiedidaktiska diskussionen – liksom i den definition Ingemansson själv formulerar för sin undersökning och som lyder:

Historiemedvetande är vetskapen om att alla människor existerar i tid och rum, det vill säga att de har en härkomst och en framtid samt vetskapen om att ingenting är oföränderligt. Historiemedvetande handlar om tolkning av det förflutna, förståelsen av nutiden och tankar om framtiden. I ett didaktiskt sammanhang aktiveras historiemedvetandet av emotionella upplevelser och kan då beskrivas utifrån tre processer: identifikation och mötet med det annorlunda, den sociokulturella läroprocessen som inbegriper existentiella frågor och värderingsfrågor samt historiemedvetandet som berättelse. (Ingemansson, 2007:8)

Själva grunden i Ingemanssons analys av elevernas reception och skapande/utvecklande av ett historiemedvetande utgörs av den amerikanska litteraturpedagogen och forskaren Judith A. Langers teoribygge om *envisionment building* – föreställningsvärldar (Judith A. Langer, *Envisioning Literature. Literary understanding and literature instruction*, 1995). Langers *envisionment building* inbegriper fyra faser som är att förstå som specifika läsarhållningar till texten. Den första fasen är en *orienteringsfas* som innebär att läsaren trevande stiger in i texten och söker skaffa ledtrådar till textens miljö, personer och handling. I den andra fasen, *förståelsefasen*, har läsaren kommit in i en föreställningsvärld och använder sig nu av såväl egna erfarenheter som kunskaper som texten erbjuder för att förstå dess mening. Den tredje fasen benämner Langer *återkopplingsfasen*. Läsarens fokus ändras här till att bli funderingar om vad föreställningsvärldarnas tankar och idéer har för betydelse för det egna livet. Den fjärde fasen är en *överblicksfas*. I denna fas distanserar sig läsaren från texten och betraktar den som ett hantverk skrivet av en författare.

Avhandlingen har två delar. Den andra delen utgörs av en analys av det historiemedvetande eleverna utvecklar under undervisningsprocessen. Varje elev analyseras för sig enligt följande steg: inledande förståelse, växande insikter och det utvecklade historiemedvetandet. Ingemanssons resultatredovisning är detaljrik med många hänvisningar till de transkriberade intervjuerna och till elevernas skrivna texter. Hon visar hur samtliga elever rör sig i såväl orienterings- som förståelsefasen, samt även – vid några tillfällen – i återkopplingsfasen. Om de kommer så långt som till överblicksfasen är dock oklart. Gemensamt för eleverna är att de tillägnat sig kunskaper om t ex vikingasamhällets sociala struktur, fått insikter om vissa värderingsfrågor, samt att de identifierar sig med *Drakskeppet*'s huvudperson, flickan Åsa. Samtidigt varierar elevernas sätt att tala och skriva om vikingatiden. Simon är under hela undervisningsprocessen mest intresserad av vikingarnas vapen, medan flickorna visar en större bredd i sin kunskapsinhämtning. Dessa olikheter ser Ingemansson som utslag av bl a olikheter i läsarroller. Åberopande Appleyards (1991) modell pekar hon på att Simon är en sökläsare, dvs läser för att söka efter viss information, som främst ikläder sig läsarrollen som hjälte. Denna roll intar också Sofia, medan Emma, den mest läsvana av de tre eleverna, är på väg att bli läsaren som tolkare.

I den avslutande diskussionen betonar Ingemansson att det är kombinationen av den totala undervisningsprocessen, dvs samtalandet, skrivandet och läsandet, som banat väg för en fördjupad kunskap och ett utvecklat historiemedvetande om vikingatiden hos eleverna. I analysdelen blir det också tydligt att det inte minst är den muntliga interaktionen, dvs intervjuerna och samtalen om *Drakskeppet* som satt igång elevernas tankar och funderingar. Boksamtalen bygger på den brittiske barn- och ungdomsförfattaren och litteraturpedagogen Aidan Chambers metod som finns beskriven i dennes *Böcker inom oss. Om boksamtal* (1998). Chambers modell, som kan sägas vara lärarcentrerad, innehåller både s k grundfrågor och s k allmänna respektive specifika frågor. Grundfrågorna handlar om vad man gillar/ogillar i berättelsen, vilka frågor berättelsen väcker och vilka mönster man ser i den. De allmänna respektive specifika frågorna inriktas mer på frågor om det litterära hantverket. Problemet är dock i vilken utsträckning Chambers modell möjliggör för eleverna att utveckla ett historie-

medvetande och komma in i det som Vinterek benämner ”den inre livsvärlden”. Hade en annan samtalsmodell varit mer givande? Jag tror det, och tänker här bl a på reciprocal teaching (ömsesidigt lärande) som tagits fram av Palinscar & Brown (1989)¹ och som visat sig spela en viktig roll för att stödja elevernas kunskapsutveckling och aktiva läsning.

Mary Ingemanssons frågeställning gäller skönlitteraturens roll som ett centralt didaktiskt redskap i utvecklingen av elevers historiemedvetande i år 4 och 5. Avhandlingen visar att skönlitteraturen fyller en viktig funktion tillsammans med andra kunskapskällor, som t ex den s k faktionslitteraturen, som är en kombination av fakta och litteratur, och som favoriseras av en av undersökningens informanter. Ingemanssons avhandling väcker alltså en rad väsentliga frågor hos varje läsare som är intresserad av elevers läsupplevelse och läsförståelse. Den ger oss också en inblick i varierande läsarter och hur elever på olika sätt tar till sig skönlitterära texter. Avhandlingen låter oss vidare, via Langers teoribygge och Ingemanssons detaljerade analys, ta del av hur den historiska kunskapen gradvis växer fram hos de tre eleverna. Allt detta borgar för mycket intressant läsning. Härigenom fyller avhandlingen väl en plats i den ämnesdidaktiska forskningen – och blir en kunskapskälla för lärare på fältet.

Birgitta Svensson, lektor i svenska språket vid Högskolan i Halmstad och opponent på Mary Ingemanssons licentiatavhandling

1 Palinscar, A. S. & Brown, A. L. (1989), Classroom dialogues to promote self-regulated comprehension. I: J. Brody (red) *Advances in research of teaching. Vol 1*. Greenwich, Conn: JAI Press. s 35-72

Gunilla Molloy, *När pojkar läser och skriver*, Studentlitteratur 2007

Av Gunilla Byrman

Denna bok ger inblickar i skolans vardag och skolpojkers argumentation för och emot läsning. Författaren lägger olika perspektiv på denna skolverksamhet och diskuterar läsandet och skrivandet i skolan utifrån genus-, klass-, demokrati- och lärarperspektiv. Hon diskuterar särskilt pojkarnas språkliga kompetens och skolsamtalets betydelse. I sin framställning ger Gunilla Molloy relevanta litteraturhänvisningar till forskning inom detta fält.

”Jag ryser när jag ser en bok”, säger Pelle (s. 9). Uttalandet belyser hur pojkar med läs- och skrivsvårigheter som går i sjuan ser på skönlitteratur; många av dem tycker det är urtrist att läsa. Att det förhåller sig så beror delvis på att de har ”sluppit läsa högt i sju år genom att sitta tysta och protestera” (s. 15). Men hur ska då lärare få de här eleverna att komma igen utan att exponera sina bristande färdigheter inför klassen? Författaren menar att läraren måste göra didaktiska val som gör det mindre smärtsamt för de drabbade att exponera sig och som hindrar dem från att halka efter. De måste helt enkelt få stöd att komma vidare i sin språkutveckling.

Hon resonerar om literacybegreppet, dvs. ”det komplicerade förhållandet mellan läskunighet, läsförståelse, olika textgenrer och olika språkliga praktiker” (s. 14) och myntar i anslutning till Vygotskys terminologi begreppet *gemensam utvecklingszon*, som enligt Molloys mening bör skapas mellan elever i klassrummet och bli ”den arena där allas närmaste utvecklingszoner bidrar till allas lärande” (s. 20). Detta innebär att de didaktiska valen måste vara individuellt anpassade men samtidigt också tillgodose hela klassens behov. Molloy har i sin praktik sett att viss typ av kunskap kan tränas fram och att det demokrati- och kunskapsuppdrag som skolan har att främja kan läras ut samtidigt genom att eleverna får läsa och samtala om text. Hon anser att svenskämnet åtminstone potentiellt kan uppfylla demokratiuppdraget genom att eleverna läser, diskuterar och skriver. Därigenom tränas eleverna i empati och respekt för andra – för varandras åsikter och livsstil. I Molloys klasser går detta ut på att få eleverna att acceptera vissa arbetsrutiner som går ut på att läsa, samtala och skriva om olika innehållsliga och etiska aspekter i de lästa texterna. I sin klassrumspraktik återkommer hon ständigt till frågan: ”Vad händer här – och vad betyder det som händer för de inblandade?” (s. 74).

Gunilla Molloy studerar och problematiserar påståendet ”pojkar läser inte”. Hon poängterar att pojkar såväl som flickor måste få läsa och skriva olika sorters texter, och det avgörande är att de måste få möjligheter att utveckla sina texter, eftersom olika vardagliga situationer kräver olika språkliga kompetenser. Pelles text ”Jag drar en plugg vid cylindern” om hur han meckar med sin moped visar att han kan skriva om sådant som intresserar honom på ett initierat sätt. Molloy demonstrerar att hennes literacy inte räcker till för att förstå hans text fullt ut. Detta visar att all slags språkliga kompetenser är viktiga och att de leder till en berikande mångfald. Det gäller att bredda repertoaren av literacies under skoltiden. Att kunna läsa betyder alltså att verkligen förstå vad man läser.

Pojkar ser i allmänhet inte på sig själva som läsare; Pelle skriver om skolboken *Sandor slash Ida* att den ”sög hårt”. Läsning ses av många pojkar som något feminint; detta innebär att ingen riktig man vill bli ertappad med en bok! Men numera finns många olika sätt att konstruera maskulinitet, och också mäns inbördes relationer bör därför studeras. I klassen finns inte sällan en dominant pojke som behärskar de andra pojkarna och flickorna. Molloy hänvisar i detta sammanhang till Mats Björnssons *Kön och skolframgång: tolkningar och perspektiv* (2005), i vilken det framkommer att både flickor och pojkar själva beskriver flickor som smartare och duktigare än pojkar – ett sätt att uttrycka det kunskapsglapp och de betygsskillnader som finns i den svenska skolan. Dessutom konstaterar Molloy att: ”var sjätte pojke i den senaste PISA-undersökningen hade ett mycket svagt läsresultat jämfört med var tolfte flicka” (s. 80). I förlängningen kan detta innebära att det uppstår flick- och pojkskolor, vilket får en social innebörd genom att flickor kommer in på högstatusgymnasium och pojkar förvisas till lågstatusskolor. Detta leder till segregation och är en farlig utveckling i ett samhälle som i grunden strävar efter jämställdhet mellan könen.

Pojkars bristande läslust ses som ett problem. Är det verkligen det? Ja, generellt, men ett sätt att avhjälpa detta är om man som Molloy i praktiken försöker att skapa förutsättningar för samtal om engagerande existentiella frågor, vilka hjälper ungdomarna att träna styrdokumentens och samhällets demokratiprincipen genom diskussioner och loggskrivande. Eleverna får därigenom möjlighet att lära sig att visa respekt för andra.

Hon resonerar om betydelsen av klass och citerar Mats Trondman (1994) som hävdar att ”det finns inget som så tydligt påminner klassresenären om att hon kommer från en annan värld som just språkbruket i den nya världen” (s. 98). Därför är språket – både muntligt och skriftligt – det viktigaste verktyget för att bli accepterad och integrerad i nya samhälleliga sammanhang. Här påtalar Gunilla Molloy alla elevers självklara rätt att under sin skolgång få utveckla sitt språk och utöka sin repertoar av språkliga kompetenser, eftersom det kan te sig svårt, ibland omöjligt, att tala men framför allt att skriva om något, när man inte känner till de språkliga koderna som situationen kräver.

I skolverkets skrivning om demokratisk kompetens framgår det inte tydligt att den kan tränas inom ett skolämnes innehåll och arbetsformer. Molloy visar genom sin praktik att demokratiundervisning är möjlig och önskvärd inom svenskämnet. Hon anser att elevernas texter, som bör tas på största allvar, deras autentiska frågor, svar och reaktioner i samtal samt dialog- och demokratiloggar ska vara drivkraften i skolarbetet. Just detta skapar nyttiga konflikter eftersom det i en klass finns olika värderingar och åsikter om till exempel invandrare, feminister och homosexuella. Härigenom blir det naturligt att diskutera vad man får och inte får säga och göra i en demokrati. Muntliga och skriftliga texter blir ett sätt att få diskutera samhällskonflikter i skolan, med Gerald Graffs ord ”to teach the conflict” (1992) – kort sagt en förberedelse för vuxenlivet.

Den gemensamma utvecklingszonen i klassen gör att eleverna lär av varandra och börjar se varandra som resurspersoner. Eleverna läser varandras läsloggar för att de ska få inspiration att utveckla det egna skrivandet. Resultatet av detta är att alla lär av alla. Molloy har

sett exempel på att inte bara svaga elever lär av starka utan att även starka lär av svaga. Hon anser att alla elever måste kunna skriva förklarande, berättande och dokumenterande texter. Som samhällsmedborgare måste alla kunna välja relevant information, bedöma den och dra slutsatser utifrån den.

I det nationella provet i svenska i årskurs 9 prövas förmågan att tillämpa kunskaper i tre delprov: läsförståelse, skriftlig och muntlig uttrycksförmåga. I förelagda texter ska eleverna då kunna lokalisera fakta, jämföra texter och tolka dem. Provet är till för att konkretisera kursplanens mål, som innebär att eleverna ska kunna reflektera, dra slutsatser och läsa mellan raderna. Sammantaget måste styrdokumentet (som är varje lärares lag), det nationella provet och lärarens didaktiska val navigera åt samma håll för att stötta elevernas lärande i skolan.

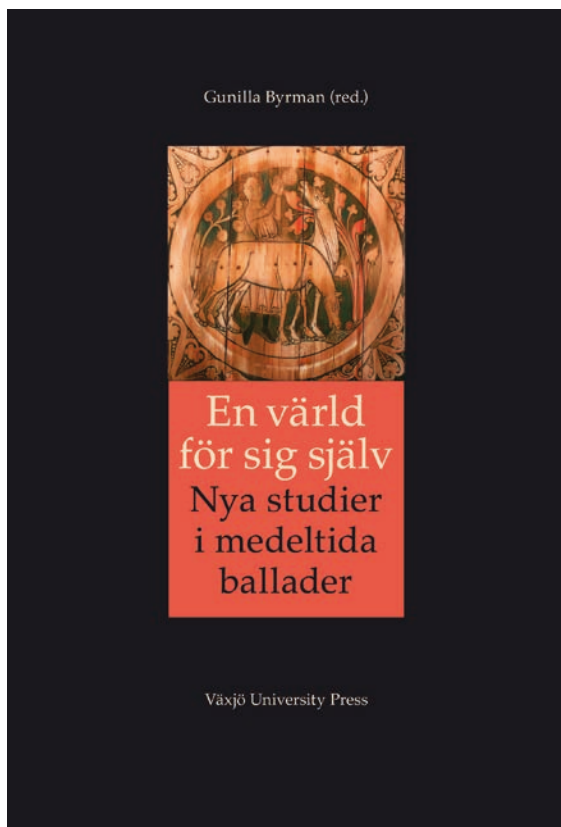
När Molloy efter sina observationer drar slutsatser om sin praktik i förhållande till påståendet att ”pojkar inte läser” anser hon att det inte är någon idé att låta skolbarn läsa om de inte får möjligheter att samtala om sin läsning, bokens innehåll och implikationer. Ingen normal vuxen människa som läser en bra bok tänker att de ska skriva en recension eller skriva om slutet på boken, att med Rosenblatts ord tillämpa en *effe rent läsart*, utan de känner nog snarare ett behov av att diskutera sin upplevelse av boken med någon annan, dvs. att tillämpa en *estetisk läsart*. Författaren framhåller klokt nog att ”när nu forskning visar att optimala betingelser för lärande kan ske i samtal mellan människor i en social praktik, varför då ignorera det goda utgångsläget som en klass med olika uppfattningar och värderingar kan vara vid läsning av skönlitteratur?” (s. 154).

Påståendet att ”pojkar inte läser” får sig en törn, eftersom det framgår med all önskvärd tydlighet ur Molloy observationer att pojkar visst läser men ofta är det texter som inte syns i skolämnet svenskas textvärld. Vidare konstaterar hon att pojkar också läser mer, om de får tillfälle att tala om de lästa texterna; kort sagt de uppskattar boksamtal enligt författarens utsago. Konstruktioner av manlighet och värderingar om klass och kön spelar roll i detta sammanhang. Gemensamt för pojkarna oberoende av klasstillhörighet är att de älskar att läsa om hjältar. Men svenskämnet framstår som feminint och många pojkar tar därför avstånd från det; det är ett av många sätt att hävda sin manlighet. En del tänker kanske att lösningen vore att låta grabbarna läsa supermanliga böcker i stället för kvinnliga berättelser som den om Harry Potter (denna utsaga härrör från två manliga brittiska förläggare). Gunilla Molloy påpekar att problemet är att det numera inte finns enbart ett uttryck för maskulinitet. Dessutom bör och får skolan inte reproducera ett könsstereotyp val av skönlitteratur för att få dagens unga män att utveckla sin läs-, skriv- och tolkningsförmåga och sin kompetens att medverka i det moderna demokratiprojektet i och utanför skolan.

Enligt författarens mening verkar skoldebatten förväxla läskunnighet med läsförståelse. Arbetet med läsning, reflektion och samtal om böcker ska vara en pågående process i skolan och inte förvisas till en eller två temaveckor om året, hävdar Molloy. Barnen lär sig genom en sådan process såväl att argumentera för sina åsikter som att möta och pröva andras. Vi vet inte mycket om hur texter och textarbete påverkar elever. Men förförståelse krävs för läsning av alla texter. I detta sammanhang resonerar författaren om att kunskap inte är ett entydigt

begrepp, och därför kan texter bli både inkluderande och exkluderande beroende på läsarens förförståelse. De flesta pojkar kan läsa, men många pojkar, och för den delen även flickor, förstår inte vad de läser. Den brännande frågan om vad skolan kan göra för att eliminera många elevers bristfälliga läsförståelse förblir obesvarad i boken. Men om inte skolbarnen tränar upp en funktionell läsförståelse under skoltiden leder det garanterat till problem för dem i skolan och senare i vuxenlivet.

Gunilla Molloys bok provocerar fram många tankar om svenskämnets praktik och om hur skolan kan skapa stödstrukturer för att eleverna ska kunna erövra alla de språkliga kompetenser som behövs för att utvecklas till självständiga medborgare. Påståendet att ”pojkar inte läser” måste således studeras utifrån *hur* de får läsa och *vad* de får samtala om i samband med läsningen men också vilken läsart som dominerar i klassrummet. Boken innehåller inspirerande tankeföda för alla blivande och yrkesverksamma lärare, men även för föräldrar som vill stödja sina barn i deras läs- och skrivutveckling. Enligt min mening bör även sakprosatexter på ett genomgripande sätt involveras i skolans läs- och skrivprojekt, något som alla elever med säkerhet har god användning av i sitt kommande yrkesliv.



En värld för sig själv Nya studier i medeltida ballader Gunilla Byrman (red.)

Ord & Musik & Bild. Intermediala studier 1, Växjö University Press 2008
ISBN 978-91-7636-586-1

Första försäljningsdag: 8 februari
Första recensionsdag: 21 februari
Pris: 250 kr.

För beställning kontakta
Kerstin Brodén,
Växjö University Press:
tfn 0470/70 82 67
e-post: Kerstin.Broden@vxu.se

vxu.se/forskning/universitypress

”Guldgruva med grova ballader!”

(ur recension i SvD, 21 februari 2008)

”balladundrens tid är inte förbi”

(ur recension i DN, 1 april 2008)

I fråst och i kålle



Nordiskt balladmöte,
Växjö universitet den
26-29 mars 2008. En
konferens för forskare,
utövare och pedagoger.



Anmäl dig senast den 26 februari via
e-post ballad.hum@vxu.se eller kon-
ferensens sekreterare, tfn 0470-76 70 35.



www.vxu.se/hum/forskn/konferens/ballad2008/

Om HumaNetten HumaNetten kom till för att förverkliga ett av målen i institutionens Verksamhetsplan och kvalitetsprogram för läsåret 1997/98, nämligen att göra texter producerade vid institutionen tillgängliga för en större läsekrets. Dessutom innehåller HumaNetten recensioner av nyutkommen litteratur och utrymme för debatt. HumaNetten utkommer höst och vår.

Bidrag skickas som Word- eller RTF-dokument till Börje Björkman. 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 www.vxu.se/hum/publ/humanetten/

Redaktionsråd:

docent Gunilla Byrman (redaktör)

docent Christina Angelfors

universitetslektor Hans Hägerdal

Kontakt: e-post till borje.bjorkman@vxu.se

Postadress, telefon- och telefaxnummer:

Institutionen för humaniora, Växjö universitet, 351 95 VÄXJÖ

Tel 0470-70 80 00 (vx)

Fax 0470-75 18 88

Senaste nytt i institutionens skriftserier

För frågor om Växjö University Press, abonnemang på Acta Wexionensia, eller köp av enskilda volymer, kontakta:

Kerstin Brodén, redaktör på Växjö University Press

E-post: Kerstin.Broden@vxu.se

Telefon: 0470-708267.

För tidigare nummer av Scripta Minora se www.vxu.se/hum/publ/scriptaminora/

Observera att författarnamn och artikelrubriker också är **klickbara länkar!**

- Acta Wexionensia** **Åsa Nilsson Skåve**, Den befriade sången. Stina Aronsons berättarkonst. Acta Wexionensia. Nr 108/2007. Doktorsavhandling i litteraturvetenskap. ISBN: 978-91-7636-536-6. (pdf)
- Olof Eriksson** (red.), Översättning och Kultur. Föredrag från ett symposium vid Växjö universitet 17-18 november 2006. Acta Wexionensia. Nr 113/2007. ISBN: 978-91-7636-552-6. (pdf)
- Sofia Ask**, Vågar till ett akademiskt skriftspråk. Acta Wexionensia. Nr 115/2007. Doktorsavhandling i nordiska språk. ISBN: 978-91-7636-557-1. (pdf)
- Jimmy Engren**, Railroading and Labor Migration. Class and Ethnicity in Expanding Capitalism in Northern Minnesota, the 1880s to the mid 1920s. Acta Wexionensia. Nr 122/2007. Doktorsavhandling i historia. ISBN: 978-91-7636-566-3. [texten på engelska] (pdf)
- Thérèse Eng**, Traduire l'oral en une ou deux lignes – Étude traductologique du sous-titrage français de films suédois contemporains. Acta Wexionensia. Nr 125/2007. Doktorsavhandling i franska. ISBN: 978-91-7636-572-4. [texten på franska] (pdf)
- Annette Ärheim**, När realismen blir oralistisk. Litteraturens "sanna historier" och unga läsares tolkningsstrategier. Acta Wexionensia. Nr 128/2007. Doktorsavhandling i litteraturvetenskap. ISBN: 978-91-7636-571-7. (Endast tryckt)
- Rapporter** **Brigitte Kühne**, Varför informationskompetens? <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:vxu:diva-1801> (pdf-fil)
- Övrigt, Växjö University Press** **Tommy Olofsson och Vasilis Papageorgiou** (red.), Förningar. Kreativt skrivande i Växjö. Lagerkvist-serien 3. Växjö University Press 2007. ISBN 91-7636-526-3.
- Lo Snöfall & Vasilis Papageorgiou**, Ingen hand orörd. Städer. Växjö University Press 2007. ISBN 978-91-7636-556-4.
- Licentiatavhandlingar** **Maria Fohlin**, La modification adverbiale de iadjectif en français et en suédois (Endast tryckt)
- Mary Ingemansson**, Skönlitterär läsning och historiemedvetande hos barn i mellanåldrarna (pdf)

Licentiatavhandlingar (forts.)

Jesper Johansson, ”Så gör vi inte här i Sverige. Vi brukar göra så här.” Retorik och praktik i LO:s invandrarpolitik 1945-1981 (Endast tryckt)

Lennart Karlsson, Arbetarrörelsen, Folkets Hus och offentligheten i Bromölla 1905-1941

Johan Svanberg, Flyktingar och arbetskraftsmigranter från Estland vid Svenska Stålpressing AB i Olofström 1945-1952 (Endast tryckt)

Tidigare nummer:

- Höstnumret 2006 handlar bl.a. om vägarna till ett akademiskt skriftspråk och om slaverna på Timor.
- Vårnumret 2006 gör nedslag i vietnamesisk historia, i indisk och sydafrikansk litteratur samt ger en posthum hyllning till Jacques Derrida.
- 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 2000 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 stavfel(!).
- Höstnumret 1997 speglar årets Humanistdagar med temat Möten Mellan Människor.