

HUMANETTEN

Nummer 40 Våren 2018

INNEHÅLL:

Redaktören har ordet	3
<u>Refereegranskad artikel</u>	
Lotta Bergström , Evigt liv till varje pris: En posthumanistisk tematisk studie av Don DeLillos roman <i>Zero K</i>	4
<u>Populärvetenskapliga artiklar</u>	
Peter Forsgren , Flyktingår – då som nu	24
Karin Hallgren , Kultur för alla? Stockholmsoperan under 1800-talet	28
Hans Hägerdal , Kulturmöten i monsunen: Metodiska utmaningar i forskning om Sydöstasiens historia	37
Lena Liepe , Från kyrkvinden till museimontern. Kyrksalen på Smålands museum 1885–1925: fyrtio års utställningshistoria	43
Medverkande i detta nummer	57

Om HumaNetten

HumaNetten tillkom hösten 1997 för att förverkliga ett av målen i den dåvarande humanistiska institutionen vid Högskolan i Växjö ”Verksamhetsplan och kvalitetsprogram för läsåret 1997/98”, nämligen att göra texter producerade vid institutionen tillgängliga för en större läsekrets. Redan från början bestämdes att detta skulle bli en helt och hållet elektronisk tidskrift, med utgivning vår och höst, vilket idag betyder att *HumaNetten* är universitets-sveriges äldsta elektroniska tidskrift! Alltsedan starten har *HumaNetten*, förutom artiklar i skilda ämnen, innehållit recensioner av nyutkommen litteratur en debattavdelning.

Från och med vårnumret 2013, utges *HumaNetten* av Fakulteten för konst och humaniora vid Linnéuniversitetet.

HumaNetten tar emot såväl populärvetenskapliga bidrag som referegranskade forskningsartiklar. Bidragsgivare bör ange till vilken kategori deras bidrag syftar. Forskningsartiklar anonymiseras och skickas till två anonyma granskare. Inskickade artiklar bör vara högst 12 000 ord och använda Harvardsystemet för referenser.

Bidrag till *HumaNetten* skickas som Word- eller RTF-dokument till redaktionen. 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 respektive artikelförfattare.

HumaNettens redaktion utgörs för närvarande av: docent Hans Hägerdal, docent Karin Larsson Eriksson, lektor Per Sivefors och lektor Gunilla Söderberg.

Webb: <https://open.lnu.se/index.php/hn/index>

Kontakt med *HumaNetten*: Hans Hägerdal (hans.hagerdal@lnu.se).

Postadress och telefon:

HumaNetten, c/o Hans Hägerdal, Fakulteten för konst och humaniora, Linnéuniversitetet,
351 95 VÄXJÖ

Tel 0772-28 80 00 (vx)

ISSN: 1403-2279

Redaktören har ordet

Efter en segdragen vinter övergick våren rekordsnabbt till tryckande varm sommar. Den snabba övergången mellan tre årstider på ett par veckor har ackompanjerats av strategiskt nytänkande på Linnéuniversitetet. Universitetets nye rektor Peter Aronsson, med rötter som professor i historia och dekan vid Fakulteten för konst och humaniora, har lanserat idén med kunskapsmiljöer som ett bärande kitt för verksamheten. Sedan flera år finns ett antal universitetscentra (LNUC, Linnaeus University Centres) på plats, av vilka Concurrences och Intermedial Studies har sin hemvist på vår egen fakultet. I framtiden kommer dock scoopet att vidgas. De kompetenser som redan finns sätts in i ett större sammanhang för nytänkande och nytta. Linnéuniversitetet fick i år ett ökat anslag för sin skicklighet i att samverka och detta ska nu föras vidare genom kunskapsmiljöer där utbildning, forskning och samverkan är bärande delar. Samarbete mellan fakultetsgränserna kommer att gynnas. Spännande fortsättning följer.

Under tiden som idéerna tar form kan läsaren fördjupa sig i *HumaNettens* sommarnummer. Don DeLillo är en av dagens ledande amerikanska författare som i den relativt färska romanen *Zero K* utforskar ett så oundvikligt tema som döden, och människans eviga dröm om evigt liv. I sin essä "Evigt liv till varje pris: En posthumanistisk tematisk studie av Don DeLillos roman *Zero K*" går litteraturvetaren Lotta Bergström DeLillos verk in på livet och analyserar de transhumanistiska och posthumanistiska teman som präglar romanen. Peter Forsgren, även han litteraturvetare, skriver om ett likaså aktuellt tema, flyktingar. I sin betraktelse "Flyktingår – då som nu" visar han hur svenska författare på 1930- och 40-talen diktade om ett tema som var kontroversiellt och väckte stridande känslor även vid denna tid.

Nyblivna professorer vid universitetet ombeds att hålla en installationsföreläsning, en populärvetenskaplig framställning av sin aktuella forskning. I år ägde de rum 15-16 maj, och Fakulteten för konst och humaniora var välrepresenterad med fem nya professorer. I det här numret har vi samlat tre av föreläsningarna. Musikvetaren Karin Hallgren skriver om "Kultur för alla? Stockholmsoperan under 1800-talet". Gustavianska operahuset byggdes 1782 och revs ett drygt sekel senare, men hade under sin levnad en betydande kulturhistoriskt signifikans. Undertecknad bidrar med "Kulturmöten i monsunen: Metodiska utmaningar i forskning om Sydöstasiens historia" där en hittills ganska okänd del av de europeiska kolonisationshistorierna i Asien tas upp, samt de intressanta metodologiska problem som är förknippade med ett studium av de koloniala dokumenten. Och sist men inte minst gräver konst- och bildvetaren Lena Liepe i material om Smålands museums utställningsverksamhet under muséets tidiga historia i sin studie "Från kyrkvinden till museimontern. Kyrksalen på Smålands museum 1885–1925: fyrtio års utställningshistoria".

Hans Hägerdal

Ordförande i redaktionsrådet

Evigt liv till varje pris: En posthumanistisk tematisk studie av Don DeLillos roman *Zero K*

Lotta Bergström

I dag lever vi i en tid av snabb teknikutveckling. Nya upptäckter innebär att fler sjukdomar kan botas och att människor kan leva allt längre. Utökad kunskap om olika arters kognitiva förmågor i kombination med utvecklingen inom artificiell intelligens gör samtidigt att gränsen för vad som kan ses som mänskligt är på väg att bli mer diffus. Kanske är människan som art inte så exceptionell trots allt? Detta kan leda till att vi måste omdefiniera vår relation till den icke-mänskliga delen av världen (djur, natur och maskiner), och kanske kommer vi på sikt också att behöva ompröva vad det egentligen innebär att vara människa. Paradoxalt nog sammanfaller insikten om att den mänskliga exceptionalismen inte är självklar med att människan har intagit en särställning på ett nytt område. Detta då vi nu befinner oss i det som allt oftare benämns antropocen (människans tidsålder), den geologiska epok då mänskligt handlande har lett till betydande förändringar av geologi, klimat och ekosystem.

I följande artikel analyserar jag den amerikanske författaren Don DeLillos roman *Zero K* (2016). Det är en roman i vilken DeLillo utforskar ett aktuellt ämne: människans försök att med hjälp av modern teknik undkomma döden. Det här är ett tema som knyter an till vår tids utveckling inom bio-, gen- och nanoteknik. Analysen är tematiskt inriktad då det är romanens trans- och posthumanistiska teman som fokuseras. Syftet är dels att undersöka hur dessa teman representeras i romanen, dels att se hur de kan sammankopplas med romanens samhällskritiska inslag. Artikeln tar avstamp i en posthumanistisk teoribildning, det vill säga teorier som på olika sätt problematiserar och diskuterar den mänskliga existensens förändrade villkor till följd av bland annat den senmoderna teknikutvecklingen.

Zero K kom ut så sent som 2016, varför det än så länge är ont om analyser av den. Don DeLillos författarskap i övrigt är dock väl genomforskat. Jag har valt att i första hand använda texter ur antologin *The Cambridge Companion to Don DeLillo* (2008), eftersom där finns användbara exempel på tematiska angreppssätt på DeLillos verk. Jag har också använt Mark Osteens *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture* (2000), då dess fokus på DeLillos samhällskritik tangerar syftet med min analys.

När det gäller posthumanistisk teori har jag bland annat använt mig av Rosi Braidottis *The Posthuman* (2013), N. Katherine Hayles *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (1999) och Cary Wolfes *What Is Posthumanism?* (2010). Redogörelsen för transhumanismen är primärt hämtad från Nick Bostroms ”A History of Transhumanist Thought” (2005), men även texter ur antologin *The Transhumanist Reader* (2013) har använts. I den senare medverkar flera av transhumanismens förgrundsgestalter, såsom Max More, den redan nämnda Bostrom och Natasha Vita-More.

Exempel på posthumanistiska litteraturanalyser finns i de redan berörda *How We Became Posthuman* och *What Is Posthumanism?*, men också i Mads Rosendahl Thomsens *The New Human in Literature: Posthuman Visions of Changes in Body, Mind and Society after 1900*

(2013), Marie Öhmans *Det mänskligas natur: posthumanistiska perspektiv hos Lars Jakobson, Peter Høeg och Kerstin Ekman* (2015) och Jonas Ingvarssons *En besynnerlig gemenskap: teknologins gestalter i svensk prosa 1965–70* (2003). Nyligen utkom också antologin *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman* (2017) med Bruce Clarke och Manuela Rossini som redaktörer.

Don DeLillo och Zero K

Don DeLillo (f. 1936) ses i dag som en av USA:s mest betydande författare. Han är kanske allra mest känd för sina skildringar av det postmoderna USA, där samtidskultur och -historia står i fokus. Han har emellertid i flera tidigare romaner berört teman som kan ses som posthumanistiska, som till exempel bioteknik och cyberkultur (Rosendahl Thomsen 2013: 187). Ofta kombinerar DeLillo det litterära med det samhällskritiska. Han utmärker sig ibland också genom att kommentera och diskutera företeelser och tendenser i samhället, innan dessa ens har aktualiserats. Till exempel diskuterar han i *Players* (1977) och i *Mao II* (1991) terrorism på sätt som kommit att ses som relevanta i efterdyningarna av attackerna den 11 september 2001 (Duvall 2008: 1–2).

I *Zero K* fokuseras framstegen inom bio-, nano- och diverse annan teknik, och hur människor förhåller sig till denna utveckling. Ett ofta återkommande tema hos DeLillo är döden, och människans förhållande till sin egen dödlighet. I *White Noise* (1985) går protagonisten Jack Gladney och hans hustru Babette så långt att de prövar ett experimentellt och potentiellt livsfarligt läkemedel för att komma över skräcken för döden. I *Zero K* är det inte längre döds skräcken, utan döden själv som ska besegras. Ett annat återkommande tema hos DeLillo är språket. Redan i början av 1970-talet ska DeLillo ha sagt att han ser språket både som ett ämne för hans författarskap och som det verktyg han använder sig av (Cowart 2008: 151). I *Zero K* tematiseras språk genom att ett artificiellt språk är en del i skapandet av en ny sorts människa. Även språkets meningsskapande funktion är ett tema i romanen.

Zero K utspelar sig till stor del i anläggningen the Convergence, någonstans i öknen i södra Kazakstan. The Convergence präglas av anonymitet och otillgänglighet. Hit kommer välbeställda människor som vägrar acceptera sin egen dödlighet. Romanens protagonist är Jeff, den drygt 30-åriga sonen till mångmiljardären Ross Lockhart. Jeff är också romanens berättare och fokalisator. Trots det futuristiska anslaget utspelar sig *Zero K* i nutid. Texten består av två delar, ”In the Time of Chelyabinsk” och ”In the Time of Konstantinovka”. Den första delens titel anspelar på den meteorit som exploderade över den ryska staden Tjaljabinsk 2013, och den andra på kravaller i östra Ukraina 2015.

I del ett beger sig Jeff till the Convergence för att ta farväl av sin döende multisjuka styvmor Artis. Hon står inför att låta sig frysas ned och placeras i en underjordisk kapsel, för att kunna väckas till liv i en avlägsen framtid, då hennes många sjukdomar förhoppningsvis ska kunna botas. Trots att Ross är fullt frisk bestämmer han sig för att följa med Artis, vilket i praktiken innebär ett slags assisterat självmord. Ross misslyckas emellertid med sin föresats, och lämnar the Convergence tillsammans med Jeff. Romanens andra del inleds två år senare i New York. Jeff har då en flickvän, Emma, men har fortfarande svårt att hitta sin plats i tillvaron. Ross försöker komma över att han inte klarade att fullfölja sitt beslut att ta avsked av livet och följa med Artis. Han är en bruten man, både på grund av sorgen och att det egna

modet svek honom. Under de två år som gått har han avvecklat sitt imperium, och i slutet av romanen återvänder Jeff och Ross till the Convergence. Den här gången verkställer Ross sitt beslut och säger adjö inte bara till sin son, utan också till livet i den form han hittills känt det. En dag försvinner Emmas adoptivson Stak. När det fortfarande är oklart vad som har hänt honom får Jeff se honom dö på en videoinstallation hos the Convergence.

Teoretiska utgångspunkter

Det post- och transhumanistiska fältet är snårigt och mångfasetterat, med en uppsjö av begrepp som av olika teoretiker och inriktningar används på olika, i vissa fall motsägelsefulla sätt. Hur relationen mellan post- och transhumanism exakt ser ut råder det delade meningar om. Jag har valt att se transhumanismen som en av många varianter av det posthumanistiska tänkandet, då det handlar om -ismer som förvisso betraktar världen på skilda sätt och dessutom har olika mål, men som ändå förenas av intresset för såväl interaktionen människa/teknik som problematiserandet av relationen till humanismen. Det handlar i båda fallen om ett tänkande bortom humanismen som Robert Ranisch och Stefan Lorenz Sorgner uttrycker det (2014: 7).

De flesta posthumanismerna (mångfalden gör att det är bättre att tala om -ismer än om en specifik -ism) förenas av att de problematiserar och ifrågasätter tanken om en människocentrerad världsordning och teoretiserar kring människans förhållande till det icke-mänskliga, som teknik, djur och miljö. I detta ingår en uppvärdering av det materiella, ett erkännande av att människan, precis som det icke-mänskliga, inte bara är en konstruktion, utan också en kropp. Även djur- och miljörätt kan kopplas till posthumanismen, eftersom man där ifrågasätter en världsordning med människan i centrum. När det gäller posthumanism och djurrätt har framförallt Cary Wolfe utvecklat det teoretiska tänkandet (2010).

Det är omöjligt att överblicka det posthumanistiska fältet inom ramen för en artikel av det här omfånget, och det är heller inte nödvändigt. Jag begränsar mig därför till att redogöra för de delar av den posthumanistiska teoribildningen som är relevanta för analysen av romanen. Det innebär att fokus hamnar på två delar som kan ses som ytterligheter: transhumanismen och den kritiska posthumanismen. Transhumanismen är central för analysen eftersom den verksamhet som bedrivs i the Convergence är transhumanistisk, vilket jag kommer att återkomma till längre fram. Den kritiska posthumanismen är relevant för analysen, då det är med hjälp av den jag belyser de samhällskritiska inslagen i *Zero K*. När begreppet posthuman används i analysen syftar det i första hand på det posthumana tillståndet, det vill säga en tid då relationen mellan det mänskliga och det icke-mänskliga är stadd i förändring. Används begreppet på annat sätt förklaras det i texten.

Alla posthumanismer förenas av att de, om än på olika sätt, relaterar till humanismens antropocentriska världsmodell. Idén om människans särställning utgår från en normativ syn på människans väsen, det vill säga att det finns en specifik okränkbar kärna av mänsklighet. Föreställningen om människans exceptionalism härleds ofta ur filosofen Renée Descartes (1596–1650) resonemang om förnuftet som utmärkande för människan. Enligt Descartes är existensen indelad i två system, ett kroppsligt och materiellt och ett själsligt och icke-materiellt där den fria viljan styr. Här finns grunden till dualismen mellan kropp och själ.

Enligt Descartes är det bara människan som är någonting utöver kropp. Djur och natur hör bara till den kroppsliga, materiella sfären. Människan är unik som den enda som är mer än kropp, vilket är ursprunget till idén om människans överordnade ställning (Öhman 2015: 24–28). Humanismen är till viss del född ur sekulära upplysningstankar, där den cartesianska dualismen är grunden för att människan, med hjälp av sitt förnuft ska kunna ta sig rätten att utvecklas, även om det sker på bekostnad av djur och natur (Wolfe 2010: xvii). Den kritiska posthumanismen kan ses som en reaktion mot ovan nämnda delar av humanismen, medan transhumanismen i stället kan ses som en fortsättning på, eller som Wolfe formulerar det en intensifiering av dem (2010: xv).

Kritisk posthumanism

Jag har valt att betrakta all posthumanism som utgår ifrån antihumanismens subjektskritik och som också ser positiva möjligheter i det posthumana, det vill säga att posthumanismen kan utmana humanismens antro- och androcentriska världsbild genom att öppna för nya typer av subjektsblivande, som kritisk posthumanism. Hit räknar jag bland andra teoretiker som Rosi Braidotti, N. Katherine Hayles och Cary Wolfe. Även Donna Haraway kan räknas hit, trots att hon i dag inte kallar sig posthumanist (Haraway 2008: 19).

Begreppet posthumanism myntades 1977 av litteraturteoretikern Ihab Hassan när han i ”Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?”, ifrågasätter många av humanismens klassiska dikotomier som natur/kultur, människa/teknik och kvinnligt/manligt (Hassan 1977: 839). Hassans resonemang har flera beröringspunkter med den kontinentala filosofins antihumanistiska kritik under 1960- och 1970-talen, då tänkare som Michel Foucault och Louis Althusser ifrågasatte humanismens tankar om det enskilda subjektets frihet och rationalitet (Åsberg 2012: 9). I *The Order of Things* kritiserar Foucault humanismen för dess arroganta sätt att placera människan i världssalltets mittpunkt, och utropar människans nära förestående död (Foucault 2005: 422).

Dagens kritiska posthumanism är delvis född ur denna antihumanistiska hållning. Braidotti skriver att kärnan i den kritiska posthumanismen utgörs av antihumanismen tillsammans med olika sociala rörelser som feminism, antikolonialism och antirasism. Dessa förenas av att de alla väckt frågan om vem som egentligen inkluderas i humanismens föreställning om det mänskliga subjektet, då detta som regel har varit den vita, europeiska mannen (Braidotti 2013: 16ff). Ur antihumanismens kritik av humanismen anser Braidotti att det i dag har vuxit fram ett mer positivt synsätt där möjligheterna med det posthumana subjektet betonas. Genom en dekonstruktion av humanismens antro- och androcentriska subjekt kan det födas ett nytt sorts subjekt som är tillgängligt för fler. Detta kan öppna för fler sätt att vara människa (Braidotti 2013: 49). Posthumanistisk teori är för Braidotti också ett verktyg för att hitta nya, nödvändiga sätt att förhålla oss till oss själva och livet i antropocen, den tid då människan har blivit en kraft som påverkar alla former av liv på jorden (Braidotti 2013: 5).

En annan del av posthumanismen har sitt ursprung i teknikutvecklingen, och där brukar de så kallade Macy-konferenserna som tog sin början under 1940-talet ses som en startpunkt. Där uppstod den så kallade cybernetiken, det vill säga studiet av kommunikation och kontroll mellan såväl levande varelser som maskiner. Ur detta föddes ett nytt sätt att, i vissa kretsar, se människan som primärt: ”information-processing entities who are essentially similar to

intelligent machines” (Hayles 1999: 7). Hayles diskuterar hur en begreppslig upplösning mellan människa och teknik kan frammana en ny slags subjektivitet, där det mänskliga livet ses som en del av en materiell och komplex verklighet, som vi på alla sätt är beroende av för vår fortlevnad. Hon utgår, precis som Braidotti, från Hassans och Foucaults kritik av humanismens antro- och androcentriska subjekt, och har också beröringspunkter med Donna Haraways biopolitiska resonemang om den mänskliga cyborgens som ett sätt att överskrida, framförallt genuskodade, begränsande normer (Haraway 2004).

Gemensamt för kritiska posthumanister är att de ser en positiv kraft i den posthumanistiska utvecklingen. Samtidigt som vår senmoderna tid består av utmaningar av vitt skilda slag, bland annat miljömässiga och etiska, innehåller den också möjligheter att genom nya sätt att tänka skapa en ny sorts mänskliga subjekt. Viktigt att notera är att kritiska posthumanister inte ser den politiska humanismens tankar om rättvisa och demokrati som överspelade, utan att de anser att ett posthumanistiskt synsätt bättre kan förverkliga dessa idéer än vad den klassiska humanismen har kunnat.

Transhumanism

En gren på det posthumanistiska trädet som inte tar avstånd från humanismen är transhumanismen. Här finns ingen kritik av humanismens människoessentialism, utan i stället ser man teknikutveckling som ett sätt att ytterligare utveckla människan. Där den kritiska posthumanismen strävar efter en ny mer inkluderande definition av vad det är att vara människa, vill transhumanismen rent fysiskt skapa en ny sorts människa.

Precis som flera posthumanistiska inriktningar fokuserar transhumanismen på relationen mellan människa och teknik, men perspektivet är radikalt annorlunda. Det är en modern filosofisk inriktning som av sina anhängare ses som en fortsättning på humanismens förnufts- och framstegstro (Bostrom 2005: 2). Där humanismen utgår från mänsklig utveckling som en följd av kulturell utveckling och utbildning, vill transhumanismen med teknikens hjälp övervinna vad man beskriver som begränsningar till följd av vårt genetiska och biologiska arv (More 2013: 4). Även om det finns stora variationer mellan transhumanismens olika inriktningar förenas de alla av tron på både möjligheten och önskvärdheten i att tekniskt förbättra, eller förstärka den mänskliga kroppen (Ranisch och Sorgner 2014: 13). För transhumanister är det närmast självklart att det är en mänsklig uppgift att använda teknik för att göra människan smartare, starkare och mer långlivad. Här ses en teknisk utveckling som tänks kunna ge oss om inte evigt liv så i alla fall avsevärt förlängd livstid, men också högre intelligens och förbättrade kognitiva förmågor, som en fortsättning på upplysningens tankar om mänsklig utveckling (Dickel och Frewer 2014: 124ff).

Sedan 1998 samlas världens transhumanister i det som först hette The World Transhumanist Association, men som numera är omdöpt till Humanity+. Organisationen grundades i syfte att förena olika typer av transhumanistiska inriktningar, men ambitionen var också att utveckla en mer akademisk och trovärdig transhumanism (Bostrom 2005: 12).

Transhumanism är en idétradition som skiljer sig markant åt från kritisk posthumanism. Där kritisk posthumanism vill förändra vem som omfattas av det mänskliga och samtidigt öppna för ett mer etiskt förhållningssätt gentemot det icke-mänskliga håller transhumanismen fast vid den cartesianska dualismen, där människan ses som väsensskild från det icke-

mänskliga. Samtidigt finns också inom transhumanismen en tro på att tekniska framsteg i sig ska lösa många av världens problem, såsom fattigdom och miljöförstöring (Kurzweil 2013: 451). Det sägs emellertid väldigt lite om hur exakt detta ska gå till.

Litteratur, posthumanism och teknikutveckling

Exakt vilken riktning en posthuman utveckling kommer att ta kan knappast förutsägas, men i litteraturen kan olika tänkbara vägar utforskas (Rosendahl Thomsen 2013: 11). Hayles framhåller att relationen mellan teknikutveckling och litteratur på många sätt är flerdimensionell. I litteraturen gestaltas redan befintlig teknik, men de litterära texterna är inte bara passiva förmedlare, utan formar aktivt vad vetenskapliga teorier och teknik betyder i en kulturell kontext, och det är också i litteraturen som etiska frågor kan prövas. Precis som litteratur kan formas av nya uppfinningar kan uppfinningar drivas fram av skönlitterära skildringar, då det finns gott om forskare inom det tekniska fältet som har inspirerats av skönlitterära texter (Hayles 1999: 21). Isaac Asimovs robotiklagar som han formulerade i novellen "I, Robot" (1950) har länge varit vägledande inom robotikforskningen, även om Braidotti påpekar att de i dag är i behov av uppdatering (Braidotti 2013: 43).

Litterära verk, och delar av dem, kan också fungera som metaforer för existerande samhällstillstånd eller fruktade framtida utvecklingar. När det gäller att diskutera kommande biotekniska genombrott är det ofta Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) som är i fokus. Statsvetaren Francis Fukuyama utgår till exempel helt från Huxleys roman när han i *Our Posthuman Future* (2002) varnar för bio- och genteknikens konsekvenser: "The aim of this book is to argue that Huxley was right, that the most significant threat posed by contemporary biotechnology is the possibility that it will alter human nature and thereby move us into a 'posthuman' stage of history" (Fukuyama 2002: 7). Relationen mellan litteratur och modern teknikutveckling är således komplex och går i flera riktningar.

Analys

I *Zero K* finns åtskilliga teman som knyter an till relationen mellan människa och teknik i en posthumanistisk kontext. Till det som sticker ut hör emellertid döden, i och med att verksamheten i *the Convergence* syftar till att med teknikens hjälp skapa en sorts evigt liv för de som så önskar och som har tillräckligt med kapital. Ett annat framträdande tema är att de individer som låter sina kroppar bevaras kryoniskt också upplåter kroppar och medvetanden åt de ansvariga, att forma och förändra efter behag. I en avlägsen framtid ska de inte återuppväckas som desamma som de var när de blev nedfrysta, utan som någonting annat, som en ny sorts människor. Detta tema går att förankra i den transhumanistiska visionen om att människan med hjälp av tekniken inte bara ska fortsätta att ständigt utvecklas, utan också förändras till någonting bättre. Eftersom dessa två teman är övergripande delas analysen in i två delar, där den första behandlar skapandet av en ny människa och den andra döden. Språket tematiseras i romanen både i relation till den nya människan och till döden, och behandlas därför i båda avsnitten.

Att skapa en ny människa

Människorna som står bakom the Convergence har en transhumanistisk agenda, vilket innebär att de vill besegra döden och samtidigt skapa en mer utvecklad människa. De ser teknik som en central del i mänsklighetens framtida utveckling (Bostrom 2005: 21). I anläggningen i den kazakiska öknen är ambitionen inte bara att bidra till mänsklighetens utveckling, utan man vill också: "stretch the boundaries of what it means to be human – stretch and then surpass. We want to do whatever we are capable of doing in order to alter human thought and bend the energies of civilization" (DeLillo 2016: 71).¹

Att vilja skapa en ny människa är ingen ny idé, även om det är förhållandevis nytt att det rent tekniskt går att göra det. Visioner om mänsklig förändring är inte en konsekvens av teknikutvecklingen, utan det är tankar som har lockat människor också förr (Rosendahl Thomsen 2013: 34). Enligt idéhistorikern Bosse Sundin var det 1200-talets upptäckt att det går att korrigera dålig syn med hjälp av slipat glas som gav upphov till föreställningar om att det går att med hjälp av teknik förbättra det av naturen givna (Sundin 2006: 132).

Rosendahl Thomsen delar in den moderna tidens tänkande kring den nya människan i tre olika faser. Den första sträcker sig ungefär från 1880-talet till 1930-talet. Då fanns en vilja att omforma sättet att tänka, som en konsekvens av evolutionsteorin och den tilltagande sekulariseringen. Den andra fasen, som sträcker sig från 1920-talet till slutet av det kalla kriget, handlade i stället om att skapa nya människor genom politiskt kontrollerade, radikala samhällsomvandlingar. Den tredje fasen som inleddes på 1970-talet är den vi nu befinner oss i. Här ligger fokus främst på biotekniska förändringar (Rosendahl Thomsen 2013: 34–35). Den fas som hittills har påverkat mänskligheten mest är den andra, eftersom: "the idea of a new human created through societal change was a part of movements responsible for making millions of people suffer and die" (Rosendahl Thomsen 2013: 37). Alla tre faser har paralleller i *Zero K*.

De som reser till the Convergence för att dö, lämnar inte bara sina kroppar och sina medvetanden till en ovisst förvaring inför en framtida återfödelse, utan de upplåter sig också åt tekniker och ideologer som kommer att omskapa kroppar och medvetanden, så att dessa kan bli delar av en framtida ny sorts mänsklighet. "They will be subjects for us to study, toys for us to play with" (72), som en av ledarna uttrycker det.

Det kan tyckas märkligt att människor frivilligt vill överlämna sig, eller ens sina kvarlevor, till någonting så ovisst, men de flesta inblandade framstår som övertygade anhängare av den ideologi som genomsyrar the Convergence. Kanske handlar det om att vilja kontrollera sitt eget öde. Miljardären Ross som har skapat sin enorma förmögenhet genom att analysera vinstgenererande effekter av naturkatastrofer, ser det inte som ett alternativ att inte kunna kontrollera döden. Romanens första mening, vilken också uttalas av Ross är: "[e]verybody wants to own the end of the world" (3). Även om han inte fullt ut kan kontrollera hur hans kropp och hans medvetande används efter hans död, ger hans starka tro på projektet som sådant också en tro på att han faktiskt äger sitt eget slut. Artis tror uttryckligen på en framtid som en ny sorts människa: "I will become a clinical specimen. Advances will be made

¹Fortsättningsvis kommer endast sidnummer att anges vid hänvisningar till DeLillos roman *Zero K* (2016).

through the years. Parts of the body replaced or rebuilt. [...] A reassembling atom by atom” (47). Hennes situation är emellertid annorlunda än den hennes make befinner sig i. Hon vet att hon ändå kommer att vara död inom en mycket snar framtid. Detta gör att hennes val mer kan betraktas som ett val av gravplats, där ett alternativ, the Convergence, innebär hopp om att även efter döden få vara en del av framtiden.

Även om det är den biotekniska fasen som dominerar i *Zero K* går det att hitta spår av de andra faserna. The Convergence förändrar inte bara de nedfrusna subjektens kroppar utan även deras medvetanden. Genom att nano-enheter planterar in lämpliga receptorer i de väntande hjärnorna, vilka har skilts från kropparna och placerats i särskilda hjärnkapslar, kan väntan på det nya livet användas till att ta emot, och i någon mån uppleva, allt från klassiska filmer och kanoniserad litteratur till filosofi och pornografi (72).

Organisationens ledare uppmanar också sina anhängare att vidga vyerna och tänka utanför ramarna: ”Take the existential leap. Rewrite the sad grim grieving playscript of death in the usual manner” (76). Där finns således en anmodan att tänka på ett nytt sätt. Skillnaden mellan föreställningarna om en ny människa vid det förra sekelskiftet och det som sker i *Zero K*, är att subjekten som låter sig frysas ned är ovetande om vilka nya tankar de kommer att förses med. I stället för att aktivt utvecklas och lära sig att tänka nytt, överlåter de passivt sina medvetanden åt andra krafter, vilka i sin tur väljer vilka tankar som ska forma den eventuella framtiden.

The Convergence ger inte uttryck för planer på några omfattande, politiskt genomdrivna samhällsprojekt, däremot talas det om en framtida värld där allt kanske har kollapsat, och där de enda som kan garanteras en framtid är de utvalda, de som återuppstår ur ökenanläggningens underjordiska valv. I stället för att tro på politiska förändringar, ser man politiken som ett omöjligt sätt att uppnå några mål över huvud taget. Det existerande samhället ses som förlorat, men det utlovas en framtid där de återuppväckta kommer att klara sig. Samtidigt går det att i projektet ana ett eko av 1900-talets totalitära regimer, där ledarna strävade efter att kontrollera undersåtarna in i minsta detalj. De som ansluter sig till the Convergence lägger sin eventuella framtid helt i händerna på projektets ansvariga, de som säger sig vilja driva utvecklingen framåt mot en bättre och starkare sorts människa. Samtidigt vet de som låter sig frysas ned väldigt lite om vad detta kommer att innebära: vilka tankar, vilken tro och vilken trohet mot vem eller vad kommer att finnas i deras medvetanden den dag de återuppstår? Den totala kontrollen över de anslutna subjekten påminner starkt både om historiens totalitära stater och dystopiska fiktioner som 1984, med den skillnaden att det är frivilligt att ansluta sig till the Convergence. Att det i anläggningens ideologi och praktiker finns ekon av totalitarism är också något som Jeff noterar: ”I wondered if I was looking at the controlled future, men and women being subordinated, willingly or not, to some form of centralized command. [...] when does utilitarian become totalitarian” (146–147).

Tekniken är dock det mest framträdande i skapandet av den nya människan såsom detta är representerat i *Zero K*. Kroppar och medvetanden som skiljs från varandra, förnyas och förbättras för att så småningom återuppväckas till ett nytt liv är visioner som är beroende av tekniken. Den teknik som här används för att tillvarata det mänskliga medvetandet för tankarna till robotforskaren Hans Moravecs vision om uppladdade medvetanden i *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence* (1988). Där argumenterar Moravec för att det i en nära framtid kommer att vara möjligt att ladda över ett mänskligt medvetande

till en dator (Hayles 1999: 1). Från transhumanistiskt håll ses visionen om uppladdade medvetanden som ett eftersträvansvärt framtida scenario. Hur det skulle fungera, om medvetandet skulle vara icke förkroppsligat, eller om det skulle fungera som en sorts back-up till det förkroppsligade medvetandet, placerat på en hårddisk någonstans utifall att något skulle hända med originalhjärnan, finns det olika tankar om. Ett argument som framförs är att det skulle kunna vara ett sätt att bevara medvetandet för dem som förlitar sig på kryonik för att undslippa döden (http://hplusemagazine.com/transhumanist-faq/#answer_29). Om det här någonsin kommer att bli möjligt eller ej råder det delade meningar om, bland annat för att det inte går att med säkerhet förutsäga en framtida teknikutveckling, men också för att ingen egentligen vet vad ett medvetande är, och om det ens är möjligt att skilja detta något från kroppen.

I *Zero K* finns inga reservationer kring uppladdande av mänskliga medvetanden. Det är en del av processen i anläggningen, och kallas "the brain-edit" (238). När medvetandet avskilts från kroppen ska subjektet fortfarande ha en sorts medvetande: "You will have a phantom life within the braincase. Floating thought. A passive sort of mental grasp. Ping ping. Like a newborn machine" (238). Här exemplifieras den begreppsupplösning mellan människa och maskin som Hayles skriver om. I de delar av *Zero K* som utspelar sig i ökenanläggningen är denna upplösning närmast total. De mänskliga kropparna ska, som redan nämnts, förstärkas, utvecklas och förbättras medan de befinner sig i den kryoniska dvalan. All tänkbar teknik ska användas och den dag de eventuellt kommer att väckas till liv är frågan om de kommer att vara återuppväckta människor, nyfödda maskiner eller både och.

I *Zero K* finns således spår av alla de tre varianter av nyskapandet av människor som Rosendahl Thomsen beskriver. Det som utmärker skeendena i romanen är att deltagarna är passiva och överlåter agensen för vilken riktning deras framtida kroppar och medvetanden ska ta till teknokraterna i the Convergence, samt att de frivilligt upplåter sina kvarlevor som råmaterial för dem som säger sig vara på väg att skapa en ny sorts människa.

Språk är ett återkommande tema i DeLillos författarskap. Enligt litteraturvetaren David Cowart tematiserar DeLillo språket på olika sätt i alla sina romaner (Cowart 2008: 151–152). *Zero K* är inget undantag. I skapandet av den nya människan är språket centralt, då man inte nöjer sig med att skapa en ny, mer välutvecklad människa utan också arbetar för att förse henne med ett nyskapat språk. Till den arsenal av människor med olika sorters kompetenser som arbetar med framtidens människa i the Convergence hör också språkvetare:

There are philologists designing an advanced language unique to the Convergence. Word roots, inflections, even gestures. People will learn it and speak it. A language that will enable us to express things we can't express now, see things we can't see now, see ourselves and others in ways that unite us, broaden every possibility (33).

Exakt hur ett nytt språk ska ge framtidens människor bättre möjligheter att uttrycka sig och att förstå varandra framgår inte. Under Jeffs strövtåg i den ödsliga anläggningen möter han en äldre man, Ben-Ezra, den enda av anläggningens företrädare som bryter anonymiteten och presenterar sig med namn. Enligt Ben-Ezra ska det artificiella språket läras in av vissa, medan andra ska få det inplanterat medan de befinner sig i kryonisk dvala. Ben-Ezra hyllar språket för dess exakthet, för den förmåga det kommer att ha att uttrycka saker som aldrig, med de befintliga språken, har kunnat uttryckas. Han beskriver det som: "[a] system that will offer

new meanings, entire new levels of perception” (130). Språket ska närma sig matematikens precision, och det kommer att sakna liknelser, metaforer och analogier (130). Ett språk som på det viset berövas ett bildspråk låter inte som ett språk som kan generera rikare upplevelser, utan det låter fattigt och begränsat. Att bildspråk behövs för att förmedla upplevelser och intryck visas också i romanen genom att det i de olika tillbakablickarna, och även i de delar som utspelar sig i New York finns gott om bildspråkliga inslag. Ett av många exempel är när Ross målade liknar sig och Artis vid ett par tonåringar, som sparat och ramat in sina gamla tjurfäktningbiljetter som minne av en resa till Madrid (150).

Det går således att dra slutsatsen att det nya språket som skapas i *the Convergence* inte är funktionellt vare sig för att beskriva det liv Artis och Ross har levt tillsammans, eller för att skapa en litterär text som *Zero K*. Frågan är då vad det ska vara bra för. Ett språk som är så exakt att det inte behövs några bildspråkliga inslag för inte tankarna till fördjupade upplevelser, utan snarare till det förtryckande, begränsande Newspeak som finns i *Orwells 1984*. Där sysselsätter sig språkvetare, precis som hos *the Convergence*, med att konstruera ett nytt språk. Syftet med Newspeak är att skapa ett exakt språk som inte består av mer än ett sätt att säga en specifik sak, och genom att begränsa de språkliga möjligheterna omöjliggörs också det fria tänkandet: ”the whole aim of Newspeak is to narrow the range of thought” (Orwell 1977: 52). Även om transhumanisterna i romanen beskriver det nya språket som någonting som kommer att berika de enskilda subjektens framtida upplevelser är det svårt att inte tänka att det är precis tvärtom, att det nya språket i stället kommer att göra dem fogligare och lättare att styra. Här, precis som i föregående avsnitt, framträder de auktoritära inslagen i ideologin bakom *the Convergence*: ledarna lovar sina undersåtar evigt liv i utbyte mot att de upplåter sina kroppar och sina medvetanden åt krafter de inte vet någonting om. De går dessutom med på att i sitt framtida, återuppväckta tillstånd överge det språk de har när de dör, eller fryses ned, det språk med vilket de fritt kan tänka och uttrycka tankar och känslor. Det posthumana tillstånd dessa subjekt kommer att befinna sig i kommer att vara starkt kringskuret, och det nya språket torde bidra till detta.

Där transhumanister drömmer om en tekniskt förstärkt posthuman kropp, hoppas kritiska posthumanister i stället att framtiden ska föra med sig nya sätt att vara människa på. I Braidottis vision om en ny människa ingår en större ödmjukhet inför vår plats i universum. Hon förespråkar en ny sorts subjekt, ett posthumant sådant, som är relationellt till sin karaktär och bland annat hämtar näring ur ekologism och miljö rätt. Det posthumana subjektet har enligt Braidotti en stark känsla av samhörighet, också med de icke mänskliga subjekten. För detta krävs ett avståndstagande från dagens självcentrerade individualism (Braidotti 2013: 48).

Av detta finns inget i den värld som skildras i *Zero K*, utan i stället är det just individualismen som fokuseras. Det är de enskildas rätt att slippa dö, eller i alla fall att betala för förhoppningen om fortsatt liv efter döden, som driver verksamheten vid *the Convergence*. När Jeff rör sig genom anläggningen stannar han emellanåt framför stora skärmar som sänks ned från taket. På dessa visas filmer föreställande olika katastrofer. Skärmarna fylls av människor som i panik flyr undan bland annat översvämningar, skogsbränder och orkaner. Inte alla men många av katastroferna som visas är naturkatastrofer som skulle kunna relateras till vår tids klimathot, ett exempel på att vi lever i antropocen. Bakom *the Convergence* finns stora mängder kapital som kommer från mäktiga bidragsgivare: ”[i]ndividuals, foundations,

corporations, secret funding from various governments by way of their intelligence agencies” (33–34). All denna rikedom skulle ha kunnat investeras i något annat än en anläggning där vetenskapligt kunniga försöker skapa en ny sorts, odödlig människa. Till exempel hade den kunnat investeras i forskning för att hejda klimatförändringarna, eller för att på andra sätt göra världen till en bättre plats. Det är dock inte aktuellt eftersom människorna bakom the Convergence redan ser världen i dess nuvarande form som förlorad. När Ben-Ezra samtalar med Jeff radar han upp argument för varför världens nuvarande tillstånd inte kommer att förbättras, utan försämras: den hotande klimatkatastrofen, bristen på vatten, risken för pandemier, biologisk krigföring och mycket annat (126–127). I stället för att försöka bromsa upp i den utförsbacke världen befinner sig i, vill the Convergence skapa en ny människa, som med hjälp av tekniska förstärkningar är rustad att leva för evigt även i en fysiskt förändrad verklighet. När en av ledarna talar inför nya bidragsgivare berättar han vad de ska vakna upp till: ”a renewed environment, a ravaged environment” (75). Det är i denna ödelagda framtida värld de kryoniskt bevarade kropparna så småningom ska återuppväckas, kapabla att leva sina eviga liv i en miljö som mest sannolikt är förstörd. Här finns således ett tydligt fokus på individen, det fokus Braidotti med flera anser att vi människor måste släppa, om världen någonsin ska bli en bättre plats. Att rädda världen är ointressant för transhumanisterna i *Zero K*, i stället vill de rädda de få som har råd till ett liv i en framtida förstörd värld. DeLillo låter emellertid inte den här världen, där de rika räddar sig undan katastrofen, framstå som speciellt lockande. Den verklighet som finns i ökenanläggningen är anonym, kall och glädjelös. Det är en existens utan innehåll.

Den kritiska posthumanismen handlar förvisso inte bara om nya sätt att tänka, utan är också inriktad på det kroppsliga. Donna Haraways cyborg-figur från 1980-talet är en grundstomme i dagens diskussioner om den posthumana kroppen. En cyborg är en organism som består både av biologisk vävnad och syntetiska delar. Enligt såväl Haraway och Hayles som Braidotti är kroppen central då vi primärt är kroppsliga varelser. Haraway anser att vi i praktiken redan är cyborgs eftersom vår mänskliga existens på alla plan, såväl praktiska som idémässiga, är sammanflätad med teknologier av olika slag (Haraway 2004: 8). Braidotti och Hayles delar hennes uppfattning om att vi redan är sammansmälta med tekniken, även om de beskriver det som att vi redan är posthumana subjekt. Det är viktigt att se att de kritiska posthumanisterna, trots betoningen på gränsupplösningen mellan natur och kultur, inte på något vis är teknik- och framstegsfientliga. Tvärtom, de bejakar den tekniska utvecklingen, men problematiserar samtidigt de etiska problem denna för med sig.

Att vi redan är posthumana subjekt innebär inte en slutpunkt för mänskligheten, utan bara slutet för en specifik uppfattning om vad det innebär att vara människa: ”a conception that may have applied, at best, to that fraction of humanity who had the wealth, power and leisure to conceptualize themselves as autonomous beings exercising their will through individual agency and choice” (Hayles 1999: 286). Det här är kärnan i kritiken av humanismens människouppfattning: den gäller endast vissa utvalda. På samma sätt är det med det transhumanistiska projektet i *Zero K*. Det är inte för alla, utan bara för dem som har råd. Detta stämmer väl överens med hur Braidotti beskriver verkligheten i dag: bio- och gentekniken har kapitaliserats, vilket i praktiken innebär att livet självt har varufierats (Braidotti 2013: 59). Livet är definitivt varufierat i *Zero K*, i och med att människor tror sig

kunna köpa sig fria från döden. I priset ingår också att den egna kroppen successivt förbättras medan den försänkt i kryonisk dvala inväntar framtiden.

Emellertid finns det också andra kroppar i *Zero K*, kroppar som kan läsas som en kontrast till de tekniskt modifierade kropparna. Jeffs flickvän Emma arbetar i en skola för barn med olika funktionshinder. Vid ett tillfälle besöker Jeff Emmas arbetsplats. Han ser då hur barnen trots sin bristande perfektion lever, fungerar och skrattar (189–191). Skolbarnen är detaljerat beskrivna på ett sätt som kontrasterar det artificiella hos the Convergence.

Sammantaget går det att hitta en hel del samhällskritiska inslag i relation till skapandet av en ny människa i *Zero K*. Romanens transhumanistiska projekt framstår som tvivelaktigt, i och med att det innehåller en stor del auktoritära inslag. Utöver detta är det tydligt att *Zero K* skildrar en ojämlik värld, där de allra mest förmögna hellre ser till sig själva än använder sin rikedom för att förbättra världen. *Zero K* iscensätter frågor som tangerar Braidottis resonemang om hur bio- och genteknik i dag har varufierats, i stället för att användas för att göra tillvaron bättre för alla, såväl mänskliga som icke-mänskliga.

Döden

Den tid vi lever i karakteriseras av en paradoxal inställning till döden. Döden har samtidigt både skjutits längre ifrån oss, och kommit närmare. Den har förflyttats ifrån oss genom att vi kan leva allt längre då alltfler sjukdomar kan botas. Döden har också avlägsnat sig från individen i och med att teknikutvecklingen har frambringat nya, skrämmande effektiva sätt att döda. I dag går det att föra krig på distans med hjälp av drönare, vilket gör att den fysiska döden förflyttas längre bort, också från den som dödar. Samtidigt har döden också kommit närmare. Braidotti konstaterar att människor knappast i någon tid har oroat sig för så mycket som är relaterat till att dö. Handlar det inte om rynkor och skräcken för att åldras, det vill säga att varje dag komma en dag närmare den sista, så handlar det om oron för pandemier, terrordåd och andra okontrollerbara faktorer som kan hota våra kroppars fortsatta existens (Braidotti 2013: 112–113).

The Convergence verksamhet bygger på idén att döden är någonting den kapitalstarka har rätt att besegra. Döden är någonting som ska övervinnas: "[a]t some point in the future, death will become unacceptable even as the life of the planet becomes more fragile" (66). Olika former av livsförlängning med hjälp av tekniska åtgärder är en del av det transhumanistiska tänkandet. Det kan handla om allt från att fördröja åldrandet till en strävan efter odödlighet. Den transhumanistiska diskursen om livsförlängning kan ses som en slags modern utopi (Dickel och Frewer 2014: 119). Även om få i dag planerar att efter döden låta sig placeras i en kryonisk kapsel är olika mildare varianter av livsförlängning i dag vardag. Tänk bara på alla föryngrande hudkrämer och kosttillskott som på olika sätt lovar att fördröja effekterna av åldrande. Att vilja skjuta upp döden är en del av vår kultur. De som väljer att försöka göra det med hjälp av kryonik är dock förhållandevis få. Även om det i dag ses som en lite makaber idé i transhumanismens utkant förekommer det, och utvecklingen inom nanotekniken ses av många som ett steg närmare att kunna återuppväcka döda kroppar (Bostrom 2005: 10). 2014 hade den amerikanska anläggningen Alcor drygt 100 nedfrusna kroppar i sina tankar, och över 900 personer som betalat för att efter döden få sin kropp placerad i en kryonisk tank

(Dickel och Frewer 2014: 123). Det innebär att en del av det som sker i *Zero K* är verklighet redan i dag.

Zero K är en roman som präglas av döden. Det är inte bara i ökenanläggningen som människor dör. I analepser skildras hur Jeffs mor Madeline dog, där kontrasten mellan hennes och Artis död blir påtaglig. Madeline dog av ett slaganfall, och hon dog hemma i sin säng med en vän och Jeff intill sig. Artis död är planerad, och hon dör långt bort från sin hemmiljö omgiven av främlingar i vita rockar. Madelines liv skildras med hjälp av detaljer, ofta till synes oviktiga sådana, men tillsammans målar de upp en bild av människan Madeline. Även beskrivningarna av hennes död är förankrad i detaljer: "The neighbour, the cane, the bedspread" (203). Artis är mer diffust gestaltad. Hon är vacker och intelligent, och allvarligt sjuk, men det är svårt att få grepp om henne som person. Hon framstår mer som en idealbild för Ross att dyrka än som en verklig människa. Hennes död, som i praktiken innebär att hon blir dödad av personalen i the Convergence, framstår som vag bland annat för att hennes anhöriga inte vet när exakt hon dör (139). Den process hennes kropp utsätts för är också så teknifierad att den känns avlägsnad från den kroppsliga döden. Den blir därför ogreppbar och svår att relatera till.

Även Emmas adoptivson Stak dör. Han försvinner, och det visar sig senare att han återvänt till Ukraina, det han land han föddes i, för att delta i det där pågående kriget. Strax innan Jeff lämnar the Convergence för andra gången ser han Stak i en av anläggningens videoinstallationer. Skärmen framför Jeff fylls den här gången inte av naturkatastrofer, utan av krig. Otäcka bilder av förstörda städer och söndersprängda kroppar följs av närbilder på soldater. Plötsligt ser Jeff att en av dem är Stak, och på filmen får Jeff se hur Stak blir träffad av flera kulor och dör. Stak som fortfarande är tonåring och borde ha haft ett långt liv framför sig dör i stället en meningslös död i en meningslös konflikt. Genom att varken konflikten eller Staks motiv för att delta i den förklaras betonas bristen på mening. Här pekar DeLillo på det orättvisa i att vissa dör i förtid i krig, medan andra i stället kan köpa sig rätten till ett längre liv.

Döden handlar emellertid inte bara om mänsklig död. Allra minst i dag när ett stort antal arter hotas av utplåning till följd av mänskligt handlande. En del i Braidotti's posthumanistiska tänkande om döden handlar om att försöka tänka bortom gränsen mellan liv och död. I stället för att leva med döden ständigt lurande runt nästa hörn vill hon se döden som någonting som är inskrivet i vår existens redan från början. Att i stället tänka sig varje subjekt, mänskligt såväl som icke-mänskligt, som en del i en kontinuitet av liv och död kan enligt Braidotti leda till ett mer etiskt, rättvist och ödmjukt sätt att existera. Hon är dock väl medveten om svårigheterna att tänka bortom det egna jaget, att tänka sig livet som viktigt vare sig man själv är en del av det eller ej. Hon betonar ändå vikten av att sträva dithän: "Life is passing and we do not own it; we just inhabit it, not unlike a time-share location" (Braidotti 2013: 133). Det här innebär inte att Braidotti är motståndare till en utveckling där vi successivt botar fler sjukdomar och således kan leva längre. Emellertid anser hon att detta är någonting som bör komma alla till godo, inte bara de välbeställda mänskliga subjekten. Det är en fråga om rättvisa. Det tänkesättet saknas hos the Convergence. I stället är det en självklarhet att rätten att slippa dö inte är för alla: "Life everlasting belongs to those of breathtaking wealth" (76).

Det finns som synes stora skillnader i synen på döden, där ytterligheterna utgörs av de som anser att vi ska förlika oss med vår dödlighet och även tänka bortom det enskilda subjektets död, och de som anser att döden är någonting som människan inom en snar framtid kommer att beseгра.

En annan skiljelinje går mellan de som tror att medvetandet är förkroppsligat, och de som tror att det bara består av information som lika väl kan placeras i ett annat medium än den mänskliga kroppen. Även om det inte är en skillnad i synen på döden i sig, är det relevant i förhållande till den kryoniska verksamhet som bedrivs i *Zero K*, eftersom denna förutsätter en tro på möjligheten att skilja på kropp och medvetande.

Mellan romanens båda huvuddelar finns en kort passage med titeln *Artis Martineau*. Där skildras hur det som finns kvar av Artis medvetande letar efter spillrorna av den egna identiteten. Eller så är det eventuellt Jeff som föreställer sig det hela, det är lite oklart. På en av romanens sista sidor tänker Jeff på Artis, och försöker, i strid med sin egen övertygelse (han tror att hon är fullständigt död), föreställa sig hur hon upplever någon sorts medvetenhet: "[t]hen I try to imagine an inner monologue, hers, self-generated, possibly nonstop, the open prose of a third-person voice that is also her voice, a form of chant in a single low tone" (272). Det här beskriver väl dessa sidor, fokaliserade genom resterna av Artis medvetande. Det innebär att DeLillo låter det vara oklart om det som sker hos the *Convergence* lyckas eller ej. I romanen finns egentligen ingenting som visar att vetenskapsmännen i öknen har lyckats med något av allt det de säger sig kunna göra. Kanske är de döda kropparna i underjorden ingenting annat än döda kroppar, med lika liten chans att återuppstå som vilka döda kroppar som helst.

Det står läsaren fritt att välja om avsnittet om Artis medvetande ska tolkas som någonting Jeff föreställer sig eller som någonting som verkligen sker. Oavsett vilket är det obehaglig läsning. På fragmentarisk prosa trevar sig jaget fram, på jakt efter någon sorts mening. Texten är skriven i omväxlande första och tredje person, där jaget både berättar och försöker föreställa sig vad, var och varför det är. Det verktyg den kroppslösa rösten använder sig av är språket: "[s]he knows these words. She is all words but she doesn't know how to get out of words into being someone, being the person who knows the words" (157). Rösten har ett språk, men avskuret från allt annat, kropp, materia och sammanhang, saknar orden mening, de är bara ord. Det som en gång var Artis vet inte längre vad det är: "[a]re the words themselves all there is. Am I just the words" (158). När rösten söker ett sammanhang hittar den inget alls. Den försöker lyssna, men hör bara sig själv och den söker efter sin kropp utan att känna den. Jaget strävar efter att hitta något att fästa orden vid, men utan att lyckas. Det som en gång var Artis består nu bara av ord, men orden saknar mening eftersom de inte relaterar till något.

En av många som vare sig tror på, eller lockas av, tanken på ett kroppslöst medvetande är Hayles: "how could anyone think that consciousness in an entirely different medium would remain unchanged, as if it had no connection to the embodiment?" (Hayles 1999: 1). Naturligtvis går det inte att säga hur det skulle vara att separera medvetandet från kroppen. Emellertid går det att föreställa sig, och så som DeLillo föreställer sig det är det lätt att hålla med Hayles. Det som skildras är inte lockande. Det är ett fragment av en tillvaro, som saknar förankring i både tid och rum. Att det kroppslösa medvetandet som ska bevaras eventuellt kan komma att uppleva en oändlig ensamhet är ingenting det hymlas med. Tvärtom, det

målas nästan ut som någonting positivt, som ett tillstånd den som är tillräckligt stark kan se fram emot. Ett slags rent tillstånd där alla masker och förställningar har kastats. Samtidigt varnar ledarna för ensamheten, och väcker frågan om vad jaget är: "[t]he self. What is the self? ... But are you anything without others?" (67).

I *Zero K* är det inte bara för de kroppslösa medvetandena som språket är nödvändigt för att skapa mening. För Jeff är orden avgörande när det gäller att ge innebörd åt händelser, speciellt för att förstå det som händer i den artificiella, anonyma ökenanläggningen, och alla namnlösa människor som finns där. Endast en av alla som skymtar förbi namnges och det är Ben-Ezra. De levandes existens i ökenanläggningen påminner delvis om det avskilda medvetandets. Eftersom de inte presenteras med namn, ingenting berättas om vilka de är, var de kommer ifrån och vilka de är i förhållande till resten av världen, förblir de anonyma. När Jeff rör sig i korridorerna namnger han för sig själv olika människor han möter. Han fantiserar ihop bakgrundshistorier åt dem, vilket ger dem en sorts fiktiv existens i relation till resten av världen. Det är så Jeff skapar mening i tillvaron och försöker göra det obegripliga, faderns beslut att avsluta sitt liv i förtid i hopp om att väckas till liv i framtiden, begripligt.

Jeff är dock inte ensam om att hitta på namn. Även hans far har gjort det. Efter att ha fötts som Nicholas Satterswaite bytte han så småningom till Ross Lockhart, ett namn han ansåg passa bättre för den framgångsrika man han avsåg att bli (81–82). Språkets, och namns betydelse är återkommande i DeLillos romaner. I *The Body Artist* (2001) pekar DeLillo på behovet att veta var man är, och att också ha ett namn på var man är, för att förstå vem man är (Cowart 2008: 156–157). Detta gäller också i *Zero K*. Artis medvetande söker efter resterna av det egna jaget, men utan möjlighet att placera den egna existensen i tid eller rum förblir det ogreppbart.

För det posthumana relationella subjekt Braidotti ser som önskvärt är språket viktigt. Det posthumana subjektet som ska vara förankrat i omgivningen, kunna kommunicera över olika sorters gränser och förstå sin egen plats i en helhet i vilket både det mänskliga och det icke-mänskliga ingår behöver språket (och antagligen fler än ett) som verktyg (Braidotti 2013: 49 och 82). Hos the Convergence berövas subjekten de språk de har med sig, och de språkliga rester som finns kvar räcker inte för att skapa mening för de sparade medvetandena, eftersom det inte finns någonting att relatera till. Det finns inga detaljer att fästa orden vid, vilket gör dem meningslösa. För Jeff däremot är det tydligt att språket fungerar meningsskapande, eftersom han lättare förstår sin far när han namnger saker och ting som har med faderns förtida död och nedfrysning att göra. Detta stämmer väl med Braidottis resonemang om relationella subjekt, eftersom det i DeLillos text är de subjekt som med hjälp av språket kan relatera till sin omgivning som hittar mening.

Att tro på ett liv efter döden är ingenting nytt, och tron är det som framstår som viktigast för Artis och Ross. Det finns som redan nämnts ingenting som säger att det som görs hos the Convergence kommer att lyckas. Trots det tror Artis och Ross att kryoniken ska göra dem odödliga, på samma sätt som människor som söker stöd i religiösa föreställningar om livet efter detta. Inte ens Ross förnekar att tron är central: "Faith-based technology. That's what it is. Another god. Not so different, it turns out, from the earlier ones. Except that it's real, it's true, it delivers" (9). Att tro att just den egna religionen är den rätta, den som till skillnad från andra irrläror är den som verkligen kan leverera är heller inte nytt.

Enligt Braidotti har religiösa föreställningar i olika former successivt stärkt sin ställning sedan 1970-talet. Hon beskriver detta som den post-sekulära vändningen. Från att världen blev alltmer sekulariserad som en följd av att vetenskap kunde förklara det som tidigare bara kunnat förklaras i ljuset av en gudomlig makt, har det vänt och människor tror allt mer. Inte bara på organiserad religion utan på allt möjligt (Braidotti 2013: 31–32). Transhumanismen, som bygger på den rationella humanismens sekulära vetenskapstro, har emellanåt religiösa undertoner. Bland annat finns en stark tro på en oupphörlig teknikutveckling. Väntar man bara tillräckligt länge kommer allt till slut att vara möjligt, också evigt liv (Dickel och Frewer 2014: 125). Det är detta som ligger bakom tron på att kryoniskt bevarade kroppar kommer att kunna återuppväckas. Frågan är inte om, utan när. Det innebär att det trots betoningen av det sekulära också kan ses som en sorts tro. Hos Ross är tron stark, då han är övertygad om att han någon gång i framtiden kommer att återförenas med Artis.

Alla som finns i the Convergence anläggning är emellertid inte troende. Jeff har flera samtal med en man som han för sig själv kallar munken. Trots att munken är klädd i munkkåpa, ägnar sina dagar åt att tala med de som ska dö och har ett förflutet i olika religiösa sekter är han själv inte troende. Han tror i stället att döden betyder slutet, och han har heller ingen längtan efter att leva för evigt: "I want to die and be finished forever. [...] What's the point of living if we don't die at the end of it" (40). Munkens sätt att se på döden har mer gemensamt med Braidotti än med transhumanismen i och med att han ser livet som något han själv är en del av för att sedan lämna. Kanske kan munkens närvaro hos the Convergence tolkas som ett uttryck för komplexiteten i vår tids förhållande till tro. Det är inte säkert att den som framstår som religiös alltid tror mer än den som säger sig förneka en högre makt.

Det går också att hitta andra likheter med religiöst tänkande i *Zero K*. Bokens transhumanister strävar efter att rädda de utvalda undan en hotande katastrof. Detta kan tolkas som en parallell till Bibelns berättelse om Noas ark (1 Mos 6–8). Där säger Gud till Noa att han ämnar förgöra alla människor eftersom de har fyllt jorden med våld. Han tänker: "förgöra både dem och jorden" (1 Mos 6:13–14). Ben-Ezra talar om jorden som en plats som är på väg att gå under till följd av att mänsklig ondska och oaktsamhet har lett till terrorism, krig och klimatkatastrofer. Uppgiften för de som bevaras i de kryoniska kamrarna är att befolka den framtida jorden, efter katastroferna (126–127). Detta kan ses i analogi med hur Noa i arken räddar de som senare ska befolka jorden efter översvämningen. Skillnaden är att där Bibelns Gud uppmanade Noa att utöver sin familj ta med ett par av varje art som lever på jorden, bryr sig romanens transhumanister bara om människor, och dessutom bara förmögna sådana. Det transhumanistiska projektet i *Zero K* kan tolkas som en senkapitalistisk version av Noas ark, där det avgörande för vem som har rätt att leva vidare är mängden kapital. Alla jordens andra arter som redan nu dör ut i skrämmande hög takt är det ingen hos the Convergence som bryr sig om. Om världen betraktas ur ett kritiskt posthumanistiskt perspektiv där livet är någonting som pågår oavsett de enskilda mänskliga subjektens existens ter sig Bibelns version av räddning undan katastrofen som ett bättre alternativ än det som presenteras av transhumanisterna i *Zero K*.

Frågan återstår dock om dessa genuint tror att de i framtiden kommer att återuppväckas. Kanske är anläggningens katastrofbeständiga kamrar ingenting annat än ett högteknologiskt mausoleum där de döda kropparna kommer att bevaras i evighet. Att vara redo att dö innebär inte att man är redo att försvinna som en av ledarna säger (74). Att välbeställda,

framgångsrika människor förbereder sig för döden genom att se till att det finns en imponerande gravplats för dem är ingenting nytt. Detta vet Artis som en gång ägnade sig åt att gräva ut forntida gravar nära den plats hon själv nu valt ut som sin sista viloplats. Det är också så Jeff i slutet av romanen tänker sig de underjordiska kamrarna hos the Convergence: "[i]t was a form of visionary art, it was body art with broad implications. [...] Archeology for a future age" (256).

Avslutande diskussion

Det som skildras i *Zero K* kan tolkas som en skrämmande framtidsvision, men det finns också likheter med dagens verklighet. Även om formerna inte är identiska med förhållandena i *Zero K*, är det ändå en realitet att mängden kapital avgör vem som ska få ta del av tekniska framsteg som på olika sätt kan hjälpa oss till ett längre, tryggare och friskare liv. Det är också en realitet att detta ofta sker på bekostnad av världens mindre lyckligt lottade: fattiga människor, djurliv och miljö. Att denna bristande omsorg på sikt riskerar att få katastrofala effekter även för den välbeställda delen av mänskligheten är knappast okänt för någon längre. Den snabba utvecklingen inom bio-, gen- och nanoteknik ställer krav på oss människor när det gäller hur vi ska förhålla oss till en alltmer föränderlig verklighet. Många av oss önskar förhoppningsvis att teknikutveckling ska komma världen till godo på ett rättvist och etiskt hållbart sätt, både avseende de mänskliga och de icke-mänskliga subjekten.

Transhumanisterna i DeLillos roman har emellertid inga betänkligheter när det gäller att satsa sitt kapital på drömmen om det egna jagets fortlevnad. Världen i stort ses som förlorad, och det gäller att rädda inte vad som räddas kan, utan de rika. Utifrån romanens starka fokus på de kapitalstarkas hybris när det gäller att skaffa sig själva fördelar i stället för att satsa på de omställningar som är nödvändiga för en värld i kris, tolkar jag *Zero K* som starkt kritisk till vår tids tilltagande ekonomiska ojämlikhet. Denna ojämlikhet blir inte mindre påtaglig i en tid när tekniska genombrott snabbt förändrar villkoren för människans existens. Det är talande att den förmögenhet Ross satsar på ett projekt han hoppas ska ge evigt liv har skapats genom att profitera på naturkatastrofer. Vissa av dessa har eventuellt orsakats av mänskliga ingrepp i jordens ekosystem och geologi. Braidottis kritiskt posthumanistiska vision att teknikutveckling ska komma alla tillgodo finns inte i *Zero K*, och även Kurzweils transhumanistiska föreställning om att teknikutveckling per automatik ska leda till förbättringar för allt och alla lyser med sin frånvaro. Romanens transhumanister ser det i stället som naturligt att det alltid kommer att finnas andra, sådana som lämnas att dö i en döende värld. Att det skulle finnas ett värde i att försöka rädda djur och natur nämns inte. Det här kan relateras till transhumanismens syn på människan som exceptionell. Förvisso finns inom transhumanismen också de som anser att teknisk förstärkning ska kunna gagna fler än de mänskliga subjekten, men då handlar det som regel om djur, cyborgs eller intelligenta maskiner som har nått en intelligens- och känslomässig utvecklingsnivå som gör dem människolika (More 2013: 13).

Genom att satsa på att skapa en ny människa som kan överleva i en förstörd värld, i stället för att satsa på att rädda världen för dess egen skull drar romanens transhumanister detta resonemang till dess yttersta spets. Den humanism som kritiseras från ett kritiskt posthumanistiskt håll för att dess definition av vem, eller vad, som ges en subjektsposition är

alltför begränsad drivs också till det yttersta i *Zero K*. Detta i och med att det inte bara är de icke-mänskliga subjekten som exkluderas från den tänkta framtiden, utan också merparten av de mänskliga. Sedan återstår förstås frågan om det de rika tillskansar sig i *Zero K* är någonting att sträva efter.

I de planer som finns i romanens transhumanistiska projekt ingår att de kryoniskt bevarade individerna ska stöpas om till någonting nytt innan de återuppväcks. Det ska skapas en ny sorts människa, anpassad för framtiden. Frågan är emellertid om dessa fortfarande kommer att kunna förstås som mänskliga. I *Zero K* sägs att framtidens återuppväckta individer kommer att vara som nyfödda maskiner. Detta är en extremvariant av den gränsupplösning mellan människa och maskin som Hayles skriver om. Hon anser att uppluckringen av gränser kan ha en frigörande potential, i och med att människovärdet inte längre skulle vara lika begränsat. I romanen är det dock svårt att se någonting sådant, eftersom de kryoniskt bevarade har minimalt med inflytande över vilka, eller vad, de kommer att vara när de väcks till liv igen. Ross och hans gelikar satsar enorma summor för att de och deras älskade kanske ska få en fortsättning på livet också efter döden. Hur den fortsättningen kommer att se ut har de inget inflytande över. När de väl har låtit sig försänkas i den kryoniska dvalan har de lämnat ansvaret till ett ledarskikt vars planer de vet ytterst lite om. Det är lätt att se de auktoritära dragen i den verksamhet *the Convergence* bedriver. Skapandet av en ny sorts människa, med ett tillhörande nytt begränsande språk, där individerna själva inte har kontroll över vilka tankar, lojaliteter eller känslor som kommer att placeras i deras slumrande medvetanden är skrämmande. Det de investerar i är drömmen om en framtid i utbyte mot att de ger upp sin frihet i denna eventuella framtid. De enskilda subjektens avsägande av kontroll kan tolkas som en parallell till vår tids framväxande auktoritära politiska krafter. Företrädare för dessa lovar ofta att väldigt mycket ska bli bättre, utan att säga hur, om de bara får tillräckligt mycket makt till sitt förfogande. Alla delar som ingår i hur den nya människan ska skapas i romanen förutsätter deltagarnas passivitet.

Den dag de kryoniskt bevarade väcks till liv igen kommer de inte att vara desamma som de var när de dog sin första död. Kanske är de fortfarande människor, och kanske är de posthumana kroppar som är övervägande maskiner. Deras medvetanden kommer att vara förändrade till oigenkännlighet, med ett nytt språk och nya inplanterade tankar och känslor. Eftersom det innebär att de inte längre kommer att vara desamma är frågan vad som egentligen är poängen. Om Ross och andra miljardärer i *Zero K* i stället satsade sina resurser på att stoppa klimatförändringarna skulle det kunna ha samma effekt, nämligen att det i framtiden skulle finnas liv på jorden. Ross och Artis skulle inte finnas kvar, men det skulle de inte göra om deras transhumanistiska dröm förverkligades heller, eftersom de skulle vara någonting annat. Men det skulle finnas liv. Att värdesätta livet oavsett vems liv det handlar om är en central del i ett kritiskt posthumanistiskt tänkande om livet och döden. För att det ska vara möjligt krävs att synen på människans exceptionalism överges, och det krävs också att dagens fokus på individen lämnas därhän. Att Ross och Artis inte lägger pengarna på något som kan komma världen som helhet till godo hänger samman med att de båda är övertygade inte bara om att människan som art är exceptionell, utan om att de som individer är det. I kraft av sin rikedom är de speciella, och förtjänar därför att få finnas kvar. Ett starkare fokus på individen går knappast att hitta.

Att Ross lämnar över sin förmögenhet till transhumanisterna i öknen handlar primärt om tro, om en liten gnutta hopp om att just han och Artis kommer att få vara en del av framtiden i någon form. Även om det i romanen hävdas att det här till skillnad från traditionell religiös tro är på riktigt, det här en tro som verkligen levererar evigt liv, är det ändå tro det handlar om. Det finns ingenting i romanen som med absolut säkerhet styrker att någon någonsin kommer att kunna återuppväckas.

Ross och Artis tillhör en grupp som delar en gemensam tro på livet efter detta för vissa utvalda. I andra religioner kan det vara goda handlingar som avgör vem som ska få nyckel till himmelriket. Här handlar det i stället om pengar. Nycklarna till himmelriket är till salu, och de är dyra.

Syftet med artikeln var att undersöka hur post- och transhumanistiska teman är representerade i *Zero K*, och hur dessa sedan kan kopplas samman med romanens samhällskritiska inslag. Romanens post- och transhumanistiska teman är framförallt representerade som en extrem transhumanistisk utopi, med starka auktoritära undertoner. Det framgår också tydligt i hur hög grad tron på evigt liv medelst tekniska hjälpmedel liknar traditionell religion, vilket är förenligt med Braidottis beskrivning av vår post-sekulära tid.

De samhällskritiska inslagen i *Zero K* är många. Framförallt läser jag romanen som kritisk till vår samtids individcentrering och starka fokus på kapital, men där finns också ett ifrågasättande av dagens ofta okritiska syn på utvecklingen inom bio- och genteknik. När möjligheterna blir större ökar också behovet av att diskutera både vad som är etiskt och vem som egentligen har rätt att dra ekonomisk nytta av upptäckter som berör livet i stort. Att livet försänkt i kryonisk dvala är gestaltat som skrämmande och meningslöst, går att se i relation till behovet att diskutera rätt och fel i förhållande till tekniska möjligheter. Att det i romanen uteslutande är de mycket rika som drar fördel av tekniska framsteg kan läsas som en kommentar till vår tids eskalerande ekonomiska ojämlikhet.

Referenser

Bibel 2000, tillgänglig på www.bibel.se.

Bostrom, Nick (2005), "A History of Transhumanist Thought", i *Journal of Evolution and Technology* vol. 14: 1–25.

Braidotti, Rosi (2013), *The Posthuman*. Cambridge: Polity.

Clarke, Bruce och Rossini, Manuela (red) (2017), *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cowart, David (2008), "DeLillo and the power of language" i Duvall, John N. (red), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Cambridge: Cambridge University Press.

DeLillo, Don (2016), *Zero K*. New York: Scribner.

Dickel, Sascha och Frewer, Andreas (2014), "Life Extension: External Debates on Immortality" i Sorgner, Stefan Lorentz och Ranisch, Robert (red), *Post- and transhumanism: An introduction*. Frankfurt: Peter Lang Publishing Group.

Duvall, John N. (2008), "Introduction: The power of history and the persistence of mystery" i Duvall, John N. (red), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Cambridge: Cambridge University Press.

Foucault, Michel (2005) [1966], *The Order of Things*. London: Routledge.

Fukuyama, Francis (2002), *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

- Haraway, Donna (2004) [1985], "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Social Feminism in the 1980s" i Haraway, Donna, *The Haraway Reader*. New York: Routledge.
- Haraway, Donna J. (2008), *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hassan, Ihab (1977), "Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?", *Georgia Review* Vol. 31, No. 4, s. 830–850.
- Hayles, N. Katherine (1999), *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kurzweil, Ray (2013), "Progress and Relinquishment" i More, Max och Vita-More, Natasha (red), *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Chichester, Wiley-Blackwell.
- More, Max, (2013), "The Philosophy of Transhumanism" i More, Max och Vita-More, Natasha (red), *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Chichester, Wiley-Blackwell.
- Orwell, George (1977) [1949], *1984*. London: Signet Classics.
- Osteen, Mark (2000), *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ranisch, Robert och Sorgner, Stefan Lorenz (2014), "Introducing Post- and Transhumanism" i Ranisch, Robert och Sorgner, Stefan Lorenz (red), *Post- and Transhumanism: An Introduction*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.
- Rosendahl Thomsen, Mads (2013), *The New Human in Literature: Posthuman Visions of Changes in Body, Mind and Society after 1900*. London: Bloomsbury.
- Sundin, Bosse (2006), *Den kupade handen: Historien om människan och tekniken*, Andra utökade upplagan. Stockholm: Carlssons.
- Transhumanist FAQ* tillgänglig på http://hplusmagazine.com/transhumanist-faq/#answer_20.
- Wolfe, Cary (2010), *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Åsberg, Cecilia (2012), "Läskunnighet bortom humaniorans bekvämlighetszoner" i Åsberg, Cecilia, Hultman, Martin och Lee, Francis (red), *Posthumanistiska nyckeltexter*. Lund: Studentlitteratur.
- Öhman, Marie (2015), *Det mänskligas natur: posthumanistiska perspektiv hos Lars Jakobsson, Peter Høeg och Kerstin Ekman*. Möklinta: Gidlund.

Flyktingår – då som nu

Peter Forsgren

Även i 1930- och 40-talens Europa, med ekonomisk kris och massarbetslöshet liksom med ökande politiska motsättningar och världskrig, var flyktingfrågan ett aktuellt problem. Det var också en period då själva demokratin och parlamentarismen var ifrågasatta i ett antal europeiska länder, ibland till och med helt satta ur spel. Dessa tidshändelser avspeglades på olika sätt i periodens svenska litteratur och en rad författare begränsade sig inte bra till att kommentera dem, de bjöd inte minst viktigt motstånd mot dessa krafter genom att försvara grundläggande demokratiska värden som yttrandefrihet och mänskliga rättigheter. Detta skedde under en tid då förföljelse av oliktankande eller olika etniska grupper var satta i system av olika totalitära regimer i stora delar av Europa.

En av de svenska författare som var tidigast ute var Pär Lagerkvist, som redan i berättelsen *Bödeln* (1934) gav en mycket satirisk bild av den nazistiska våldsideo­login. I världskrigets slutskede kom romanen *Dvärgen* (1944), som bland annat kan läsas som en studie i en fascistoid människas förkrympta och våldspräglade människo- och samhällssyn. Eyvind Johnsons romantrilogi om Krilon, utgiven i tre delar mitt under brinnande världskrig 1941-43, ger i den politiska allegorins form en skildring av den pågående kampen mellan demokrati och diktatur. Senare romaner som *Strändernas svall* (1946), författarens omdiktning av Odysseen, och *Hans nådes tid* (1960), är genom sina historiska djuperspektiv på krig, makt och individens ansvar, också kommentarer till förhållanden i det samtida Europa. Exemplet kunde mångfaldigas inom inte bara prosan utan även ur periodens dramatik och lyrik. Inom den senare har man till och med etablerat begreppet beredskapslyrik för att beteckna den mängd dikter som på olika sätt bjöd motstånd mot tidens vålds­ideologier och totalitära politiska system och som tog tydlig ställning för den enskilde individens frihet och okränkbarhet.

Så gjorde bland många andra en av tidens främsta svenska poeter, Hjalmar Gullberg, i diktsamling *Fem kornbröd och två fiskar* (1942), särskilt tydligt i den diktcykel som bär titeln ”Hymn till ett evakuerat Nationalmuseum”. Denna innehåller sju dikter som var och en refererar till en av muséets målningar som var magasinerade på grund av kriget och den svenska beredskapssituationen. En av dessa börjar: ”En duk må nämnas framför andra” och heter ”Batavernas sammansvärjning”. Den refererar till Rembrandts berömda målning som skildrar en händelse under romartiden, där en grupp germaner gör uppror mot den romerske kejsaren. I Gullbergs dikt görs denna historiska händelse aktuell genom explicita kopplingar till samtiden. De fyra sista versraderna i den andra strofen lyder:

Till fria folk blir deras minnen burna
som kämpat för sin frihet och sin fred.
Än lyfter ständigt nya sammansvurna
vid hemlig eld sin hand till trohetsed.

Budskapet upprepas i den tredje och avslutande strofen, vars sista versrader är utformade som en uppfordrande appell till läsaren:

Det är ej nog att ha sin trygga bärgning,
om luften som man andas ej är fri.
Så möttes några män till sammansvärjning.
Så möts en ofärdsnatt kanhända vi.

Fortsättningen av denna artikel skall behandla två dikter skrivna av två av samtidens mest kända och etablerade diktare, Gunnar Mascoll Silfverstolpe (1895-1942) respektive Karl Asplund (1890-1978). Det rör sig om två diktare som inte var särskilt radikala, vare sig estetiskt eller politiskt. I litteraturhistorierna brukar de beskrivas som lyriska intimister, väl förankrade i ett borgerligt-humanistiskt kulturarv liksom i traditionella lyrikformer. I ofta medvetet enkla toner besjunger de vanligtvis vardagslivet eller naturen, men det fanns även uttryck för socialt ansvar i deras dikter. 1930- och 40-talens krig och förtryck kunde dock även hos dessa programmatiskt lågmälda poeter få det att bränna till i ibland, så exempelvis i de två dikter som här behandlas och som båda tar upp den brännande flyktingfrågan.

Silfverstolpes dikt "I flyktingår" , daterad "Våren 1939", publicerades i hans sista diktsamling, Hemland (1940). Dikten består av två avdelningar och den första beskriver vårens ankomst och naturens pånyttfödelse. Den första strofen lyder:

De kala trädens skuggor på de gröna stråna
beröra hjärtat som en andelik musik.
I dag ha åsarna vid Tumbo börjat blåna
och sjön har sköljt i gryningstimman vid Hornsvik.

För läsaren av Silfverstolpes lyrik rör sig denna dikt i ett mycket välkänt landskap, både i bokstavlig och mer symbolisk mening. Författarens dikter var ofta iscensatta i ett västmanländskt kultur- och naturlandskap, där författaren och hans släkt var djupt förankrade sedan generationer, och som ofta fick stå som symboler för de kulturella värden hans dikter pläderade för. Det är inget våldsamt frambrytande som skildras, tvärtom gör sig våren påmind "fastlagsblekt och söndagsstilla", samtidigt som historiens närvaro i landskapet på olika sätt betonas. Diktjagets (i förlängningen författarens) egen anknytning till detta landskap och dess betydelse för honom framgår av den första avdelningens två sista strofer:

Det här är mitt och blir det, hur än åren hopa
omkring min bana glädje, sorg och tidsfördriv.
Backsippor gå i doftlös blom och duvor ropa
i samma skog från alla vårar i mitt liv.

Jag går i hemluft här. Jag vet ju att den gäller

ej mer än luften över andras hemmajord.

Men den skall vara med i varje ord jag fäller,

tills tanken brister vid mitt sista ord.

I diktens andra avdelning sker ett radikalt perspektivskifte. Här hörs en ny och annorlunda röst som inte bara ifrågasätter diktens förra avdelning utan som också tycks ställa hela författarens diktning och ideal i ett nytt och kritiskt ljus:

Ja, mitt och mitt – som livet unnar

den som intet utstått, ej gjort rätt

för denna dyra gåva,

då flyktingar med bitterbleka munnar

förtvivlat mumla ortnamn från en skog, en slätt,

där kära döda sova.

Som synes framgår det här också vad som är orsaken till denna självkritik och detta ifrågasättande. Mot diktjaget-författarens självklara hemhörighet i ett landskap och förankring i en tradition, ställs flyktingens hemlöshet, något som tematiseras i de följande stroferna, som åter påminner om en samtida verklighet ute i Europa. ”Nu bryta folk och stammar upp i morgonväkten / på flykt, på flykt med usla knyten”, heter det i inledningen till den andra strofen och här och i den följande strofen ges bilder av det våld de utsatts för och de minnen som jagar dem:

I deras ögon irra återsken från fasor

och skammen låder vid det nådebröd de äta

en rolös rast i fjärran land

utpinade och undergivna mänskotrasor,

I den avslutande strofen i denna avdelning, vilket också är diktens slutstrof, återvänder dikten till den första avdelningens lyriska landskap, men nu är detta förvandlat och framställs i betydligt mörkare färger:

Backsippor gå i blom i bleka hagar

och hatet frodas härligen i människosinnen.

Och duvor ropa, medan våldet slår.

I diktens allra sista rader är det som om själva naturen blivit hemlös. Här talar till slut också ett kollektivt vi som tycks markera att all alla människor delar villkoret att vara ett slags tillvarons flyktingar. Samtidigt som dikten talar om detta som en allmänmänsklig belägenhet, aktualiserar ordet ”Zion”, som förekommer i den tredje strofen, en mycket specifik flyktingproblematik, den som är direkt kopplad till den ökande förföljelsen av judarna i Nazi-Tyskland. Silfverstolpes dikt är skriven efter händelserna kring Kristallnatten 1938, då de

tyska judarnas behov av tillflyktsorter i andra länder blivit alltmer akuta, samtidigt som ovilligheten att ta emot dem skärptes i flera europeiska länder, däribland i Sverige. Denna kontext ger särskild relief åt den röst som talar med inlevelse och om solidaritet med de förföljda och flyende i dikten "I flyktingår".

Karl Asplunds dikt "Vid gränsstationen" ingick i diktsamlingen *Det brinner en eld* (1940). Redan inledningsstrofen beskriver en plats och en händelse som är mycket fjärran svensk idyll och vardagsliv, men som var desto mer aktuell i det samtida, krigsdrabbat Europa. Dess inledningsstrof lyder:

En gränsstation. Ett järnvägsspår.

En banvall. En märkegrav.

Ett sotgrått fjärrtåg på linjen står.

Någon har hoppat av.

Själva händelsen hålls kvar även i den andra strofen, där den döde mannens kropp och ansikte lyfts upp ur markens gyttja och "ligger kvar som ett negativ / till en kuslig kliché, som pressen kan nyttja / som en bild av en randstats liv". Diktens tre följande strofer fokuserar på den döde mannens identitet och bakgrund. De inleds alla med en och samma fråga: "Vem var han?" Det första svarsalternativet lyder:

[...] – En statslös, som resignerat
efter ett halvliv av papper och prat
för en tidens allmakt – ett auktoriserat
och rasbetonat hat?

Den tredje gång frågan ställs ges på nytt ett öppet och frågande svar som än tydligare understryker mannens utsatta position som flykting genom att kontrastera hans dröm om hjälp mot ett samhälles likgiltighet för hans öde:

[...] – En dåre, som trodde på livet
och trodde på hederns heliga sak?
I så fall en likgiltig rad i arkivet,
kolumnen: kasserade vrak...

I en tid då Europas gränser ter sig alltmer slutna för de som flyr undan krig och förföljelse och där tusen och åter tusen människor dör under försöken att nå hit, just som "kasseraden vrak" som snabbt endast blir en siffra bland andra döda, "en likgiltig rad i arkivet", kan det vara både skrämmande och trösterikt att läsa dessa och liknande dikter i relation till vår egen samtid. De liksom en rad andra texter av svenska författare från denna tid vittnar om den europeiska historiens mörka sidor liksom om modet och kraften hos alla dem som trots allt bjöd motstånd och manade till ansvar och handling.

Kultur för alla? Stockholmsoperan under 1800-talet

Karin Hallgren

I min forskning har jag framför allt ägnat mig åt studier av musikliv och repertoar under 1800-talet. Eftersom jag ägnat mig åt konstmusik har musiklivet i Stockholm och inte minst Stockholmsoperan varit en viktig del i min forskning. I dagens installationsföreläsning är det just institutionen Stockholmsoperan som står i fokus.



Bild 1. Målning från 1892 av Anna Palm (1859-1924) från Stockholms stadsmuseum, tillgänglig på www.stockholmskallan.stockholm.se.

Det här är det som brukar kallas för det gustavianska operahuset, eftersom det var Gustav III som lät bygga det. Det stod färdigt 1782 och för första gången hade man nu en institution i Stockholm med en permanent ensemble för opera. Tidigare hade hoven engagerat resande opera- och teatersällskap, men en fast institution innebar utbildade musiker och sångare som ständigt skulle finnas på plats, vilket också ökade möjligheten att bygga upp en repertoar. Operan får därigenom en central roll för utvecklingen av konstmusiklivet i Sverige, det är därför den är intressant att studera. Och även om den är i Stockholm finns det beröringspunkter både med andra städer i landet och internationellt, inte minst för att både repertoar och artister ständigt rör sig mellan olika städer och länder.

Vad är då det här för någon sorts lokal? Förutom att den innehåller en scen och en salong är det också en arbetsplats för ett par hundra personer, som behövs för att det ska kunna bli några föreställningar. Den är också bostad för några, operachefen bor i en fin våning en trappa upp till exempel och även ett par andra personer har lägenheter här. Men Operan är också en debattarena för samhällsfrågor. Många verk anknyter på olika sätt till samhällsdebatten och Operan deltar på så sätt i konstruktionen av ideologiska ställningstaganden. Och sist, men inte minst, är förstås Operan en plats för fantasi och fantastiska upplevelser.

Just det faktum att Operan står stadigt förankrad i materiella förhållanden, samtidigt som den är en arena för fantasi och estetiska upplevelser är en dubbelhet som fascinerar mig. I den här föreläsningen vill jag, utifrån några olika verk, ge exempel på hur kulturinstitutionen Stockholmsoperan förändras under 1800-talets lopp, från att vara en kunglig hovopera till att bli en opera i ett offentligt musikliv. Frågan om man kan säga att operan blivit ”kultur för alla” ska också kortfattat beröras.

Vid sin start är Operan en hovopera, det vill säga kungen bekostar hela verksamheten och han har också rätten att besluta över den i sin helhet. Det nya operahusets salong har omkring 900 platser. Publiken består av personer ur olika samhällsklasser, prydligt placerade i olika delar av salongen så man inte behöver riskera att stöta ihop med någon som tillhör en annan klass. Mest är det nog ändå högre borgerlighet och uppåt, och förstås medlemmar ur hovet, som finns i publiken.

Man kan undra vad Gustav III ville med sin opera, förutom då att få chans att utveckla sitt stora intresse för opera och teater. En av avsikterna var att kungen ville skapa svensk kultur som anknöt till den internationella traditionen. Kanske tyckte han det var lättare att göra det med musikens hjälp. Musikaliska akademien, med uppgift att få igång en opera, instiftades redan 1771, medan institutionen för talteatern (den som vi i dagligt tal nuförtiden kallar ”Dramaten”) inrättades först 1788.

Det första exemplet på ett operaverk från den här tiden är hämtat från 1786, det är premiäråret för operan *Gustaf Wasa*, med musik av den tyske tonsättaren Johann Gottlieb Naumann och text av Gustav III själv i samarbete med poeten Johan Henric Kellgren.

Operan blev mycket populär redan från den första säsongen den gavs. Den uppfattades ganska snart som en svensk ”nationalopera”. Den handlar om Gustaf Vasas strider och äventyr, men uppfattades nog inte bara som en historisk skildring av publiken, utan också som händelser med samtida referenser. Exempelvis gick striderna i operan mellan danskar och svenskar att koppla till det rådande politiska läget, där det också fanns en konflikt mellan Sverige och Danmark. Det finns samtida skildringar av hur publiken levde sig med i

händelseförloppet och livligt hejade på den svenska sidan med anspelningar på aktuella händelser.

I operan sjungs bland annat sången ”Ädla skuggor, vördade fäder”, där adelsmännen hyllar Gustav Vasa och betygar sin vördnad för traditionen. Den var lika giltig för den samtida situationen mellan kung Gustav III och hans adelsmän. (Lyssna på sången via denna Spotify-länk: <https://open.spotify.com/track/41mr3FpgBYdp0QLLgHgu0e?si=hMcvTEFM T3eBb94dfmpSQ>) Att skriva en opera om en svensk kung och koppla den till samtida händelser blir ett exempel på hur det som skildras från operascenen är med och konstruerar uppfattningen om det samtidas relation till historien.

Operahuset i Stockholm kan också ses som en brottsplats. För det var faktiskt här som Gustav III sköts på en maskeradbal 1792 och avled av skadorna någon tid senare. Efterträdaren, sonen Gustav IV Adolf, var av olika skäl inte intresserad av att hålla Operan igång. Han drog ner på verksamheten genom att avskeda flertalet musiker och sångare. De som var kvar fick uppträda på Arsenalsteatern. Det var en scen som användes för talteater och som låg i en byggnad alldeles bakom Operahuset vid Kungsträdgården. Det stora operahuset stängdes 1805. 1800-talets första decennium var händelserikt ur ett politiskt perspektiv. 1809 störtades Gustav IV Adolf i en statskupp. Påföljande år fick Sverige en ny kronprins, Jean Baptiste Bernadotte. När han kom till Stockholm på hösten 1810 firades det bland annat på Operan med en uppsättning av *Gustaf Wasa*. Det var en viktig symbolhandling att det stora operahuset kunde öppnas igen och att just *Gustaf Wasa* blev framförd. Som brukligt var gjorde man en direkt koppling mellan scenen i operan, där adelsmännen bedyrar sin trohet till kungen i sången ”Ädla skuggor”, till salongen där de besökande adelsmännen kunde betyga sin trohet till den nyvalde kronprinsen. Föreställningarna av *Gustaf Wasa* var i stort sett bara tillgängliga för en inbjuden publik. Kopplingen till viktiga händelser inom kungahuset och dess betydelse för monarkin är tydlig.

Medan *Gustaf Wasa* är en stort upplagd opera, med många solister, kör och brett anlagda scener, är nästa exempel något helt annat. Sångspelet *Föreningen* hade premiär i januari 1815 och spelades sammanlagt under sex säsonger (1815-1820), från 1817 alltid med start 4 november. Ett sångspel har talad dialog och många sånginslag, ofta i en visartad stil. Enkelheten i sångerna och ämnesvalet (mer om det nedan) visar att man med det här sångspelet vände sig till en bredare publik. Det visade sig också fungera, *Föreningen* framfördes ett stort antal föreställningar varje säsong, eftersom den lockade många besökare. Operaledningen var väldigt känslig för publiktillströmningen. Om en föreställning inte lockade en tillräckligt stor publik lades den ner direkt.

Handlingen i sångspelet kan kortfattat beskrivas på följande sätt: Historien utspelar sig i gränslandet mellan Sverige och Norge. Det bor en familj på varje sida om gränsen och det finns en ung man och en ung flicka i varje familj. De blir förälskade i varandra, den norska pojken i den svenska flickan och den norska flickan i den svenska pojken. Efter några mindre förvecklingar får de varandra och det blir stora bröllopsfestligheter på scenen. Festligheterna tar formen av ett divertissement, alltså en lång rad av sånger och danser som följer på varandra utan något tal emellan. Det var en mycket populär form vid den här tiden.

Divertissementet blir en provkarta på personer från olika delar av landet. De framträder och visar sin vördnad för kungen. Musiken är också hämtad från olika landsdelar. Sista kören med alla medverkande har texten ”Ett land, ett folk, en kung”, som upprepas ett antal gånger.

Det var kronprinsen, Karl Johan, som själv beställt detta verk. Han ville ha en föreställning som klargjorde den officiella inställningen till den nyligen ingångna unionen med Norge, eftersom det fanns mycket opposition mot denna union. Även om kronprinsen själv inte var särskilt musikintresserad insåg han operans betydelse för opinionsbildningen. Från scenen var det möjligt att sprida en politisk uppfattning. Att ge föreställningarna med start 4 november, det vill säga på själva unionsdagen, var också en del i detta.

Från och med 1810 fick Operan ett mindre ekonomiskt bidrag från staten, samtidigt som kungen fortsatte att ge sitt ekonomiska bidrag. Biljettintäkterna stod dock fortfarande för den absolut största delen av inkomsterna. Verksamheten vid Operan vände sig nu till en något bredare publik än tidigare, samtidigt som man hade kvar karaktären av hovopera vid vissa tillfällen. Den här blandningen är typisk för Operans förutsättningar under 1800-talets första decennier. Man behövde alla sorters publik för att ha ekonomiska förutsättningar för att genomföra föreställningarna.

Under 1820- och 30-talen fortsätter operan sin verksamhet, med upp- och nergångar som det brukar vara. Vi gör ett hopp fram till 1840-talet. Då har vår stora operastjärna Jenny Lind sin verksamhetstid. Jenny Lind debuterade 1838 och deltog i ett stort antal föreställningar på Stockholmsoperan till 1842. Därefter hade hon en relativt kort men mycket framgångsrik internationell operakarriär till och med 1849.



Bild 2. Målning av Joseph Wilhelm Wallander, förmodligen från 1843, från Stockholms stadsmuseum, tillgänglig på www.stockholmskallan.stockholm.se.

En av rollerna ser vi på bilden, Amina i *Sömnängerskan*. Först en kort handlingsresumé : Handlingen utspelar sig i en liten by i schweiziska alperna. I byn finns ett slott, men greven som ägde slottet är nu död och hans son är försvunnen sedan länge. Den föräldralösa Amina har just förlovat sig med Elvino. Vid förlovningsfesten kommer en okänd ung man, han intresserar sig så mycket för Amina att Elvino blir svartsjuk. Den okände mannen känns senare igen som grevens son Rodolfo. Amina går i sömnen och går till Rodolfos rum där hon senare hittas sovande av byfolket. Elvino blir mycket upprörd och svartsjuk och han slår upp förlovningen. Inga bedyranden från Rodolfo och det övriga byfolket om Aminas oskuldshjälper. När allt är som mest förvirrat öppnas dörren till Rodolfos rum och ut kommer Amina, som omigen går i sömnen. Hon tar vägen över en bro vid kvarnen. Man kan inte riskera att väcka henne, för då kan hon ramla och slå ihjäl sig. Istället väntar man medan hon lyckligt kommer över bron, fram till den väntande Elvino. Alla missförstånd klaras snabbt upp och de båda kan gifta sig. (Lyssna på arian som Amina sjunger när hon går över bron via denna Spotify-länk: <https://open.spotify.com/track/3pnz6iH26OTEYGjIXmeiVv?si=115iVewHShOhuiXAtIgcQ>)

Det finns en utbredd uppfattning att handlingen i operor alltid är fånig och den här operan kan man tycka bidrar till en sådan uppfattning. Den fick också kritik i samtiden för att den var tråkig, men ända hade den alltså fina sångpartier som inte minst Jenny Lind gjorde stor succé med. Och vi kan i efterhand mycket väl tolka handlingen till exempel ur genusperspektiv. Här finns tydliga uppfattningar om hur äktenskapet ska fungera och hur den ideala kvinnan ska uppföra sig.

Operan i Stockholm gav många föreställningar av *Sömnängerskan*, med Jenny Lind i rollen som Amina. Under 1840-talet sker det en breddning av publiken jämfört med tidigare, efterhand får man därför också möjlighet att ge fler föreställningar. En stjärna som Jenny Lind hade stor betydelse för det ökande operaintresset i Stockholm på 1840-talet. Musiken från operorna arrangerades också för piano och spreds i notalbum till framför allt borgerliga familjer, där möjligheten att spela och sjunga hemma var viktig. Även den som inte besökte operan kunde därför få del av den populära musiken, genom att den spreds via noter till hemmen.

Förutom åhörarnas förtjusning i Jenny Linds framföranden hade hon också stor betydelse för operans ekonomi. Ett gästspel som hon genomförde på Stockholmsoperan 1848 är bra exempel på detta.

The image shows a handwritten ledger with columns for dates, descriptions of performances, amounts, and years. The entries are as follows:

Date	Description	Amount	Year
Jan 4	För Repetitionen denna dag beförade (3/4) för Kongl Theaterns Cassa	1,489.10.8	1847
	" " De Lind	603.29.4	
Jan 17	För Repetitionen denna dag beförade (3/4) för Kongl Theaterns Cassa	1,380.18.8	1847
	" " Jenny Lind	612.37.4	1847
	" " 3963 -		
Feb 3	För Repetitionen denna dag beförade (3/4) för Kongl Theaterns Cassa	1,384.10.8	1847
	" " Jenny Lind	612.37.4	1847
	" " 3977 -		
" 20	För Repetitionen denna dag beförade (3/4) för Kongl Theaterns Cassa	1,394.10.8	1847
	" " De Lind	612.37.4	1847
	" " 3985.40 -		
" 27	För Repetitionen denna dag beförade (3/4) för Kongl Theaterns Cassa	1,394.10.8	1847
	" " De Lind	612.37.4	1847
	" " 3992.32 -		
" 28	För Repetitionen denna dag beförade (3/4) för Kongl Theaterns Cassa	1,394.10.8	1847
	" " De Lind	612.37.4	1847
Summa		11,999.24.	1847

Bild 3. Stockholm: Kungl. Teatrarnas Arkiv, F4J Abonnementshandlingar Volym 1, 1847/48. Av uppställningen framgår inkomsten från respektive föreställningen samt Jenny Linds andel.

Vid gästspelet, som ägde rum under perioden januari – mars, spelade Lind i tre olika operor (*Sömmgångerskan*, *Figaros bröllop*, *Lucia di Lammermoor*), åtta föreställningar av varje. Arkivmaterial visar det stora intresset för att köpa biljetter till föreställningarna, där efterfrågan på biljetter översteg tillgången. Att det var en stor händelse med Jenny Linds gästspel framgår bland annat av att fördelningen av biljetter också meddelades i pressen.

Föreställningarna blev snabbt utsålda, trots att de gavs till förhöjt biljettpris. Arkivmaterial visar att varje föreställning inbringade ca 2000 riksdaler banko, varav 600 gick direkt till Jenny Lind. Om man jämför den köpkraft man fick 1848 av 600 riksdaler banko med dagens penningvärde, skulle den idag uppgå till 70 000 svenska kronor. Det rörde sig alltså om stora pengar vid detta gästspel.

Man får av detta dra slutsatsen att vid mitten av 1800-talet är Operan i Stockholm en blandning mellan en traditionell hovopera och en opera för en borgerlig publik. Fortfarande

används Operan för viktiga tilldragelser vid hovet, men föreställningar som ges på marknadens villkor blir allt vanligare från mitten av 1800-talet och framåt. Kommer det en stor stjärna kan man sälja biljetter till dubbla priset till exempel och man ser till att få ut så mycket det går också rent ekonomiskt av gästspelet.

Betydelsen av en borgerlig, betalande publik och av att Operan ger en repertoar som lockar denna publik, blir allt tydligare under andra hälften av 1800-talet. Intresset för grand opéra visar detta. Grand opéra är en genre som har sitt ursprung i den franska operan, med Paris som ett självklart centrum vid 1800-talets mitt. Det är, som namnet antyder, stort upplagda verk i många akter, framförda av stor orkester, stor kör, balett och många sångsolister. Genren blir mycket populär och sprids runt om i Europa. Verken tilltalar en växande borgerlig publik. Från ca 1830 till ca 1890 finns det så gott som varje säsong minst en grand opéra på repertoaren i Stockholm. Ofta är det verk av Giacomo Meyerbeer, som var en av grand opéras främsta företrädare. Under perioden 1850–1875, då intresset för genren var som allra störst i Stockholm, gavs många föreställningar varje säsong. Publiken kom i stort antal trots att operorna alltid gavs till ”förhöjt biljettpris”, eftersom det var mycket kostsamt att sätta upp den här typen av opera. En av operorna är *Hugenotterna* av Meyerbeer. Den handlar om hur hugenotter (en grupp protestanter) blir nedslagna av katoliker i Paris 1572. Den är ett bra exempel på hur man använde historiska ämnen för att delta i den aktuella diskussionen om samhällsfrågor och samtidigt undvika censuren. Här kan man tänka sig att intresset hos publiken framför allt handlar om att man stödjer minoriteten (alltså hugenotterna) som sätter sig upp mot den konservativa överheten. I gestaltningen av händelserna gör man som brukligt är i grand opéra och låter individer gestalta konflikten: Dottern till en katolsk greve, Valerie, ska gifta sig med en protestantisk ädling, Raoul, för att underlätta kontakten mellan katoliker och protestanter. Men Raoul har felaktigt fått för sig att Valerie varit älskarinna åt en katolsk adelsman och vägrar giftermål under uppseendeväckande former. Katolikerna anser att denna skymf måste hämnas och de förbereder en attack. Valerie, som inte har något annat val än att gifta sig med katoliken Nevers, har fortfarande starka känslor för Raoul. Hon avslöjar därför katolikernas anfallsplaner för honom och de övriga hugenotterna. När striden genomförs är hugenotterna därför beredda och kan slå tillbaka. I striderna dör Valeries man, Nevers. Något senare ber Valerie Raoul att han ska gå över till katolikerna, för att rädda sitt liv, men han vägrar. Deras konflikt i denna fråga slutar istället med att Valerie går över till hugenotterna. I slutakten skildras katolikernas anfall på hugenotterna, där många dör och tre hugenotter tillfångatas. Vi i publiken vet att de tre är Valerie och hennes vänner, men katolikerna på scenen vet det förstås inte. På order från den katolske ledaren skjuts de tre hugenotterna. I den allra sista scenen uppdragas det att en av de skjutna är Valerie och att den som gett ordern är hennes far.

Handlingen, som är centrerad kring en mycket laddad konflikt, är typisk för grand opéra. Även här kan man analysera operans handling ur ett samtida perspektiv, där framför allt relationen mellan olika intressen i samhället står i fokus, samtidigt som skildringen av rollpersonernas öden gestaltas på ett gripande sätt.

I det klingande exemplet hör vi först de tre protestanterna, därefter kören med katoliker och sedan protestanterna igen. Psalmerna ”Vår gud är oss en väldig borg” används för att skildra protestanterna. (Lyssna via denna Spotifylänk: <https://open.spotify.com/track/2mJP1FYRdoFMG8kCXbHa8T?si=HbDzT7AVRu2IpYKujV6dyg>)

Meyerbeers operor är ett steg till mot en operainstitution på den kommersiella marknaden. Operaledningen vill sätta upp verk som kan locka en stor publik många gånger till Operan. Kungahusets relation till Operan har samtidigt försvagats och föreställningar med direkt koppling till kungahuset är få. Fortfarande är Operan dock beroende av anslag från både staten och kungen.

Debatten om ekonomin och repertoaren intensifieras från 1860-talet och man diskuterar nu också vem som ska äga Operan. Ska den förbli en hovinstitution eller ska den överföras till något statligt departement? Det hus som invigts med stor uppmärksamhet och stolthet 1782 var nu, drygt 100 år senare, omodernt och dessutom utdömt av brandmyndigheterna. Vid 1880-talets början ställdes allt oftare frågan "Vem vill äga det här operahuset?" Kungen ville inte längre i alla fall. 1881 förklarade Oscar II att han inte ville skjuta till mer pengar och Operan överfördes från hovförvaltningen och blev en statlig teater. Men svårigheterna för staten att driva Operan var stora, och den så kallade "teaterfrågan" debatterades hela 1880-talet utan att man kom till någon lösning.

Man måste till slut i alla fall göra något åt det hela. Och detta var vad som hände:

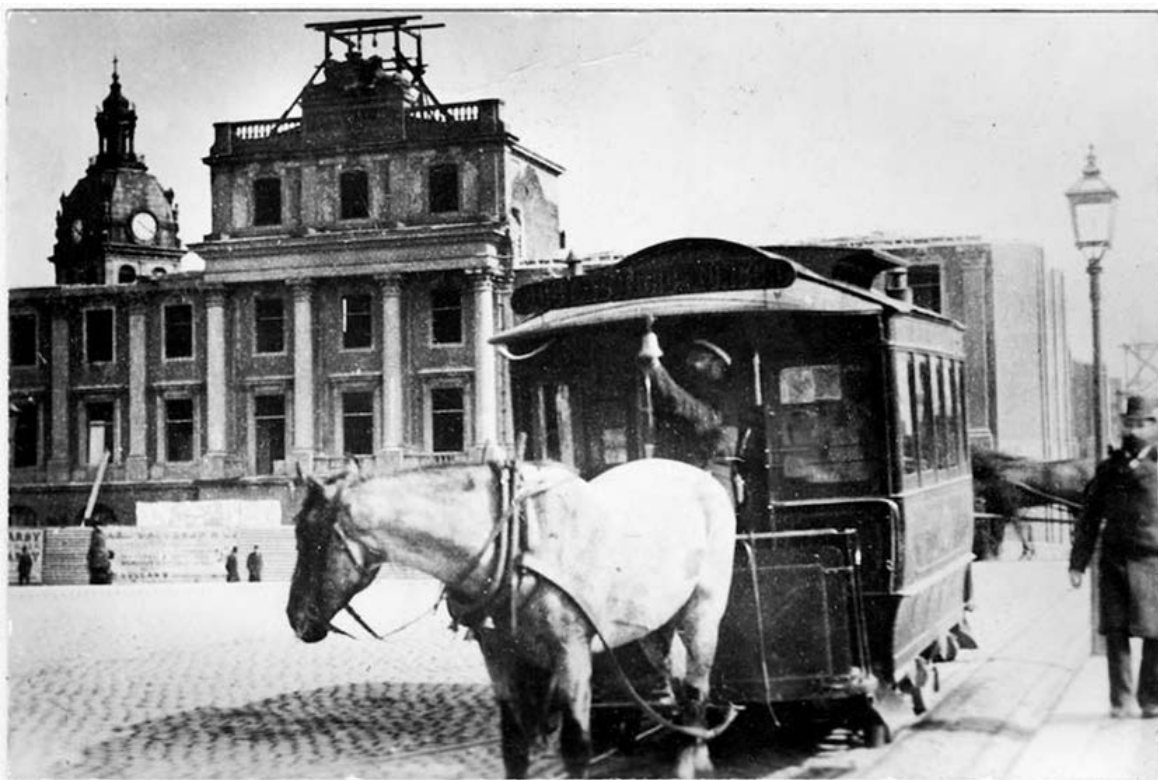


Bild 4. Operahusets rivning, fotografi av Odelberg från 1892, Stockholms Spårvägmuseum, tillgängligt på www.stockholmskallan.stockholm.se.

I februari 1892 påbörjades rivningen av operahuset. En privat arrendator bedrev verksamhet på en annan teater tills det nya operahuset kunde tas i bruk på samma plats 1897, nu organiserat som ett aktiebolag. Och det är samma operahus som används än idag.

Det tog alltså nästan 100 år för Operan i Stockholm att gå från att vara en kunglig hovopera till att bli en statlig kulturinstitution. Under tiden som politiska diskussioner om organisation och ekonomi pågick gavs hela tiden föreställningar som lockade många besökare. Men man kan nog knappast säga att Operan under 1800-talet blev "kultur för alla" även om den efterhand blev intressant för allt fler.

Kulturmöten i monsunen: Metodiska utmaningar i forskning om Sydöstasiens historia

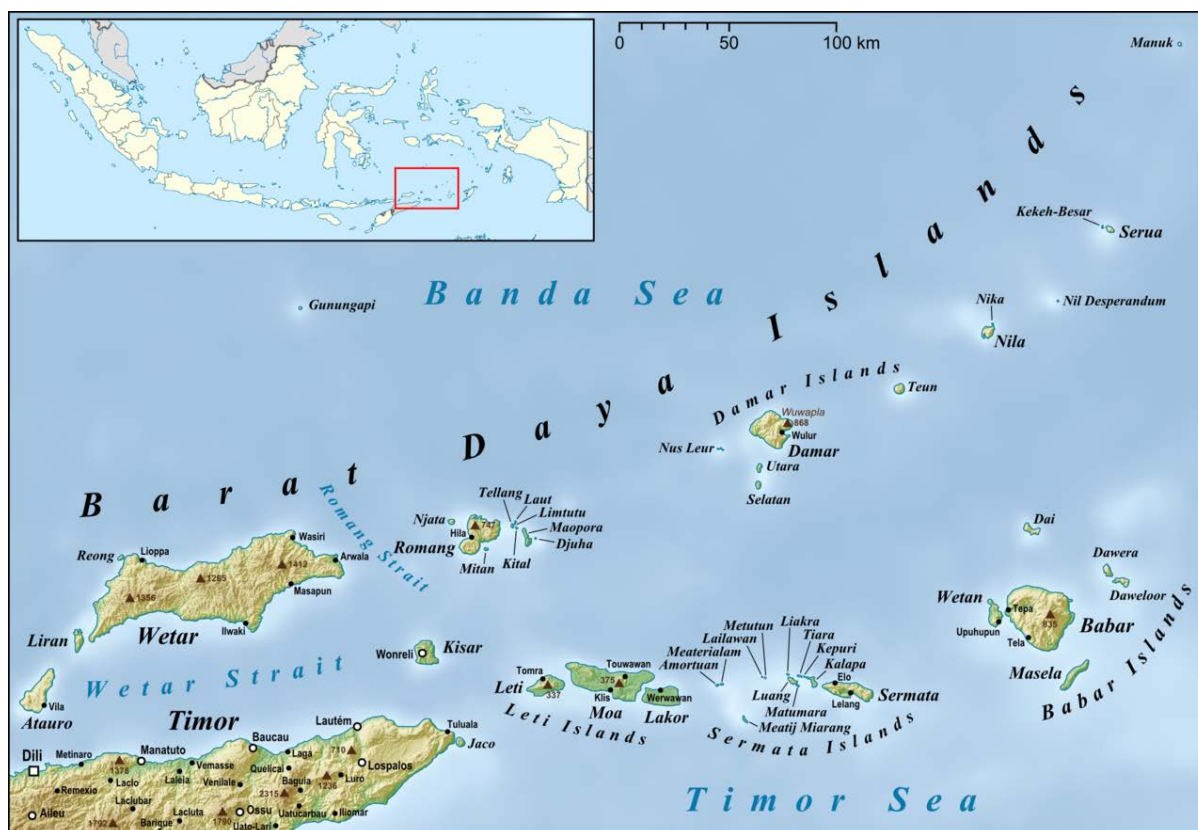
Hans Hägerdal

Vad hände någonstans långt bort i Asien den 7 maj år 1668? Det var en tid då det asiatiska fastlandet fortfarande dominerades av några stora så kallade krutimperier. I Kina hade den manchuiska Qingdynastin etablerat sig och befann sig i en dynamisk fas. I Indien stod Stormogulernas rike fortfarande rycken, och samma sak gällde Safavidernas dynasti i Iran. Men längs Asiens kuster hade europeiska sjöfarare börjat nagga de gamla handelsnätverken i kanterna och levde bokstavligen rövare. På några ställen i Indien, Kina och Sydostasien höll portugiserna sig fast och handlade med kläder, sandelträ och annat. På Filippinerna hade spanjorerna sedan länge upprättat en omfattande koloni som bland annat var mellanstation för det silver som exporterades från Amerika till Östasien. I Sydöstasiens havsländer hade holländarna stort inflytande och försökte skaffa monopol på att handla med kryddor och dominera Asiens sjörutten. Och runt de asiatiska kusterna svärmade engelska, franska och danska handels skepp och försökte få sin del av den kommersiella kakan.

Den här dagen, 7 maj 1668, rådde det officiellt fred mellan Nederländerna och Portugal, och det var överhuvudtaget relativt fredligt i Europa. Mindre så i Sydostasien. I en sandig vik på västsidan av den lilla indonesiska ön Leti, mitt emot Timor, låg en flotta som bestod av 18-19 korakoras, en sorts indonesiska utriggare, uppdragen på stranden. Besättningen bestod av drygt 400 soldater och sjömän, såväl portugiser som folk från öarna runtomkring, och till och med några holländska desertörer. Mot dem rörde sig en annan flotta med knappt 100 holländska soldater, väl försedd med skeppsartilleri. När de bägge flottstyrkorna fick se varandra påbörjade genast en våldsam strid. Holländarna försökte flera gånger ta sig in mot stranden för att bränna portugisernas skepp men dessa hade forskansat sig på en skogbevuxen klippa ovanför strandlinjen och hälsade holländarna med sina musköter. Till sist måste holländarna se sig slagna. Två nätter senare, efter en del förhandlingar, försvann den portugisiska flottan under natten i skydd av det becksvarta mörkret, blåsten och regnet som höllde ner.

Slaget vid Leti har aldrig funnit vägen till historieböckerna. Det holländska ostindiska kompaniet eller VOC, som har dokumenterat händelsen, höll inne med informationen och historien publicerades aldrig. Det var först nyligen som jag hittade den fullständiga storyn i en omfattande resedagbok i ett arkiv i Haag.¹

¹VOC 1267, Banda, Dagregister, sub 7 maj 1668, Nationaal Archief, Haag.



Karta 1. Del av östra Indonesien (Sydvästöarna i Moluckerna) och Östtimor. Källa: https://en.wikipedia.org/wiki/Wetar#/media/File:Barat_Daya_Islands_en.png. CC BY-SA 3.0.

Historien om bataljen säger oss en hel del, dels om problemen med att forska om det maritima Asien i äldre tid, och dels om hur koloniala krafter kunde fungera. Vi kan börja med det senare. Holländare och portugiser var officiellt goda vänner sedan några år, men ändå rök de ihop i en blodig batalj i en del av världen som få européer visste något om. Händelserna i öster följde sin egen våldsamma logik. Den portugisiska flottan hade rövat och plundrat på öar som holländarna ansåg låg inom deras sfär – trots att de nästan aldrig besökte dem och portugiserna fann det oklart vem de tillhörde. I själva verket fick händelsen en viss betydelse eftersom den drev på kolonialismen i området, med konsekvenser fram till idag. Efter bataljen inbjöd en hövding på en av de drabbade öarna holländarna att upprätta ett fort på ön, Fort Delfshaven på Kisar som fortfarande finns till beskådande (Rodenwaldt 1927). Holländarna passade också på att upprätta allianser med flera småkungadömen på Östtimor som portugiserna hade vissa anspråk på. Portugiserna i sin tur reagerade med att anfälla Östtimor och lägga under sig kusttrakterna utan att holländska ostindiska kompaniet lyfte ett finger. Det fanns helt enkelt inte tillräckligt stora kommersiella intressen att försvara, trots att man kunde köpa t ex vax, sandelträ och slavar. Så kom Östtimor att styras av Portugal fram till 1975 under det att övärlden i övrigt blev till Nederländska Ostindien. Följderna av det ser vi än idag på den politiska kartan.

Det här är en liten del av det som jag har forskat om under senare år. Mitt fokus har rört sig kring historiska processer i Sydostasien, och framför allt delar av det som idag är Indonesien, där jag har tittat på tidig kolonial inverkan och inhemsk respons. Tidsmässigt har det spånt ungefär mellan 1500- och 1900-talen. En av de fascinerande aspekterna är att det

finns så mycket kvar att upptäcka. Det finns många hyllkilometer med material som de gamla kolonialmakterna lämnade efter sig, och en stor del har aldrig egentligen gått igenom. Jag återkommer strax till problemet med att använda europeiskt material för att skriva asiatisk historia. Genom att mödosamt gå igenom originaldokument som beskriver handel och politik under den förmoderna eran kan man få en fullständigare bild av hur olika intressen och grupper möttes och ledde fram till det moderna Asien. Icke överraskande blir bilden mer komplicerad och mindre entydig ju djupare man gräver i källorna.

En sådan komplikation är de inhemska folkgruppernas agens. Frågan om hur man beskriver koloniala processer på ett sätt som är rättvisande för både europeiska och inhemska grupper borde vara lätt besvarad: man tittar både på europeiska och asiatiska källtexter utan att se de senare som någon sorts 'second-best'-källor som man tar till när det västerländska stoffet tryter. Det fungerar till en viss grad. I de flesta asiatiska länder som påverkades av kolonialismen finns en viss corpus av krönikor, rättsliga dokument, religiösa och litterära texter, och så vidare. De kan hjälpa oss att förstå kulturmötena i viss utsträckning. Problemet är att asiatiska originaldokument ofta är sämre bevarade än europeiska. Det gäller speciellt i tropiska områden som Sydostasien. På öar som Sumatra, Java och Bali skrev man ofta på tunna skivor som beretts av lontarpalmens blad. I hett och fuktigt klimat försvann texterna efter en tid om de inte kopierades. I andra regioner som Flores, Timor och södra Moluckerna skrev man överhuvudtaget inte dokument i någon utsträckning. I de småskaliga samhällen som fanns där var det ovanligt att någon kunde läsa eller skriva.

Det betyder att vi i asiatiska kustländer ofta har en enormt detaljerad bild av vad som hände, som dock bygger på europeiska dokument. Speciellt det holländska ostindiska kompaniet dokumenterade snart sagt varje kokosnöt som köptes eller såldes. Alla detaljer gör att vi ändå kan komma inhemska personers och grupper agens inpå livet. Källor från europeiska handelsplatser innehåller till exempel vittnesmål eller referat av rättsfall som ibland rentav låter oss höra kvinnors och slavars röster – människor som sällan kommer till tals i äldre asiatiskt källmaterial.

Genom att se i vilka sammanhang inhemska personer förekommer i materialet och hur de framställs, går det också att säga en del om hur de sannolikt har resonerat för att hantera, dra nytta av eller göra motstånd mot kolonialismen. I vårt exempel med konflikten från 1668 rörde det sig inte om någon rent europeisk affär. Med i den portugisiska flottan fanns också soldater och sjömän från öarna Alor, Pantar, Timor och Sulawesi. Intressant nog låg en del av platserna i själva verket under holländska Ostindiska kompaniet, men folk därifrån föredrog ändå att delta i portugisernas rövartåg och sedan konfrontera holländarna. Det visar att man hade ett visst utrymme för att göra strategiska val i en värld där européerna ännu inte befann sig i full kontroll trots anspråk på att man behärskade vidsträckta områden.

På den holländska sidan bad hövdingen på ön Kisar uttryckligen att hjälpa till att bygga ett fort åt holländarna så att de kunde lägga in en garnison. Scener som denna är vanliga i Asien: inhemska ledare ber aktivt att en kolonialmakt ska etablera sig. Det är besvärande för modern asiatisk historieskrivning som brukar ha en antikolonial udd. För en lokal ledare på 1600-talet, långt innan nationalism var påtänkt, var det nog logiskt: i småskaliga och sårbara samhällen i Sydöstasiens övärld vägde behovet av beskydd över nackdelarna av kolonialmaktens närvaro. Europeiska krav på handelsmonopol och betungande kontributioner var något man fick försöka leva med, hellre än att inte leva alls. Man har kallat det här

ömsesidig parasitism: den tidiga kolonialismen exploaterade afrikanska och asiatiska grupper, som i sin tur sökte att utnyttja kolonistörernas närvaro för att vinna fördelar i en orolig och våldsamt miljö (Roque 2010).



Bild 1. Krigare från den moluckiska ön Kisar, fotografi från sen kolonialtid. Källa: https://en.wikipedia.org/wiki/Kisar#/media/File:COLLECTIE_TROPENMUSEUM_Portret_van_twee_krijgers_uit_Kisar_bij_de_decorstukken_van_een_fotostudio_TMnr_60039093.jpg. CC BY-SA 3.0.

Genom att studera utförliga arkivkällor som européer lämnade efter sig har vi också goda möjligheter att se vad som hände i kontaktzonerna, det vill säga där inhemska och främmande grupper möttes och interagerade. En mycket naturlig sådan sak är sex. Före den tropiska medicinens genombrott i mitten av 1800-talet, nya säkrare och snabbare båttyper och Suezkanalens öppnande 1869 var det ganska ovanligt att kvinnor medföljde den sex månader långa och farliga turen från Europa till Sydostasien. Det betydde att sjömän, soldater och administratörer fick hitta lokala fruar, asiatiska eller eurasiska. Tidig kolonialism innebar alltså alltid en viss mix mellan kulturer, en hybriditet. Det gällde holländarna men kanske

ännu högre grad portugiserna. I den ostindiska övärlden fanns det få portugiser födda i Europa, och många hade inte alls några europeiska förfäder utan tillhörde familjer som hade tagit upp katolicismen och portugisisk identitet. Under långa perioder styrdes den portugisiska samfälligheten i Flores och Timor av personer som hade 100% asiatiskt blod i ådrorna (Boxer 1947). Det är ett av många exempel på att kolonialismen inte alltid är ett så entydigt fenomen. Naturligtvis ska inte det här misstolkas så att förhållandena präglades av harmoni. I själva verket var den portugisisk-asiatiska gruppen känd som hårdhänta herrar som hänsynslöst anföll områden som inte lydde deras vilja – precis som holländarna för övrigt gjorde på sin kant.

Det leder oss in på frågan om ekonomisk exploatering. Kolonialism handlar inte alltid om cyniskt rationell ekonomisk exploatering eftersom det också finns strategiska och ideologiska skäl till att ett land tillägnar sig ett område. I portugisernas fall fanns alla tre skälen: att tillägna sig kryddproduktion, att motverka islam och skapa kristna områden. I holländarnas och engelsmännens fall var drivkrafterna till en början mer entydigt ekonomiska, eftersom de var organiserade i ostindiska kompanier. I textböcker om Asien brukar den europeiska handeln ges en stor roll från 1500-talet. Portugiser, holländare och senare engelsmän slog sönder de gamla handelsnätverk som hade funnits mellan olika delar av det maritima Asien och dominerade handeln i ett antal viktiga varor med bryska medel. Det leder till att vi från cirka 1580 har ett globalt omspännande system av handelsvägar, för första gången i världshistorien.

Men återigen, när man går ner och tittar på källmaterialet i detalj så ser man att den västerländska dominansen delvis är en historiografisk fälla. Vi vet t ex att kinesiska sjöburna handlare hade en viktig roll i hamnarna i Sydostasien, inte minst i de som styrdes av européer. Trots att de kinesiska myndigheterna var skeptiska till att deras undersåtar åkte över haven, var de ett oundgängligt inslag i det ekonomiska livet. Gång på gång uttalade sig koloniala administratörer att de helt enkelt inte skulle klara sig utan sina kineser. De drev butiker, utförde hantverksarbete, tog på sig lägre administrativa uppgifter och begav sig ut på ibland äventyrliga handelsresor som européerna hade föga smak för. Eftersom de var en liten och utsatt minoritet i Sydostasien var de beroende av mäktiga beskyddare såsom de europeiska kolonialmakterna och kunde av den anledningen sällan bli 'farliga' för västerlänningarna. Tyvärr lämnade dessa 'overseas Chinese' inte efter sig särskilt många skrivna dokument om sin verksamhet, med konsekvenser för hur de har framställts i den historiska litteraturen (Blussé 1996: 148).

Vad var det då som stod på spel när portugiser och holländare levererade batalj den ödesdigra majdagen 1668? Portugiserna bevakade avundsjukt sin tillgång till sandelträ som fanns i stora stånd på öarna Timor och Sumba. Det väldoftande sandelträet användes bland annat för rökelse som hade en stor religiös betydelse i stora delar av Asien. På öarna som portugiserna plundrade fanns vax som användes för ljus och som tätningssämne. Det fanns stora bestånd av sköldpaddor som man hänsynslöst jagade för det värdefulla skalet. Det fanns sjögurka och ätliga fågelbon som kineserna ansåg vara en delikatess och hämtade höga priser. Lite längre bort fanns också pärlor att hämta. Och överallt handlade man med slavar. Både européer och asiater behövde ofri arbetskraft. Det intressanta är att många av dessa varor gick européernas näsor förbi. Nyare forskning har visat att det fanns nätverk som gick över väldiga sträckor i det maritima Sydostasien där värdefulla naturprodukter och slavar forslades

från Nya Guinea och Moluckerna i öster mot öarna längre västerut. Asiatiska folkgrupper som cerameser, malajer, bugineser och makassareser seglade sina skepp över havsytor som vare sig portugiser eller holländare kunde övervaka i detalj, trots att de försökte (Ellen 2003). Sådana interna asiatiska strukturer försvagades först då kolonialmakterna fick nya medel att implementera sitt styre. Ångbåtar, moderna vapen, bättre organisation och effektivare informationshantering var några saker som gjorde att Europa alltmer körde över asiatiska samhällen under 1800-talet och början av 1900-talet.

Det sagda erbjuder några exempel på de möjligheter som finns att spåra historiska processer i östra Indonesien och Östtimor under den tidiga koloniala perioden genom en ny läsning av det rikhaltiga koloniala arkivet. Forskning om regionen har en potentiell inspirationskälla i postkolonial teoribildning: utmaningen är att söka se igenom de europeiska texterna och använda dem för att spåra en inhemsk agens och analysera hur de tidiga koloniala miljöerna både visade prov på utbyten och motstånd.

Referenser

- Blussé, Leonard (1996), "The vicissitudes of maritime trade: Letters from the ocean *hong* merchant, Li Kunhe, to the Dutch authorities of Batavia (1803-09)", in Anthony Reid (ed.), *Sojourners and settlers: Histories of Southeast Asia and the Chinese*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Boxer, Charles R. (1947), *The Topasses of Timor*. Amsterdam: Koninklijke Vereeniging Indisch Instituut.
- Ellen, Roy (2003), *On the edge of the Banda Zone: Past and present in the social organization of a Moluccan trading network*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Rodenwaldt, Ernst (1927), *Die Mestizen auf Kisar*. Batavia: Kolff & Co.
- Roque, Ricardo (2010), *Headhunting and colonialism: Anthropology and the circulation of human skulls in the Portuguese Empire, 1870-1930*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

Från kyrkvinden till museimontern. Kyrksalen på Smålands museum 1885–1925: fyrtio års utställningshistoria

Lena Liepe

Nedanstående två fotografier är tagna med några månaders mellanrum på Smålands museum runt 1925 (bild 1, 2). Fotograf var Olle Källström, försteamanuens vid Historiska museet i Lund. Han hade engagerats i början av samma år av ledningen för det som då hette Smålands fornsal för att komma med förslag till ombyggnad och nyinredning av museet, och bilderna visar resultatet med avseende på den centrala utställningshallen. Hela fornsalen rymdes då fortfarande i ursprungbyggnaden (den äldsta delen av nuvarande Smålands museum/Smålands kulturpark) som hade stått färdig 1884 och invigts 1890.



Bild 1.



Bild 2.

Av Källströms ritning över den befintliga planlösningen 1925 (bild 3) framgår att den stora salen upptog nästan hela den inre volymen: den löpte i husets fulla bredd och den inre takhöjden var lika med byggnadens hela höjd. När ombyggnaden var klar vid årsskiftet 1925/1926 hade salens yta minskat med omkring fyrtio procent (bild 4). Den norra änden hade skärmats av med en innervägg med en rundbågig öppning in till det som på planen står markerat som ”kor”, och salens takhöjd var betydligt sänkt i och med att ett innertak med 1700-talsmålningar från Furuby kyrka hade installerats i höjd med gavelfönstrens övre del.

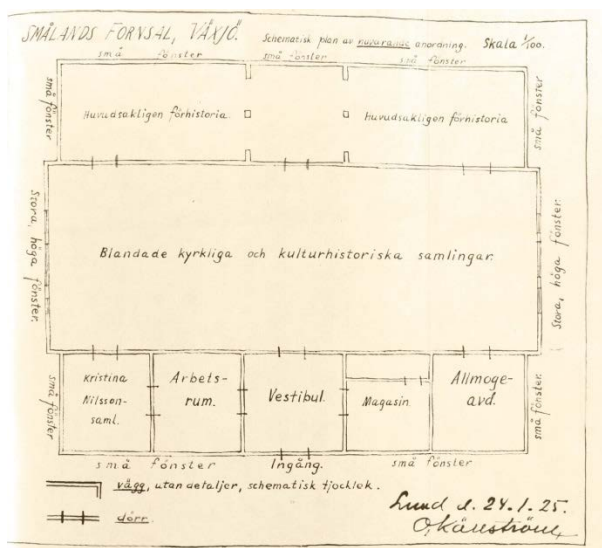


Bild 3.

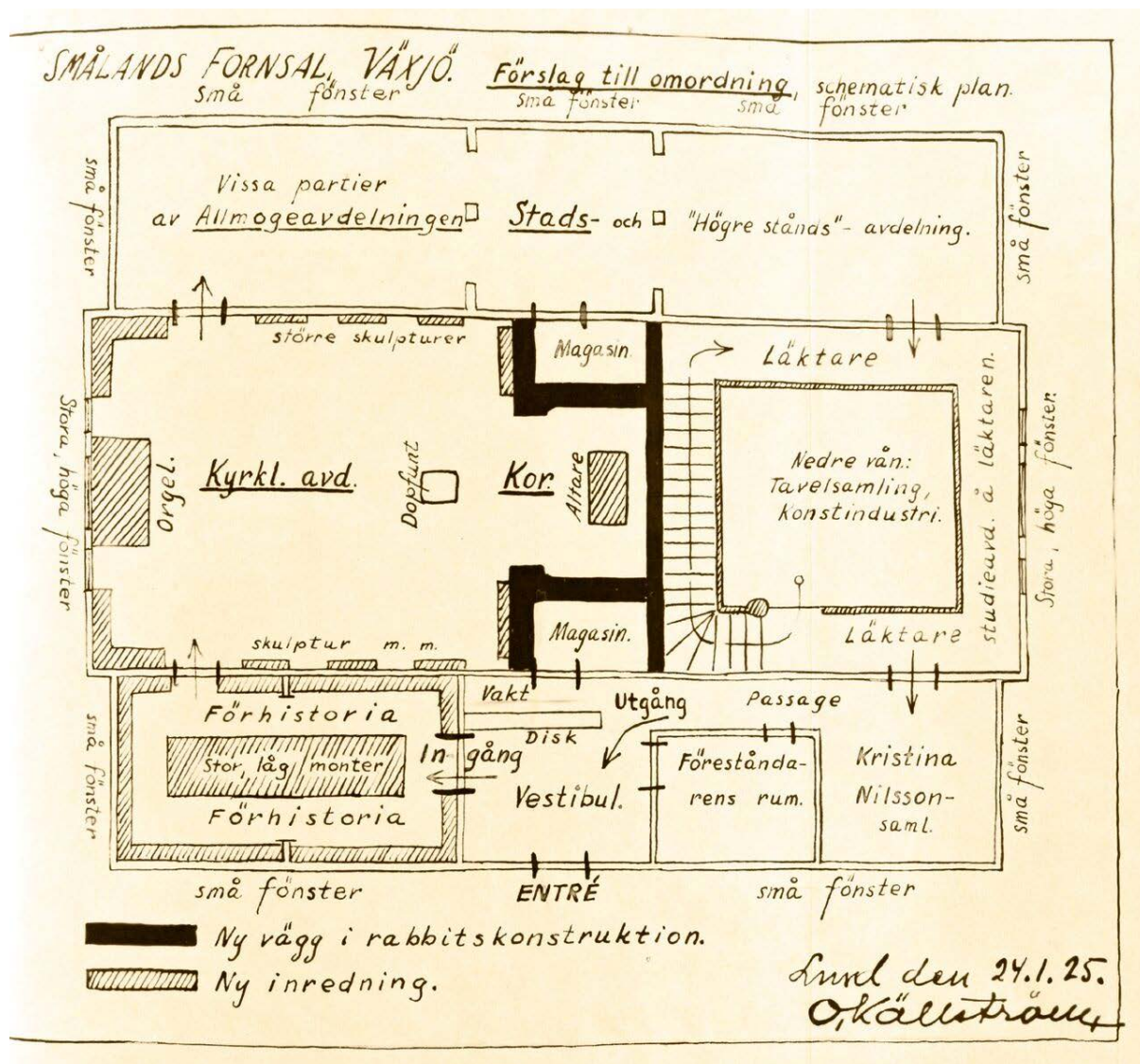


Bild 4.

Och inte minst viktigt: utställningsföremålen hade ordnats enligt nya principer jämfört med dem som hade härskat tidigare. Som framgår av Källströms ritning från före ombyggnaden innehöll salen fram till 1925 "Blandade kyrkliga och kulturhistoriska samlingar". På fotografiet syns hur högreståndsporträtten på väggarna hängde sida vid sida med snidade altartavlor, medan golvytan fylldes av montrar och bord för allt från mässhakar till profant silver och porslin och allehanda småsaker. På planen för ombyggnaden har Källström döpt om salen till "Kyrkliga avdelningen", och i utställningen rensade han bort allt profant: kvar fanns bara saker som hör hemma i ett kyrkligt sammanhang. Utställningsföremålen var nu mera luftigt och spatiöst placerade, väggarna var släta och vitlimmade, den äldre salens bröstpanel var borta och dörrarna med sina profilerade karmar hade ersatts av rundbågiga dörröppningar med järnbeslagna kyrkdörrar.

Vad Olle Källström därmed hade åstadkommit i Smålands fornsal var en kyrksal: en sal för utställandet av kyrksaker där själva rummet hade getts en utformning som speglade dess funktion. Det hade fått en sakral karaktär, komplett med kor och altare. Och salen inte bara såg ut som en kyrka, den var en kyrka, under åren använd för såväl gudstjänster som vigslar.

En av salens klenoder är barockorgeln av Johan Niclas Cahman från Virestad kyrka och salen har ofta fungerat, och fungerar fortfarande, som konsertlokal i olika sammanhang.

Fotografierna från före och efter Källströms ombyggnad av Smålands fornsal 1925 dokumenterar det som med modernt språkbruk kan beskrivas som två olika utställningskoncept. Installationen 1925 hade ett annat budskap till besökarna än det som hade förmedlats i den gamla uppställningen, utformad 1884/1885 när museibygggnaden stod klar och skulle inredas. Jag ska komma tillbaka till vilka idéer som styrde gestaltningarna av 1885 och 1925 års installationer, men först vill jag säga några ord om bakgrunden till att Smålands fornsal, i likhet med ytterligare ett antal regionala museer runtom i landet, förfogade över bestånd av äldre kyrkokonst vid förra sekelskiftet. Hur kom det sig att de gamla kyrksakerna inte längre fanns på plats ute i kyrkorna utan hade införlivats med museets samlingar? Vilka idéer hade styrts insamlandet och utställandet av föremålen?

För att besvara dessa frågor är det nödvändigt att göra en exkurs från Växjö och Smålands fornsal till Närke, och att gå bakåt i tiden till 1856. Detta år grundade fornforskaren och folklivsforskaren Nils Gabriel Djurklou – arkeolog och etnolog skulle man säga i dag – landets första fornminnesförening, Föreningen för Nerikes folkspråk och fornminnen. Föreningens första konstituerande möte hölls i januari 1857. Beslut fattades då dels om att inventera och registrera alla landskapets fornminnen och gamla minnesmärken, och dels att påbörja ett insamlande av fornsaker och antikviteter med syfte att inrätta ett arkeologiskt museum. Sex år senare, i en årsrapport över föreningens verksamhet 1862 och 1863, togs idén om ett museum upp på nytt. Men nu hade inriktningen på det planerade museet ändrats: i stället för ett museum för arkeologiska fornfynd skulle huvudsyftet vara att hysa medeltida kyrkliga föremål. I årsrapporten konstaterades att även om många medeltida kyrkoskulpturer beklagligtvis hade hunnit försvinna ur kyrkorna så fanns fortfarande mycket i behåll som förtjänade att bevaras bättre än på kyrkvindar och i vapenhus. Att finna en lokal för ett sådant medeltidsmuseum betecknades som en av föreningens angelägnaste omsorger.

Det som hade skett i perioden mellan Närkeföreningens grundande 1857 och årsrapporten 1862/63 var att just precis ett sådant museum hade öppnats 1860 av Hälsinglands fornminnessällskap i Enångers medeltida ödekyrka. Hälsinglands fornminnessällskap hade grundats 1859 som landets andra fornminnesförening efter den i Närke, med det explicita syftet att ta över Enångers kyrka och använda den för lagring av kyrksaker och andra antikviteter som hade samlats in runtom i landskapet. Efter två år omfattade samlingen 129 föremål och 1890 hade den växt till 220 nummer, varav två tredjedelar utgjordes av medeltida kyrklig skulptur. Under de följande åren inrättades flera liknande museer i övergivna kyrkor på olika håll. 1870 öppnades ett museum i Ytterlännäs kyrka i Ångermanland, 1871 kom rapporter till Svenska fornminnesföreningen om små museer i kyrkorna i Hedesunda och Torsåker i Gästrikland, 1873 överlämnades Edåsa kyrka i Västergötland till Västergötlands fornminnesförening att användas som museum för föremål som samlats in från landskapets kyrkor, och på 1880-talet togs Marby kyrka i Jämtland i bruk för samma syfte. I Närke, där det hela hade börjat, tog det tjugofem år innan museiplanerna omsattes i realiteter. Örebro läns museum öppnade först 1887 på Örebro slott, och då var det inte längre aktuellt att i första hand visa medeltida kyrkokonst. Huvuddelen av det som ställdes ut bestod av förhistoriska fynd och folklivssamlingar.

Grundandet av regionala fornminnesföreningar som tog på sig uppgiften att samla in och ställa ut gamla ting, och då särskilt äldre kyrkliga föremål, låg som fenomen betraktat i tiden. Det var en yttring av det sena 1800-talets ökande medvetande om och engagemang i bevarandet av det vi idag skulle kalla kulturarv, även om man inte använde det begreppet då. Urbaniseringen, industrialiseringen och den tilltagande moderniseringen under 1800-talets andra hälft gav upphov till farhågor om att de samhällliga omvälvningarna skulle upplösa och utplåna nedärvda sociala och kulturella mönster. Det upplevdes som alltmer angeläget, för att inte säga brådskande, att rädda till eftervärlden det som fortfarande fanns i behåll av folkliga traditioner och av monument och minnesmärken innan det var för sent och allt var borta. Här trädde de regionala fornminnesföreningarna in som minnesvårdande instanser: de påtog sig ansvaret att värna och bevara sitt landskaps fornminnen, att samla och ordna dess antikviteter, och att dokumentera och bevara sådant som hade med folkliga seder och bruk att göra.

Kyrkorna med deras äldre inventarier ingick redan från början i det utstakade ansvarsområde som fornminnesföreningarna påtog sig. 1864 utfärdade ledningen för Föreningen för Nerikes folkspråk och fornminnen en instruktion till dem som önskade bidra till föreningens inventeringsverksamhet genom att dokumentera ett monument eller fornminne. I de punkter som rörde sockenkyrkorna riktades särskild uppmärksamhet mot medeltiden. Det frågades efter om kyrkan härrörde från katolska tiden och om fönster och dörrar hade rund- eller spetsbågiga betäckningar, det vill säga var av romanskt eller gotiskt snitt. Om det fanns gamla inventarier skulle de undersökas, beskrivas och gärna avtecknas, och instruktionen nämnde som exempel altarskåp, bilder, krucifix, rökelsekar, relikgömmor, ljusstakar, dopfuntar, gamla märkliga kistor och korstolar ”väl förtjänta att bevaras”.

1869 grundades på riksplanet Svenska fornminnesföreningen, och 1870 utfärdade man i Närkeföreningens efterföljd ett frågeformulär som skulle användas när fornminnen och antikviteter inventerades och beskrevs. Vad gällde kyrkorna hade man gått bort från medeltiden som kriterium för vad som var värt att notera, i stället frågades det gång på gång efter om något var ”märkligt” eller ”egendomligt”: Fanns det märkliga portaler? Fanns dörrar med märkliga sniderier? Företedde sakristian i byggnad och anordning något egendomligt? Fanns klockstapel och var den av egendomlig beskaffenhet? osv. Detta skall inte uppfattas som ett banalt intresse för det udda och kuriösa enbart, utan snarare som uttryck för att fornminnesföreningen var angelägen om att inte förbise något som var historiskt remarkabelt och därmed värt särskild uppmärksamhet.

Frågeformulärets punkt 44 lydde: ”Finns uti andra mera underordnade och undangömda lokaler inom byggnaden, t.ex. i trapphus, i skräp- eller materialbodas eller i rummet ofvanpå takhvalfven, några minnesmärken eller ur bruk komna kyrkliga föremål?” Frågan var befogad: den illustrerar de förhållanden som rådde under det sena 1800-talet där kyrksaker som inte längre var i bruk kunde ligga undanslängda på kyrkvindar eller i andra skräputrymmen. Ofta handlade det om rena räddningsoperationer där fornminnesföreningarnas representanter i sista stund tog till vara ting som var på väg att kastas bort eller eldas upp. Vid Svenska fornminnesföreningens andra årsmöte i Örebro 1871 rapporterade Fredrik Wiberg från Gästriklands fornminnesförening om incidenter när församlingar inte bara hade vanvårdat sina antikviteter, men avsiktligt skadat och profanerat och förstört sin kyrkas gamla helgonbilder.

Flera av årsmötets talare, bland dem folklivsforskaren Nils Månsson Mandelgren, argumenterade för nödvändigheten av att skapa museer för att rädda de kyrkliga antikviteterna. Här låg Växjö i fronten. Fyra år tidigare, 1867, hade Smålands museum som första landsortsmuseum i landet upprättats genom att Växjö domkapitels läroverks samling av fornsaker gjordes tillgängliga för offentligheten i Gamla gymnasiet (i dag oftast kallat Karolinerhuset). Den drivande kraften bakom museets tillkomst var folklivsforskaren Gunnar Hyltén-Cavallius. Införskaffandet av kyrksaker till museet gick till så att Hyltén-Cavallius hänvände sig till pastoraten med förfrågningar om församlingarna kunde tänkas vara villiga att överlåta sina gamla ting till museet. Så som framgår av kyrkstämmaprotokollen var responsen ofta positiv:

“Protokoll hållet vid ordinarie kyrkostämma med Bergs församling den 29 maj 1870

§ 4. På framställning av Herr Charges d'affaires Hyltén Cavallius till Pastors Embetet föredrogs om en bild föreställande Frälsaren och ett antependium kunde få deponeras i Smålands Museum. Detta medgaf Församlingen och tillåter Herr Charges d'affaires att utaf de gamla kyrkans saker, som förvaras öfver sakristegan, få utvälja hvad han vill och att de samma få deponeras i Smålands Museum i Wexjö”.

“Protokoll hållet vid allmän extra kyrkostämma med Jäths församling i Jäths sockenstuga den 17 juli 1870

Församlingen var sammankallad för att höras och lemna svar på ett förslag af Hr Charges d'affaires Hyltén-Cavallius angående öfverlämnande till Smålands Museum af några Jäths kyrka tillhöriga äldre träbilder, ett dopfuntsfodral samt ett mindre metallkors. Enstämmig beslutade församlingen, att nämnda saker skulle åt museet erbjudas, samt, i händelse de skulle hafva något antiqvariskt värde, och tillbudet således antagas, åt Museet oförtöfvadt öfverlemnas”.

1874 utkom Smålands museum med en katalog över samlingarna. Katalogen förtecknar hela 1.266 nummer, men kollektionen av medeltida kyrkokonst omfattar bara tjugo föremål, och de eftermedeltida kyrksakerna var inte många fler till antalet. Med tanke på det begränsade utrymmet i Gamla gymnasiet fanns det inte plats för en mer omfattande expansion av kollektionen, och detta sakernas tillstånd bekymrade Nils Månsson Mandelgren. I december 1873 publicerade han ett inlägg i Smålandsposten under rubriken ”Antiqvariskt”.

Att Smålands museum i Wexjö har en allt för trång och olämplig lokal och att det derföre omöjligan kan mottaga större och betydande fornsaker, har jag vid mina besök i Wexjö och dess omgifvande socknar mången gång till min ledsnad erfarit.

Och det brådiskade att finna en lösning,

[t]y skulle man vänta, till dess Smålands museum får sig en större och rymligare lokal anvisad eller någon ny byggnad för ändamålet komme att i Wexjö uppföras – hvilket senare är högst osannolikt – vore det att befara att, innan man hunnit derhän, många för den historiska forskningen värderika skatter gått spårlöst förlorade. (Mandelgren 1873)

Mandelgren föreslog därför att Hemmesjö gamla kyrka utanför Växjö skulle inlösas och tas i bruk som kyrkomuseum. Han pekade på kyrkomuseerna i Edåsa, Enånger och Ytterlännäs

som lyckade exempel på användande av övergivna medeltidskyrkor för museibruk. Ekonomin borde inte vara något problem, Mandelgren kände sig övertygad om att ortens präster och mecenater villigt skulle skjuta till medel till inlösning av kyrkan från staten: han hade, som han skrev, ”ej anledning betvivla att der än i dag finnes personer som lifvas av fornforskningens stora idé och som omfatta densamma med välförtjänt kärlek”.

Mandelgren fick inte gehör för sitt förslag, och 1884 stod den nya museibyggnad som han inte trodde skulle komma att bli verklighet, färdig. Följande år, 1885, inkallades extern expertis i form av konstnären Thure Cederström och hans brorson, museitjänstemannen Carl Anton Ossbahr, för att komma med ett förslag till hur installationerna skulle utformas. I sitt utlåtande jämförde Cederström den stora centrala utställningshallen med en kyrka och skisserade en inredning i linje med det:

Det ligger ju nära till hands att man der uppbyggt ett altare på hvilket det altarskåp från 1400-talet som finnes i museet fått sin plats – ett herrligt antependium från 1400-talet finnes ju också, rökelsekar, ljusstakar, krucifix etc. i massa – man hade kunnat föra Wexiö-borna framför ett katholskt altare sådant det en gång såg ut i gamla Swerge. Runtomkring väggarna kunde ju de gamla familjewapnen, fanorna, svärderna, predikstolar etc. som prydt våra landkyrkor fått en värdig plats och det hela verkat lugnt och allvarligt som en kyrka; men för att uppnå detta [...] får man ej derstedes anbringa långa bord som upptager halfva och skändar hela golvytan, den man väl behöft för dopfuntar, grafstenar, kyrkobänkar etc. (Anderbjörk 1952: 58)

Museiledningen valde dock att inte följa Cederströms förslag. På Kungliga biblioteket i Stockholm finns en ritning över de planerade anordningarna, utförd 1888 av museets föreståndare Gustaf Södergren (bild 5). Här fyller montrar och en rund stoppad sittmöbel upp golvytan i den stora utställningshallen, helt motsatt Cederströms rekommendationer. Utmed väggarna är det inritat låga rektangulära glasbord till ”hvarjehanda”, och till höger är ett podium markerat på vilket det i framtiden var tänkt att stå ”Smålandsgubbe, gumma, pojke, flicka” – kanske vaxfigurer med folkdräkter sådana som Artur Hazelius hade lanserat för sina allmogetablåer på föregångaren till Nordiska museet i Stockholm på 1870-talet. Kyrksakerna har fått sin plats på motsvarande podium i salens södra ände där Källström har ritat in två altarskåp, en predikstol, diverse kyrkliga saker och fem dopfuntar. Fotografiet från 1925 (bild 1) bekräftar att Södergrens planer för den stora salen i stort sett följdes. Den åttkantiga glasmontern – en av ett par – finns med på planen, och på fotot kan man också ana ett av glasborden som står ut från långväggen. Längst till vänster i bild skymtar hörnet på podiet med kyrksaker.

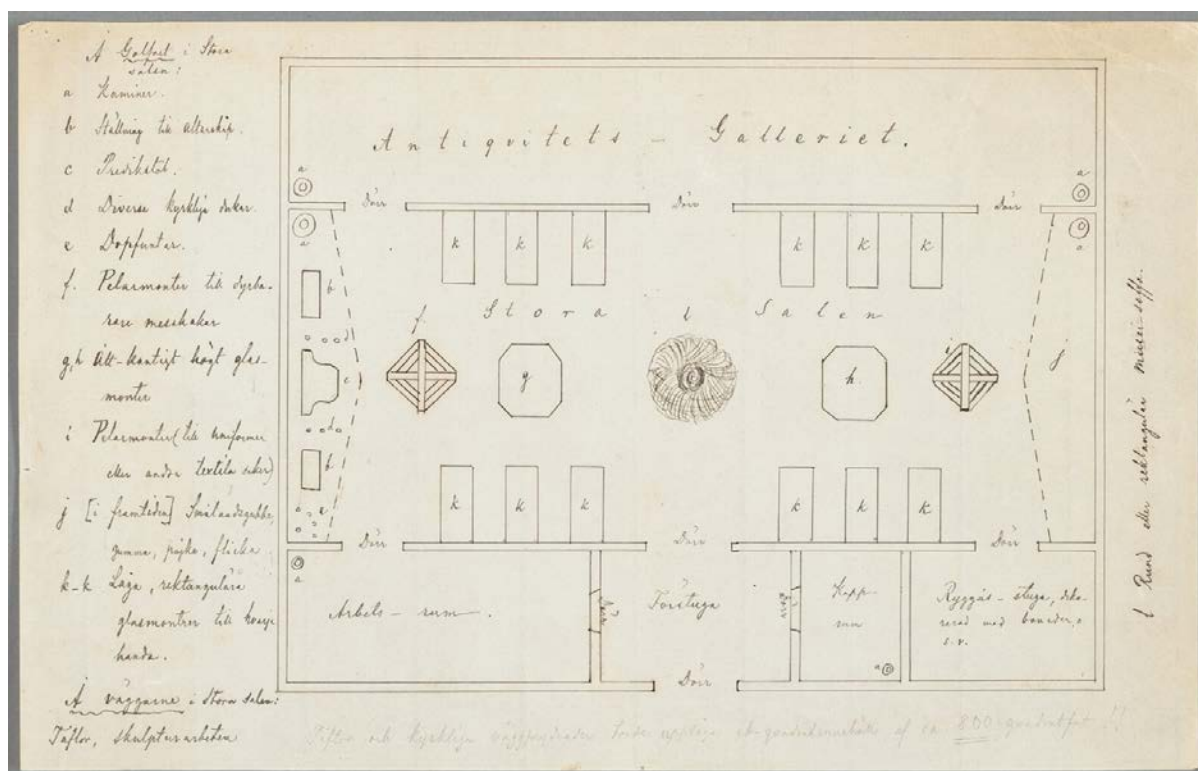


Bild 5.

*

Detta för mig tillbaka till den inledande frågan om vilka idéer och avsikter som hade styrt utformningen av respektive installation, Gustaf Södergrens från 1880-talet, och Olle Källströms från 1925? Svaret är i kort sammanfattning att mellan 1885 och 1925 hade kyrksakerna, och då framför allt större föremål som dopfuntar, skulpterade helgonbilder och altartavlor, ändrat status i epistemologiskt hänseende. 1885 ingick kyrksakerna i museets ”blandade kyrkliga och kulturhistoriska samlingar”; de var kulturhistoriska antikviteter som tillsammans med allmogeting och högreståndsföremål vittnade om regionens lokala kultur. 1925 hade de skiljts ut och fått en egen avdelning där de exponerades i en kyrkligt betnad miljö och med en ny omsorg om den estetiska effekten. Krucifixen, altartavlorna och dopfuntarna var inte längre bara inslag i regionens kulturhistoriska utveckling i stort, de hade fått en ny identitet som konsthistoriska studieobjekt. Detta krävde nya grepp ifråga om hur de skulle arrangeras i musealt hänseende; nu var det viktigt att deras formala, estetiska kvaliteter kom till sin rätt.

Förändringen i behandlingen av kyrksakerna var en konsekvens av att äldre kyrklig konst hade getts en ny tillhörighet i akademisk hänseende. Under 1800-talets senare del hade studiet av äldre kyrkokonst bedrivits inom ramen för ämnet kulturhistoria som omfattade alla olika slags yttringar av svensk kultur och historia. Kyrksakernas vetenskapliga värde låg här i deras egenskap av historiskt källmaterial som vittnade om ett visst stadium i utvecklingen i Sverige som kulturnation. Men i början av 1900-talet började representanter för det nyligen etablerade universitetsämnet konsthistoria göra anspråk på den äldre kyrkliga konsten som sitt speciella studiefält. Det är ingen tillfällighet att skiftet i synen på kyrkokonsten ägde rum parallellt med att konsthistoria introducerades som akademisk disciplin vid svenska universitet. Den första lärostolen i ämnet inrättades 1884 när Viktor Rydberg blev professor i

konst- och kulturhistoria vid Stockholms högskola. I början av 1900-talet var flera yngre svenska konsthistoriker engagerade i studiet av den svenska kyrkliga medeltidskonsten, och en ledande gestalt bland dessa var Johnny Roosval, docent ämnet vid Stockholms högskola 1914 och från 1920 professor.

För Roosval och hans kollegor var det en viktig uppgift att inte bara studera den medeltida konsten vetenskapligt utan också att förmedla till den breda allmänheten föremålets värde som en viktig del av det svenska kulturarvet som måste räddas till eftervärlden. Den vanvård av kyrkliga inventarier som fornminnesföreningarnas representanter hade förskräckts över på 1800-talet var fortfarande i början av 1900-talet en realitet på många håll, och när Roosval och hans elever cyklade runt på landsbygden för att inventera kyrkor fann de inte sällan kyrksaker i lador och uthus. Ett av medlen för att bringa allmänheten till insikt om värdet i de gamla föremålen var att ordna utställningar med en landsdels eller ett stifts kyrkliga konst. En hel serie sådana utställningar hölls runt om i landet på 1910- och 20-talen med början i Strängnäs 1910, där Roosval var huvudarrangör tillsammans med Sigurd Curman som senare blev riksantikvarie (bild 6).



Bild 6.

I en redogörelse för utställningens tillkomst beskrev Curman hur arrangörerna hade bemödat sig om att exponera de kyrkliga föremålen så att deras skönhetsvärde skulle komma till sin fulla rätt. Förhoppningen var att besökarna skulle finna samma behag i att röra sig bland utställningsföremålen som bland vackra festklädda människor; därigenom skulle allmänhetens ögon öppnas för, som Curman formulerade det, ”värdet av att äga en gammal kultur, styrkan i att äga minnen, som knyta nutid och forntid till ett verkligt, synbart sammanhang” (Curman 1913: 13–14).

Det Curman här lade fram var en uttalad kulturarvsagenda där skönhetsvärdet hos objekten skulle mobiliseras som medel för det överordnade målet, att rädda och vårda

kulturarvet. Men valet att definiera det kyrkliga objektsbeståndet i termer av estetik var inte bara ett uttryck för en önskan att göra en insats för kulturminnesvården; det var också ett led i en akademisk nyorientering bort från 1800-talets kulturhistoriskt förankrade forskningstradition. I det äldre tänkesättet hade det enskilda föremålet främst haft sitt värde som en länk i ett utvecklingsförlopp mot allt högre kulturstadier. 1910 var Curman och Roosval noga med att understryka att det var frågan om unika konstverk och att utställandet av sakerna därmed krävde en nya grepp. Att de själva kände att de positionerade sig gentemot den äldre traditionen framgår tydligt av Curmans ord om de utställda objekten:

Det är ju ej nog, att våra konstskatter förtecknas och vetenskapligt bearbetas för att sedan stå där lika dammiga och undanstufvade. De hafva dock haft och kunna allt fortfarande hafva långt mera lefvande uppgifter än att blott vara led i vetenskapligt uppställda typserier. De äro ju äfven konstverk. (Curman 1913: 4)

– det vill säga att de enskilda föremålen konstvärde var viktigare än deras plats i typologiskt ordnade utvecklingskedjor. Och Roosval underströk i en kommentar till utställningen att ”detta är icke uteslutande en samling kuriösa, historiskt intressanta föremål, utan – lika väl som hvilken modern tafveexposition som helst – en konstutställning”. (Curman, Roosval et. al. 1910: 77)

Utställningen visades i Strängnäs läroverks gymnastiksal. Med bräder, papp och limfärg hade arrangörerna byggt ett en interiör som hade en sakral karaktär men som samtidigt ändå tydligt manifesterade sig som en utställningslokal. Syftet var att ge besökarna ett intryck av atmosfären i kyrksakernas ursprungsmiljö, men det fick inte gå så långt att rummet kunde uppfattas som ett försök att faktiskt efterlikna en kyrka. Det var ju autentiska ting som ställdes ut och som hade samlats och studerats med vetenskapliga metoder, något som krävde att de behandlades med pietet. Om de placerades i en konstruerad kulisskyrka skulle deras trovärdighet som historiska objekt ödeläggas, var farhågan.

För en nutida betraktare är det kanske inte omedelbart givet vad Roosval menade när han insisterade på att utställningen var en konstutställning. Anordningarna i gymnastiksalen i Strängnäs så som de ter sig på bevarade fotografier för inte i första hand tankarna till de utställningsarrangemang som normalt möter en besökare på dagens konstmuseer, utan påminner snarare om det slags scenograferade miljöbyggen som förknippas med just kulturhistoriska utställningar. Andemeningen i Roosvals utsaga klarnar emellertid om man betänker hur det såg ut i salarna på dåtidens kulturhistoriska museer, där utställningsföremålen var sorterade och uppställda i det slags typologiska utvecklingsserier som Roosval och Curman ville bort från i Strängnäs. I Strängnäs var det objektets unicitet som skulle framhåvas, inte dess plats i en evolutionär svit. Under de följande åren arrangerades ytterligare ett antal regionala utställningar av kyrklig konst efter samma mönster. Kulmen nåddes på Göteborgsutställningen 1923 till vilken arrangören, Carl af Ugglas, lät uppföra en hel medeltida lantkyrkointeriör, komplett med en kyrkogård som var så övertygande att det fanns besökare som önskade boka en gravplats där. Nio år tidigare hade en utställning av äldre kyrklig konst i Skåne arrangerats i anslutning till Baltiska utställningen i Malmö 1914. Där hade den stora utställningssalen formgivits av Lunds domkyrkoarkitekt Theodor Wählin till att se ut som kyrkorummet i en romansk katedral med

absidförsett kor, sidoskepp med kryssvalv, profilerade anfanger i mittskeppsarkaden och specialtillverkat golvtegel.

Att arrangörerna i Malmö och Göteborg kunde tillåta sig att gå så pass långt i att efterlikna riktiga kyrkorum kan förklaras med det skedde inom ramen för två internationella utställningar. 1800-talets andra hälft och det tidiga 1900-talet är de stora utställningarnas tid; med start i London 1851 ordnades runtom i Europa och USA stora internationella expositioner där de deltagande länderna visade upp sig med produkter från industri och lantbruk, men också konst och konsthantverk. Ett karakteristiskt och publikdragande inslag på utställningarna bestod av uppbyggda historiska och exotiska miljöer, så som arabiska basarkvarter, landsbyar från Afrika och kinesiska tehus som visades upp komplett med levande invånare. I efterhand är det de sistnämnda som har tilldragit sig mest – kritisk – uppmärksamhet, men också rekonstruerade kulturhistoriska miljöer var en del av konceptet. När Crystal Palace från 1851 års Londonutställning öppnade i Sydenham 1854 ingick en serie av historiska gårdar, däribland en Medieval Court med gipsavgjutningar av medeltida interiördetaljer från kyrkor i Storbritannien och på kontinenten. På de internationella utställningarna i Edinburgh 1886, Amsterdam 1887, Antwerpen 1894, Bryssel 1897 och Paris 1889 och 1900 kunde besökarna vandra i uppbyggda medeltida kvarter och uppleva historiska marknader. På Stockholmsutställningen 1897 gjorde Gamla Stockholm vid Djurgårdsbrunnsvikens strand stor succé. Här hade man låtit uppföra en rekonstruktion i skala 1:2 av Gamla Stan vid 1500-talets slut, befolkad av knektar, köpmän och musikanter i historiska kostymer. Varje eftermiddag iscensattes till besökarnas förnöjelse ett slagsmål, stävjat av vaktmanskaper i harnesk, på torget.

En av premissgivarna för de internationella utställningarnas miljöbyggen var grundaren av Skansen och Nordiska museet, Artur Hazelius. 1873 öppnade Hazelius sina samlingar för offentligheten i lokaler på Drottninggatan i Stockholm, och här kunde besökarna beskåda allmogeinteriorer gestaltade som tablåer med vaxdockor i autentiska dräkter. 1878 gjorde Hazelius' tablåer stor lycka i den skandinaviska paviljongen på världsutställningen i Paris. Strävan att levandegöra förmedlingen av utställda artefakter genom att placera dem i en scenografi som anspelade på deras autentiska miljöer var inte begränsad till etnografiska och etnologiska sammanhang. Också naturhistoriska panoramer och dioramer med uppstoppade djur placerade i deras naturliga habitat hör hit. I Stockholm skapades världens första fullskaliga diorama 1893 i Biologiska museet på Djurgården, med ett rikt urval av svensk fauna exponerat i naturtrogen topografi mot fonder målade av Bruno Liljefors.

Kyrkhallen i Malmö 1914 och den romanska landskyrkan i Göteborg 1923 var förankrade i de internationella utställningarnas etablerade traditioner av stämningsskapande temporära kulissbyggen. På ett museum däremot borde man, enligt diskussioner som fördes i museimannakretsar vid denna tid, vara mera återhållsam med de scenografiska effekterna. Vid Statens historiska museum i Stockholm planerades på 1920-talet för framtida nya lokaler, och här omtalades såväl Artur Hazelius allmogetablåer som den romanska landskyrkan i Göteborg 1923 som avskräckande exempel. Illusoriska kyrkointeriorer hörde inte hemma på ett museum, de skulle kunna förleda besökarna till grumliga religiösa sentimentaler av oönskat slag. Samma slags balansgång iaktogs av Olle Källström 1925 när han formgav den kyrkliga avdelningen i Smålands fornsal. Även om kyrksalen hade en sakral karaktär framstod den samtidigt tydligt som en museal miljö; trots rummets kyrkliga anslag behövde besökaren inte

tvivla på att hon eller han befann sig i en utställningslokal. Åtminstone har denna gränsdragning varit i kraft fram tills att dess kyrksalen konsakrerades för att tas i bruk som gudstjänslokal, med följd att den distinktion mellan sakralt och musealt-antikvariskt som den, i likhet med kyrksalar i många andra provinsmuseer runtom i landet, inledningsvis hade upprätthållit i någon mån blev upplöst. I dag är kyrksalarna i stort sett ett minne blott på svenska museer; med få undantag har installationerna monterats ned och salarna omdisponerats för andra ändamål. Därmed har, oåterkalleligen och djupt beklagansvärt, en viktig del av landets museala kulturarv gått förlorat.

Installationsföreläsningen och artikeln tillägnas minnet av min far, Fredrik Liepe (1933–2009).

Bildtexter

1. Smålands fornsal, kyrksalen före ombyggnaden 1925. Foto: Olle Källström/Kulturarvscentrum Småland.
2. Smålands fornsal, kyrksalen efter ombyggnaden 1925. Foto: Olle Källström/Kulturarvscentrum Småland.
3. Olle Källström: Plan över den befintliga anordningen av Smålands fornsal 1925. Reproduktion: Kulturarvscentrum Småland.
4. Olle Källström: Förslag till omordning av Smålands fornsal 1925. Reproduktion: Kulturarvscentrum Småland.
5. Gustaf Södergren: Förslag till inredning av Smålands fornsal 1888. Gustaf Södergren, brev till Gunnar Hyltén-Cavallius, 1888.11.05. KB: Scholandersamlingen. Reproduktion: Jens Östman, Kungliga biblioteket
6. Utställningen av äldre kyrklig konst i Strängnäs 1910. Foto: Riksantikvarieämbetet.

Referenslista

Oppublicerat arkivmaterial

Kulturarvscentrum södra Småland, Växjö
Smålands museums arkiv

Kungliga Biblioteket, Stockholm
Scholandersamlingen

Landsarkivet, Vadstena
Bergs kyrkoarkiv
Jäts kyrkoarkiv

Region- och Stadsarkivet, Göteborg

Göteborgs kommun. Jubileumsutställningen 1923

Örebro läns museums arkiv

ÖLM Årsmötesprotokoll 1856–1910

N. G. Djurklous arkiv

Publicerad litteratur

- Anderbjörk, Jan Erik (1952), "Sveriges äldsta landsortsmuseum: En historik över Smålands museum under 1800-talet", *Hyltén-Cavallius-föreningen för hembygdkunskap och hembygdsvård. Årsbok 1952*: 35–61.
- Arcadius, Kerstin (1997), *Museum på svenska: Läns museerna och kulturhistorien*. Nordiska museets handlingar 123. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Berg, Jonas (1980), "Dräktdockor—Hazelius' och andras", *Fataburen. Nordiska museets och Skansens årsbok 1980*: 9–28.
- Berthelson, Bertil (1946), "Kulturminnesvården, provinsmuseerna och landsantikvarierna", i *Ad patriam illustrandam. Hyllningsskrift till Sigurd Curman 30 april 1946*. Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, s. 393–442.
- Brenna, Brita (2002), *Verden som ting og forestilling: Verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851–1900*. Acta Humaniora 131. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Carlén, Staffan (1990), *Att ställa ut kultur: Om kulturhistoriska utställningar under 100 år. Acta Ethnologica Umensia*. Skrifter utgivna av Etnologiska institutionen i Umeå 3. Stockholm: Carlssons.
- Curman, Sigurd (1913), "Utställningen af äldre kyrklig konst i Strängnäs 1910", i Sigurd Curman, Johnny Roosval, Carl R. af Ugglas (red), *Utställningen af äldre kyrklig konst i Strängnäs 1910: Studier I*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners förlag, s. 1–26.
- Curman, Sigurd, Johnny Roosval et. al. (1910), "Utställningen af äldre kyrklig konst från Strängnäs stift i Strängnäs sommaren 1910", *Konst och konstnärer 1910/7*: 73–84.
- Ekström, Anders (1994), *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*. Nordiska museets Handlingar 119. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Greenhalgh, Paul (1988), *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*. Manchester: Manchester University Press.
- Hasselgren, Andreas (1897), *Utställningen i Stockholm 1897: Beskrifning i ord och bild öfver Allmänna konst- och industriutställningen*. Stockholm: Fröleen & Comp.
- Knutsson, Christer (1998), *Smålands museum. Byggnadsminnen i Kronobergs län*. Växjö: Länsstyrelsen i Kronobergs län.
- "Kyrklig konst å Jubileumsutställningen i Göteborg" (1923), *Hvar 8 dag. Illustrerad magasin 24/35* (27 May 1923): 548–550.
- Liepe, Lena (2014), "Kulturhistoria, konst och kulturarv: synen på den äldre kyrkliga konsten i går, i dag – och i morgon", i Emilie Karlsmo, Jakob Lindblad, Henrik Widmark (red.), *De kyrkliga kulturarven: Aktuell forskning och pedagogisk utveckling*. Arcus Sacri 1. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis: 315–343.
- Liepe, Lena (2018), *A Case for the Middle Ages. The Public Display of Medieval Church Art in Sweden 1847–1943*. Stockholm: Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien.
- Mandelgren, Nils Månsson (1873), brev till redaktionen under rubriken "Antiqvariskt". *Smålandsposten* 1873.12.09.

- Norlander, Gustaf, Gustaf Södergren (1874), *Katalog öfver Smålands museum eller Wexjö Högre Elementarläroverks Historiska och Etnologiska samlingar*. Växjö: Edv. Ljungströms arfvingar.
- Palmsköld, Hugo (2001), ”De tidiga utställningarna av kyrklig konst och Sveriges Kyrkor”. *Konsthistorisk tidskrift* 70: 66–76.
- Piggott, Jan R. (2004), *Palace of the People: The Crystal Palace at Sydenham 1854–1936*. London: Hurst & Company.
- Rydbeck, Otto (1921), ”Utställningen av äldre kyrklig konst från Skåne. En överblick”, i Otto Rydbeck, Ewert Wrangel (red.), *Äldre kyrklig konst i Skåne. Studier utgivna med anledning av Kyrkliga utställningen i Malmö 1914*. Lund: Berlingska Boktryckeriet 1921, s. 1–55.
- Sandström, Birgitta (2003), ”Till fromma för vetenskapen och för allmänhetens förståelse för dessa föremåls skönhet och historiska betydelse: Utställningarna av äldre kyrklig konst i Strängnäs 1910 och Härnösand 1912”, i Gunnar Danbolt, Henning Laugerud, Lena Liepe (red.), *Tegn, symbol og tolkning – om förståelse og fortolkning av middelalderens bilder*. Köpenhamn: Museum Tusulanum Press 2003, s. 261–277.
- Stoklund, Bjarne (1993), ”International Exhibitions and the New Museum Concept in the Latter Half of the Nineteenth Century”, *Ethnologia Scandinavica: A Journal for Nordic Ethnology* 23: 87–113.
- Svenska Fornminnesföreningen (1870), *Svenska Fornminnes-föreningens uppkomst, stadgar och frågformulär*. Stockholm: Bergström & Lindroth.
- Svenska Fornminnesföreningen (1871–1872), ”Svenska Fornminnesföreningens andra årsmöte i Örebro den 19–21 Junii 1871”, *Svenska Fornminnesföreningens tidskrift* 1–2: 97–136.
- Wiström, J. A. (1890), *Beskrifvande katalog öfver fornminnen i Enångers gamla kyrka i Hälsingland*. Stockholm: Ivar Hæggströms boktryckeri.
- Wonders, Karen (1993), *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of National History*. Acta Universitatis Upsaliensis. Figura Nova Series 25. Uppsala.

Medverkande i detta nummer

Lotta Bergström har studerat litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet.

Peter Forsgren är professor i litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet.

Karin Hallgren är professor i musikvetenskap vid Linnéuniversitetet.

Hans Hägerdal är professor i historia vid Linnéuniversitetet.

Lena Liepe är professor i konst- och bildvetenskap vid Linnéuniversitetet.

Tidigare nummer av HumaNetten hittar du på <https://open.lnu.se/index.php/hn>

- Höstnumret 2018 är ett jubileumsnummer tillägnat 10 år av litteraturvetenskapliga sommarkurser som bland annat innehåller artiklar om så skilda ämnen som vampyrer, bilderbokshajar, Harry Potter och Astrid Lindgren
- Vårnumret 2017 granskar olika aspekter av språk och kön och tar en titt på behovet av ordentliga språkkunskaper på exportföretag
- Höstnumret 2016 diskuterar staters historiska utveckling i en rad länder från Afrika till Asien, lyssnar på röster från Umeå och kollar in läromedel
- Vårnumret 2016 tar oss från postkoloniala studier till litteratur och svenskt språkbruk
- Höstnumret 2015 befinner sig på resande fot, i Belarus (Vitryssland), i Indien och på Östtimor
- Vårnumret 2015 reflekterar över 2014 års valresultat, sakprosa som begrepp och språkets böjningar samt tänker på tankesmedjan Humtank
- Höstnumret 2014 firar förläggaren m.m. Peter Luthersons födelsedag, följer norrmannen Peter Hauffs äventyr i (förra) sekelskiftets Indokina samt tar en djupare titt på en serie kopparstick från 1700-talet
- Vårnumret 2014 är en festskrift till nordisten Per Stille som under året håller på att gå i pension, varför innehållet till stor del kretsar kring runor
- Höstnumret 2013 sysslar med makt, kritik och subjektivering i Foucaults anda, fortsätter att fundera över arbetets eventuella mening samt firar 100-årsminnet av Martha Sandwall-Bergströms födelse
- Vårnumret 2013 funderar över arbetets mening, bytandet av livsstil under stenåldern samt förekomsten av varumärken och andra tidsdetaljer i modern litteratur
- Höstnumret 2012 intresserar sig för det aldrig sinande intresset för Hitler, modernitet och genus hos Wägner och Nordström, undervisning i franska samt åldrandet och språket.
- Vårnumret 2012 är en festskrift till litteraturvetaren Ulf Carlsson, och innehåller texter om såväl verkliga författarskap som gojor och musicerande vildsvin.
- Höstnumret 2011 ser tillbaka på efterkrigsdeckaren, studerar våldets filmiska ansikten, fortsätter i spåren efter holländaren Van Galen samt betraktar en småländsk kulturrevolution
- Höst 2010 – Vår 2011 funderar över bibliotekets idé och Ryszard Kapuściński oeffterhärmliga sätt att skriva reportage
- Vårnumret 2010 handlar bland annat om deckaren som spegling av verkligheten, individuella studieplaner och Van Galens memorandum
- Höstnumret 2009 behandlar bl a våra polisstudenters språkbehandling, Nina Södergrens poesi och berättelserna om den danska ockupationstiden
- Vårnumret 2009 minns särskilt en av ”de fyra stora” svenska deckarförfattarna, H. K. Rönblom, samt tar upp ”Kampen om historien”.
- Höstnumret 2008 ställer frågan om samerna tillhör den svenska historien samt försöker höra den Andres röst bakom kolonialismens slöjor.
- Vårnumret 2008 behandlar såväl dagens miljöaktivism som (förra) sekelskiftets intellektuella ideal och en ny läsning av Beckett's Tystnaden.
- Vår och Höst 2007 är ett dubbelnummer som spänner mellan Carl von Linné och Vic Suneson, mellan intermedialitet och historiemedvetande
- Höstnumret 2006 handlar bl.a. om vägarna till ett akademiskt skriftspråk och om slavarna på Timor.
- Vårnumret 2006 tar upp den diskursiva konstruktionen av ”folkbiblioteket”, kvinnors

- deltidsarbete, Maria Langs författarskap samt funderar över muntlig historiskrivning.
- Höstnumret 2005 gör nedslag i vietnamesisk historia, i indisk och sydafrikansk litteratur samt ger en posthum hyllning till Jacques Derrida.
- Vårnumret 2005 behandlar bl.a. intertextualitet i poplyriken, Stieg Trenter och ett yrke i förändring.
- Höstnumret 2004 tar en titt på tidningarnas familjesidor, den kanske gamla texten Ynglingatal och den nya användningen av verbet äga.
- Vårnumret 2004 för oss på spännande litterära vägar.
- Höstnumret 2003 rör sig fritt över horisonten, från Färöarna till Lund, från tingsrätter till tautologier.
- Vårnumret 2003 är ett blandat nummer där vi bl.a. bevistar en internationell konferens om sexualitet som klassfråga och möter idrottshjälten Gunder Hägg.
- Höstnumret 2002 behandlar etniska relationer.
- Vårnumret 2002 ägnas helt och hållet åt temat genus.
- Höstnumret 2001 domineras av texter från årets Humanistdagar och från ett seminarium om historieämnets legitimitet.
- Vårnumret 2001 försöker svara på frågan: "Where did all the flowers go?"
- Höstnumret 2000 gör oss bekanta med en filosof, en överrabbin och en sagoberätterska.
- Vårnumret 2000 diskuterar frågor kring historiens slut, litteraturvetenskapens mening, översättningar och den moderna irländska romanen.
- Höstnumret 1999 speglar årets Humanistdagar vid Växjö universitet.
- Vårnumret 1999 rör sig såsom på vingar och berättar om nyss timade konferenser i Paris och Växjö.
- Höstnumret 1998 Här går det utför! Såväl med svenskan i Amerika och den tyska litteraturen i Sverige som med Vilhelm Mobergs sedebetyg.
- Vårnumret 1998 bjuder på en 'lycklig humanistisk röra' av europeiska författare, svenska lingon i fransk tappning och stavfel(!).
- Höstnumret 1997 speglar årets Humanistdagar som hade temat Möten Mellan Människor.