

essä **HANS** 20 **RUIN**  
10 *tävlingen*

# Tankens flykt

A dark, moody photograph of a cityscape reflected in water. The reflection is distorted and wavy, creating a sense of movement and depth. In the foreground, a bird is captured in flight, its wings spread, against a dark, cloudy sky. The overall atmosphere is somber and contemplative.

# Tankens flykt

Hans Ruin-essätävlingen 2010

REDAKTÖR Håkan Näsman  
LAYOUT OCH PÄRM Lena Malm  
PÄRMFOTO Lena Malm  
TRYCK Universitetstryckeriet, 2010  
TRYCKORT Helsingfors  
ISBN 978-951-9211-74-9

# Innehåll

Förord .....	5
Tankens flykt och lärdomens frö <i>Roger Holmström</i> .....	5
En god essä <i>Barbro Enckell-Grimm</i> .....	13
På spaning efter de unga essäisterna <i>Annette Kronholm-Cederberg</i> .....	16
En fantasi om det korta formatet:	
Borges, Monterroso, Ekelund <i>Magnus Halldin</i> .....	19
Texter som talar på flera plan <i>Nora Hämmäläinen</i> .....	22
Juryns motiveringar .....	27
Essäerna .....	33
En skärslev <i>Jens Johansson</i> .....	33
Att finna stadens centrum <i>David Molander</i> .....	43
Nellies tröst <i>Peter Nyberg</i> .....	55
Minnet av skratt <i>Magnus Axelsson Sparf</i> .....	67
Vändpunkter. Om bilderböcker, dramatik och metaforer <i>Henrik Enckell</i> ..	77
Alltid i en värld att sluka. Alltid i en värld att slukas av. Några fragment om Henry Parland, frånvaro & att bli äldre än sin poet <i>Sebastian Johans</i> .....	87
Kan själv <i>Karin Lilja</i> .....	97
Otryggare kan ingen vara <i>Annika Sandlund</i> .....	109
Textskärvornas uppbyggliga trubbighet. Om utanförskapets estetik hos Joel Pettersson <i>Andreas Åberg</i> .....	121



# Tankens flykt och lärdomens frö

Om essäkonstens uttrycksmöjligheter

*Roger Holmström*

Ibland kan idéer få luft under vingarna på de mest lyckosamma vis. Vem kunde ana att ett uppslag om en essäpristävling i någon av de finlandssvenska fondernas regi som jag lade fram vid *Finsk Tidskrifts* 125-årsjubileumsseminarium på Gamla rådhuset i Åbo i november 2001 skulle gå till skörd redan några år senare? Samtidigt som jag lanserade idén om en essäpristävling, eller en essäfond, belyste jag den stolta essätradition som vi på svenskt håll i Finland har att förvalta med namn som Yrjö Hirn, Werner Söderhjelm, Hans Ruin, Hagar Olsson och Agnes Langenskjöld. Förslaget gavs en större synlighet i och med att mitt anförande publicerades i *Finsk Tidskrift* vintern 2002. Det visade sig att tiden var inne för en satsning på essän som genre. Framsynta krafter inom Svenska kulturfonden skred till handling och redan 2004 hölls den första Hans Ruin-pristävlingen. Sedan dess har tävlingen arrangerats vartannat år.

Svenska kulturfondens val av Hans Ruin som galjonsfigur för en essäpristävling är i flera avseenden lyckat. Dels representerar hans essäistik berömvärt många sidor av essäistiken som genre, vilket jag strax ska återkomma till. Dels står han i sin egen livsgärning som en central brobyggare mellan Finland och Sverige. I detta sistnämnda avseende har den tävling som bär Hans Ruins namn visat sig sporra det kulturella in-

tresset på bägge sidor av Ålands hav. Gensvaret har varit glädjande gott, även i Sverige. Av den här omgångens totalt 112 inlämnade bidrag kommer hela 39 från Sverige. Att också samtliga tre pristagare råkar komma från Sverige hade vi i prisnämnden ingen aning om då vi fattade våra beslut.

Essän som genre är inte alldeles lätt att bestämma. I stället för att försöka formulera en till nöds representativ definition av begreppet 'essä' närmar jag mig frågan genom att lyfta fram vissa sidor av Hans Ruin som en av de mest framstående utövarna av svenskspråkig essäkonst. Vad Ruin lägger in i essän som konst låter sig exemplifieras genom ett av hans verk som i år firar femtioårsjubileum. Jag tänker på *Hem till sommaren* som allt sedan den för första gången utkom år 1960 har blivit en kär klassiker. Boken utgör alldeles särskilt en exponent för den personligt reflekterande essän. Den hemkomst – på tröskeln till sommaren – som signaleras i titelvalet gäller som bekant författarens årliga återkomst till Härligö i Ingå skärgård. Då boken utkom var miljön redan väl bekant för läsarna, främst förankrad i en annan av Hans Ruins vid det här laget kanoniserade essäsamlingar, *Rummet med de fyra fönstren* (1940). I *Hem till sommaren* lyckas Ruin förtäta och allmänmännskliggöra personliga upplevelser och minnen och iklä sina reflexioner en språkdräkt som skimrar likt försommargönskan ute på ön.

Det kan vara av intresse att se vilka sidor av Hans Ruins essäistik som den samtida kritiken lyfte fram. Ett genomgående drag i de recensioner av *Hem till sommaren* som jag närmare har studerat på Brages pressarkiv är betoningen av Ruins förtroligt stämnda formuleringskonst. När det gäller titelvalet påpekar flera anmälare diskrepansen mellan de associationer själva uttrycket 'hem till sommaren' ger och de mörka minnen som väller fram ur innehållet i boken. Ebba Elfving konstaterar i *Nya Pressen* att *Hem till sommaren* rymmer ”mera av höst än av solljus och hetta”. Sven Willner är i en anmälan i

*Västra Nyland* inne på samma linje genom en formulering som ”kanske har den [boken] mera av sensommarens solröksomsvepta vemod över sig än av vårens och försommarens klarhet”. Ett tredje prov på diskrepansen mellan titel och innehåll ges i Knut Hagbergs recension i *Svenska Dagbladet*. Hagberg associerar till Karl August Tavaststjernas berömda dikt ”Hemåt i höstregn” och skriver att dess ”mörka anslag ringer i öronen när man efter slutad läsning med tacksamhet och beundran lägger åt sidan Hans Ruins bok”. De tre hittills nämnda anmälarna, Elfving, Willner och Hagberg, visar alla att *Hem till sommaren* utöver det lyriska stämningmåleriet som hör Härligö till också förmedlar åtskilligt av mörker och vemod och självuppgörelse. Boken har en ljus sida, men den rymmer också ett ruvande mörker som hör samman med författarens skildring av familj och släkt.

Bland recensenterna är Christer Kihlman den som enligt min uppfattning klarast ser sambandet mellan bokens innehåll och dess komposition. Kihlmans mycket uppskattande och personligt färgade anmälan i *Hufvudstadsbladet* understryker verkets dualistiska uppbyggnad, eller närmare beskrivet med Kihlmans egen formulering: ”vartannat kapitel ger oss en mediativ, poetisk och djupt inlevd skildring av årstidsväxlingen på Härligö [---] [v]artannat kapitel åter för oss tillbaka i tiden – och ut i världen”. Kihlmans karakteristik tar fasta på ett grundläggande element i essän som genre, nämligen växelspelet mellan den lilla världen och den stora världen, mellan det individuella (för att inte säga privata) och det mera övergripande och generella. Ett sådant för Ruins essäkonst fundamentalt kompositionsmonster kommer även till uttryck i titeln på en av hans förnämsta essäsamlingar, nämligen *Världen i min fickspegel* (1969).

Essän som genre befinner sig ibland i gränslandet mellan memoarer och självbiografier. Den gemensamma nämnaren återfinns i författarens behov av att rannsaka sitt eget



innersta. På den här punkten föreligger ett särskiljande kriterium mellan å ena sidan essän och å andra sidan det självbiografiska skrivandet. Essän bör, om den ska kunna betraktas som essä, höja sig över det privata eller i överkant snävt personliga. Olof Mustelin har en god blick för denna distinktion i sin anmälan av *Hem till sommaren* i *Finsk Tidskrift*. Han tar fasta på Ruins intention att gå till rätta med sig själv och sin familj och släkt och fortsätter:

Ändå är det ingen egocentrisk bok. Trots alla kritiska reflexioner, som inte minst riktat sig mot personer som stått författaren nära, är den fylld av allmänmänsklig generositet. Den höjer sig härigenom till ett högt konstnärligt plan, detta också på grund av den levande stilen, som trots sin bildrikedom inte någonsin blir lös eller dunkelt mångordig.

Mustelins etikettering klargör gränslinjerna mellan essä och självbiografi. Dessa gränslinjer aktualiserades även ett flertal gånger inom ramarna för årets essätävling. Flera av de insända bidragen ger prov på gripande, naken självuppgörelse men framställningen saknar det lyft som höjer innehållet från det instängt individuella till det horisontvidgande universella.

Så här långt har jag med Ruins *Hem till sommaren* som utgångspunkt försökt skissera några utmärkande drag för essän som genre. Den sida av essäkonsten som hittills har belysts kunde närmast kallas 'den fria essän' för att åberopa en tudelad genrekarakteristik som Magnus von Platen har anfört vid en internationell skandinavistkonferens i Odense för många år sedan. Den fria essän härstammar direkt från Montaigne och rymmer framförallt moralfilosofiska betraktelser. Den fria essän kan fokusera de stora livsfrågorna – döden, kärleken, tron – men kan också behandla ämnen ur vardagslivet

som nöjet i att sitta och meta eller anblicken av en myrstack. Enligt von Platen har den fria essän sin pendang i 'den lärda essän', en framställning som utöver det personligt reflekterande samtidigt står i vetenskapens tjänst. Den lärda essän återfinns särskilt inom humanvetenskaperna, speciellt inom personhistoria och litteraturvetenskap och bland namnkunniga utövare märks Sainte-Beuve, Georg Brandes och Fredrik Böök. Bland allt som har skrivits om essän som genre finner jag alltså von Platens klartänkta och engagerande beskrivning ytterst relevant. Begreppen 'den fria' respektive 'den lärda' essän fångar upp två huvudlinjer. Dessa kan i vissa avseenden mötas. Bland de inlämnade tävlingsbidragen finns båda huvudtyperna representerade och visar övertygande att essärförfattaren önskar ge uttryck åt tankens flykt lika väl som han eller hon vill så ett och annat lärdomsfrö.

I Hans Ruins omfattande essäistik finns också både den fria och den lärda essän rikligt representerad. Beträffande den sistnämnda utgör Ruins huvudarbete *Poesiens mystik* ett viktigt avstamp. Det digra verket firar i år ett dubbeljubileum. Det är 75 år sedan den första upplagan utkom (1935) och det är 50 år sedan den reviderade andra upplagan med den betydelsefulla efterskriften av författaren gavs ut (alltså 1960, samma år som *Hem till sommaren*). Jag minns vilket starkt och förblivande intryck *Poesiens mystik* gjorde på mig då jag som ung litteraturstuderande hade valt att fördjupa mig i den inför en tentamen i litteraturhistoria med inriktning på svensk 1900-talspoesi. Åtta med kulspets tätt skrivna manuskriptark fyllda av excerpter vittnar i dag som är om tjugoåringens fascination inför verket. Jag plockade fram dessa fullskrivna blad inför detta anförande och fäster mig exempelvis vid ett kapitel som "Konstens svingningspoler" i vilket Ruin med en bugning för Yrjö Hirn dissekerar konstens samband med livet. Eller kapitlet "Metafor och idé" där Ruin så suggestivt lyckas få fram vad Strindberg kallade "letandet efter motsvarigheter", som sedan i ett av Ruins många talande ex-

empel fångas upp hos Amiel då denne vid anblicken av fint krusad sand kom att tänka på den räfflade, rosiga gommen hos en liten katt och på det fint plisserade strömolnet på himlen ovanför. Eller för att inte tala om kapitlet ”Poesiens samlande nu”. Genom denna geniala rubriksättning lyckas Ruin som ingen annan klistra en etikett på vad poesin innerst inne är, eller i varje fall den del av poesin som kan kallas för kärnlyrik eller centrallyrik. I verket som helhet förmår Ruin förklara innerlighetens och förtätningens betydelse som konstituerande krafter i samspelet mellan form och innehåll i poesin.

Den vid det här laget berömda efterskriften till *Poesiens mystik* visar i vilken häpnadsväckande utsträckning Hans Ruin var före sin tid. I ljuset av den nya kritiken på 1940- och 1950-talet demonstrerar Ruin hur detta ”att med hela sin varelse *uppleva* och finna ord för upplevelsen” är analogt med vad han kallar ’poesiens mystik’. Ett sådant förhållningssätt aktiverar läsaren och vädjar till alla sinnen.

Här ges inte utrymme åt att gå in på den kritik som *Poesiens mystik* också gav upphov till. Bland de många invändningarna återfinns mycket i E.N. Tigerstedts doktorsavhandling om det religiösa problemet i finlandssvensk litteratur (1939). I samband med den andra, utökade upplagan skrev Bo Carpelan en utförlig anmälan i *Hufvudstadsbladet* som på ett åskådligt sätt sammanfattar både storheten och svagheten i Ruins verk. Carpelans anmälan har rubriken ”Att uppleva poesi” och den visar som helhet i vilken eminent utsträckning Ruin förmår engagera sina läsare oavsett om de i alla stycken håller med författaren eller inte.

Bland allt det tänkvärda som Hans Ruin i sitt mest centrala arbete har att säga om poesins innersta väsen och om diktens relation till läsaren återfinns en hel del senare

i omstöpt och förtätad form i hans essäer. Redan de många diktanalyserna i verket utgör i sig ett slags miniessäer, vilket Yrjö Hirn har påpekat. Till de många lärda essäerna som har *Poesiens mystik* som en tydlig klangbotten kan räknas sådana som handlar om Jarl Hemmer och Henrik Ibsen. Dessa två blir Ruin liksom inte färdig med och det är talande för hans envetna djupborrningssträvanden att den essäsamling som skulle bli hans sista fick titeln *Uppbrott och återkomst* (1977).

Hans Ruins namn och livsgärning lämpar sig väl som ett varumärke för en essätävling. Han har uppnått en klassikerstatus och bland de utmärkande kriterierna för en klassiker märks – förutom de stilistiska kvalifikationerna – aktualitet i kombination med tidlöshet. I det här sammanhanget kom jag för en tid sedan att tänka på en av Hans Ruins många minnesvärda essäer, närmare bestämt ”I nuets nätkorg” då jag läste Aase Bergs essä ”Fångad i dagen” publicerad i *Hufvudstadsbladet*. I Bergs kritiska syn på ’mindfulness’ som en protest mot det förflutna har hon en själsfrände i Hans Ruin. Det slående uttrycket ”i nuets nätkorg” fångar liksom ”poesiens samlande nu” människans behov av en intensiv närvarokänsla. För Ruin betyder emellertid denna närvarokänsla ingalunda att människan behöver vända ryggen mot det förflutna. Snarare betonar han genomgående betydelsen av att inte göra sig urarva och att det är först i bakåtperspektivet som tillvaron framstår i ett klarare ljus. Det är precis här Aase Bergs essä kan ses som en uppföljning, nämligen då hon emfatiskt utbrister: ”Medvetandet sitter inte i nuet, det sitter i minnet”. Gamla sanningar tål att upprepas. Är det inte ett tecken om något att essäkonsten lever, att den ger utlopp åt tankens flykt och sår ett och annat lärdomsfrö?

*Texten är en lätt reviderad version av ett anförande vid prisutdelningen i den fjärde Hans Ruin-tävlingen, den 18 juni 2010. Roger Holmström är fil.dr och ordförande för Hans Ruin juryn 2010*

LITTERATUR

- Berg, Aase "Fångad i dagen", *Hufvudstadsbladet* 6.6 2010
- Carpelén, Bo "Att uppleva poesi", *Hufvudstadsbladet* 1.6 1960
- Elfving, Ebba "Hem till sommaren", *Nya Pressen* 3.11 1960
- Hagberg, Knut "Hemåt i höstregn", *Svenska Dagbladet* 17.10 1960
- Hirn, Yrjö, "Påskliljorna", ss 98–1114, *Verser och vetande* (1951)
- Holmström, Roger "Eftertankar inför framtiden", *Finsk Tidskrift* 1/2002
- Kihlman, Christer "Från Susdal till Härligö", *Hufvudstadsbladet* 20.11 1960
- Mustelin, Olof "Hem till sommaren", *Finsk Tidskrift* 4/1961
- Platen, Magnus von "Essayn", ss 349–357, *Kortprosa i Norden* (1983)
- Ruin, Hans *Hem till sommaren* (1960)
- Ruin, Hans *Poesiens mystik* (1935, 1960)
- Ruin, Hans *Rummet med de fyra fönstren* (1940)
- Ruin, Hans *Uppbrott och återkomst* (1977)
- Ruin, Hans *Världen i min fickspegel* (1969)
- Willner, Sven "Hem till sommaren", *Västra Nyland* 13.11 1960

# En god essä

*Barbro Enckell-Grimm*

Vad är en god essä, hur ser den ut och hur är den sammansatt? Vi jurymedlemmar blev ombedda – eller tog på oss själva – hur man ser på saken, att säga något kort om vad vi tycker utmärker en god essä.

Roger Holmström har gått till en äldre källa, Hans Ruin, pappan till tävlingen. Jag vänder mig till en färskare förälder och kollega till Ruin, Fredrik Lång, som nyligen utkommit med essäsamlingen *Jaget, duet och kärleken och andra idéhistoriska essäer*.

I inledningen till sin essäsamling hänvisar Lång till att essä betyder försök. Att skriva essäer innebär att var öppen för det nya, att pröva också osäkra lösningar.

Efter att ha läst 112 (telefonnumret till nödcentralen!) försök, kan jag säga att jag vet en hel del mera om vad jag tycker utmärker en god essä. Jag håller helt med Lång om att osäkerheten är en viktig faktor. Ju mer trevande, öppen och villig att lära mera en skribent är, desto bättre blir resultatet, i allmänhet. Eller som en annan finlandssvensk essäist och professor, Merete Mazzarella, försökte pränta i mig under studietiden: det är inte svaret som är det viktiga, det är frågan. När man formulerat frågeställningen, är det bara att köra igång. Nu är ju essän ju inte en vetenskaplig text men just här har de två genrerna något gemensamt.

De essäer som var roligast att läsa och bäst skrivna var de som hade många nedslagspunkter, infallsvinklar och idéer. De som bejakade sin egen okunskap och ofär-

dighet – men som villigt och glatt gav sig ut på upptäcktsfärd, var i allmänhet de som nådde längst. Det finns få litterära genrer där inlärningsprocessen är lika synlig som i essän. Och det är ju ofta också så, att den som från början har självsäkerhet och kunskap så att säga anser sig ha råd att blotta att han inte vet riktigt ALLT.

En annan sak jag höll utkik efter var det personliga tonfallet – förkastligt inom vetenskapen. På något sätt vill jag veta varför just den här, i sållningsskedet anonyma skribenten, har valt det här ämnet. Det behöver inte alls vara en formulerad motivering utan kan mycket väl komma fram just i tonfallet, mellan raderna. I den höga angelägenhetsgraden. Eller i den spänning som uppstår mellan olika källor, de egna resonemangen och slutledningen. Ibland finns det också en kausalitets- eller tidsaxel i essän. Förr var det så här (mycket bättre?) och nu ser det alldeles annorlunda ut. Vad beror det på? Hur gick det så här? En intressant sak är också hur ämnet färgar av sig på framställningen. Ofta kan man urskilja ett slags äktenskapstycke mellan en skribent och hans ämne och källor.

Här finns således en slags paradox inbakad. De osäkra når fram i mål, medan de säkra, som står med svaret färdigt på hand, ofta förkastas i ett ganska tidigt skede.

Att läsa så här många essäer påminner lite om att kliva in i ett museum. Först bli man överraskad: Tänk vad mycket här finns, allt ryms under samma tak och genrerubrik. Efter en stund blir man lite matt och måste ta paus. Man kan inte ta in hur mycket som helst på en gång.

Merete Mazzarella har tidigare i olika sammanhang sjungit långsamhetens lov. Fredrik Lång talar om essäisten som en person med etnologens eller antropologens egenskaper. Han eller hon söker en kedja där olika kulturella yttringar bildar länkar som trots individuella variationer har vissa gemensamma konstanter. Långsamhetens förträfflighet kan visst besjungas också här, men med vissa reservationer – med bra frasering för att tala i musiktermer. Rytmen förutsätter också att man vågar ta

språnget. Jag föreställer mig att antropologer är ett släkte med stort tålmod, och mycket nyfikenhet.

Eller ta arkeologer – de gräver där de står, eller snarare sitter, med pyttesmå verktyg. Det är inte för intet Svenskfinland kallats för essäkonstens Eldorado.

Man bör ge sig tid och låta resonemanget ha sin gång, men ibland måste man våga språnget, se vad som finns på den andra sidan. Hur kan man se på saken ur en annan synvinkel? Finns det någon annan som uttalat sig om samma sak?

Kanske essän har något gemensamt med humorn? Förmågan att vända på steken och byta utsiktspunkt. Öppenheten, och insikten att sinne för det absurda och paradoxala i tillvaron inte alls behöver innebära bristande lojalitet mot den utgångspunkt man haft. Man gör en liten finjustering, och plötsligt är man någon alldeles annanstans. Humor frodas i och kanske rentav förutsätter en liten familjär krets där man delar värderingar och har en gemensam historia alla kan relatera till. Vi vet vad vi talar om, så att säga.

Eller: Vi vet vad vi läser om.

*Barbro Enckell-Grimm är redaktör.*



# På spaning efter de unga essäisterna

*Annette Kronholm-Cederberg*

Inför frågan om vad som utmärker den goda essän, blir mitt perspektiv pedagogens, forskarens och skolans. I egenskap av modersmållärare på gymnasiet (svensklärare i Sverige), samt i egenskap av skrivforskare och skrivpedagog, är det svårt eller snarare omöjligt att undvika essägenren. Essän eller skoluppsatsen är fortfarande en central genre inom gymnasieskolans skrivundervisning. Den norska skrivforskaren Marianne Igland (2007) har liknat modersmållärorens till synes oändliga läs- och responsarbete vid ett sisyfosarbete. Eller som en finlandssvensk modersmållärare, Katarina von Numers-Ekman (2010) uttrycker det: ”Jag önskar verkligen att jag alltid kunde vara en nyfiken läsare av elevernas essäprov och textkompetenssvar, men om sanningen ska fram är jag utled på de här högarna ibland.”

Den finländska gymnasieskolans skrivundervisning påverkas framför allt av den nationella och årligen återkommande studentexamen, omspunnen av snart 160-åriga examenstraditioner och intimt relaterad med skiftande utbildningspolitiska, historiska och nationella intressen. I samband med studentexamensreformen i modersmål och litteratur från år 2007 används begreppen textkompetensprov och essäprov. I essäprovet bedöms för att citera studentexamensnämnden (2006): ”hur allmänbildad examinandem är, hur väl utvecklade tankeförmågan, den språkliga uttrycksförmågan och förmågan att behärska helheter är”. Uppsatsgenren ligger också inbäddad i och upp-

rätthålls av det sociala samspel som skapas och återskapas mellan eleverna och deras lärare. En avsevärt stor mängd skrifthändelser i gymnasiet genomförs, nöts in och återupprepas av elever och på uppmaning av deras modersmållärare.

I skolverkligheten talas oftare om uppsats än essä eller som informanten Pia i min forskning (Kronholm-Cederberg, 2005, 2009) säger om gymnasieskrivandets syfte: ”Nu ska vi skriva studentexamen. Alltså det är ju främst det som är målet liksom. Man skriver för att man ska kunna lära sig skriva för att skriva en studentexamensuppsats. Så att ja ...” Den här instrumentella dubblingen, det vill säga att man skriver för att lära sig skriva för att skriva i det här fallet ett mognadsprov eller en essä, är en synnerligen dystert insikt för mig som skrivpedagog. Med en mer existentiellt präglad skrivkultur skulle skolskrivandet innehålla något annat än den instrumentella och formalistiska slagsida som Pia ger uttryck för. Genom att rikta fokus på existens och berättelse, på egen röst och det individuellt angelägna växer skrivandet till ett verktyg för att förstå sig själv, de andra och livet.

Inom den norska skrivpedagogiken, som också är något av en föregångare i nordiska sammanhang, har man talat om uppsatsgenren som den skolska genren. Med det ”skolska” (uttalas med lång o) skrivandet avses ett skoltypiskt skrivande, inte sällan med negativa förtecken. Man kan uttrycka det så att läraren beställer en text. Eleven svarar instrumentellt strategiskt och inte minst med tanke på betyg varefter läraren bedömer texten, oftast med ett sifferbetyg. Skrivforskare hävdar också allmänt att den skolska uppsatsen med djupa rötter i den akademiska diskursen är en genre som enbart förekommer skolinternt inom utbildningssystemet och att uppsatsen varken återfinns eller behövs i skriftsamhället i stort. En essätävling som den här är bara av den anledningen viktig och uppvisar motargument mot en sådan syn. Det vore rent av lovvärt om Svenska kulturfonden tog initiativ till en essätävling för unga essäister, texter skrivna av unga människor under tjugo år.

Vad är då en god essä skriven av en gymnasist? Den goda essän ska innehålla ett närmast klanderfritt språk, men det är naturligtvis långt ifrån så att den språkligt sett felfria texten per definition motsvarar den goda essän. För mig som lärarläsare ska texten bjuda på en läsupplevelse av något slag, texten får gärna bråka och provocera. Den kan också vara en svag viskning, en beröring. De riktigt utmärkta texterna skrivs av unga människor som redan knäckt språkets formalia, de skrivs av dem som slappnar av, som leker språk och innehåll. De unga essäisterna har framför allt upptäckt att de har något angeläget att berätta. De jagar inte heller studentexamens poänggränser och prestationen i sig. Och de unga essäisterna finns. Jag vet. De hittas under sisyfosarbetet och i högarna av olästa texter.

*Annette Kronholm-Cederberg är lektor.*

#### REFERENSER

- von Numers-Ekman, K. (2010). Uppsatser i papperskorgen. *Arena för modersmål och litteratur*, (1), 2010.
- Igland, M-A. (2007b). Mens teksten blir til. Ein kasusstudie av lærarkommentarar til utkast. Oslo: Det utdanningsvitenskaplige fakultet, Universitetet i Oslo (diss.).
- Kronholm-Cederberg, A. (2005). *Om skrivandets villkor unga människors berättelser om skrivandet i gymnasiet*. Rapport nr 16/2005. Vasa: Pedagogiska fakulteten vid Åbo Akademi.
- Kronholm-Cederberg, A. (2009). Skolans responskultur som skriftpraktik. Gymnasisters berättelser om lärarens skriftliga respons på uppsatsen. Vasa: Pedagogiska fakulteten vid Åbo Akademi (diss.).
- Studentexamensnämnden. (2006a). *Föreskrifter för provet i modersmålet*. Hämtad 30.7.2010, från <http://www.ylioppilastutkinto.fi/sv/foreskrifterna/ainekohtaiset/20050322140433.html>

# En fantasi om det korta formatet: Borges, Monterroso, Ekelund

*Magnus Halldin*

*And even if the results are abhorrent and our judgments are wrong, still our taste, the nerve of sensation that sends shocks through us, is our chief illuminant; we learn through feeling; we cannot suppress our own idiosyncrasy without impoverishing it.*

*– Virginia Woolf*

I en trång och ogästvänlig källare på Garay-gatan i Buenos Aires finner Borges alter ego en Aleph – en av de punkter i universum som innesluter alla andra punkter. Den tillåter honom att i ett ögonblick se vidunderliga ting. Författaren erkänner sig oförmögen att återge sin upplevelse, han känner en intensiv vanmakt inför den punkt där mystikerna istället kan slösa med bilder. Bland intrycken finns märkvärdiga ting: ”Jag såg mitt tomma sovrum. I en kammare i Alkmaar såg jag ett jordklot mellan två speglar, som mångdubblade det i all oändlighet. Jag såg hästar med virvlande manar. På en strand vid Kaspiska havet såg jag i gryningen det fina skelettet av en hand. Jag såg de överlevande från en strid, när de skickade vykort. Jag såg en spansk kortlek i ett skyltfönster i Mirzapur. Jag såg de sneda skuggorna från några ormbunkar på golvet i ett växthus. Jag såg tigrar, pistonger, bisonoxar, stormiga hav och arméer. Jag såg alla myror som finns på jorden. Jag såg en persisk astrolab.” Katalogen sväller, och den där omtalade Borgessvindeln är ett faktum.

Hur är det med kritiken och essäistiken? Kan den ha sina Alepher? Kan den från en enda, samlande punkt utstråla sammanhang, opposition, antipati? Är en sådan punkt möjlig? Drömmen i fråga handlar om den fulländade aforistiska, kritiken eller essäistiken; en strängt minimalistisk hållning. Kan det skapas en fungerande mikrokritik eller en essä av allra kortaste slag? Kan den utstråla mening?

Den korta form drömmen handlar om kräver en extrem ekonomi, en absolut ren hållning, en text fri från utanverk, utan prål. Därför är den en fantasi: en skrivrymd där formatet är en likgiltig aspekt av det kritiska arbetet.

Det leder fel att ensidigt hylla det längre formatet på bekostnad av det korta. En skavande samexistens är förmodligen den framkomligaste vägen, något slags jonisk grundinställning. Resignation?

Det finns inom litteraturen en motkultur som står i aktiv opposition till det långa formatet. Kortformatets mästare är kanske Augusto Monterroso, som med en underström av ironi döpte sin debutbok till *Obras completas*, eller "Samlade verk". Hans novell "Dinosaurien" lyder, in extenso: "När han vaknade stod dinosaurien kvar." En annan, som handlar om litterär produktivitet, är lika komprimerad och innesluter dessutom själva skrivprocessen: "Idag känner jag mig som en Balzac, jag närmar mig nu slutet på den här meningen." För att kritiskt bemöta en miniatyr som denna krävs förmodligen flera ord än källtextens, och man behöver inte vara en exeget av Auerbachs kaliber för att producera en sekundärtext som är mycket längre än den man utgått från. Man kan här även notera att i den kritiska akt som kallas översättning kan språkens olikartade strukturer omvandla ett mästerstycke i mikrogenren från kort till ännu kortare. Lars Bjurmans sex ord i "Dinosaurien" motsvaras i originalet av sju: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí." Bjurman har gjort trettiofyra tecken av Monterrosos fyrtiofyra.

Det här förhållandet gäller nästan alltid när man skriver kritik eller essäistik. Hur komprimera sina intryck? Och hur kommunicera dessa till en läsare, en mottagare? Till detta krävs en kritisk intelligens av Vilhelm Ekelunds slag, där vad som vid första anblick verkar vara svepande omdömen i själva verket preciserar, ibland intill fulländning, ett visst författarskaps temperament – dess ärende, konjunkturer och politik. Ekelunds steg från poesin in i essäistiken – och senare: essäernas pulvrisering till aforistik – är ett kreativt sönderfall, en artistisk spjälkning, en dissektion både av det egna skrivandet och de författarskap han befattar sig med. Intressanta kritiska passager är legio genom hela hans verk. Man kan förslagsvis stanna inför en av meditationerna ur avdelningen ”Litterärpsykologiskt” i *Veri similia*. Jag vill mena att den fungerar utmärkt i den korta genren.

Montesquieus *Considérations* visar hur fast och stor komposition kan förenas med aforistisk konst. Den är idealet af ”essay” och lämnar den engelska formen långt efter sig. Vid sidan af sådant syns Emerson pittoresk och linjesvag. *Une fête pour l’esprit*, det är hvad denna stil är. Den visar vad antikens skola kan uträtta.

Man kunde säga om Montesquieu, att han givit den *taciteiska essayn*, liksom man kan säga om Kleist, att han skapat den *taciteiska novellen*. I själfva verket ligga dessa begge former hvarandra mycket nära.

*Texten har tidigare publicerats i tidskriften Kritiker, nummer 6, 2007. Endast några smärre justeringar har gjorts. Magnus Halldin är kritiker.*

## Texter som talar på flera plan

*Nora Hämäläinen*

Det talas med jämna mellanrum om essäns återkomst. Också ibland om den finlandssvenska essäns återkomst. Om den nu någonsin varit borta. Tittar man på årets böcker från de finlandssvenska förlagen finns där en hel del essäer, dock skrivna av erfarna författare: Johannes Salminen, Merete Mazzarella, Ulla-Lena Lundberg, Fredrik Lång, Peter Mickwitz. Under kategorin essä sorterar också de temaantologier som kommit ut under senare år: moderskap, faderskap, manlighet, skilsmässa, klass, tråkighet.

Det är rätt ovanligt att man debuterar som ung författare med en essäsamling. ”Essän är ju till sin natur en genre man har större förutsättningar att behärska först i ett senare skede av livet”, som Thomas Rosenberg uttryckte det i antologin över den första Hans Ruin-tävlingen 2004. Däremot är essän för många akademiker ett viktigt sätt att glida över från sakprosa till ett personligare uttryck, eller från ren kunskapsförmedling till ett mera reflektivt modus. I essän kan man undfly akademiska överenskommelser om vad som är viktigt, hur mycket bevis eller argumentation som krävs, vilka referenser som är obligatoriska, och på så sätt få ett fastare och mera omedelbart grepp om ämnet. För författaren ger essän en möjlighet att skriva om vad de läst och tänkt, om sina källor och bevekelsegrunder, om historien eller om samtiden, utan ett fiktivt/poetiskt bygge. För kritikern och journalisten är den en möjlighet

att breda ut sig och fördjupa det som massmedierna vill ha serverat i små smala bitar.

Vissa essäer kommer väldigt nära sakprosan medan andra är mera fiktiva, poserande, personliga, experimentella, kluriga. Vissa essäer är innehållsdrivna: lärda, informativa, resonerande. Andra bygger på form, rytm, bilder. Ändå tror jag att man inte ska ta gränslinjen mellan lärda essäer och litterära essäer på allför stort allvar.

Det sägs ibland att en dålig essä inte är någon essä alls, att kvalitetskriteriet liksom är inbyggt i själva genren. Det här fångar nog något viktigt om essägenren: en uppsats eller en facktext är inte en essä i den här bemärkelsen, även om man ibland kallar dem så. En essä måste vara behagfull; den måste vara – i någon bemärkelse – litterär.

Några av de bästa essäerna är texter som talar på flera plan. De kan behandla något enkelt och ganska konkret: en byggnad, en måltid, en barnbok. Och samtidigt, bakom det konkreta öppnar sig något annat: ett historiskt skeende, en tidsanda, en kärlek, en existentiell kluvenhet. Eller så behandlar texten till synes en stor existentiell fråga, som döden eller förhållandet till gud. Men egentligen eller samtidigt är texten något annat: ett dagspolitiskt ställningstagande, en ironisk kommentar till en intellektuell motståndare. En sådan essä kan vara till synes yta, med inre djup; till synes djup, med inre lätt-sinne.

Peter Mickwitz essä om Runar Schildt, Kafka och Clarice Lispector (i *Förlorat* 2010) kallar Mickwitz själv, med emfas, för ”den mest personliga” i boken även om den inte berör honom själv med ett ord. Där är det författarens etiska självförståelse som står i centrum.

En annorlunda, både förtjusande och viktig dubbelhet finns i Montaignes essä ”Att filosofera är att lära sig dö” som utgör kapitel 20 i bok 1 av hans *Essayer*. Där han till synes skriver en existentiell text om döden läser åtminstone jag en väsentligen politisk uppmaning att inte vara rädd för att dö. Ty den som är rädd för döden – eller rädd överlag – är manipulerbar, svag och, när stunden kommer, också en som medverkar



till att det onda sker. (Montaigne levde ju under en mycket turbulent tid.) Jag tyckte att den tolkningen var så uppenbar att jag blev mycket förvånad när jag för några år sedan läste texten med en grupp studenter som inte alls tyckte att min betoning var sannolik, utan föredrog en mera tidslöst ”filosofisk” läsning. (För en så klassisk text finns det säkert en kanoniserad tolkning, men av någon orsak har jag inte velat ta reda på den.)

De två essäerna som årets Hans Ruin-jury belönade med andra och tredje pris har båda en dubbelhet, två explicita parallella spår. David Molanders essä om Slussen i Stockholm speglar historiska förändringar i vår föreställningsvärld genom förändringen av en konkret byggd plats: Slussen i Stockholm. I ”Nellies tröst” varvar Peter Nyberg den personliga erfarenheten av den älskades depression med reflektioner över den psykiska sjukdomens roll i vårt samhälle. I båda fallen utgör den här parallelliteten åtminstone i mina ögon en viktig del av de här texternas förtjänst. Dialogen mellan de båda nivåerna öppnar för flera tankelager.

Men kan man säga att det finns ett recept för den goda essän, ett som man kan lära sig? En del personligt, en del lärdom, en del konkretion varvas på lämpligt sätt: som en tigerkaka eller lasagne till exempel, eller ett wienerbröd med lagom delar vaniljkräm och sylt?

Det är förstås möjligt att lära sig hur man komponerar en essä, precis som man kan lära sig komponera en deckare. Det fanns många bidrag till årets tävling som hade följt recept, medvetet eller intuitivt.

Men det som får en essä att lyfta finns det ändå ingen formel för. Det välkomponerade kan bli tråkigt och de bildade referenserna nötta eller högtravande. Det självutlämnande som nyss framstod som provokativt kan plötsligt kännas slentrianmässigt och självupptaget. Det som bär längst är en levande, intelligent röst som talar för att förstå och berätta, men inte för att uppfylla förväntningar, briljera eller undervisa.

Om jag skulle våga mig på en nött och högtravande referens kunde jag säga att den goda essäisten söker upplysning i Kants bemärkelse: essän är den skrivande människans försök att träda ut ur sin självförvållade omyndighet, att bruka *sitt eget* förstånd.

*Nora Hämmäläinen är chefredaktör.*



# Hans Ruin-tävlingen 2010

## – vinnarna och motiveringarna

Hans Ruin-tävlingen arrangeras vartannat år. Tävligen genomförs i samarbete med de finlandssvenska kulturtidskrifterna *Ad Lucem*, *Astra Nova*, *Finsk Tidskrift*, *Horisont*, *Ikaros*, *Ny Tid* och *Nya Argus*. De vinnande bidragen publiceras dels av tidskrifterna och dels i en bok som ges ut hösten 2010. Tidskrifterna tar även in andra bidrag som deltagit i tävlingen. Sammanlagt 112 essäer deltog i årets tävling som nu arrangerades för fjärde gången.

\* \*

Juryns sammansättning:

ROGER HOLMSTRÖM, fil.dr (Åbo) – ordförande

BARBRO ENCKELL-GRIMM, redaktör (Helsingfors)

MAGNUS HALLDIN, kritiker (Stockholm)

NORA HÄMÄLÄINEN, chefredaktör (Helsingfors)

ANNETTE KRONHOLM-CEDERBERG, lektor (Jakobstad)

I pris (4000 euro)

*Jens Johansson (Tranås, Sverige)*

I essän *En skärslöv* skildrar JENS JOHANSSON den vuxne mannens kapitulering inför förgänglighetens faktum. Vid faderns dödsbädd krymper rationalismen till en illusion och intellektualiseringen till en feghet. Med sällsynt nakenhet lever texten tills ytterst litet av ordens gyckel och hjärnans tankemonster återstår.

II pris (3000 euro)

*David Molander (Stockholm)*

Med stor sakkunskap förankrar DAVID MOLANDERS essä *Stadens hjärta – en essä om Slussen i Stockholm* denna trafikplats i det modernistiska arkitekturprogrammet. På ett pedagogiskt och engagerat vis låter han dåtidens utopi möta dagens realiteter och krav på förändringar. Resultatet är ett personligt inlägg i den pågående debatten om Slussens framtid.

III pris (2000 euro)

*Peter Nyberg (Tranås, Sverige)*

PETER NYBERG skriver i essän *Nellies tröst* chosofritt och berörande om den lågmälda vanmakten inför den älskades depression och självmordsförsök. Genom konstnären Anna Odell och den amerikanska journalisten Nellie Bly förankrar han skickligt den personliga erfarenheten i den handlöshet som samhället i stort visar upp inför psykisk sjukdom.

Hedersomnämnan den  
*(sex stycken, i alfabetisk följd)*

I essän *Vändpunkter. Om bilderböcker, dramatik och metaforer* följer HENRIK ENCKELL (Helsingfors) de punkter han tecknat i sin rubrik och vägen mellan dessa. Texten visar på ett dynamiskt och roligt sätt på bilderbokens – och kanhända också essäns – många möjligheter. Bilderbokens metaforväv spinns kring såväl det välbekanta och konkreta (Janosch' bilderbok *Mamma var kommer barnen ifrån?*), som Aristoteles mera abstrakta, dramaturgiska resonemang.

SEBASTIAN JOHANS (Uppsala) öppnar skickligt en rad frågor om ungdom, åldrande, idoler, självförståelse och förgänglighet i essän om sitt förhållande till Henry Parland: *Alltid en värld att sluka. Alltid en värld att slukas av. Några fragment om Henry Parland, från-varo & att bli äldre än sin poet*. Texten har en suggestivt rytmisk kvalitet som reflekterar Parlands intensitet, ungdom och hunger efter det liv som alltför snart tar slut.

I essän *Kan själv* för KARIN LILJA (Höör, Sverige) ett engagerande samtal. Hennes väl grundade och personligt hållna reflexioner belyser det mänskliga kunnandets möjligheter. Biblioteksmiljön som en oas för eftertanke ger framställningen ett finstämt lyft.

I sin sakligt skrivna och inkännande essä *Otryggare kan ingen vara* tar ANNIKA SANDLUND (Turkiet) fasta på krigsbarns utsatta situation. Genom att dra en linje från sin egen pappas förtegnna hållning kring det faktum att han var krigsbarn i Sverige och den afghanske pojken Ali som förlorat sin mamma får hon fram både barns universella sårbarhet, våra skuld känslor och hur dessa – paradoxalt nog – blir ett vapen i händerna på dem som vill bekämpa invandring. – Sandlund har ett brett register, både i de källor hon hänvisar till och de känslor hennes text tar upp: sorg, vanmakt, cynism och sist men inte minst – humor.

I sin essä *Minnet av skratt* undersöker MAGNUS AXELSSON SPARF (Tranås, Sverige) skrattets natur genom några starka minnesbilder ur barndomen. Med en blandning av vemod och humor (!) överrumplar han våra invanda föreställningar om vad ett skratt kan rymma: i det här fallet existentiella frågor som löper över generationsgränser och med en melankolisk underton upphäver tidsbegreppet. Författaren lämnar i denna essä ett viktigt bidrag till det tankearbete som skulle kunna kallas minnets arkeologi.

I essän *Textskärvernors trubbighet* ger ANDREAS ÅBERG (Stockholm) en både genomtänkt och lärorik inblick i utanförskapets estetik hos Joel Pettersson. Ett gott prov på en lärd essä som appellerar till den skapande läsaren.

Essäerna





# En skärslev

*Jens Johansson*

Någon har skrivit ett citat på insidan av en bok som jag råkade bläddra i för en tid sedan. ”*När man ska städa efter de döda så börjar man i universum men hamnar snart på sin egen farstutrapp.*” Kanske är det så?

Den sjuke svamlar, tankarna känns tröga. Han biter sig i läppen, drar bort små skinnflagor med tänderna. Läpparna klibbar fast vid varandra, det vita linnet är fläckigt och fuktigt. En liten droppe blod tränger fram. Han vill ha vatten, rösten är svag och tungan fastnar i ett i gommen. Han får ett glas röd saft. Han dricker och sluter ögonen. När han öppnar dem så tittar han storögt, förvirrat. Han sträcker ut armarna efter hävarmen i metall. Den är fäst i baksidan av sängen. Han tar tag i den med båda händerna och häver sig upp.

Sjukdomen gör apkonster, rycker i hävarmen så hela sängen skakar. Han visar tänderna och gör ljud. Underarmarna är rynkiga. Senorna spänns. Han sliter i hävstången, ansiktet grimaserar. Den en gång så stenhårde murargubben – nu är det inte mycket kvar. Det gråhåriga huvudet skakar och den rynkiga halsen spänns av ansträngningen. Håret är helt vitt nu. En gång i tiden var det säkert kolsvart, tjockt och blankt.

Den sjuke har ett ansikte som långsamt tycks inse att två gånger två inte alltid är fyra, att livet inte alltid är en formel, att de löften man ger varandra inte är naturlagar. Det är ett ansikte som sakta förstår att livet varken är eller kan vara absolut eller lagbundet i existentiell mening trots att det borde vara det. Att se ett sådant ansikte förvånar ingen konstigt nog. Det är ett torrt och kargt ansikte. Huden smiter åt runt ansiktsbenen och läpparna är smala och mörka. Under alla omständigheter är det inte fråga om något frodigt, kärnfriskt hjälteansikte. En del ansikten är friska och våldof-tande som päronblad. Andra stinker krypgrund. Och hela tiden vilar denna paradoxala kamp mellan det goda och det onda i oss, inflätat i det sjuka. Äcklet. Ja, just dessa mot-satta element formligen myllrar i oss. Den konkreta handlingsmänniskans vilja, dess hela väsen, spränger fram, känslan driver henne mot målet som en rasande tjur med sänkta horn. Det som möjligen kan stoppa henne är lugnet, något skuldbefriande och definitivt. En mur. Men den medvetna och moderna förnuftsmänniskan finner alltid en anledning att vika åt sidan när hon ställs inför muren. Filosofin blir bara en löjlig mans dröm, skriver Dostojevskij, varje bevis och varje förklaring, allt eftersom de fördjupas, går ut på att bevisa att man är löjlig. Och så snart man är löjlig blir man likgiltig.

I *Det låga skrattet* diskuterar Horace Engdahl den inneboende tonen i Ordinovs inledningsfras: *Jag är en sjuk människa ... Jag är en ond människa*. Han skriver att tonen förblir oföränderlig oavsett vem som läser den. Den förändras lika litet som orden förändras av typsnitten från den ena till den andra dostojevskijupplagan. En läsning måste, skriver han, återge förhållandet mellan Ordinov och hans ord på samma sätt som kraften i en muskel förvandlas till form i dansen. Men en bit in i läsningen inser jag att jag inte längre läser texten som ett förhållande mellan Ordinov och det han faktiskt säger. Jag

läser den inte som förhållandet mellan ansigtsmuskler och leendet de orsakar eftersom jag nu förstår att ansiktets muskler och ansiktsuttrycket inte är koherent på samma sätt som tonen i förhållande till typsnittet. Istället blir läsningen i fortsättningen ett samtal om sorg. Jag funderar inte längre över Ordinovs ord utan över Dostojevskijs situation då han skrev boken. Man kanske kan säga att jag tolkar och förstår det leende ansiktet, inte utifrån musklernas avsikt utan utifrån min nuvarande situation. Jag tror mig naturligtvis förstå vad han menar vilket kanske kan tyckas naivt.

Naturen frågar inte efter vad Ordinov tycker i sitt helveteshål, den struntar fullkomligt i hans önskemål. Han är så illa tvungen att acceptera naturen och alla dess ytringar som den är. En mur är en mur, konstaterar han. Och jag är tvungen att hålla med. Min filosofiska skolning hjälper mig inte. Det finns inga bevis som kräver en panna lagd i djupa veck. Jag förstår ju att jag inte kan stånga mig igenom muren om jag inte har tillräcklig kraft. Alltså måste jag krångla som en kunskapens krämare.

Den sjuke delar rum med en lite yngre man med vattenfyllda lungor, ansiktet är gult som lera och han är smal som ett fågelben. Han är kopplad till en dräneringsapparat som pumpar vätska ur lungorna, han verkar allvarligt sjuk, nästan döende. Alla kan inte dö nu, tänker jag. Om den ene dör så kommer den andre att överleva. Sannolikheten ökar för att någon av dem överlever i samma stund som den ene dör. Det förstår jag, det låter plausibelt. Jag försöker påverka naturen, klassificera den, med hjälp av obestridliga tankekedjor kommer jag fram till de vedervärdigaste slutsatser, precis som Dostojevskij varnar mig för.

Jag märker hur jag hela tiden flyr in i självömkan, egenkärlek och förruttnelse, att jag inte är kapabel att vara till enbart för någon annan. Jag känner mig som ett kräk. Dostojevskijs figur flyr in i sig själv och attackerar de moderna glaspysamider som står

för odödlighet och tankar präglade av den västerländska rationalistiska filosofin. Han anklagar mig för att dela upp ting i olika beståndsdelar och därigenom också distansera tinget från sig själv. Där någonstans i den processen kan jag kategorisera den sjuke menar han, tänka att han är en annan människa, att det inte längre är han som ligger där i sängen utan någon annan. Det finns ingen inneboende kontinuitet från en tid till en annan. Det finns ingen förändring bara ting. Dessa tankar får mig att leta efter den sjuke i barndomen. Jag letar efter hjälten eftersom jag då slipper se sjukdomen. Men det får mig inte att känna mig mindre svag, istället känner jag mig förvirrad.

Jag går ut en stund, hämtar luft och försöker tänka. Det snöar och gatan är underkyld. Jag skottar undan lite snö och undrar om universum kommer att studsa tillbaka eller om det kommer att fortsätta expandera. Jag ser mig omkring och är relativt tillfreds med att ha skottat fram lite asfalt och förstår plötsligt intuitivt, kanske är det bara en skärva men ändå, att en alltför stark rationalism isolerar mig från den berättade historien och den tینگliga värld som är vår referens.

Den sjuke pratar inte så mycket längre; han gör en kraftansträngning och förklarar stoiskt att det är upp till ödet; ”*Allt fäster man sig vid, som om man skulle skynda att njuta det, innan döden kommer, och allt eftersträvar man, liksom hade man en evighet att leva.*”

Sartre skriver att om man tittar sig i spegeln så ser man apan, ibland även bortom apan. Jag är rädd, det har jag alltid varit, kan inte nog understryka det. Alltid rädd för något, men Seneca var inte rädd. Men han var å andra sidan inte jag. Men apan är naturligtvis intressant. Jag plockar ned spegeln från väggen. Hos en del ligger apan ytligt.

En undersköterska kommer in och håller den sjukas hand, pratar med honom. Det förbryllar mig. I själva verket finns det ingen empati i hennes beröring. Bara metod. Är

det vad Dostojevskij menar? Är det den ytligheten som gör honom illamående? Dostojevskij vänder dem kanske ryggen. Finns det några fönster i källarhållet undrar jag?

En bit bort ligger det en park med en cirkus. Tilde Björfors och Cirkus Cirkörs (Cirkus Cirkör är en försvenskning av och en ordlek med franskans ord för hjärta och cirkus) ”*Inside Out*” för en kamp mot rädslan, som hon menar: ”får oss att leva lite halvdött”. Hon vill få oss att sluta låtsas, att vara oss ”allra mest” själva. Hon vill få oss att förlika oss med vårt hjärta snarare än vår hjärna. En vit clown, istället för en med röd näsa, är rödögd och osäker. Bakom masken skymtar bräcklighet och nervositet, ett barn som packar sin ryggsäck med blyertspennor och suddigum och beger sig av mot skolan den första dagen. Han frågar mig om hur jag upplever föreställningen. Han ramlar inte och gör sig till, han misslyckas men han gör sig inte till. När jag säger att jag tycker om föreställningen så blir han uppriktigt glad. Bakom den vita masken finns ett hjärta – under ett kort ögonblick tycker jag mig se, antagligen med rätta, en människa som bortom föreställningen och den vita masken ändå försöker påverka naturen och klassificera den med hjälp av obestridliga tankekedjor för att kanske komma fram till de mest vedervärdigaste slutsatser. Men Tildes regi håller den vita clownen i balans. Att balansera är en evig strävan, en omöjlig strävan och det vet han för det står i programbladet och det är det jag ser. Balans handlar om att vara i konstant rörelse tills det absolut inte går längre.

Hos Dostojevskij finns det en form av dialektisk balans, en nådeprocess, en inkarnationens rörelse mot människan. Ordinov är Dostojevskijs clown som arbetar sig ned och passerar det stadiet av mänsklig synd att den nästan lyfts från mina skuldror.

I sängen ligger den sjuke. Någon rycker i dödens trådar. Vad kan jag lära mig av att se någon dö på det här sättet?

I en scen i ”*anteckningarna*” sitter Ordinov vid bordet med tre vänner, Ordinov som redan är asberusad behandlas ytterst föraktfullt och utmanar därför herr Ferfitjkin på duell men herr Ferfitjkin viker sig bara dubbel av skratt. Ordinov tänker då att nu är det rätta tillfället att kasta en flaska i huvudet på dem. Han lutar sig fram och griper tag i flaskan och fyller på sitt glas till bredden.

Må hända är hjärtat ett litet kärll men drakar och lejon ryms däri och giftiga varelser och onskans alla skatter. Genom att man som människa förnedras av andra och förnedrar sig själv, tycks Dostojevskij säga, så lyfts förhoppningsvis den rationalistiska illusionen och dunklet från våra ögon.

Man kan höra sköterskan prata och hur den sjuke svarar henne. Kärleken blir så förödmjukande liten i hennes närvaro. Hon känner honom inte och älskar honom naturligtvis inte heller och ändå håller hon hans hand. Hon lämnar oss ensamma igen efter att ha kontrollerat slangarna. Jag anar vad de tänker där ute i korridoren. Jag förstår naturligtvis att sköterskan kommer att berätta för sina kollegor: att den där filosofen sitter ju bara där inne med armarna mot knäna och glor rakt ned i golvet. Ögonen är ju helt tomma på honom men han tänker säkerligen stora tankar. Kan han åtminstone sätta sig bredvid sängen och hålla den sjukas hand. Men jag är ju bara människa säger jag tyst till mig själv det där andra är jag inte. Till och med Kristus förnekade och bar sig åt, vältrade sig i synd och skam och han är ändå vårt fönster. Och långt där borta ligger parken, cirkusen och den vite clownen håller fram sitt hjärta i händerna.

Men varför skulle undersköterskan tänka på oss? Det finns fler att besöka. Fler som ska dö.

När Anna Grigorjevna, senare Dostojevskaja, träffar Dostojevskij för första gången 1866 möter hon en sjuk och sorgsen man. Dostojevskij bjuder henne på svart te och påron medan de pratas vid i hans enkelt möblerade och dystra arbetsrum. Arbetsrummet är halvmörkt och tyst, skriver hon i *Mitt liv med Dostojevskij*. Anna är hos Dostojevskij för att hjälpa honom med romanen *Spelaren*. Han ska diktera och Anna ska stenografera och översätta stenogrammen till vanlig skrift. Han frågar henne om hon har stenograferat länge. Han vandrar av och an i rummet och knackar nervöst på sin kamin. Han pratar osammanhängande och byter ideligen ämne och är, när allt kommer omkring, helt oförmögen att diktera sin roman. Anna lämnar honom i mycket sorgsen stämning.

I april 1864 hade hans första fru, Maria Dmetrijevna, gått bort efter en längre tids sjukdom och Dostojevskij hade under den tiden skrivit *Anteckningar från ett källarhål* vid hennes dödsbädd. I Zenta Maurinas *Dostojevskij* läser jag att han skriver och berättar under vilka ohyggliga omständigheter han skapar verket i ett av sina brev till brodern Michajl Michailovitj. ”*Hennes plågor är förfärliga och jag lider med henne ... att författa är intet mekaniskt arbete och ändå författar jag,*”

Nu, när jag vet det och läser verket är varje mening som att lägga ena örat mot kistlocket för att lyssna på döden.

”*Jag vet inte, kanske blir resultatet bara skräp, men personligen bygger jag allt mitt hopp på detta arbete. Det är en stark och uppriktig sak, den är sann.*”, skriver han i ett brev.

Jag går in i min fars rum. Utanför fönstret är det gnistrande kallt. Jag talar inte om vad det är för bok jag håller i handen och han är inte intresserad av att veta heller. Jag berättar inte vad den handlar om, jag säger ingenting om *memoarerna från underjorden*. Om han mot all förmodan skulle fråga så har jag redan bestämt mig för att säga att den är sann och att den mot all förmodan ger mig hopp.



Nog anar jag att jag bär källarhållet inom mig. Naturligtvis inte ombonat, hur skulle det kunna vara det, jag har ju aldrig tidigare vistats där. Men kanske finns det i mig ett inrett rum där jag, som en berättad figur eller vit clown, kan gå ner i den existentiella och stinkande dypöl av tvivel och frågor som på sätt och vis framkallas av det sköna och upphöjda som jag under lång tid mer eller mindre tvingats värdesätta. För att istället vistas på en plats där jag dissekerar mig sönder och samman.

När Anna Grigorjevna, efter några dagar, blir mer förtrogen med Dostojevskij och börjar fråga honom om hans liv så visar han henne ett fotografi av sin fru. Det är ett porträtt från tiden då hon var sjuk, ett år innan hon dog. Hon är avmagrad och läpparna är tunna och grå. Maria Dmetrijevna ser enligt Anna nästan död ut. Hon tycker inte om fotografiet.

Jag fotograferar inte min far det sista halvåret, sådana minnen är inget att bära på.

Den sjuke viskar: kan du lyfta filten? Bommullsfiltens är gul och den täcker hans ben. Jag viker ihop den och hänger den över en stolsrygg. Han sträcker på nacken och inser att han är naken.

Vi är båda nakna fast på ett annorlunda sätt än då vi stod under duschen i badrummet i källaren. Badrummet luktade tungt av svartmögel och vi var tvungna att skrubba våttapeten ren från små svarta sporer minst varannan vecka. På golvet låg den trätrall som blev hal som såpa när vi tvättade håret eller skrubgade väggen. Över badrumsskåpet satt en väggfast lampa, en vit kula. Inuti låg det döda och halvdöda flugor. De var knastertorra, benen lossnade från flugkroppen när man knackade på glaskulan. Och eftersom det fanns flugor så fanns det spindlar. Spindlarna hade små kroppar och

långa håriga ben, men håret på benen kunde man förstås inte se, det var bara något man sade. Pappas ben var håriga, hans kropp var hårig och ibland var hans ansikte också hårigt. Det enda som vi inte upplevde som hårigt var av någon anledning håret. Det var blankt som på en zigenare. Han styrde vattenstrålen med sina murarhänder så att den träffade oss i ansiktet. Han kunde böja strålen som han ville. Ibland träffade den min lillebror, ibland for den bara rakt förbi in i tapeten. Han skrattade och tyckte nog att vi såg ut som dumma apor när vi torkade bort vattnet från ansiktet. Han gav oss varsin handduk så vi kunde torka av oss. Själv lufttorkade han framför den öppna pisen. Men därinne i honom, bortom apan, lurade naturligtvis äcklet.

Undersköterskan kommer in i rummet igen. Hon går fram till maskinen och knackar försiktigt på behållaren med morfinet, sedan sträcker hon sig över sängen och plockar bort de rosa små medicinkopparna från sängbordet. Hon travar dem på varandra i en liten stapel, åtta små rosa medicinmuggar och lägger ner dem i en liten plastpåse tillsammans med annat skräp.

Jag tänker att båten väger sig själv i vattnet medan tiden går, det är vad det handlar om, det är vad människan måste göra. Pappa ler. Min bror gråter.

Mamma tänder ett ljus med mässingfot, ställer det på sängbordet och lägger dit en slipsnål. En skärslev.



## Att finna stadens centrum

*David Molander*

Att komma med tunnelbanan från Söder och passera Slussen är ett av de mest sensationella sätten att uppleva Stockholm på. Mörkret från Slussens tunnelbanestation flimrar till i en ensam trappa av ljus som virar sig upp till en öppning mot gult kakel. Den försvinner i ögonblicket, innan man plötsligt dundrar ut över staden och ljuset faller in från alla håll. När ögonen vant sig, framträder en bild av vad som är en av Sveriges mest kontroversiella och viktigaste platser men också en plats man kan finna i många delar av världen. En dag inser jag att vad jag ser är bilden av stadens centrum.

I sin essä – Världens centrum – om globalisering, ställer sig författaren Stefan Jonsson frågan om det går att få grepp om ett slags världens centrum. En plats att börja leta på är i den globala staden, exemplifierad i form av Los Angeles. Förgäves söker författaren efter en fysisk punkt, en plats för kompassnålen att utgå ifrån som kan sägas vara stadens kärna – ett centrum i centrum. Han följer stadens egna anvisningar. Vägmarkerna mot downtown LA leder dock bara till nya skyltar i en rundgång. *”Jag har börjat förstå att centrum måste vara en parkeringsplats framför ett höghus eller motorvägen jag kör på, om den alls finns.”* skriver författaren innan han konstaterar att den globala staden består av *”lemmar utan huvud”*. (Jonsson, Stefan, 2001, Världens centrum – en essä om globalisering, s. 75–78.)

Min hemstad Stockholm kan svårligen kategoriseras som en av världens globala

centrum i samma omfattning som Los Angeles vilken förtätar en mycket större mängd flöden. Inte heller är Stockholm en megapol, där den stora skalan och den fragmenterade stadsbilden är näst intill oöverskådlig. Men liksom i Los Angeles finns det i Stockholm inget uppenbart, obestritt centrum som alla kan enas kring. Men en plats som kanske ändå kunde vara det är Slussen, en betonggrå trafikmaskin strandad mitt emellan Gamla Stans medeltida stadskärna och söders höjder, i en konstruktion som sträcker sig mellan hav, himmel och underjord. Kan detta vara Stockholms hjärta undrar jag och försöker ringa in Slussen. Men för varje definition jag söker lägga på platsen finner jag en motsägelse och för varje försök till avgränsning verkar den växa. Det är en plats som lever mellan flytande gränser som inte okomplicerat kan fogas in efter en funktion. Bäst beskriver man den med olika motsatspar – Det är en passage men också en barriär, en gräns men även början på något nytt, en bro och en landtunga, en vattenled och samtidigt en fördämning, ett torg, en galleria, en trafikkarusell, en mötesplats, men också en plats man snabbt lämnar.

Vad gör man för att försöka förstå en sådan plats? Jag går tillbaka i tiden och studerar historien. När Sverige enades till ett rike var det mest betydande steget enligt många att Stockholm grundlades och utövade kontrollen över Mälardalen som i sin tur kom att kontrollera hela Sverige. Denna händelse att Stockholm grundläggs som en befästning på holmarna i Mälaren och därmed kan kontrollera och beskatta de fartyg som passerar, omnämns i ett av de tidigaste dokument som rör staden. Det sägs att *”det slagits ett lås kring Mälaren”*. Man kunde nu hindra baltiska plundringar i den välmående Mälardalen och utöva en makt som var starkast i riket, stark nog att ena och kontrollera Sverige från en central plats. Vad som hände konkret var att den öppning som finns mellan nuvarande Gamla Stan och söder bebyggdes med försvarsanordningar så att varor kunde tas i land för att inspekteras och förtullas. Det måste betyda att platsen där Slussen nu ligger är den plats som historiskt var nyckeln (och

låset) för att skapa riket Sverige. Ständigt har den varit en symbol för sin tid genom att minst en gång varje århundrade genomgå en ordentlig omvandling. Från medeltidens påverk och handelsplats, till stormaktstidens bastioner, till drottning Kristinas och Polhems sinnerika konstruktion över till Lundborgs trafiklösning. Det har varit en plats som laddats om med betydelse för varje ny generation samtidigt som den burit på ett arv från de tidigare. I litteraturen blir det en utsiktsplats, en punkt att betrakta samhället igenom som i inledningen till Strindbergs Röda Rummet.

I Sigrid Hjerténs bilder ser vi den nya tiden bryta fram i levande färger. Hennes bild visar också att det Slussen som finns idag från 1935 har en historia starkt förknippad med det som i hela världen kommit att kallas den svenska modernismen. Men kopplingarna visar sig leda till mörka sidor av modernismen, sidor som ville dela upp människor i bättre och sämre med risk för de konsekvenser som ett sådant tänkande fick under 1900-talet.

### *Acceptera eller fantisera?*

Det regnar sällan i byggnadsillustrationer. Det tycks vara ett tillstånd av konstant sommarsol, folkliv och grannsämja i skira färger. Det talar om något som ligger oss svenskar så varmt om hjärtat – den så dominerande meningen att funkis är solsken, pastell och ideal.

1930 anordnades en av de omtalade Stockholmsutställningarna. Utställningen fick ett stort genomslag genom att lansera Funktionalismens arkitektur och bakomliggande ideologi. Denna sammanföll med framväxten av socialdemokratin och folkhemmets tankar om att minska borgarklassens inflytande och låta alla i Sverige få sina boende-

krav tillgodosedda – överkomligt boende, eget kök, centralvärme, ljus och utrymme i områden som Gärdet, Kristineberg och Fredhäll i Stockholm. Det var till viss del en tanke om att bryta med det förflutna och en väldig tro på förändring tätt förknippat med tron på en utopi. I en artikel – Swedish Modernism at the Crossroads, skriver Helena Matsson och Sven Olov Wallenstein mycket intressant om den väg som svensk modernism tog med komplexa anknytningar bakåt och framåt i tiden. De menar att funktionalismens viktigaste uppgift blev att få individen att identifiera sig med det modernistiska projektet genom att anknyta bakåt i syfte att nå det nya. Man anspelade på vedertagna nationella dygder som var lätta att samlas runt inför omställningen. Man ville få med sig folket in i den nya industriella tiden och sälja in modernismens idéer som om de redan vore förankrade i folksjälen.

I Slussens fall var man på många sätt vårdslös mot de olika historiska aspekter som samspelar på platsen och det enda som återstår av den gamla Slussen blev i princip utraderat. Men läser man arkitekternas beskrivning av tanken bakom planerna finner man som Matsson och Wallenstein förutsett, en anspelning på gamla funktioner som fanns där innan 1800-talet.

Det finns en intressant koppling till andra dåtida ideologier sprungna ur samma källa – drivkraften att föra folket samman, förbättrad hygien, uppfyllandet av basala boendekrav och minskandet av borgerlighetens inflytande. Dessa idéer delas av politiskt radikala både till vänster och höger i det dåtida Europa mellan världskrigen, även om de inte alltid tog sig uttryck i samma funktionalism som i Sverige.

Jämförelsen kan tyckas långt dragen men det ligger en ofta förbisedd poäng här. I och med utställningen skrev arkitekterna ett manifest: ”Acceptera!” där man utmålade funktionalismens krav på förändring som ofrånkomliga verklighetens krav – folket var

tvunget att acceptera dem som om det var av naturen givet. Detta byggde upp en auktoritär kraft vars retorik gjorde att ett ifrågasättande endast blev kontraproduktivt. I förlängningen var det denna ideologi som ledde till det oöverträffade raderandet av gammal bebyggelse som ägde rum bland annat i Klara i Stockholm och i så många småstäders fungerande och kulturellt värdefulla stadskärnor. I funktionalismens vision låg formeln att: särart ersattes med enhetlighet.

Detta applicerades på flera nivåer än de arkitektoniska. Sida vid sida i propagandan för Funktionalismen på utställningen 1930, ställde Herman Lundborg, chef för Rasbiologiska Institutet i Uppsala, ut sina bilder av Rena nordiska folktyper kontrasterade av bilder av Zigenare, tattare, Finnar, kriminella och socialt lågt stående. Paviljongen hette *Svea Rike* och inordnade en ödesdiger ”rationalisering” av Sveriges befolkning enligt en idé om rashygien – Kvalitetskontroll av människomaterialet. Framför allt var det byggandet av ett varumärke av svenskhet och svensk kvalitet som utsällningen syftade till att forma. Idag är det en ofta glömd aspekt i konceptet om funktionalism men Även om den svenska funktionalismen landade mjukare än på andra platser i världen, gick tanken om rationalitet, effektivitet och funktion i flera år hand i hand med Lundborgs slutligen så katastrofala ”vetenskap”.

Den Sluss som stod färdig 1935 var ett monster sprunget ur funktionalismens idéer som visats på Stockholmsutställningen. Jag säger ett monster för jag menar en plats som inte tog hänsyn. Inte till den ömtåliga skarven mellan medeltida miljö och söders bebyggelse, inte till värden som taktila stämningar andra än de funktionalistiska och som gärna avfärdade emotioner som ett störande brus för rationellt tänkande. Man tog inte hänsyn till oliktänkande eller till ett brett spektra av särarter. Istället placerade man en uniform helhetslösning vilken skulle sprida sig till hela Sverige som det bara var att acceptera.



Med samma estetik som en välpolerad motor, genom dess standardiserade material, former och funktioner lika förutbestämd att snart misslyckas i sitt uppsåt som Herman Lundborgs frenetiska uppdelning av människor i sämre och bättre, skulle denna tanke på sikt falla och förvandlas till sin egen motsats. Låt mig ta ett exempel: En av funktionalismens estetiska ideal var att göra om murarnas textur eller dekorationer till släta ytor, till något mer immateriellt genom sin renhet och abstraktion. Men snabbt sprack putsen, betongens skrovlor mönstrades av avgaser och slitagets patina återförde texturen till ytorna. Den tydliga funktion som en gång fanns för platsen, de tydligt utritade gångvägarna, trafiklederna och de kommersiella stråken i de underjordiska gångarna har lösgjorts och omförhandlats successivt. Nattklubbar har flyttat in i lokaler som i sitt dåliga skick svårligen kunnat hyras ut till annan verksamhet. Det blir en plats vars tillstånd inte är fixerad utan i ett förändringstillstånd. Om man inte försöker konservera och bevara en miljö så kommer den att sträcka sig ut i en rörelse från vad den varit till vad den kommer att bli, i motsats till den vanliga bebyggelsens statiska position i tid och rumslig stabilitet. Slussen förfaller, flagnar, förändras. Den är aldrig densamma. Funktioner lösgörs från helheten, gränser suddas ut. Subtila stämningar flyttar in. Idag har Slussen blivit en symbol över sitt eget uppsåts misslyckande. Den har utvecklats till sin egen motsats.

Det leder oss in på en tredje aspekt – funktionalismens estetiska upplevelse i relation till ruinens. Robert Ginsberg och Dylan Trigg menar att det nyvaknade intresset för ruiner är en kritik av rationalism. Ginsberg påpekar att detta inte ligger primärt i vad ruinen saknar utan snarare för vad det har som inte den övriga bebyggelsen har, en rörelse, kreativitet, liv och skaparkraft i förfallet. I Mattsons och Wallensteins artikel är funktionalismens estetik baserad på ordning och universella, statiska värden.

Det kan tyckas att de båda perspektiven är varandras motsatser men det finns redan i funktionalismen ett frö till en motsats som verkar tillta allt eftersom decennierna passerar. I acceptera! Skriver författarna att man inte får glömma vikten av människans andliga behov vilka bör ligga mellan expressionism och ny saklighet/neue sachlichkeit. Man talar om de universella värden som svensken alltid uppskattat. Men när dessa värden ska bli konkreta uppstår ibland ett slags glapp som skapar en intressant kontrast.

En dag råkar jag hamna på en plats som så tydligt berättar om detta glapp. Jag kliver av bussen i en av Göteborgs förorter i Backa på Hisingen. Platsen heter Selma Lagerlöfs torg, byggt 1971. Torget sträcker sig kring ett centrumhus omgivet av parkeringsplatser och gråa gångar mellan en brutalistisk arkitektur i räta vinklar. Runt omkring susar vägarna förbi och en gångbro leder bort. Jag frågar mig vad denna plats har med Selma Lagerlöf att göra. Här finns många namn som anspelar på henne, Nils Holgerssons väg, Selmas delikatessaffär och Selmas sol. Selma har till och med en Selma Special pizza på Selmas pizzeria. Men det finns även mer subtila spår, en staty står undan-gömd och en etsning av Bengt Olsson tycks visa gäss i flyttsträck.

Mitt i den modernistiska helhetslösningen, den strukturerade iden om hur människor bör leva hade man velat ingjuta platsen med ett historisk svenskt gemensamt värde och ge den en identitet. På ett eller annat sätt slutade det med att man valde Selma Lagerlöf och hennes sagovärld. Så skulle erbjudas en väg ut från den regelbundna ordningen och rationaliteten. Det står bokstavligen ristat in i betongen – en etsning uppmanar oss att FANTISERA och på torgets logotyp flyr Nils Holgersson vardagen på en gåsrygg.

På Slussen breder andra bilder ut sig på betongen men de talar också om en annan plats än den stad som ligger runt omkring, precis som bilderna på Selma Lagerlöfs torg och i solskenet på byggnadsskisserna. Varför acceptera! När man kan fantisera?

*Att finna i stadens centrum*

Trafikköerna en vinterdag 2006 segar sig långsamt från Södermälärstrand in under bron mot Centralen. Trötta bilister håller blicken rakt fram mot väntan att få köra upp på målarrampen. Om någon enstaka ser åt sidorna eller rakt upp stirrar man rakt in i Stockholms armhåla, en mörk, smutsig cementskog med sprickor och lagningar som pålar upp dunklet under Slusstrumman. Men de flesta stockholmare ser inte åt sidorna.

Hade man gjort det hade kanske blicken fallit på en liten glipa mellan en pelare och en vägg. I glipan har någon kilat in en fågelholk i faluröd färg med en liten skulpturfågel som glatt stirrar tillbaka. Det finns inget skrivet budskap och ingen avsändare men en tydlig mänsklig kommunikation mitt i stadslivets tristess i en miljö som annars inte reflekterar något annat än sin funktion och sitt förfall. Det säger något om att vi är väldigt inskränkta i vår uppmärksamhet. De flesta skulle kunna passera fågelholken varje dag en hel livstid utan att se den. Viss konst i det offentliga rummet vill tvinga sig på oss och använder reklamens strategi. En annan, vänder sig till en grupp som inte tillhör den grå massan som stirrar rakt fram – vardagsmänniskan som följer mönster.

Den konsten vill finnas just där någon människas blick orkat krångla sig upp igenom en bana som de flesta skulle ha vilat ögonen ifrån. Slussen är Sveriges viktigaste galleri för offentlig konst som inte ber om lov. Bilder, skulpturer, klotter och figurer uppstår lika plötsligt som de försvinner. Naturligtvis handlar det inte bara om konsten i sig utan rätten till staden och dess offentliga rum. Den berömda gatukonstnären Banksy har liknat sanerandet av sådan konst med om man skulle tvätta bort forntida hällristningar. Han menar att det offentliga rummet ska vara allas och inte bara inordna sig i ett system där man måste betala för utrymmet. Men just på Slussen är förhållandena

något annorlunda. Här möter konsten den grå massan. Den bryter fram ifrån de smutsiga gångarna och tar sig ut i ljuset. Den kan göra det eftersom Slussen är en märklig plats som lever på båda sidor om så många gränser. Den är redan tillräckligt förfulad för att den grå massan ska slå bort blicken. Fågelholkarna är en påminnelse om naturen och staden. Den talar om en urban miljö blivit vår första natur men också om att naturen och djuren har en plats i staden bortom hyror och regler för effektivitet och funktion. Staden har invaderat naturen och inte tvärt om. Här i stadens hjärta får de ett utrymme.

### *Vår tids centrum*

Jag återvänder till där jag började, med en text av Stefan Jonsson. I en artikel – Digaale i Ord & Bild, skriver han:

”Konsten uppstår i smärtan av att vara kluven, ur smärtan över att världen inte hänger samman, i mellanrummet av migranter i trafikens oväsen, i världens centrum: där finns idag en estetik och ett tänkande som helar världen genom att påminna om att världen inte är hel, som manar dig att bygga dig ett hem genom att visa att du är hemlös, som får dig att uppfinna sammanhang genom att påpeka alltings brist på sammanhang. Världens helhet uppenbarar sig hos dem som vittnar om att världen inte är hel. Deras blick kan skönja helheten som skuggan av en dröm om en bättre värld.”

Det är den känsla jag finner i mig själv när jag vandrar genom Slussens gångar och ser de flagnande revorna i betongen. Förfallet är en upptagenhet i vår kultur. Sopberg,

kåkstäder katastroffilmer avlöser varandra för att inte tala om den mängd fotografier som ägnat sig åt att göra böcker eller hemsidor med inventeringar av övergivna platser och obsolet industri och avfolkade samhällen. I den tid då masskonsumtion och slit- och slängmentalitet varit förhärskande uppstår en motreaktion där man uppmärksammar hållbarhet och kvalitet. Värdefullast av allt blir då spåren av levt liv. En begagnad läderjacka från en exklusiv secondhand affär med vackert slitage, farfars kökssoffa, eller ett nyttillverkat retrokök med prefabricerat patina kan alla ses som uttryck för detta. Spåren av levt liv låter oss förnimma existentiella insikter. Man säger ofta att arkitekturens primära förhållningssätt är till våra kroppar. När vi träder in i ruinen, betraktar dess sprickor och förfall, påminns vi inte bara om civilisationers undergång men om att vi själva inte är monument som kommer att genomleva tidsåldrarna oförändrade och konserverade. Det är ett arkitektoniskt uttryck för hur det solida, det rationella och det funktionella ger vika för upplösning, sönderfall och tomhet. Kanske är Slussen en bild av detta – att återuppstå i ny form en gång varje århundrade.

Jag går upp för backen på Söder för att få perspektiv på Slussen och försöka omfatta den i sin helhet. Jag vänder mig om och tittar. Den tycks flacka mellan sina motsatser. I mina ögon blir den främmande och känd, motbjudande och attraktiv, förgången och tillkommande på ett sätt som upplöser sina egna gränser och får mig att ifrågasätta mitt invanda förhållande till den omgivande bebyggelsen. Den ter sig så annorlunda mot den tillrättalagda stadens bebyggelse. Då förstår jag att Slussen – stadens hjärta inte ska kunna omfattas och kategoriseras. Den är inte som de andra delarna av staden som har en tydlig funktion, är lätta att inordna och lätta att förutse. Därför kan den delas av alla och föra oss samman.

I en komplex och fragmenterad värld är det inte längre monumentalbyggnaderna, operahusen, skyskraporna eller andra landmärken som blir arkitektoniska uttryck för tidens angelägenheter. Istället blir det en plats som nuvarande Slussen, ett mellanrum

i staden, en utblickspunkt men också ett centrum. Det ligger någonting fridfullt i att vi har ett centrum som inte är skapat enbart av en arkitekt eller ett specifikt tankesätt men av en oöverskådlig mängd omständigheter som slutligen tagit sin egen form. Stadens hjärta har blivit en plats som tvingar oss att justera synen och se på vår omvärld med nya ögon.

*Samtidigt som essän skrevs gjorde David Molander även ett bildverk om Slussen: [www.urbananatomy.se](http://www.urbananatomy.se)*



# Nellies tröst

*Peter Nyberg*

– Din sambo försökte sänka blodsockerhalten så mycket att hon först gled in i koma och sedan fasades ut. Förstår du?

Frågan rör till det. Odören från urin och avföring i den ljusgula korridoren på akuten, bruset av röster och skriken från en skadad äldre man gör det svårt att tänka. Klockan har passerat 8 på morgonen och bortom bårar, nedbäddade kroppar och sköterskor ser jag en blå himmel med några få tunna molnslöjor.

Vad förväntas jag förstå? Jag förstår nästan ingenting. Tillvaron är alldeles för komplicerad, alltför oöverskådlig. Självklart menar sköterskan meningen innan frågan. Det är ju så med människor, de syftar ständigt tillbaka på vad de själva sagt. Jag nickar tveksamt och sköterskan ser villrådig ut men beslutar sig för att gå. Tänker att jag måste få tid att förstå hennes två meningar. Någon stönar högt bakom ett draperi. Längre ner i korridoren har skriken från den gamla mannen som gång på gång ber om att få bli dödad tystnat.

Jag går in på toaletten. Det är morgonen efter midsommarafton. Framför spegeln slås jag av att vara iklädd en skrikig 70-talsskjorta med gula och blå kungakronor på. Ögonen är rödsprängda med mörka ringar under. Önskar att jag hade ett ombyte, att jag åtminstone till det yttre slapp se ut som en nerdekad fjant.



Den 21 januari 2009 går Anna Odell upp på Liljeholmsbron i Stockholm. Hon riggar sina kameror och spelar psykotisk. Polisen tillkallas och för henne till S:t Görans psykmottagning. Morgonen efter avslöjar hon att hennes beteende var iscensatt och en del av hennes examensprojekt på Konstfack.

14 år tidigare var det allvar för henne. Hon var verkligen psykotisk där på Liljeholmsbron när hon blev omhändertagen. Då tyckte hon sig ha blivit alltför bryskt behandlad. Poliserna var för handgripliga, personalen på sjukhuset för ivrig att spanna fast henne vid en brits.

Hon vill säga att det finns två sidor, men att patienterna aldrig får komma till tals. Att poliserna lugnt och försiktigt hade kunnat prata ner henne från broräcket. Hon hade lytt dem trots att hon var psykotisk. Det menar hon i alla fall tio år senare i den mediastorm som hennes projekt river upp.

Rummet är mycket litet och på golvet ligger kringströdda legobitar i rött, blått och gult. Ett par trasdockor med orange garnhår sitter på den gråmelerade soffans ryggstöd mellan psykiatrikern och vårdaren. Båda är män och uniformerade i vita rockar. Psykiatrikern pratar med låg och lugn röst, ställer ett inövat antal frågor. Min sambo ser rädd ut eftersom hon är på väg att bli utskriven efter två månader, elva ect-behandlingar och två lyckade permissioner, vardera endast några timmar långa. Jag är inte helt bekväm med beslutet. Psykiatrikern sitter med armarna längs den övre kanten på soffans ryggstöd. Han har lagt ena benet över det andra. Medan han pratar slangar han till uttrycken, kanske medvetet för att göra situationen mer avslappnad.

Men det är ingen avslappnad situation. Vi pratar om huruvida det är troligt att hon ska försöka ta livet av sig igen.

– Hur vet jag om hon blir sämre, när det är dags att kontakta er? frågar jag. Sträcker

mig ut för att få fatt i något, ett stöd, något att fästa vid. Säkerhet.

– Det ser du väl.

– Hurdå?

Han vräker kroppen bakåt.

– Jaa, hur märker man att det börjar regna?

Jag vet inte vad han förväntar sig för svar. Om det ens är ett svar han eftersöker. Hur fungerar metaforen? Han ler, det jovialiskt avslappnade leendet hos den som har makten och kunskapen. Situationens herre.

– Det blir blött, menar han och skrattar när han ser min villrådighet.

Det var alltså ett skämt. Jag väntar på fortsättningen, det egentliga svaret.

– Jaha, då var vi klara då? säger han, reser sig, skakar hand och går.

Konstprojektet omskrivs i snart sagt varenda tidning i landet. Det intresserar mig. Anna Odell skapar sig en plattform genom diskussionen. Men det som diskuteras är inte psykvårdens hantering av människor utan konstens ramar. Ni ska få se, menar Odell, men först på projektets vernissage, först när det är klart.

I Dagens Nyheter läser jag att Anna Odell anmäls för att ha bitit en av poliserna under gripandet. Hon frias senare från anklagelsen. Jag undrar varför polisen anmälde. Kanske av samma skäl som den där psykiatrikern började prata om suicidalbenägenhet som ett regn. Eller av samma skäl som man finner det för gott att spänna fast och tvångsmedicinera den friska Anna Odell när hon spelar psykotisk, trots att hon, åtminstone i sin egen version av händelsen, inte alls är våldsam. Det finns olika sätt att behandla människor illa, men en gemensam tendens hos alla maktmissbrukare är arrogansen att förlita sig på att man själv vet bäst utan att bry sig om vad människor som står under en i makthierarkin tänker.

Den kommande våren får vi äntligen ta del av konstverket *Okänd kvinna 2009-349701* och på ett ungefär se hur det gick till när Anna Odell greps. De medverkande är snarast skuggfigurer och rösterna döljs bakom billjuden. Människor som arbetar inom psykiatri intervjuas och kameran fokuserar länge på en tom brits medan röster pratar i bakgrunden. Konstverket tycks vara fullständigt oredigerat vilket ger ett autentiskt intryck. Samtidigt förmedlar filmen en viss slarvighet. Den är så förtvivlat otydlig både i sitt bildspråk och i sitt budskap. Projektet är oerhört långt, men det finns bara få sittplatser i lokalen. Jag får nog efter en halvtimme. Värmen och folkmängden gör stressen outhärdlig. Varför ett konstverk av det här slaget? Varför inte ett format som går att förmedla om syftet är att förändra?

Utanför Kalmar konsthall är utsikten vacker mot sundet och slottet. Slottsparkens gångar och vinden som för med sig förruttnelsen från havet är uppfriskande. De som lever här saknar doften när de är i inlandet. Kanske därför Stagnelius "Förruttnelse hasta o älskade brud".

Vi ska gifta oss om några månader. Under dagen är hon hos en vän eftersom hon inte vill vara ensam. Hon litar inte på sig själv. Att inte sätta lit till sin kropp, som vore den under självdestruktion. Vi ska gifta oss. Hon har just gjort det ultimata för att lämna och nu ska vi sammanfogas. Tills döden skiljer oss åt. Jag går en runda i doften, känner in den delen av konstverket jag har sett och återvänder sedan.

– Vet ni vem Nellie Bly var?

Min kollega ser exalterad ut. Ingen av oss vet. Vi sitter i matsalen och äter. Runt omkring pratar ett hundratal elever i munnen på varandra, det skrikande sorlet och bestickens slammer gör att jag knappt hör hans ivriga redogörelse.

– Hon wallraffade ett dårhus i New York i slutet på 1800-talet. Innan wallraffandet

ens var påkommet som begrepp. Sen utmanade hon Phileas Fogg's rekord att åka jorden runt på 80 dagar, som i romanen. Hon gifte sig med en industrimagnat och gjorde det bättre för arbetarna. Sociala reformer och sånt som var helt omodernt i början av 1900-talet. Om hon hade varit man skulle Hollywood ha gjort en film om henne för länge sen. Jag stötte på henne av en slump på nätet. Helt otroligt livsöde, halvskriker han.

Egentligen hette hon Elizabeth Jane Cochrane och var den första som systematiskt iklädde sig olika roller för att kunna skriva reportage inifrån. Nellie Bly blev Elizabeths pseudonym i Joseph Pullitzers tidning *New York World*. Bara 23 år gammal fick hon i uppdrag att spärras in på Blackwell Islands dårhus. Tanken var att hon skulle spela fattig och galen. Så fort hon intagits var planen att sluta spela och agera normalt igen för att se om experterna skulle avslöja och skriva ut henne. Efter tio dagar fick tidningens advokat komma och hämta henne. Reportagen ledde till en omfattande debatt i New York och till att Blackwell Islands dårhus rustades upp för en miljon dollar.

Samma fascination som för Anna Odell. Efter tio minuter på nätet konstaterar jag att inget av biblioteken i närheten har en enda bok av Nellie Bly, vilket förbryllar mig. Dessbättre finns två av hennes böcker i sin helhet utlagda på nätet. Jag skriver ut dem: *Ten Days in a Mad-House* och *Around the World in Seventy-two days*. Där börjar vår bekantskap.

Det är vår och påskliljorna har slagit ut i parken framför Rocksjön. Himlen är blå och värmen har äntligen kommit tillbaka, en ljum bris som pressar mot ytterkläderna. Vi åker till sjukhuset. Hon har blivit sämre, orkar knappt resa sig ur soffan. Efter några dagar i det lätt apatiska tillståndet har hon börjat antyda att hon inte vill leva. Jag känner regnet och fryser i vårsolen. Några år senare ska jag inse att det är en avsevärd för-

bättring: Hon uttalar. Då, i bilen, bara desperation: Hur händerna klamrar sig fast på ratten för att inte skaka, hur hjärnan skenar och vill knuffa undan alla andra bilar, hur kroppen anspänns tills krampen kommer i bröstmuskulaturen.

– Så, så, säger hon och lägger en hand på min underarm.

Det är hon som lugnar, inte jag. Faller in i trafikrytmen och några minuter senare sitter vi på psykakutens mottagning. Hon matt i stolen intill, som om en del av henne redan hade somnat in. Efter någon timme har doktorn undersökt henne men eftersom det är överfullt förs hon till en slutna avdelning för alkoholister och nivå fem-klassas: Hon får inte lämna avdelningen, får inte ta emot besök och det ska alltid finnas en vårdare med i rummet så att hon inte skadar sig själv.

Värmen faller över mig och gör världen surrealistisk när jag lämnar sjukhuset. Allt utanför är så vackert, ändå inte ett uns glädje i mig. Jag börjar darra men håller ihop, tills våra två katter på kvällen framför teven jamande kryper upp i min famn.

Vid någon punkt började jag tänka på henne som Nellie. Det skrivna är så detaljrikt, skarpa personliga iakttagelser, som att få ett brev från en vän. Hennes stil är inte den karga korrekta reportagestilen som många ovana tidningsmän lägger sig till med utan gestaltningen av ett mycket personligt seende. Nellie blir min vän, en nära förtrogen som förmedlar men inte kräver motprestationer. Just så.

I slutet av september 1887 ställer sig Nellie framför spegeln och övar på att se bindgalen ut. Även om hon litar på sin förmåga att spela teater betvivlar hon att hon särskilt länge kan lura experterna som dagligen arbetar med dårar. Hon har aldrig träffat en galen person tidigare men går på hörsägen: Vidgar ögonen, sliter sitt hår och flaxar med armarna. Det ser bra ut, tycker hon. Efter några kvällars övande är hon säker på att, som hon skriver, kunna dupera sig in i en cell full av galningar.

Kanske är det den kantiga terminologin som gör henne mänsklig. Hon pratar hela tiden om dårar och galningar. Som om de var av en särskild art, avskild från den ordinarie människan. Lägre. Jo, jag kan uttyda det, hur hon till en början ställer sig över. Därefter insikten att galningarna är ungefär som hon.

I en scen rycker en vårdare tag i Nellie och hon sliter sig loss och protesterar, rent reflexmässigt, innan hon inser att vårdaren ser henne som galen. Kanske där insikten: Vari ligger skillnaden?

I dårhuset finns tyska flickor som ingen bryr sig om att ens försöka förstå. Rotvälskan de pratar tycks tas som bevis för deras galenskap. Fattiga flickor som anländer till sjukhuset fullt normala görs omgående sjuka. Kosten är så vidrig att den inte går att äta, i en scen hittar Nellie en svart spindel i brödet. De intagna tvingas kallbada i gång på gång använt vatten. Om nätterna väcks Nellie ständigt av ronderna. Sköterskorna tycks verka i fullkomlig avsaknad av empati: För att roa sig retar de svaga patienter tills de börjar gråta. Då tvingar de patienterna att genast sluta gråta. Om de inte lyckas kontrollera sig släpar sköterskorna in dem på toaletten och när patienterna kommer ut igen är deras halsar täckta av rödlila märken. Till sist kräver några av dem som tagits in friska att få dö. Mitt i allt detta Nellie som smyger omkring och intervjuar, själv en av dårarna, medveten om att hennes tid i helvetet är begränsad, men ständigt oroad för att bli upptäckt som normal.

En eftermiddag läser jag i Danuta Wassermans *Depression*: En vanlig sjukdom att den mest frekventa orsaken till att kvinnor gör suicidalförsök är misslyckade förhållanden som de inte kan ta sig ur. Den vanligaste orsaken för män är misslyckanden i karriären. Båda skälen kan tyckas banala. I boken står också att självmord aldrig är övervägda. När Camus skriver om det rationellt övervägda självmordet i *Myten om Sisyfos* talar han

således om något exceptionellt ovanligt. Människor vill dö till följd av depressionen, till följd av sjukdomen, i tillstånd då de inte fullt ut är medvetna om vad de gör.

Det finns något trösterikt i att tänka så.

Men något skär också. Om det finns orsaker, som att förhållandet fallerat eller karriären kraschat, är självmordet verkligen fullständigt underställt sjukdomen eller är de betingande händelserna lika viktiga?

Jag ser på henne. Hon är tillbaka från sjukhuset igen, men tycks mig skör. Hur ska man kunna förstå? När jag frågar säger hon att jag är det viktigaste och utan mig ingenting. Men jag vet inte vad det betyder, vad orden har för innebörd. Hon har ju redan varit på väg en gång. Självsäger hon att det var ett rop på hjälp. Ingen lyssnade tidigare. Den kvinnliga kuratorn hon pratade med ignorerade hennes tillstånd trots att hon försökte förmedla hur dåligt hon mådde. Kuratorn var övertygad om att det handlade om förhållandet: Den vanligaste orsaken. När hon var bland vänner litade hon på att vi skulle agera och jag slapp vara ensam, hur det än gick efteråt. Hon hade inte haft så mycket emot att dö, berättar hon.

Vi gifter oss den 22 september. Bara föräldrarna är med. Ingen fest hålls eftersom vi inte orkar arrangera den. Vi bestämmer att den ska hållas senare, kanske nästa sommar. Sedan är vi gifta.

För att spärras in på dårhuset säger sig Nellie vara från Kuba, därefter varken äter eller sover hon. Hennes egentliga tillstånd måste ha varit mycket nära galenskapen, bara en tunn hinna mellan det skarpa intellektet och det sjuka. Blackwell Islands dårhus är isande kallt och om kvällarna måste de intagna ta av sig alla kläder och lägga dem utan-

för cellerna. En doktor tycker sig se att Nellie har drogat sig med Belladonna, en sköterska intygar att patientens pupiller inte förändrats sedan hon kom in på avdelningen. Kvinnorna motioneras genom att bindas samman med rep och tas på promenad. Trots att Nellie betar sig som hon brukar efter intagandet behandlas hon som en däre. Skillnaden mellan det friska och det sjuka tycks endast ligga hos betraktarna.

Efter sina vistelser på sjukhus, med drygt hundra års mellanrum, ställs Anna Odell och Nellie Bly inför rätta. Eftersom Nellie är en högre ståndsperson under 1800-talets slutskede tar man henne på allvar. Hon ställer de ansvariga för "vården" till svars i domstolen. I sina artiklar skapar hon opinion och staten New York skjuter till en miljon dollar för att förbättra villkoren för de intagna på Blackwell Islands dårhus. Nellie förändrar i praktiken förhållandena för en mängd fattiga människor. Det är hennes syfte med reportagen: Att undersöka verkligheten och om det behövs förändra den. Just det skiljer de två kvinnorna. Anna Odells verk är fullkomligt jagcentrerat. Det handlar om henne. Även om hon gång på gång betonat att det inte är hennes person utan verket som är det viktiga är det svårt att se något annat än en 14 år lång bitterhet som har sublimerats till ett konstprojekt. Hon är intagen över natten, undersöker inget men ställer i sin långdragna film några läkare till svars. Visserligen har en debatt om psykisk sjukdom börjat föras, kanske har också förhållandet till psykiskt sjuka blivit mindre ansträngt. Men det är svårt att fastställa om det har med konstverket att göra eller om det är en rörelse som började innan *Okänd kvinna 2009-349701*. Det ovedersägliga resultatet av Anna Odells arbete är att det har gjort henne mycket känd. Hon kommer att kunna leva som konstnär nu.

Vi har flyttat till ett hus vid en sjö. Det är den första rejäla vintern på en mycket lång tid och alla ljud utom de från kängorna när vi trampar genom skaren dämpas av snön.



Vi går ner till hästarna i hagen vid bondgården intill huset och ger dem morötter. Hon pratar med dem som till vänner. Ett föl är mycket tillgivet och det gör henne glad, mulen älglik och letande efter mer morötter i hennes fickor. Vi fortsätter, promenerar en timme. Jag tänker att det är längesedan hon behövde läggas in. Det gör mig lugnare. Kanske har vi tillsammans blivit bättre på att hantera vad som gjorde henne suicidal. Jag är säkrare i min roll och den nya bostaden ligger på en höjd där jag kan se regnet innan vätan sköljer över oss.

Ofta tänker jag på Nellie. Hennes godhet tar inte slut efter dårhusvistelsen. Sant engagemang för de utsatta i ett samhälle tar inte slut vid en produkt. Nellie finner dock sin metod på Blackwells Islands dårhus; att nästla sig in, att förklä sig. Hon förvandlas till piga och sedan till mexikansk fabriksarbetare. Hon skriver om de fattiga kvinnornas tillvaro. Reportagen leder till att problem uppmärksammas och hanteras. Människor får det lite bättre.

Därefter utmaningen: Att resa runt jorden på mindre än 80 dagar, i Phileas Fogghs efterföljd. Det kan låta som ett jippo, något oseriöst hon gav sig in på, men jag är nästan helt säker på att hon åter utmanade det förstelnade i samhället. Nellie genomförde sin resa i en tid då människor ansåg att kvinnor inte skulle resa ensamma, inte ens till grannstaden. Det är i det sammanhanget tävlingen ska ses. Nellie reser jorden runt ensam. Kvinnan är inte sämre. *New York World* startade en vadslagning om när hon skulle komma tillbaka och fick in ungefär en miljon svar. 72 dagar, sex timmar och elva minuter efter sin avresa kom hon tillbaka till New York som segrare, inte bara i den utlysta tävlingen.

Inte heller där slutar det. Nellie gifte sig med Robert Seaman, en ohyggligt rik industrimagnat. Efter hans död försökte hon, en kvinna i början på 1900-talet, att förbättra villkoren för arbetarna i hans fabriksimperium. Hon inrättade bibliotek och sociala förmåner för dem. Därefter någon typ av korruptionshärva som försatte henne

i konkurs. Det är svårt att riktigt veta vad som hände, vad hon gjorde, hur hon agerade i förhållande till sina motståndare.

När första världskriget började fastnade Nellie i Europa, till synes ofrivilligt. Frilansande skildrade hon östfronten fram till krigsslutet. Några år senare lunginflammation och hädangången.

Anna Odell lever men Nellie är död. Jag önskar att konstnären gör sitt liv lika stortartat som journalisten. Jag önskar att hon kan lyfta blicken från sitt jag och skildra förhållandet för människor som inte är hon. Vårt samhälle, och alla samhällen, behöver människor som stör det som blivit alltför ingrott i traditioner. Alltför ofta leder just traditionstänkande till att människor betraktas som varor eller stimuli-respons-reagerande ting och inte som komplexa, mångfacetterade varelser.

Vi stannar utanför huset efter promenaden och sparkar av oss snön mot farstutrappen.

– Du borde skriva om det här, säger hon.

Först förstår jag inte.

– Om att vara där du är. Jag vet ju hur jag är men du måste också hantera allt som händer.

Jag nickar. Förstår. Framför datorn med dokumentet fortfarande blankt minns jag den där frågan som sköterskan ställde, nästan fyra år tillbaka i tiden: ”Förstår du?” Nej, jag förstår ännu inte, åtminstone inte mer än att själva försöket att förstå är det centrala, inte svaren i sig. Frågan måste upplösas. Vad som är är utanför min förmåga att manipulera. Även om människor som Anna Odell och Nellie riktar in sökljus mot orättvisorna kan jag som individ bara agera som just jag har förutsättningar till. Resten är lämnat åt slumpen, meningslösheten eller gud.



# Minnet av skratt

*Magnus Axelsson Sparf*

Vissa händelser passerar obemärkt förbi, likt bagateller och glöms sedan snabbt bort. Andra stannar kvar, biter sig fast, blir till minnen som påverkar och förändrar. Men betydande minnen skapas inte alltid av utåt stora händelser.

Det första jag kommer ihåg förknippat med Monty Pythons film *Life of Brian*, utspelar sig i vårt vardagsrum. Insvept i tät cigarett- och cigarillrök sitter jag på vår bruna heltäckningsmatta och försöker följa handlingen. Filmen visas på vår gamla tv-apparat med hjälp av en hyrd och gnisslande videobandsspelare. Pappa har lyckats få tag i en märklig videobandspelare, ju mindre ljus en scen innehåller desto mer verkar den gnissla. Runt omkring mig sitter pappa tillsammans med sina fyra bröder nyligen hemkomna från ett angelfiske. Ömsom röker, dricker de grogg, ömsom skrattar de så hejdlöst att jag inte vågar annat än skratta med. Rädd är jag egentligen inte, snarare ser jag upp till pappa med bröder som emellanåt nästan kryper på golvet i krampaktiga skrat-tanfall, och för att visa min samhörighet skrattar även jag så högt jag kan. Att jag som nio-tioåring inte alls förstår vad som är så roligt spelar ingen roll. Jag vill tillhöra, vara en i gänget.

Det jag beskriver är ett av de tillfällen när pappa träffat sina bröder. Det har skett under

hela min uppväxt och pågår fortfarande. Sedan jag skaffade en egen familj har jag inte kunnat vara med så ofta. När mycket i livet blir en prioritering får jag minnas istället. Mina minnen framkallas ofta av olika sinnesförnimmelser och kan ske med hjälp av en gammal melodi eller en välbekant röst. Att mötas av en doft, att känna igen en lukt kanske är det som starkast av allt framkallar och öppnar dörrar till gamla minnen. På det viset har lukten av cigaretttrök alltid påmint mig om när pappa träffat sina bröder. Till minnesbilden hör också ett ständigt pågående prat, från morgon till kväll har tillvaron varit inbäddad i ett täcke av ljud. Pratet har inte liknat samtal, bröderna har inte lyssnat på varandra, mer har det liknat flera pågående monologer samtidigt, något slags behov av att få ur sig ord.

Bröderna har vanligtvis hyrt en stuga vid en sjö för några dagars fiske och umgänge. Träffarna kan för en utomstående kännas oplanerade men har i själva verket följt ett bestämt om än outtalat mönster där varje aktivitet lagt grunden till nästa. Dagarna har börjat med en kortare eller längre fisketur, där fisket inte tagits på så stort allvar (även om det finns viktiga gädd- och torskrekord) utan mest liknat ett svepskäl för att få åka från familjen. Efter fisket, först trötta och dåsiga av en middag nästan alltid bestående av överkokta makaroner och sönderstekt falukory, har alla vaknat till liv framför Monty Python.

Om fisket varit en ursäkt så rymmer Monty Python en förklaring. Pappa och hans bröder är ungefär lika gamla som medlemmarna i Monty Python, de föddes under eller i anslutning till andra världskriget och har växt upp i efterkrigstidens Europa. I den senaste dokumentären om Monthly Python betonas hur strikt och känslokallt det brittiska samhället var och fungerade under denna tid. Allt var och togs allt på allvar i skuggan av krigskatastrofen. Men senare på sextioalet, när efterkrigstidens barn blev

unga vuxna och till skillnad från sina föräldrar och farföräldrar slapp dra på sig uniform och bli skjutna på något slagfält, fanns både en vilja och ett utrymme till något annat. Ur den grogrunden bildas Monty Python 1969. Trötta på efterkrigstidens överdrivna korrekthet lyfte deras humor fram och fångade närheten mellan det allvarliga och det banala. En närhet som blev en förutsättning för mycket av det de skapade. Deras tv-serie *The flying circus* innehåller otaliga scener som bygger på just de egenskaperna; en scen börjar högrävande och intellektuellt men vänder snart in på något banalt och löjligt sidospår som helt tar över handlingen. Eller det omvända; något mest vardagligt placeras i ett seriöst och pretentiöst sammanhang och skapar ett motsatsförhållande. Kulturen, det militära, kyrkan, domstolsväsendet, filosofin, sjukvården; åtskilliga var de upplåsta etablissemang som Monty Pythons sylvassa humornål stack hål på.

Deras så ofta kallade sjuka brittiska humorn spred sig och blev något av en revolution i delar av västvärlden. Monty Python kom att jämföras med musikens the Beatles och ansågs vara deras motsvarighet inom humorvärlden.

Framåt kvällen, med Monty Python fortfarande andligt närvarande, har det spelats kort, men bara efter några givar Bridge – medan jag ivrigt försökt förstå vad kortspelet gått ut på, har det avbrutits. En budgivning har visat sig alltför optimistisk och en upprörd diskussion har börjat. Inledningsvis har den handlat om kortspel men sedan vikt av, in på någon aktuell samhällsfråga. Diskussionen har inte präglats av eftertanke eller nyans utan det rakt motsatta. Argumenten har varit hårda och villkorlösa. Genom åren har bland annat landsting, bankväsende, jordbrukspolitik, löntagarfonder och händelser runt andra världskriget debatterats, genomskådats eller sablats ned, ofta mycket upphetsat, med högljudda skratt och i ytterst fyrkantiga resonemang. Men märkligt nog, trots att bröderna emellanåt hetsigt argumenterat mot varandra, har de

aldrig blivit osams och efter några dagars samvaro kunnat återvända till vardagslivet, uttömnda och nyladdade på samma gång.

Allt sedan jag satt på heltäckningsmattan i vårt rökfyllda vardagsrum har jag fått inpräntat hur unik och intelligent Monty Pythons humor är och hur nyskapande den var. Jag har aldrig tvivlat på det och ju mer jag skrattat åt den desto mer begåvad har jag själv känt mig. Varför ifrågasätta det? Men hur är det egentligen? Finns det mänskliga betingelser som förklarar vad vi skrattar åt? När jag söker svar i litteraturen finner jag att olika teorier presenterats under de senaste århundradena för att förklara vad humor är. Det har inte varit helt riskfritt, humor verkar vara ett svårfångat mänskligt fenomen. Kant definierade mot slutet av 1700-talet humor, eller egentligen själva skrattet, som ”en spänd förväntan i intet”. En definition som fick utstå skarp kritik och snabbt förkastades på grund av sin otillräcklighet. Ett tjugotal år senare beskrev Schopenhauer att skrattet hängde ihop med något som ter sig paradoxalt och oförenligt, skrattet uppstår ur ett motsägelsefullt sammanhang. Han delade också in det roliga i två huvudfack; det vitsiga och det löjliga. I vitsen driver människan med rådande normer och regler. I det löjliga det motsatta; normer och regler driver med och förlöjligar människan.

Schopenhauers teori verkar ha fångat något väsentligt av humorns väsen och står sig väl än idag, trots att flera namnkunniga personer haft avvikande åsikter under åren. Nämnas kan Baudelaire som hävdade att skrattets syfte, dess natur, enbart var att trycka ned människor, eller Freud som var övertygad om att vitsen var likt drömmen, en plats där det gick för sig att obehindrat säga de mest obehagliga sanningar vilka annars aldrig tolererats. Ganska nyligen (1981) fick den ungersk-engelske författaren Koestler uppgiften att definiera humor i Encyclopedia Britannica. Hans definition kom

att likna Schopenhauers teori och verkar vara den rådande idag; två system som möts, två kognitiva nivåer som var för sig är fullkomliga och logiska men i samverkan har helt oförenliga referensramar.

Litteraturen ger oss bildning men tar ibland också ifrån oss våra illusioner. Vid en jämförelse med Koestlers definition förklaras väl de betingelser som fick eller får människor att skratta åt Monty Python. Tyvärr kan jag inte längre få tro att deras humor var ny eller unik. Men de var modiga, på gränsen till dumdristiga, och då syftar jag på vad de vågade driva med.

Jag återvänder till vårt vardagsrum. Värmen är hög och fönsterrutorna immar, askkoppn är redan full av fimpas och behöver tömmas. Filmen har pågått i ungefär femton minuter när en ljusare scen tar vid och videobandspelaren gnisslar något tystare. Scenen visar en tiggare som utger sig vara före detta spetälsk. Tiggaren är fullt frisk och lyckas inte få medlidande eller pengar från vare sig Brian, filmens huvudperson, eller hans mamma. När Brian undrar hur någon kan kalla sig före detta spetälsk berättar tiggaren att han träffat Jesus. Antagligen hade Jesus tyckt synd om honom och lagt sin hand på hans panna. Från denna stund var han botad, fri från spetälska. Till en början var han tacksam och glad över att vara frisk men det klingade av fort när konsekvenserna visade sig och han insåg att han blivit av med hela sin försörjning – ingen skänker något till en frisk människa. Kunde inte Jesus låtit honom få behålla en lindrig hälsa så att tiggaryrket fortfarande varit möjligt? avslutar han beklagande. Brian ger efter och skänker tiggaren en liten slant. Sedan fortsätter filmen med en mörkare inomhusscenen och videobandspelarens gnissel blir nästan outhärdligt.



Monty Python var länge osäkra och tvekade på om de vågade ha med tiggaren i sin film. Osäkerheten låg i den omedelbara kopplingen till Jesus, och den kritik som tiggaren ger en handling utförd av den riktiga Messias. Filmen försökte undvika humor riktad direkt mot någon biblisk person eller händelse, utan mer skildra mänskliga företeelser i förhållande till religion. Med skärpa och humorn som ständig följeslagare visar den vad människors tolkningar får för konsekvenser, och dessvärre fatala konsekvenser.

Brians handlingar upphöjs av en slump till välsignade, men han vill på inget sätt vara en helig person. Hans drivkraft är att imponera på en ung judisk flicka som han är förälskad i, men väl upphöjd av människomassan finns ingen återvändo. Deras törst efter mirakel förblindar dem och olika religiösa fraktioner bildas utifrån banala händelser i Brians liv. Nyansskillnader i tro och meningslösa tolkningar av bagateller leder till splittrade falanger som snabbt blir dödsfiender med varandra, trots att de egentligen har samma fiende och samma mål; att Romarriket ska lämna landet. Istället för att samarbeta slår de ihjäl varandra, helt besatta av att deras övertygelse är den enda sanna och till och med viktigare än människors liv. Filmen slutar på det viset logiskt när Brian blir korsfäst. Han är inte övergiven men i detta skede mer betydelsefull för människorna som död än levande.

Troligen utvecklas och förändras humor i takt med att samhället förändras, möjligen återger skrattet en del av den rådande tidsandan. Det jag lärde mig skratta åt i sällskap med pappa och hans bröder är nu tre eller fyra årtionden gammalt och speglar förmodligen den tiden. Jag skrattar på så sätt åt något gammalmodigt, men som tur är har jag aldrig strävat efter att vara modern heller. Samtidigt som utveckling och förändringar inte alltid leder till förbättringar.

För några dagar sedan, ganska sent på kvällen, satt jag ensam framför min platta tv-skärm och från en scen i Stockholm visades stå upp komik. Programmets titel anspelade på rå osminkad humor och började med att en ung man berättade vad olika kvinnor utfört på en nattklubbsscen i New York. Bland annat hade en kvinna gnidit en vit t-shirt mellan sina ben. Då hennes menstruation pågick färgades den röd och vid en auktionering efteråt var det många som ville köpa den. T-shirten blev dyr.

Publikens skratt omringade mig från flera stora högtalare i rummet och fick mig att vakna till i soffan. Skrattet verkade också öka den unge mannens självförtroende som innan han lämnade scenen förklarade att skratt förenade och skapade gemenskap mellan människor. Det skratt han lockat fram hade fört samman en publik bestående av unga och gamla, kvinnor och män samt invandrare och svenskar.

Nu blev jag med ens klarvaken och förbryllad på samma gång. Publikens gemensamma aktivitet; skrattet, omvandlade dem på sätt och vis till en grupp – men vad hade det egentligen uttryckt? Vacklande får jag återigen söka svar i litteraturen och finner först biologen Sjölander. Han menar att humor eller skratt reglerar avstånd mellan människor; det gemensamma skrattet förenar och skapar tillhörighet, det föraktfulla skrattet distanserar och skapar avstånd. Lite senare hittar jag författaren Oz. Han stärker Sjölander och skriver att fanatikern saknar sinne för humor och skrattar enbart sarkastiskt, och sarkasmen förklarar han, får inte uppfattas som humor, den står för något annat; föraktfullt och destruktivt.

I mitt förvirrade tillstånd känns det som de är något viktigt på spåren. Det är svårt att tänka sig en blivande självmordsbombare skratta åt sig själv, han äger ingen själv-distans eller ödmjukhet. Däremot kan jag höra honom, full av överlägsenhet, skratta åt en annan människa, skrämmande likt den publik jag sett skratta åt stå upp komikerns nattklubsberättelse. Möjligen bevisar det, om än draget till sin spets, att humor kan verka på olika sätt och skapa det vi varken tror eller vill. Sammanföra genom att

tilltala människors sämsta egenskaper och på samma gång skapa avgrundsdjupa klyftor mellan människor.

Istället för att grunda sig på förakt kom filmen *Life of Brian* att mötas av det. Monty Python valde till slut att ha kvar scenen med tiggaren, men klippte däremot bort en annan karaktär de döpt till Otto. Han var tydligen något av en nazistisk jude. Där gick gränsen för hur långt de vågade utmana den religiösa världen, och med all rätt visade det sig. Sjölander menar att högstämnd idealism och humor är dödsfiender med varandra. ”Inget kan ju träffa en bombastisk förkunnare av höga ideal och frälsningsläror hårdare än att åhöraren inte bara avvisar hans förkunnelse, utan till och med finner den oviktig/oväsentlig/löjlig”. Det kan förklara hur en del religiösa grupperingar valde att förhålla sig till filmen, de uttalade utan att ens ha sett den kategoriska hot om både mänsklig och gudomlig bestraffning.

I dokumentären ”The secret life of Brian” (2006), skildras hur medlemmarna i Monty Python uppmanades att upprätta sina testamenten innan de åkte över till USA för att göra reklam och närvara vid filmens premiär. Det befarades på fullt allvar att de kunde bli ihjälskjutna. I Norge förbjöd myndigheterna filmen för sitt påstått ogudaktiga budskap. Det fick biografägarna i Sverige att marknadsföra filmen som för rolig för att få visas i Norge. Resultatet blev strålande, till och med norrmännen vallfärdade till svenska biografier i sin iver att få se filmen.

I sommar är det återigen dags för en fiskeresä och för första gången kommer jag att ta med min äldsta son som är elva år gammal. Min önskan är att han ska få vara med om samma sak som jag och få minnen att bära vidare i livet. Inget kan pågå för evigt, pap-

pas bröder börjar bli gamla, och vem vet hur länge de orkar hålla på. Ledsamt att inse men förr eller senare blir allt, om det inte glöms bort, enbart till minnen.

Kanske borde jag vara mer kritisk till det jag kommer ihåg, för med tiden verkar det se bort från det tråkiga och lägga fokus på det roliga – minnesbilden förskönas och förstärker något jag önskar, ibland nästan överdrivet. I min tankevärld har nog slutet av 1970- och början av 80-talet med dess långa polisonger, tipsextra, inrökta vardagsrum, storblommiga tapeter och heltäckningsmattor fått ett oförtjänt gott minne. Det gäller också Monty Python som efter hand blivit förträffligare än vad de egentligen var. En del av deras humor var faktiskt hånfull och lockade fram föraktfulla skratt, tyvärr även hos mig. Samtidigt vill jag kunna glädjas och vara stolt över mina minnen, de är en avgörande del av mig. Delvis består jag av vårt rökfyllda och bullriga vardagsrum.

När videobandspelaren gnisslat sig genom nästan hela filmen, och pappa tvingats öppna ett fönster för att vädra ut både värme och tobaksrök, återstår bara den sista scenen med korsfästelsen. Först tycker jag det är märkligt när människor uppspikade på kors börjar sjunga, men börjar snart vissla och sjunga med. Melodin och texten gör mig glad och refrängen är lätt att komma ihåg:

”Always look on the bright side of life”



# Vändpunkter

Om bilderböcker, dramatik och metaforer

*Henrik Enckell*

I

Janosch' bilderbok "Mamma, var kommer barnen ifrån?" har en effektfull öppning. På första uppslaget står en musflicka och drar sin mamma i kjolen. Mamman lagar mat. Texten berättar att Tittut en gång frågade sin mamma vem det är som gör barnen?

Mamman tog locket från grytan, rörde om i ärterna med slevan och sa: Barnen gör pappan och ... Men just som hon skulle berätta vidare, smög sig

och här slutar texten (på det här uppslaget). Läsaren vänder bladet, och ser en enorm katt som petar på det lilla mushuset. Texten fortsätter:

den fräcka katten Kissemissemåns fram. Han tryckte ner handtaget till det lilla mushuset bakom ladan med sina vassa klor, för han tänkte äta upp mössen. Först Ville, det första musbarnet, sedan Pille, det andra musbarnet, sedan lille Mille och tillsist Tittut och mamman.

Situationen lugnar sig emellertid snabbt. Musbarnen och mamman gömmer sig. Pappan kommer hem och berättar historier om hur han vid olika tillfällen kämpat ner Kissemisssemåns. Sedan följer en längre beskrivning av hur Tittut går till skolan. På vägen blir hon kysst av Didde Nyman. Efter räkning och sång börjar undervisningen i biologi: lärare Schröder berättar hur växterna förökar sig, sedan hur hönan och tuppen gör det. Till sist kommer man till människan. När kvinnan är vuxen blir hon mamma:

Oj! ropar Tittut igen. Vad gör frun då, magistern? De gör så här: När frun har lust, säger hon till sin man: Walter, jag älskar dig. Kyss mig! Har du lust med det?

Och så får läsaren veta vad som följer. Lärare Schröder avslutar timmen med att säga att mössen, de gör som människan.

Janosch' bok kan sägas bestå av två delar. Den första, och kortare, berättar om det omedelbara resultatet av Tittuts fråga (vem är det som gör barnen?): Kissemisssemåns kommer! När den omedelbara faran är över tar den andra delen vid. Tittut går alltså till skolan, och läraren börjar med att berätta om det nog så avlägsna växtriket, går sedan över till hur hönan och tuppen förökar sig, och först till sist beskriver han hur människorna går till väga. Allt detta interfolieras av Tittuts och Didde Nymans spirande kärlek. Den inledande frågan får m.a.o. i berättelsens senare del ett långsamt och förberett svar, d.v.s. ett svar också den känsliga (eller unga) läsaren kan ta till sig.

## II

I kontrast till vuxen- och ”kapitelböcker” brukar bilderboken också andra medel än de rent verbala. Illustrationerna spelar givetvis en roll, men också t.ex. storleken och formen på boken kan ha en betydelse. Det fysiska uttrycket och textens arrangemang spelar en roll också inom andra litterära genrer (inte minst inom lyriken), men *samspelet* mellan bild och text har en avgörande betydelse i bilderboken. De flesta bilderböcker är menade för högläsning. Högläsningen innebär att illustrationens mening kommer *först*: barnet ser bilden, och hör först sedan texten. När texten lästs vänds bladet – en ny bild visas, o.s.v. Text och bild alternerar alltså, och texten ger plats åt en *ny* bild vid en *bestämd* punkt. Den amerikanska författaren Joan Blos har med hänvisning till detta sagt att bilderboken är unik i sitt utnyttjande av bladets vändning som litterärt medel.

Blos har också fört över resonemanget på likheter mellan bilderbok och dramatik. I båda har man såväl en visuell illustrering som ett verbalt uttryck. Och mer specifikt: bladets vändning har en motsvarighet i bytet av scen. Varje scen slutar vid en bestämd punkt. Den följande scenen (eller i fråga om film: det följande klippet) presenterar *först* ett visuellt intryck (precis som illustrationen i bilderbokens följande uppslag), och man kan säga att den efterföljande scenen vecklas ut ur den föregåendes slutpunkt. De på varandra följande sekvenserna – bilderbokens uppslag eller dramats scener – är då organiserade så att den efterföljande är konsekvensen av den närmast föregående. Slutet på en sekvens öppnar upp den efterföljande, eller den senare sekvensen är svaret på den föregåendes fråga.



### III

I "Om diktkonsten" säger Aristoteles att ett drama består av en huvudpersons handlingar. Handlingarna, och därigenom scenerna (i vilka handlingarna utförs), är organiserade så att de inte kan bytas ut sinsemellan, och organisationen av dem kallas "muthos", eller "fabel". Huvudpersonens väsen (eller "inre värld") blir gestaltad genom dramats konkreta, och därför gripbara, handlingsorganisation.

Författaren bygger m.a.o. en konstruktion, men vari visar han – enligt Aristoteles – sin kunskap? Den kunnige författaren kan se det lika i det som är olikt, och detta syns i hans metaforer.

Under de senaste decennierna har det ofta poängterats att metaforen inte är en retorisk utsmyckning, utan en semantisk innovation. Då läsaren är tvungen att väva nya samband (mellan det som är olikt) kommer orden att öppna sig mot något som hittills inte varit uttryckbart. Eller, med en annan bild: när man i metaforen betraktar ett ord ur en oväntad synvinkel – d.v.s. den synvinkel det andra ordet erbjuder – så kommer man att se något nytt. Detta nya är ett resultat av de samband som skapats av det nya perspektivet. Då samband spinns mellan orden, eller då man betraktar något från en oväntad synvinkel, så skapas m.a.o. mening. Metaforen är ett instrument genom vilket mening vidgas, och därigenom ett medel genom vilket nya världar både skapas och hittas.

Den franske filosofen Paul Ricoeur har sagt att metaforer inte är enbart isolerade språkliga figurer, utan att de kan organiseras till större helheter. Ett litterärt verk kan ses som en metaforväv. Ricoeur jämför den litterära väven med den vetenskapliga model-

len. Då forskaren försöker undersöka och visualisera det nyupptäckta är han tvungen att använda begrepp från ett annat, och redan känt, område. Genom att kombinera de lånade orden (på ett bestämt sätt) skapar han ett nätverk genom vilket en annan del av verkligheten blir synliggjord. I det här sammanhanget refererar Ricoeur till Aristoteles. I "Om diktkonsten" sägs det alltså att dramat är uppbyggt till en fabel där delarna – d.v.s. huvudaktörens handlingar – är organiserade på ett bestämt sätt. De konkreta, och därigenom gripbara, handlingarnas bestämda organisation – det nätverk de utgör – innebär en konstruktion genom vilken aktörens väsen och värld blir synliga. Detta väsen och denna värld blir inte uppdagade genom en "direkt" imitation av verkligheten. Tragöden gör en "egen" kombination av handlingar, och frigör sig så från den omedelbara realiteten. Genom sin konstruktion imiterar han inte en historisk händelse, utan han skapar en möjlig verklighet. Den verklighet ("physeis") som så blir till kan inte synliggöras på annat sätt.

Ricoeur menar alltså att dramat är en konstruktion genom vilken en möjlig realitet blir både upprättad och återupprättad. Tragedin består av en väv av handlingar, och denna väv kan sägas vara en metaforisk organisation. Dramat är m.a.o. en metaforstruktur.

Dramat är emellertid inte enbart struktur. Dramat är också platsen för en *process*.

#### IV

Aristoteles lägger stor vikt vid hur handlingen i dramat dels sätts igång, dels förs vidare. Någon, ofta hjälten, gör något som initierar den händelsekedja dramat utgör – i

exemplet ovan skulle det vara Tittuts fråga. En annan, senare, handling för dramat vidare, ofta i en ny och oväntad riktning – i berättelsen om Tittut utgör Kissemissemåns' uppdykande en sådan vändpunkt. Först skapas alltså ett sammanhang, och så gör någon något som sätter igång en ny händelsekedja, eller som för in berättelsen på ett nytt spår.

Dramat har inte (enligt Aristoteles) enbart en initierande handling och en vändpunkt, utan också en punkt av "igenkännande", "anagnorisis". Denna igenkänning, som idealt sammanfaller med vändpunkten ("peripetin"), kan vara ett igenkännande av en av personerna (som när amman känner igen Odysseus på Ithaka), men anagnorisis kan också vara en punkt där åskådaren plötsligt inser hur något hänger ihop; det som hänt tidigare kommer i en ny dager, och detta har konsekvenser. Aristoteles hänvisar till "Oidipus Rex" där hjälten kommer till insikt om huvudpersonernas släktskap. Det som hänt tidigare (dråpet av Laios och giftermålet med Iokaste) kommer i en ny dager, och Oidipus drar sina konsekvenser.

## V

Om det centrala för dramats funktion är en fabel där handlingen förs vidare, så gäller det på samma sätt för läsningen att den ger upphov till en process. I läsningen av en metafor – som kan fungera som modell för läsning av all fiktion – är det klart att meningen inte direkt är där, utan att den konstrueras i en semantisk rörelse. Utgångspunkten i läsningen av en levande metafor är ett meningssammanbrott eftersom de två leden (i t.ex. "tiden är en tiggare") inte omedelbart passar ihop. Sammanbrottet tvingar fram ett arbete där orden så småningom närmar sig varandra, eller där det vävs samband mellan dem. Genom denna process uppstår en ny mening.

Aristoteles säger alltså att metaforen uppdagar likheter i det som är olikt. Ett samband man anat, men inte sett klart (som tidens tigarlikhet), blir uppenbart i läsningen. Metaforens sammanslagning utgör utgångspunkten för en semantisk händelsekedja vars slutpunkt är en ny mening. Denna nya mening är samtidigt ett igenkännande.

Här finns alltså en parallell mellan dramats funktion och metaforens. I dramat finns en initierande handling och en eller flera vändpunkter (i vilka något görs så att en händelsekedja kan ta sin början). Dessa punkter är s.a.s. förutsättningen för det drama vi sedan ser följa. På samma sätt är den metaforiska sammanslagningen den språkliga förutsättningen för en meningens rörelse. Dramat är alltså inte enbart en struktur som kan jämföras med den metaforiska, utan det inbegriper också en rörelse som kan jämföras med den process läsningen av metaforen initierar.

Det här kan återföras till begreppet ”anagnosis”. Dramats vändpunkt är villkoret för en insikt eller ett igenkännande; dessa senare följer på, eller är konsekvensen av, peripetin. Analogt skapar metaforen förutsättningen för en insikt som blir möjlig just genom den språkliga nyskapelsen. Dramats vändpunkt är, liksom metaforen, en litterär konstruktion tack vare vilken en värld vecklar ut sig.

## VI

Metaforen kallas ju ofta en språklig ”bild”. Med detta beskriver man kanske hur figuren är ett mer eller mindre konkret – och därför visuellt – uttryck. Alternativt kan man tänka sig att metaforen är en ”bild” för att läsningen av den *mynnar ut* i en påtaglig, och därför just visuell, värld. På den här punkten finns en koppling till bilderboken.

Centralt för bilderboken var den punkt i texten vid vilken bladet skall vändas. Texten bygger upp en spänning, så blir det en paus, bladet vänds – och barnet får se något helt nytt. Man kan säga att den efterföljande bilden är en följd – en konsekvens – av det som lästs på föregående uppslag, och att den visar upp det man eventuellt kunnat ana under den föregående läsningen (vilket inte utesluter ett överraskningsmoment). Att vända blad är sålunda en ”vändpunkt”, d.v.s. en punkt som för berättelsen vidare samtidigt som där dras konsekvenser av det texten tidigare byggt upp.

I boken om Tittut sätts berättelsen i rörelse av det första uppslagets fråga: ”vem är det som gör barnen?”. Mamman börjar svara, och hon har nästan kommit till den avgörande punkten där föräldrarna kopplas ihop (”Barnen gör pappan och ...”), men så får vi veta att någon smyger sig... Texten på det första uppslaget slutar alltså här. De barn som lyssnar till boken vet antagligen att barnen görs av föräldrarna (principiell kunskap finns nog), men den *känslomässiga betydelsen* av kopplingen illustreras på det följande uppslaget, d.v.s. då bladet vänds och man får se den enorma Kissemissemåns. Den text man läst eller hört får sin känslomässiga konsekvens (i visuell gestalt) då man vänder bladet. Att koppla ihop föräldrarna i deras sexuella realitet leder till ett hot som för musen är en katt, och detta hot är så starkt att det avbryter mammans svar.

Dramat sätts igång och förs vidare av en initierande handling och en vändpunkt, och dessa konstruktioner leder till en igenkänning och en insikt. I läsningen sätts processen igång av den metaforiska sammanslagningen, och den semantiska rörelsens följd är en världs uppenbarelse. Igenkänningen, insikten och uppenbarelsen kan sägas konkretiseras i bladets vändning, d.v.s. i den punkt där texten leder till – och ger plats åt – en visualisering i det följande uppslagets bild.

## VII

En tillfällighet som kan se ut som en tanke är termen på det ”är” som binder ihop metaforen (”tiden är en tiggare”): man talar om ”copula”. Kopplingen mellan ojämkbara ord leder till en meningens rörelse – en ”kopulering” mellan orden – som kunde sägas vara språkets ”sexualitet”. I berättelsen om Tittut visar sig denna sexualitet i kattens gestalt. Generellt kan sägas att resultatet av den levande metaforens kopulering är den sanning Aristoteles säger blir uppenbarad i tragedin och som Paul Celan talar om i en dikt från år 1967:

ETT MULLER: det är  
sanningen själv  
som trätt fram  
bland människorna,  
mitt i  
metaforyran  
(övers. av Lars-Inge Nilsson)



# Alltid i en värld att sluka Alltid i en värld att slukas av

Några fragment  
om Henry Parland, frånvaro & att bli äldre än sin poet

*Sebastian Johans*

## *1. Att dö en smula*

Dra i dig en blandning mediciner och somna bara in, lägg till en flaska whisky och kvävs i dina egna uppkastningar. Köp en bil för löjligt mycket pengar och ränn in i ett träd, bli ihjälslagen av en svartsjuk äkta man eller skjuten av en dåre. Gå ner dig plågsamt länge och snubbla in i evigheten med variga sår på armarna i en skitig säng i ett ännu skitigare hotellrum långt borta i ingenstans. Drunkna i en pool eller i ett badkar. Tryck in en gevärspipa i munnen eller en kniv i magen. Gå upp i rök och bli en medicikon som lever i det offentliga bakhuvud medan en anonym kropp sakta vittrar i det okända. Eller lev skörliv i Helsingfors, bli deporterad till Kaunas av välmenande föräldrar och dra på dig en förkylning som utvecklas till obotlig scharlakansfeber. Det är också ett alternativ.

Att dö ung är att cementera sitt geni, brukar det heta. Ung och vacker för evigt. Visst. Men det kostar på. James Dean ser kanske fantastisk ut på den där planschen, koppen



eller glasunderlägget, eller vad det nu kan vara som pryder ditt hem. Han är snygg, visst. Men han missade en del.

Han ser glad ut, Henry Parland. Och lite brådmogen. Det är lätt hänt att tanken slinter och vill placera en aura av någonting annat, mer ödesmättat i de bleknande veloxpappren. Kanske ett djup i ögonen, eller en illavarslande darrning på läppen i ett leende. Herregud, han går ju med käpp, gossen, det är klart att han visste att hans dagar snart var räknande. Och kostymen som är lite för stor. Men han visste nog ingenting. Alla gick med spatserkäpp på 20-talet. I varje fall de fina pojkarna, eller de som ville höra till dem. Samma sak med fluga. De bar verkligen fluga. De tyckte till och med att det var snyggt. Att vandra in i evigheten iklädd en cylinderformad kostym.

Några år av intensivt supande i Helsingfors, en märkligt bekväm samvaro med den store Björling som kärlekskrank bjöd på korvskivor och brännvin i sin bastu i Brunns-parken, den friska luften i hamnen, ett gäng lite pubertala men samtidigt märkligt träffsäkra essäer om det moderna samhället, en radda dikter, ett romanfragment, några duster med föräldrarna, en flickvän eller två. Henry Parland var på väg ut i livet när det plötsligt stannade av. Det är inte rättvist. Döden är aldrig rättvis.

## *2. Jag är äldre än du*

Vi kan läsa den unge Björling. Förbannad och teoriserande. Religiöst uppeldad och profant rädd för livet. Vi kan läsa den bara lite äldre Björling, syntaxens drakdödare mitt i det magnifika upproret, och vi kan läsa den gamla och åldrande Björling som inte kapitulerar men väl ger vika för de sköna mellanrummen.

Så brukar det vara. Vi följer våra författare. Ibland läser vi kanske det sista verket först, men om det är bra hittar vi vidare och rätt vad det är sitter vi där med hela kronologin i knäet. Ung och äldre. Henry Parland är bara kart. Det finns inget moget författarskap. Bara en frånvaro. Ödet är en grym jävla lott, så är det, men vad hjälper det att konstatera. Tombolan fortsätter bestämt att snurra alldeles oberoende både ditt och mitt fördomande.

Med Henry är det tvärtom. Det är bara läsaren som har ett kontinuum. Den yngre läsaren, den mogna läsaren, den äldre läsaren. Och till sist: den döda läsaren. Det där sista känns lite deprimerande. Henry Parland själv är för evigt fixerad. Inte som en tidslinje, som de flesta författarskap som hinner mogna, förändras, förädlas, utan som en punkt.

Det är klart att man kan skapa epoker också hos Henry Parland. Barndomen, ankomsten till Finland från S:t Petersburg som elvaåring, annamandet av det svenska språket, de första dikterna, uppväxten i Grankulla, partyt i huvudstaden, Henrys livsstudium, som brodern Oscar har kallat det, Quoesego-tiden, och så slutet, det sista året i Litauen. Det går alltid att skapa parametrar, men hur man än vrider och vänder på historien är den väldigt kort.

Jag är själv inte särskilt gammal, men jag har redan hunnit avverka en rad förhållanden till Henry Parland. Jag minns den unga läsaren som lyssnade på ganska dålig rockmusik i början av 90-talet och som plötsligt hamnade i en främmande position med *Hamlet sade det vackrare*, Henrys samlade dikter, i händerna. Henry är en utmärkt introduktion. Han kan vara frän, tuff, livsbejakande och förbannad på samma gång. Han bråkar med sin mamma men ångrar alla hårda ord. Han säger att ingenting spelar

roll, men bara för att det betyder mer än man kan greppa. Hans likgiltighet är alltid brännande het.

Jag minns också den jämnåriga läsaren. Inte mycket äldre i verkliga livet men brådmogen i en inbillad vuxenhet som bara kan existera i ett sinne som inte har smakat ens ett kvartss sekel. Det blev en första diktanalys på universitetet. Jag minns den inte ordagrant men jag är rätt säker på att den placerade den låtsasvuxne studenten i jämnhöjd med poeten, som en kompis. Den jämngamla läsaren såg och bläddrade frenetiskt och ganska svartsjukt igenom romanfragment och essäer. Henry hade koll. Han hade teori. Han var modern och världsvan och visste svaren på frågor som den jämnåriga läsaren knappt hade börjat ställa. Det var bara att tacka och ta emot.

Henry är en Holden Caulfield, Räddaren i nöden för en posttonårig jakt på modernisternas epifani. . . Åtminstone bär han den potentialen. Men han stannar inte där. Han är också JD Salinger som skapar sin hjälte Caulfield med en precision de flesta skrivande människor bara vågar drömma om. Bara för att sedan försvinna.

### *3. the lost weekend*

Det är klart att Helsingfors var en fest i jämförelse med Grankulla, och det är klart att poesin utövade en större dragningskraft än studier i juridik. Det måste den göra för en poet, och om någon är född till skrivande, vilket man egentligen aldrig bör påstå, så är det Henry Parland som under sitt korta liv lyckades producera ett corpus, en poetisk kropp, som fortsätter att fascinera.

Man bär sina referenspunkter som ett kors. De finns där vare sig man vill eller inte och de kommer att leda till ett slutgiltigt fördärv. Det är jag säker på.

Det händer att människor söker nya referenser. Att de ilsket stegrar sig och gör uppror mot sina egna förutsättningar. Demonterar och bygger upp igen. Det händer, men det är ganska sällan.

Man bär sina referenspunkter som tatueringar. Det ryms bara så många som det finns yta att rista dem i. Huden tar slut och sedan måste man tatuera över om man vill förändra sin kropp i riktning mot någonting annat, förhoppningsvis bättre och i varje fall annorlunda. Eller också satsar man en förmögenhet på en laserbehandling och bränner bort hela skiten. Det är nog vad Henry Parland hade gjort.

Roland Barthes säger att vi genast väljer en detalj, ett punctum, när vi möter en bild, och kring detta punctum bygger vi sedan hela vår upplevelse av bilden. Punctum är ett fint redskap, och framförallt; punctum är ingen teoretisk konstruktion, utan en konkret iakttagelse av en konkret iakttagelse, i alla fall när det handlar om fotografi. Men fotografi är väl också en litteratur.

Det går inte att bygga upp en betraktelse kring för många punctum på samma gång. Det blir kaos, kortslutning och mental konvalescens. Livet är fullt av punctum. Och när de väl sitter där de sitter, ja, då sitter de verkligen där. Vi kan förändra vår uppfattning av saker och ting, vi kan förändra våra liv, men vi äger inte våra minnen mer än att de kan förblekna.

Visst förändras vi. Varje liv genomgår sina egna metamorfoser. Varje sinne skapar sin egen praktik på väg mot antingen sammanbrott eller caffè latte. Vår gigantiska förändringspotential är egentligen bara ett kalejdoskop där samma skärvor kastas runt i ett kretslopp vars oregelbundenhet är det enda som kan erbjuda oss åtminstone en liten distans från monotonin.

Då räcker det alltså att ruska på huvudet för att världen ska röra på sig, tänker ni kanske. Och varför inte – det är garanterat bättre än att sitta still.

\*

Jag minns ananaskarameller och gröngräs, jag minns sand mellan tårna och maneter, jag minns bråk om reflexklädda plogpinnar och nässelsoppa. Det är mest banala saker. Jag minns annat också. Jag har aldrig kopierat fotografier på veloxpapper, jag har använt andra märken, men jag misstänker att det går ut på ett. Minnet tonar fram. Och jag misstänker att minnet också tonar bort. Det är en cirkel. Dina minnen tonade bara fram. Det gick aldrig längre än så. Jag undrar vad som händer med en cirkel om man skär den itu. Blir den ett streck? Linjär? Eller blir det bara en halvcirkelformad båge som gungar på bäst den kan.

Minnen som avbryts när de har nått sin klaraste stund är kanske bättre än minnen som får gå hela vägen. Verkligare, och evigare. Dina minnen är satta i en större rörelse. De har lämnat dig, eller nej, du har lämnat dina minnen.

\*

#### *4. Björling är den andre*

Om vi inte får det vi vill ha får vi nöja oss med något annat. Livet är inte mer komplicerat än så. Kunde man säga.

Och när jag lägger några veckor på att hetsläsa Björlings samlade produktion blir jag så berörd av alla referenser till Henry Parland att jag inte kan låta bli att undra om

jag sitter med Björling i famnen för att Parland inte finns. Blir Björling ett andrahandsval? Jag tänker på gamlingens trötta steg genom parken, frusen i en evig saknad efter manuskripten som kriget åt upp, över skulden som det tidigare kriget lämnat som en evig skugga. Alltid på jakt efter nya ord och alltid lite låst i en avig saknad efter pojken som försvann.

Jag sitter med fem feta volymer Björling i famnen och kan inte låta bli att undra om jag dras till honom för att vi delar en saknad över alla ord som aldrig yttrades och grävdes ner på judiska kyrkogården i Kaunas där de småningom skändades av schaktmaskiner och blev ett med en stor hög av sorgliga berättelser och lyckliga liv i gravar som berövats sina namn.

Jag sitter med Björling och undrar om han är andrahandsvalet och vore jag bara snäppet mer sentimental så skulle mina tårar fylla ut mellanrummen som täcker sidorna.

Eller nej, jag sitter inte med Björling och undrar. I varje fall undrar jag inte det. Björling är en bättre poet. I de allra flesta avseenden är han faktiskt det. Men han är och han blev. Henry Parland hann knappt vara eller bli. Och det är klart att det får konsekvenser.

Per Stams avhandling om romanfragmentet Sönder, *Krapula*, är undantaget. I övrigt finns det ingen Parland-forskning att tala om. Det finns texter, visst. Men ingen helhet.

I sin egen bokhylla gör man som man vill. De är ju sist och slutligen bara där man kan äga världslitteraturen, och det i sig kan ju knappast beskrivas som något annat än en på fullt allvar vindlande tanke.

I min bokhylla står Torsten Pettersson *Gåtans namn* bredvid Martin Hägglunds *Kronofobi*, som tillsammans bildar en utmärkt illustration över all den motsägelse som ryms i Björlingforskningen. Jag skulle inte tro att böckerna trivs ihop. Jag skulle tro att de kastar både en och annan ilsken blick på varandra genom försättsbladen och det vore en enkel gest att låta någon annan bok slinka emellan för att lugna ner stämningen. Kanske Poul Borums *Poetisk modernisme* eller något annat både högtravande och harmlöst. Men de får finna sig i att stå tätt tillsammans. I detta extremt specifika fall är det bara mig de ska behaga.

Torsten Pettersson pekar på det transcendentia i Björlings verklighetsuppfattning och binder ihop honom med en kristen tanketradition. Hägglund, å andra sidan, kräks på allt vad metafysik heter och vill tala om Björling utan någon fördunklande idéhistorisk bakgrund för att påvisa ”ett kronofobiskt begär”, den konflikt som kommer av ett omöjligt värnande av det ändliga i Björlings poesi. De är läckra texter, bägge två, och tillsammans ger de en fingervisning om det evighetshjul som Björlings författarskap kommer att fortsätta vara för alla teoretiska skolor som råkar snubbla över hans ord. Henry Parlands tunna och på sina ställen brådmoget pubertala produktion kommer aldrig att locka till lika många olika läsningar. Det är inte Björlings fel. Han hann bara så mycket mer. Henry Parland hann helt enkelt inte skifta position tillräckligt många gånger. Han hann bara sätta fötterna i startblocken.

Jag förstår att Henry Parlands fjäderlätta tingsanimism för alltid kommer att framstå som ytligare, och kanske till och med mer raljant än den patostyngda svartsyn som kommer till uttryck i Björlings materia. Och jag accepterar det. Men om jag fick välja så skulle jag vilja ge Parland åtminstone några extra år, en tjockare produktion och ett lite mognare anslag. Och ett gäng akademiker som alla vet bäst. Såklart. Det är jag kanske inte ensam om.

## 5. *Det kom ett vykort*

Ibland händer det ändå något. Bara det att en tjugotvååring får ett hundraårskalas. Med seminarier, biografisk pjäs och allting. Lite mer än en femtedel fick han. Jubilaren. Det blir 78 år av frånvaro. Men en fest är ju alltid en fest.

Agneta Rahikainen gör en djupdykning i arkiven och det är svårt att värja sig mot den unges efterlämnade brev och fotografier i *Jag är ju utlänning vart jag än kommer*. Den arroganta dandyn som världsvant uppmanar vännen Sven att ansluta sig till festen. Det ljugande barnet som vill verka framgångsrik och välanpassad i kontakten med föräldrarna. För ung för att veta att tomma ord kan såra mer än uppriktiga fiaskon. Men gammal nog för att förstå att likgiltighet är mer brännande än nässlor och eld. Alltid i en värld att sluka. Alltid i en värld att slukas av. Självmedveten, global, ensam.

Och fotografierna! Av städer som inte längre finns. Av restauranger. Av dansare. Det är inte bara poeter som saknar bokstavlig beständighet. Det finns inte mycket kvar av din värld, Henry. Det skulle man säga om man pratade med de döda. Det är tur att bokstäver håller bättre.

## 6. *fem förlorade år (och ett helt århundrade)*

Brian Jones (simbassäng), Janis Joplin (heroin), Jimi Hendrix (spyor), Jim Morrison ("hjärtattack"), Kurt Cobain (hagelgevär), Alexander Bashlachev (en hög byggnad).

Musiker blir i varje fall 27 innan de försvinner in i den glittrande tomheten. Forever 27 club är fylld av rockmusiker och så mytomspunnen att man nästan glömmer att också en tjugosjuåring som dör lämnar efter sig mer frånvaro än faktisk aktivitet. Men



27 är ändå mer än 22. Och för en rockmusiker skapas vanligen det mesta av värde i en ganska snäv radie från de tidiga tjugo. I varje fall statistiskt. För en poet, däremot, är startsträckan lite längre. En poet är fortfarande ung vid 35, medan en rockmusiker blir veteran. Det är inte min logik.

Henry Parlands enda egentliga diktsamling, *Idealrealisation*, är så tunn att den nästan bara är en retning, en demotejp som lovar något stort inför framtiden, och det är frestande att tänka på de där fem åren som hade hållit scharlakansfebern i schack om Henry hade spelat rock istället för brådmogen författare. Rocken kom lite senare, jag vet. Men det är ändå inte otänkbart. Han uppskattade ju i alla fall jazz.

Och ändå, i en liten samling och ett förvisso imponerande antal artiklar hann Henry Parland så mycket. Han gav oss bubbelvatten, bilar, tåg, shopping, mode och film. Han gav oss det moderna samhället, och om något har ersatt en religion så är det väl en blind dyrkan av moderniteten. Med eller utan förledet -post. Henry Parland hade älskat 1900-talet. Det är jag övertygad om.

Han var faktiskt samtida med Alexander Flemmings penicillin, vars effekter mest upptäcktes av en slump. Det var 1928 och ändå lite för sent. Först på fyrtioalet blev den lilla mögelsvampen tillgänglig som medicin. Det hade varit bra att ha, annars.

Transistorn hade också intresserat Parland, men den kom först 1947. Och följderna i gigantiska datorhallar som fortfarande krymper och snart inte längre syns är som gjord för korthuggna lakoniska iakttagelser med en underton av eld. Precis som integrerade kretsar, elektronrör och nylon. För att inte tala om atombomber, p-piller och färdigpackad djupfryst mat. Satelliter, rymdraketer och pacemakers, däremot, skulle kanske bli en överdos. Till och med för Henry Parland, som under sina futtiga 22 år skrev oss ett 1900-tal att fortsätta leva.

# Kan själv

*Karin Lilja*

I dag är det stilla på biblioteket i min stad. Biblioteket är ett enda stort rum, avdelat med halvtomma bokhyllor. Skulle vi vara fler än vad vi är nu – fyra, fem vuxna och ett par barn – tog stojet över. Men i dag är det lugnt. Snön därute lyser upp det murriga sjuttioalsteglet.

Jag bläddrar bland de utställda böckerna. Fastnar framför en hylla, där en lapp är fäst:

*Kulturrådet skickar fyra gånger om året ut böcker till biblioteken, och vi går då igenom dem och väljer ut det vi tror ni är intresserade av. Här står nu böcker vi inte tror att ni är intresserade av, men motbevisa oss gärna och låna dem.*

På sin lit de parad står några lyriksamlingar med välkända författarnamn, ett par tre biografier, Columellas *Tolv böcker om lantbruk* och en bok med Eyvind Johnsons kritik. Jag plockar upp Shih-t'ao's *Några klagörande kommentarer kring konsten att måla* och sätter mig vid ett bord.

Shih-t'ao skriver:

*Liksom en lång resa alltid börjar med ett första steg bär detta unika penseldrag på möjlig-*

*heten att nå in i och bortom universum. Ett oändligt antal penseldrag ligger här och väntar. När man en gång blivit klar över hur allt hänger ihop får man kontroll över pensel och tusch och kan utan större svårighet skapa sig ett eget universum i miniatyr.*

Att få kontroll över pensel och tusch . . . Att ge sig hän, att ta sig tiden att verkligen bli bra på något. Att ge de där tiotusen timmarna eller mer åt en färdighet för att bli en av de bästa inom det området, som den brittiske vetenskapsjournalisten Malcolm Gladwell skriver om i *Outliers*.

Vem gör det? Vem har den tiden? Hur finner vi kvaliteten, lär oss att se skillnad på gott och dåligt hantverk, en bra eller dålig bit kött, om vi inte ger oss tid att studera kunskapen? Om vi inte ens på biblioteket har kvar hoppet om att våra medmänniskor kan lägga en stund på att reflektera över romerska bönder eller japanska målare?

\* \* \*

Punkens slagord "Alla kan!" var befriande. Alla kan spela, alla får säga vad de tycker oavsett klass, titel eller ålder. Alla fick vara lucia, alla fick vara med i laget; ingen slogs ut. Det fanns möjlighet för alla.

Alla kan! Vi som var barn eller unga under punken har tagit med oss mantrat. Vi drar oss inte för att sätta hammaren i huset, sticka en tröja, baka vårt bröd. Och det är bra – att bygga ett hus och laga sin mat är aktiviteter människan ägnat sig åt sedan historiens början. Problemet är när kraven ställs på perfektion. Det räcker inte med att baka ett bröd på jäst och vetemjöl. Nej, det ska vara surdegsbröd på vildjäst. När brödet inte blir sådär perfekt som kokbokens förföriska bilder visar, gråter vi bittert ut på vår Facebookstatusrad. Väggarna ska bli perfekt spacklade, vinbärsbuskarna ska digna av bär och bli till osötad saft, för det är ju så trevligt och nyttigt, precis som i tv-

programmen. Våra barn ska vara väluppfostrade som kom de från familjen Huxtable, drömfamiljen som vi växte upp med.

Det punkiga ”alla kan” blir ”alla ska kunna”. Kravet på perfektion snörper människornas hjärtan.

\* \* \*

Att medvetet lönearbete mindre – utan att vara sjuk, arbetslös eller studerande – för att kunna lägga mer av sin tid på annat, är en mottrend till stress och livspussel som blivit allt tydligare de senare åren.

I USA har trenden döpts till ’downshifting’, nerväxling, och i Europa har Slow-rörelsen vuxit fram, med ’slow’ mat, ’slow’ städer och liknande. Medan nerväxlingen är mer inriktad på själva arbetssituationen, är Slow och böcker som Tom Hodgkinsons *How to be idle* (fritt översatt ’Konsten att vara lat’) en mer livsnjutande, epikureisk gren. På samma träd sitter ’voluntary simplicity’, frivillig enkelhet, som är en radikalare riktning med ett tydligare ställningstagande för ett miljömedvetet och hållbart levnadssätt. På trädet finns också medveten närvaro, medveten fysisk rörelse som yoga och taichi, men också vegetarianism och debatten om matkvalitet. Även om inte alla ägnar sig åt allt, och vissa riktningar direkt motsäger varandra, finns det några gemensamma frågeställningar: Vad ska vi göra med våra liv? Vilka avtryck har vi rätt att göra? Vad är viktigt?

I sin bok Statusstress skriver den schweizisk-brittiske författaren Alain de Botton om den moderna människans ångest inför att upprätthålla sin position i samhället. Duger jag? Är jag lika duktig som alla andra? Är jag värdefull? Denna statusstress framkallar sorg och bedrövelse.

De Botton visar på flera anledningar till hur denna stress uppkommit, och en är meritokratin. Fram till mitten av förra århundradet, menar han, ansågs vare sig fattig-

dom eller rikedom ha något med moral att göra. Möjligen kunde man tycka att de rika var rovgiriga och de fattiga mer ädla. I höjd med industrialismen växte långsamt andra tankar fram. De fattiga hade sig själva att skylla, ansåg allt fler; lättja och oförmåga skapar en låg position på samhällsstegen. Det blev fult att inte ha god ekonomi.

*I det hårdare opinionsklimat som gjorde sig gällande i de meritokratiska samhällens fruktbara hörn blev det möjligt att hävda att den sociala hierarkin troget speglade egenskaperna hos medlemmarna på samhällsstegens alla pinnar och att förutsättningarna således redan fanns för goda människor att lyckas och för drönarna att trassla till det för sig – vilket minskade behovet av välgörenhet, socialhjälp, omfördelningsåtgärder eller vanlig hederlig medkänsla.*

För att komma över statusstressen, föreslår de Botton flera alternativ. Filosofi, politik och konst kan skapa meningsfullhet och därmed också minska statusstressen. Det sista alternativet de Botton anger är bohemliv.

Bohemströmningen började som en motrörelse mot bourgeoisien under 1800-talet, men de Botton noterar att bohemeri kan finnas överallt och uttryckas på olika sätt:

*Man kan linda ordet runt ett antal konstnärliga och sociala fenomen under de senaste tvåhundra åren, från romantiken till surrealismen, från beatniks till punkare, från situationister till kibbutzniks, och ändå inte slita av en tråd som förbinder något viktigt.*

Gemensamt för bohemerna de Botton beskriver är till stor del att de har någon hantverksskicklighet. Bloomsburygruppen var inte konstnärs-wannabes, utan kunniga målare, författare och publicister. William Morris var en framgångsrik konstnär, författare och designer. När bohemerna misslyckades, handlade det om ”ädla misslyckanden”,

om missförstått geni. Kritiken handlade inte om att de var klantiga och okunniga, utan det fanns snarare meningsskiljaktigheter om de var ”bra” eller inte. Det handlade om smak, inte om skicklighet. De kunde, i en värld där skolgång och börd gjorde att alla inte hade en möjlighet att kunna.

Ett exempel på bohemliv som anges i Statusstress är den amerikanske transcendentalisten Henry David Thoreau. Thoreau flyttade under två år i mitten av 1800-talet ut i en egenhändigt byggd stuga vid sjön Walden i Massachussetts, USA. Därefter skrev han boken *Skogsliv vid Walden*, som i dag är en klassiker, inte minst för downshifting- och voluntary simplicity-rörelsen. Utan att överdriva allt för mycket, tycker jag mig se att Thoreau är citerad i de allra flesta moderna böcker om nerväxling. Varför? Varför inte Rousseau, Gandhi eller någon annan tänkare som förordat ett enklare leverne?

Jag tror att det finns flera anledningar. Det enklaste – och kanske något populistiska – svaret är: för att Thoreau var amerikan. Eller: för att *Skogsliv vid Walden* är en väl-skriven bok. Och det är ju sant. Men varför boken blivit så viktig för nerväxlingsrörelsen tror jag främst beror på att den ger ett konkret alternativ. Thoreau gjorde det verkligen. Han flyttade ut. Det var mer verkstad än snack. Naturbeskrivningar, filosofiska noteringar och Huckleberry Finn-romantik blandas med konkreta beskrivningar om hur han levde de där två åren. Han skriver:

*Mitt möblemang, varav jag tillverkade det mesta själv och varav det övriga inte kostade mig något som jag inte redovisat för, bestod av en säng, ett bord, en skrivpulpet, tre stolar, en spegel tre tum i diameter, en kittel, en slev, en stekpanna, en tvättbalja, två par kniv och gaffel, en mugg, en sked, en fotogenkanna, en sirapsburk och en lampa. Ingen är så fattig, att han behöver slå sig ner på en pumpa. Det vore brist på företagsamhet.*

Befriande enkelt i vår tid av inredningsreportage och konsumtionshets. På ett annat

ställe i sin bok skriver han varför tre stolar är så lagom: ”... en för ensamhet, två för vänskap, tre för sällskap”. Kommer det fler, får de stå upp.

Kunde han, så kan jag. Då vågar jag. Det är den mest positiva sidan av ”alla kan”. Men Thoreau – liksom bohemerna – kunde verkligen. Han hade ett kunnande, ett hantverk, som gjorde att han kunde slappna av och bli fri.

\* \* \*

Malcolm Gladwell citerar i *Outliers* den kanadensiska psykologen Roger Barnsleys undersökning om elithockeyspelare. Han ville veta varför just dessa människor blev bäst, och istället för att undersöka fysiologi eller mental styrka, fick han – eller snarare hans fru – en snilleblix. Det visade sig att de främsta hockeyspelarna hade en sak gemensamt: de var födda de första månaderna på året. I hockey är det bra att vara stor och stark, och när uttagningarna till lagen görs i skolåren, väljer ledarna ut de barn som har bäst förutsättningar för att lyckas, alltså de stora och starka.

Nu visade Barnsley att eftersom lagen grupperas efter födelseår – alla 01:or i en grupp, alla 02: or i en annan etc – jämförs de barn som fötts under samma år, inte de som har samma fysik. De som är födda tidigt på året är större och starkare än sina årskamrater, i varje fall en bra bit upp i mellanstadieåldern, och därför väljer ledarna i första hand ut barn som är födda under årets första kvartal. Eftersom dessa barn ständigt blir valda, får de bättre undervisning och mer träning, och därför består deras överlägsenhet även i äldre åldrar när fysiken blir mer likartad oavsett födelsemånad.

Gladwell citerar forskare som tittat närmare på födelsemånad och studieframgångar. Det visade sig att samma mekanismer som fanns bakom hockeyn, även fanns när man valde ut elever för stipendier och talangprogram inom läsämnen. Lärarna blandade ihop mognad med färdigheter, och därför kunde forskarna visa på en skevhet

i rekryteringen av begåvade barn ända upp i högskolan. Forskarna visade att det på de längre högskoleutbildningarna i USA gick det relativt sett färre barn födda i sista kvartalet. En ny rapport från Skolverket visar på att sammanblandningen av mognad och färdigheter fortfarande förekommer i svenska skolor, där man i skriftliga omdömen blandar samman elevernas prestation med deras beteende.

Nå, framgång föds på fler sätt än när man är född på året, och misslyckanden i livet kan inte skyllas på att man råkar se dagens ljus på nyårsafton. Men idén att alla ska kunna – när det finns praktiska, fysiologiska, sociala eller tekniska skäl till att inte alla kan – skapar ångest hos den moderna människan, när hon inser att hon inte klarar ut sin situation. Det är en skillnad mellan "Alla kan", "Alla ska kunna" och "Alla är bra på något".

Nerväxlaren som i Thoreaus anda gräver sitt grönsaksland, gör det långsamt och omsorgsfullt. Han vet att han inte kommer att kunna allt, veta allt eller vara bäst på allt. Men det han gör, det kommer att göras bra. En av anledningarna till att nerväxlingstrenden fått en så stark genklang – i varje fall i teorin – på senare år, tror jag har att göra med en reaktion mot att alla ska kunna. Det är fler som inser att det räcker med att vara riktigt bra på något, än att försöka "ligga i framkant" på allt och "ha många bollar i luften".

Gör man få saker, men ordentligt, med kunskap och längde, får man till slut en stor förmåga att göra just detta. Alla kan, visst, men inte allt. En insikt som kan tyckas banal, men som ger vila.

Shih-t'ao skriver:

*Penselns funktion ligger inte i själva penseln  
utan i att den skapar något av värde  
Tuschets funktion ligger inte i själva tuschet  
utan i dess förmåga att ge och ta*



\*\*\*

Utbildning och specialisering bryter upp murar som annars kan vara oövervinnliga på grund av ursprung, födelsemånad eller vad det nu kan vara. Gladwells forskare visar i högsta grad att vi trots goda generella utbildningsstrukturer ändå har kvar höga murar – men de är osynliga.

Kön är en av flera murar. För att fler kvinnor skulle våga ställa sig på scen, startade man i Hultsfred Popkollo. Popkollo var ursprungligen sommarkurser för tonåriga tjejer som ville spela rock, men har nu utvecklats till kortkurser för kvinnor med drömmar om ett liv i musikbranschen. I Hultsfred identifierade man, genom föreningen Rockparty och Campus Hultsfred, att bristen på kvinnliga rockmusiker inte hade ett dugg att göra med att tjejerna inte ville spela, utan med att muren de måste ta sig över för att komma dit de ville var för hög. Genom goda förebilder, undervisning och en tydlig riktning har nu Popkollo blivit en succé som finns på flera platser i Sverige och lockar hundratals kvinnor varje år.

Alla blir inte popstjärnor efter en veckas Popkollo. Men alla får möjligheten att träffa likasinnade och växa. De "fuskar" inte på gitarr. De fokuserar.

Finns det möjlighet att fördjupa sig och bli riktigt bra inom en kompetens, får man en säkerhet och förankrad kunskap. Kunskapen blir integrerad och till slut är det något som man inte tänker på längre. Vi känner igen det från när vi lärde oss att cykla eller simma – de i förstone oöverstigliga fysiska hindren övervinns, och när kompetensen integreras i oss tänker vi inte längre på det. Så är det med kunskap och kompetens. Att lära sig spela i grupp, som på Popkollo, kan vara svårt i början, men när man väl lärt sig det, blir det en integrerad kunskap. Med den integrerade, fördjupade kunskapen öppnas möjligheten för improvisation, att jamma. Du ser sammanhang och kan göra kopplingar in i andra fält, skapa nytt och förnya.

Men om alla kan lite om mycket och du inte fördjupar dig inom något särskilt, utan blir lite halvbra på det mesta, så kommer aldrig den där förlösningen i den integrerade kunskapen. Då blir det en ansträngning att prestera, och det blir tungt och glädjelöst att jamma. Har du ingen trygghet i din kunskap, har du svårt att se sammanhang och vara gränsöverskridande, och på det sättet skapa nytt.

\* \* \*

Att fördjupa sig i något – träsnideri, romerskt bondeliv, surdegsbakning – skänker glädje när kunskapen börjar sitta och man kan börja jamma. Men vägen dit är ofta lång, ofta tråkig. Du blir ingen duktig tvärflyktist genom att önska det – du måste öva dina skalor, flera timmar varje dag. Den skicklige bagaren har många bullar och mycket dödbakt på sitt samvete. Att bli beläst kräver att du verkligen läser de där böckerna. En människas liv är begränsat, och hur kort just ditt liv ska bli, det vet ingen. Du kan inte lägga ner tid på allt så att du blir kunnig på allt. Du måste välja. När du valt, måste du gmeta på. Du måste gå på den där fotbollsträningen, vecka efter vecka, för att kunna börja spela i A-laget. Trots att det är kallt om knäna.

Men istället slukar vi artiklar om ”Fast rumpa snabbt” och ser tv-filmatiseringen av den tjocka romanen istället för att läsa den. Vi tar den korta rundan i skogen, väljer en hund med lättskött päls och en gräsklippare som gör jobbet på egen hand.

Vi slipper att få det jobbigt, vi slipper det svåra och tråkiga med att fokusera på ett fåtal uppgifter, men vi går miste om upplevelsen i att verkligen kunna, att förmå och förstå.

\* \* \*

Sverige var känt för sina stora uppfinningar – dynamiten, kugghjulet, skiftnyckeln och så vidare. Sverige är i dag känt för att vara duktigt på att göra nytt av redan uttänkta idéer. Vi kom inte på Internet, men vi är bra att på att använda det. Vi skapar inte nya musikriktningar, men vi är duktiga på att göra snygga lån och skapa igenkännbara melodier som slår. Det är inget fel i det – en trend är just mashups, cut-and-paste och remixkultur, där man sätter samman befintligt för att skapa något annat. Bevisligen går det bra för flera av dessa superblandare, som musikern Per Gessle eller Tysklands bokaktuella Helene Hegemann.

Vi gjorde skarpa mobiltelefoner, men så kom andra delar av världen på hur man skulle kunna göra dem funky. Vi gör inte funky. Vi gör mobiltelefoner.

Men de där verkliga nya idéerna, kommer de fram när alla ska kunna? När alla ska göra allt, jämt, samtidigt? Det finns föreläsare som åker runt på konferenser och seminarier och förklarar för åhörarna att norra Europa inte längre är unikt med sin välbildade, flitiga arbetskraft. Det finns mer utbildad och motiverad arbetskraft i Kina, Indien, Brasilien. Alla kan, på riktigt. Hur ska vi i de nordiska länderna göra då? När vi inte har de skarpaste ingenjörerna och ekonomerna, utan det mesta av tänkandet kan göras i Mumbai eller Shanghai? Räcker det med en remix av det som redan varit?

Tänk om bohemer, nerväxlare och skogs-dropouts skulle omvärderas? Tänk om man började se dessa människor – med sina tomma kalendrar och tysta telefoner – som samhällets framtid, dess forskningsavdelning? De som har tid att lägga sina tionusen timmar eller mer på att lära sig, så att de kan glömma att de lärt sig, riva murarna och tänka nytt.

Kanske fler kunde få uppleva fokusering och att bli riktigt kunniga? Om fler hade fått möjlighet att – på betald arbetstid – ägna sig åt tanketid, att fokusera, grunna, vrida och vända. Då hade nog biblioteken betrott sina besökare om att orka läsa lite svårare böcker. Då hade vi kunnat jamma.

Då kanske det blev sant: att alla kan. Något. Bra.

Shih-t'ao skriver:

*När konstnären inte längre riktar in sig*

*på berg*

*på vatten*

*på penslar*

*på tusch*

*på tradition*

*på det samtida*

*eller på de visa och kloka*

*då kan han genomföra sitt uppdrag.*

En snöboll smäller in i bibliotekets fönster. Jag ställer tillbaka boken i hyllan och går hem.

#### LITTERATUR

De Botton, Alain: *Statusstress*. Översättning av Nille Lindgren. Utgiven 2005 av Månocket.

Gladwell, Malcolm: *Outliers, The story of success*. Utgiven 2008 av Allen Lane.

Shih-t'ao: *Några klagörande kommentarer kring konsten att måla*. Tolkning av Ola Granath. Utgiven 2006 av Rosenlöfs bok.

Skolverket: *Individuella utvecklingsplaner med skriftliga omdömen i grundskolan*. Utgiven 2010 (pdf).

Thoreau, Henry David: *Skogsliv vid Walden*. Översättning av Frans G Bengtsson. Utgiven 1990 av Wahlström & Widstrand.



# Otryggare kan ingen vara

*Annika Sandlund*

När jag var i tioårsåldern hittade jag en gammal grå kartongbit i en låda där gamla sedlar och papper som eventuellt var viktiga samlade damm tillsammans med snörstumpar och annat som ”kanske kan komma till nytta någon gång”. Min pappa var född före kriget, det förklarade mycket. Det förklarade både snörstumparna och den gråa kartongbiten, stor som en halv A4, med min pappas namn noga textat med versaler i övre högre hörnet. Jag visade kartongbiten för pappa och han sade att ja, jag var krigsbarn i Sverige. Det hade jag aldrig vetat. Jag frågade hur det var. Han sade att hans föräldrar sänt honom över Bottenhavet när han var runt fem år gammal, men att hans erfarenhet var olik alla de andra krigsbarnens erfarenheter. Han skickades till en familj som föräldrarna kände sedan tidigare, inte okända människor – det gjorde det ”annorlunda”. Han nämnde inte att föräldrarna i den nya fosterfamiljen, gamla skolkamrater till min pappas föräldrar naturligtvis var lika främmande för honom som alla andra okända vuxna. Men jag nöjde mig med förklaringen. Det tog mig trettio år att ställa den uppenbara frågan: Hur då annorlunda?

Ett barn är också pojken från Afghanistan som på en ö i Medelhavet står vid sin mors och sina systrars grav. Hans far betalade flera tusen dollar för att skicka familjen till ”säkerhet” i Europa. Familjen begravs i en stilla ceremoni, uppe på kullen som ser ut över havet som dränkt dem. De är inte ensamma i graven. De överlevande berättade

att kustbevakarna tvingat fartyget att återvända mot Turkiets kust, men att vinden var för hård och att båten vält. Det är inte ovanligt att kustbevakarna på båda sidorna tvingar båtarna fram och tillbaka. Det är heller inte ovanligt att kustbevakarna med kniv ristar ett hål i båten så de kan vara säkra på att gränsbevakningen på andra sidan inte kan skicka båten tillbaka. Den här taktiken har blivit så utbredd att mänskossmugglarna numera rutinmässigt ger mänskorna en bit målartejp för att täcka hålet med<sup>1</sup>. Mer än 100 000 människor per år beräknas nå Europa i gummibåtar varje år. År 2009, skickade Grekland, officiellt, mer än 20 000 personer tillbaka till Turkiet. De inofficiella siffrorna vet ingen. På tjugo år har 34 000 människor drunknat i havet – och då räknas bara de kroppar som hittats. De flesta hittas aldrig. Mina vänner säger mig att Ali, den afghanska tio-åringen hör till de lyckliga.

När min pappa skickades till Sverige under kriget var det få som ifrågasatte krigsbarnens öde. Det fanns en förståelse för att barn måste räddas undan brinnande krig, en förståelse för att föräldrar skickade dem till trygghet på andra sidan gränsen. En viss förståelse för begreppet ”Guds barnaskara”. I efterhand har studier visat att många av barnen hellre stannat med sina föräldrar och riskerat liv och lem under bombanfall än skickats iväg. I barnets öga var kärleksgärningen en förvisning. Det är lätt att vara kritiskt i efterhand, och alla mammor jag vet har sett – och gråtit – över barnets perspektiv när de tittat på filmen Den Bästa av Mödrar<sup>2</sup>. Men det är trots allt bättre att leva än att dö. Även om man bara är tio år gammal.

Idag är det lättare för oss att gråta över det förflutna än att gnugga ögonen och se var och hur dagens krigsbarn riskerar liv och lem. Av världens flyktingar är 44 % barn<sup>3</sup>. Grovt räknat blir det ungefär 6 688 000. Ungefär som Finlands befolkning, bara

---

1 Stuck in a Revolving Door, Human Rights Watch, November 2008

2 Klaus Härö, Den bästa av mödrar, film

3 Annual Statistics of the World's refugees, UNHCR 2009

att alla är under aderton år gamla. Tusentals gånger de finska krigsbarnen antal. De flesta lever hela sina liv i flyktingläger nära de länder som de flytt. Men inte alla. År 2009 fördubblades antalet asylsökande barn som anlände till Europa utan sina föräldrar, officiellt från 3 800 till över 6 000<sup>4</sup>. Den här siffran står förstås bara för en bråkdel av de som barn som lyckas ta sig in i Europa eftersom många aldrig söker asyl, antingen av okunskap eller av en välgrundad rädsla för att skickas tillbaka. Alis syskon var fyra, sex och åtta år gamla. Han var äldst. Han står vid kanten av massgraven, ordlös. Det är ingen som filmar hans sorg. Det finns många gravar här på kullen. Många gravar, inga namn. Pojken är från Afghanistan. Krigsbarn också han. Men han har ingen lapp om halsen. Hurdå annorlunda?

Ali har kommit så här långt från sitt hemland med en våg av andra som korsat gränserna på olaglig väg. Den olagliga invandringen är en industri som räknar sina vinster i miljoner och sina offer i mänskoliv. Mänskorna stämplas som ”illegala”, ”clandestini”, ”ekonomiska flyktingar”, ”sans-papiers”. Och det är sant att alla kategorier trycks in i samma små båtar, bland flyktingar och krigsbarn ryms också de människor som helt enkelt vill få ett jobb och skicka hem pengar till familjen. I en värld där allt större rörlighet gör att staterna förlorat – eller åtminstone anser sig ha förlorat – kontrollen över det mesta; pengar, arbetsplatser, folkets tilltro, håller de stenhårt fast vid det enda som ännu går att kontrollera – mänskorna. Men det är inget brott i sig att söka jobb. Och den olagliga invandringen av arbetare skulle upphöra om det var så att arbetskraften inte behövdes. Men den behövs. I till exempel Italien uppskattas den svarta sektorn, som till största delen består av invandrare, omfatta mellan 17 och 25 procent av den totala ekonomin<sup>5</sup>. Antalet invandrare i Italien som arbetar svart inom åldringsvården

---

4 BBC News, Afghan teenagers risk life for Europe, 3 januari 2010

5 Marco Rovelli: ”Servi. Il paese sommerso dei clandestini al lavoro”, 2009



är cirka en halv miljon. Man skulle kunna tro att det här är någon som uppskattas. Men så är det inte. Av den italienska statens kostnader för invandringen går cirka 80 procent till att bekämpa invandringen och invandrarna (kontroller, fängelser, utvisning etc) och endast 20 procent till integration<sup>6</sup>. Och då undviker man helt att peka på de miljoner och åter miljoner går förlorade när arbetsplatser som bevisligen behövs och arbete som kunde beskattas tvingas under jorden.

Rätten att söka jobb förutsätter rätten att kunna röra sig fritt – också över gränser. Det är en av slutsatserna i Nigel Harris bok *Thinking the Unthinkable*<sup>7</sup>, som långt är ett försvar för rätten och friheten att söka jobb i ett annat land än det man är född i. I dag gäller rörelsefriheten bara eliten, de med de rätta kontakterna, de rätta pappren, de rätta passen. Det har inget att göra med den annars så hyllade principen av utbud och efterfrågan. Harris visar i sin bok att det faktiskt INTE är de fattigaste som söker sig till Europa. Bortsett från den uppenbara sanningen att de flesta människor inte vill lämna sina hemland – och de som gör det fortsätter att drömma om att komma hem, oberoende av hur rika och hyllade de än blir i det nya landet – behövs det kapital, mod och något som den nya världen vill ha (utbildning, vilja att arbeta) för att man ska kunna flytta. Myten om de miljoner som samlas vid Europas gränser för att utnyttja minsta lilla glipa i rustningen är just en myt. Ändå är det bilden av ett Europa som hotas att ”översvämmas” av invandrarna (alltid fattiga och alltid svarta, även när det inte skrivs ut) som utgör grunden i Europas invandrarpolitik.

Ibland flimrar även historierna om de tiotusen som stupat utanför gränsen, eller de 5 000 som dött innanför gränserna under tågagnar och i lådor avsedda för fryst kött förbi. Men på det politiska planet uteblir den kritiska granskningen och analysen.

---

6 Marco Rovelli: ”Servi. Il paese sommerso dei clandestini al lavoro”, 2009

7 Nigel Harris, *Thinking the Unthinkable*, 2002

Många menar att invandringen är ett så tacksamt offer för myter på grund av rasism och okunskap. Jag är inte så övertygad. Måne det inte är vårt eget dåliga samvete som är det främsta vapnet i mytbildningen? Vi vet ju att vi har det så mycket bättre, att vi äger 80–90 procent av jordens tillgångar. Vi vill inte analysera invandringen närmare för att vi vet att hur vi än svänger på steken är beslutet att skicka sin familj, sina barn, från den lilla krigshärjade byn i Afghanistan till det rika Europa ett rationellt beslut. Och att det enda moraliskt riktiga i vår värld i dag är att dela tillgångarna mer rättvist. Men konsekvensen – att vi på något sätt vore skyldiga att ta hand om barnet, att hjälpa Ali istället för att bura in honom tills nästa flyg till Kabul lyfter – det är en vetskap vi med alla medel skyddar, och skyddas, emot. Norge, Holland och Storbritannien är alla länder som i år meddelat att de istället för att skydda de föräldralösa hellre bygger barnhem i Kabul. Inte för de föräldralösa i Kabul, märk väl, utan för de föräldralösa afghanska barnen innanför våra gränser som de vill skicka ”hem”.

Det handlar förstas inte endast om barnen, det handlar om människor, om familjer. Vi får glömma referenserna till barnaskaran, för de här barnen varken ses eller behandlas som barn, de behandlas som ”illegala”, som trojanska hästar i krig. Det handlar inte heller om flyktingar. Flyktingar är också misstänkta, de är folk som på något sätt nästlat sig in, eller som ljugit tillräckligt bra under intervjun. Barnen måste stoppas. Flyktingarna måste stoppas. Det handlar ju inte om dem. Det handlar om invandring. Åtminstone då kan vi väl alla enas om att det är av ondo?

När Världsbanken i början av 1980-talet gjorde sin första rapport om Kina, riktades skarp kritik mot den politik som förbjöd folk att flytta från ett område till ett annat för att söka jobb. Den sades att den här politiken ”läste in folk” i fattigdom. Samma kritik kan riktas mot Europas – och västvärldens – allt högre murar och allt striktare kontroll av invandringen. Oräkneliga är de studier som visar att invandring behövs. Det finns inget hållbart moraliskt, men inte heller något hållbart ekonomiskt argument

emot invandringen. Om de människor som i tjugotals år smugglats in över våra gränser verkligen inte behövdes skulle den olagliga invandringen ha upphört för länge sedan<sup>8</sup>.

På en konferens med title "The International Emigration Conference" i London slog de kloka fast att "we affirm the right of every individual to the fundamental liberty accorded to him/her by every civilized nation to come and go and to dispose of his person or his destinies as he pleases." Och när ägde denna konferens rum? År 1889. Varför? För att migration alltid funnits. När slutade vi vara "civiliserade nationer"? Och när slutade vi att se barn som de barn de är, rädda och ängsliga, ivägskickade av skrämda föräldrar som ser det som en enda utväg för att trygga barnet?

När man ser på aktörerna – flyktingarna, invandrarna, smugglarna, medborgarorganisationerna, barnen – är staten fortfarande den starkaste. Ändå lyckas staterna med konststycket att hävda att de är "offer". Det måste byggas murar och lagar, och människor måste spärras och skickas tillbaka i handbojor. Jag vet faktiskt inte varför vi köper ett resonemang som så uppenbart är fel. Och hur det kan pågå år efter år efter år, utan att staternas tolkningsföreträdare ifrågasätts.

Två dagar efter jul år 1996, vandrade 182 människor upp ur havet på en öde strand. De tog sig till närmaste by och berättade för polisen att de betalat 4 000 dollar för att flygas från Afghanistan, Pakistan och Bangladesh till en liten turistort i södra Turkiet. Från Turkiet hade de stigit ombord på ett 1,500 tons skepp med namnet Yiohan, där de överlevde på bröd och en halv kopp vatten per dag. Halvägs över medelhavet möttes skeppet av ett mindre fartyg, kallat F174. Under vapenhot tvingades passagerarna, inalles 340 människor att ta sig över till den mindra båten som officiellt hade kapacitet för 100 passagerare. Folk föll överbord. Barn drunknade. Den grekiska kapten, som enligt

---

8 Stahl, Charles, Overview, Economic Perspectives, OECD, 1989, Nigel Harris, Immigration and the New World Order, 1995

ögonvittnen inte var speciellt nykter vid tillfället, gjorde ett misstag och det stora skeppet körde in i det mindre. Tjugonio människor lyckades kasta sig i vattnet och tog tag i repen som hängde ner från skeppet Yiohan. Resten – 289 människor – dog. Skeppet Yiohan fortsatte till Grekland och dumpade resten av människorna. Polisen skrattade och trodde inte på sagan. Fiskarna, både de grekiska och de italienska hittade allt fler kroppar i sina nät, men redan för tio år sen var det så vanligt att ingen rapporterade liken. Först flera veckor senare, när journalister fick nys om ”sagan” fick immigranterna upprättelse. Mot officiella råd och påbud samlade en journalist ihop tillräckligt mycket pengar för att bärga skeppet med liken. Journalisterna ringde också upp byn Tordher i Afghanistan som i den här olyckan miste tre av sina yngsta och bästa kriket-spelare. Jag skulle hoppas att en händelse som den här skulle få folk att spärra upp ögonen och skämmas. Men inget hände. Mänskosmugglingen fortsätter som förr. De ”olagliga” räknas varken som levande eller döda. Skillanden suddas ut.

Det är över sjuttio år sedan också de judiska föräldrarna i panik gjorde samma sak som de finländska under brinnande krig. Fenomenet som vi kallar krigsbarn kallades då för kindertransport. Med tåg och båt transporterades barnen från sina hemorter. Under ett projekt för att rädda barnen beviljades 10 000 judiska barn inresetillstånd till Storbritannien<sup>9</sup>. Andra i samma grupp spreds ut över världen. Naturligtvis var hjälpen sen och otillräcklig, men den hjälpande hand som trots allt sträcktes ut mot barnen står i skarp kontrast till budet till föräldrarna . . . På frågan om hur många judar Kanada kunde rädda under förintelsen var det officiella svaret ”None is too many”.<sup>10</sup> Nu gäller samma bud både vuxna och barn.

Rätten att trygga och bevaka ett lands gränser är en av hörnstenarna i modern tid.

---

<sup>9</sup> Bernard Wasserstein: Britain and the Jews of Europe 1939–1945

<sup>10</sup> Irving Abella & Harold Troper: None is too many

Nationalstaten bygger på tanken om att de som är födda på en viss plats under en viss tid utgör en gemenskap som är förutbestämd. Det handlar inte – säger vi – om ras eller pengar eller fördomar. Det handlar om att vi har vissa rättigheter som andra saknar för att våra förfäder kämpade för dem. Visserligen kan varje land förstås hamna i svårigheter och krig, men antingen tycker vi att vi förtjänat vårt välstånd, eller också tycker vi att vi hade tur. Det är en lottvinst att vara född i Finland. Lyckan kommer, lyckan går.

När det gäller invandring – laglig och olaglig – står nationalstaten stark. Rätten att bruka våld mot de som finns utanför, mot de som med alla medel vill ta sig in, anses som självklar. Visserligen ryggas en del för tanken på att rikta vapen mot vapenlösa, men principen råder det ingen oenighet kring. Staten har rätt att ta till våld för att trygga sina gränser. Staten ska skapa trygghet för de sina, och speciellt i Norden så vill vi ju faktiskt leva i den tron att staten är god och vill det bästa för de sina. Att det leder till våld mot andra är en beklaglig, men naturlig konsekvens. Det finns de som tror att bara genom den gemensamma fienden, genom ett vi mot dem tänkande, kan nationalstaten förbli stark. Det finns andra som a priori misstänker alla andra (inklusive de innanför gränserna) för att vilja ”åka snålskjuts” på den egna lutherska plikt känslan och den finska sisun. Så finns det rasisterna. Jag hävdar att alla tre kategorier är i minoritet. De flesta, skulle jag hävda, ifrågasätter inte de övergrepp som sker, som vi tillåter, överhuvudtaget.

Denna sommar flöt en liten gummibåt med 78 afrikaner ombord omkring på Medelhavet i veckor i närheten av många stora hotellkomplex på medelhavets kuster. Dagen efter att båten lämnat Libyens kust, den 29 juli, meddelade kaptenen att bensinen var slut. Dagen efter dog mobiltelefonernas batterier. De 78 blir mer och mer utmattade, vattnet tar slut, liksom maten och tändstickorna. De börjar dricka havsvatten. Den tjuugoåriga Haddish dör först. Ester är gravid och förlorar sitt barn. Titti,

en av de andra kvinnorna gör rent i båten. Snart stryker också Ester med, liksom den andra gravida kvinnan ombord, Luam. Passagerarna dör en efter en. Av de 78 som steg ombord dör 73. Efter tre veckor räddas båten och de överlevande förs till sjukhus. De intervjuas. Tio år efter skeppet Yiohans öde blir de omedelbart trodda – såna saker händer, gång på gång på gång. Marina Corradi, en italiensk journalist som återberättar historien jämför den västerländska – i detta fall turisternas och italienarnas – likgiltighet för invandrarnas öde med det medbrottsliga blundandet under förintelsen.<sup>11</sup> För starkt? Kanske, kanske inte. Men det är knappast troligt att kaptenerna och passagerarna på varenda en lyxbåt, färja och kryssningsfartyg som passerat gummibåten blivit bländade av solen.

Och vi som läser om det i tidningen. Hur länge kan vi fortsätta att inbilla oss att båten som sjönk, liket som fastnade i nätet, att kvinnan som dog, utgör ett undantag? Följer vi devisen att det som inte är rätt inte heller kan var lag, tar alla argument slut. Under den hårt reglerade ytan finns en snårskog av regler och förbud, och därunder råder djungelns lag. Det är inte ett sammanträffande att parken i Calais i Frankrike där tusentals olagliga invandrare och flyktingar slagit läger kallades, och kallas, för djungeln, ”The Jungle”. Det är heller inget sammanträffande att det enligt fransk lag<sup>12</sup> är kriminellt att hjälpa de olagliga – till exempel genom att ge ett hungrande barn mat eller en frysande ett täcke. Fransmännen på vänsterkanten kallar paragrafen för ”delit de solidarité” – brottsrubriceringen: solidaritet.

Jag antar att de som säger att Ali, den afghanska pojken, är lyckligt lottad kanske har en poäng trots allt. Ali står vid kanten av sin mors grav, med torra ögon och ose-

---

11 Marina Corradi, *Avvenire*, 21 augusti 2009, som citerad i Margareta Zetterströms artikel i DN 17 September 2009

12 Paragraf L622-1 i den franska strafflagen

ende blick, till polisen leder bort honom. Han är tio år gammal. Hans story rapporteras inte i pressen, men nog i den dagliga översikt över människor som försöker ta sig över Europas gränser som jag som flyktingarbetare läser igenom varje dag. Han klassificeras som en ”illegal immigrant”. Olaglig.

När min pappa återvände från Sverige till Finland hade hans fosterfamilj skickat med honom en gräddtårta till familjen i det krigsdrabbade landet. Han satte den på relingen ovanför bänken där han satt. Hans fötter nådde inte däck. När han såg sin mamma blev han så glad att han rusade upp – och gräddtårten föll i havet. Det är inte mycket han kommer ihåg från sin tid i Sverige, men han minns återkomsten. Och synen av kartongen som singlar ner mellan båten och hamnen och plumsar i havet. Han minns också att hans mamma inte blev arg. De frågar Ali varför han inte kan återvända – han säger att han inte har något att återvända till. Är han rädd för att hans pappa ska bli arg? Han svarar inte, men vänder bort huvudet. Det blir en lång paus i intervjun.

Av de miljoner människor som smugglas genom berg och över hav finns ingen statistik. I dag, i vårt upplysta, känslösköra samhälle räknar vi dem inte. Vi räknar inte ens de döda, och isynnerhet inte barnen. Ali har flyttats från sin mors grav till ett uppsamlingsläger som är avsett för 200 men innehysar 1 500 människor. Barn och vuxna. De som flytt för sitt liv och de som vill pröva lyckan. Ali kommer inte att ha en egen säng, inte ens ett eget hörn, inget ställe att gömma sig i fall han skulle vilja gråta. Poliserna kommer att ta hans fingeravtryck och försegla hans öde. Han kommer att förstå att det är ett fängelse, vad myndigheterna än kallar stället för. Kommer han någonsin att förstå att han inte orsakat sin mors död? Eller sin systers? Att han blir bestraffad för vad han är, och inte vad han gjort.

För myndigheterna berättar Ali att han inte kan stanna här, på gränsen till Europa. I Europa kan Ali jobba för brödfödan. Och Ali's pappa har sagt att familjen kommer

att vara säker i Europa. Själv är Alis pappa – enligt Ali – ute i kriget. Ali kan inte komma hem i handklovar. Och hans mamma är död. En del försöker lugna honom, andra försöker skrämma honom. En medborgarorganisation lyckas ordna så att han mot alla odds släpps från lägret och placeras på ett barnhem. Några dagar senare får jag höra att han ”rymt”. Polisen jagar honom, och om han försöker korsa gränsen kommer han att fångas och skickas tillbaka med nästa plan. Vi förlorar kontakten. Han är på väg vidare in i Europa. Ytterligare ett offer som smugglarna kommer att lura och utnyttja. Ett krigsbarn i Europa år 2010. Otryggare kan ingen vara.





# Textskärvornas uppbyggliga trubbighet

Om utanförskapets estetik hos Joel Pettersson

*Andreas Åberg*

De utspridda glasbitarna på bordet har alla samma dovt gröna färgton, det är lätt att vid en hastig anblick föreställa sig att en ölfaska eller en blomvas slagits sönder. Men glasbitarna kommer inte från ett och samma kärl. De kommer överhuvudtaget inte från något kärl. Vid en närmare granskning visar sig skärvorna snarare vara smycken som tillverkats av en glaskonstnär, halssmycken som ska efterlikna glasskärvor. Människans rationella helhetstänkande styr inte bara den visuella perceptionen, utan även läsandet. Om det begränsar eller berikar läsningen beror på i vilken grad det logiska förnuftet stäms av med fantasin och erfarenheten.

Den åländske författaren skrev inga längre sammanhållna berättelser, utan istället rastlöst drivna ostyriga anteckningar och berättelseembryon på hänsynslöst uppriktig realistisk prosa, förlagda till den åländska landsbygdens grå, leriga vardag. Joel Pettersson (1892–1937) är ett perifert spår i nordisk modernism. I likhet med flera andra författare som prioriterat brottstycken, stämningar och enskilda fristående scener framför kronologiskt ordnade berättelser har han fått blygsam uppmärksamhet. Han framstår på flera sätt som en åländsk Fernando Pessoa (1888–1935), som först många år efter sin död blev publicerad i bokform, i samlingsvolymerna *Jag har ju sett* (1972), *Eldtände*

(1973), *Frifågel* (1974), *Hallonskogen* (1975) och senare även *Till alla, alla, alla...* (2002). Men medan precis tilltal och förtätat innehåll är en framträdande egenskap hos Pessoa, är Petterssons texter utspridda skärvor, som svårligen kan hopfogas till en sammanhängande enhet. Förutom att texterna är rastlöst drivna, är det inte ovanligt att texter avslutas abrupt, eller med kraterlika lakuner. Ojämnt, oregelbundet, sprucket och bräckligt – här är skärvans egenskaper upphöjda till en grundläggande princip, och i de ofta återkommande självkommenterande reflektionerna framgår att det är en i högsta grad medveten sådan: ”Historierna höra inte alls det minsta på vad jag säger. De storma på över mig och surra som getingar i öronen på mig. /... / Rätt som det är sitter jag och berättar dem allesamman på samma gång.”

Bland Petterssons relativt begränsade krets av kommentatorer ses texternas brokighet i allmänhet som ett hinder. Hade han kunnat hålla sina texter i styr, hade han kunnat bli en av de främsta finlandssvenska modernisterna, hävdar exempelvis Thomas Warburton i *Åttio år finlandssvensk litteratur*. Vad Warburton inte tar hänsyn till, är att brokigheten är en grundläggande, medvetet utformad egenskap som strukturerar texterna och framkallar den ofta kommenterade besynnerliga dynamiken hos Pettersson.

Dragningen till den basala vardagen visar sig bland annat genom att Pettersson inte sällan låter ett gammalt ruckligt hönshus utgöra spelplatsen för sina fragmentscener. I en av dessa textskärvor blir jagberättaren, efter sina föräldrars bortgång, besatt av att med äggkläckningsmaskiner och andra tekniska hjälpmedel successivt öka sin omsättning på höns. Han gör allt för att slippa ta itu med det plågsamma sorgearbetet: När de tusentals hönsen råkar ut för en farsot ägnar han all sin energi åt att göra dem friska. Han provar kur efter kur, ruinerar sig på tobaksdamm och andra mer eller mindre tvivelaktiga påstådda hjälpmedel. Dygnet runt vistas han bland hönsen, alltmer fattig, hungrig och förvirrad i takt med att hönsen dör en efter en omkring honom. När sista hönan har dött, är sinnesförvirringen så stor att han beslutar sig för att gå samma väg själv:

Nej, nu skulle livet få sluta. Bara jag hade ett snyggt och estetiskt medel. Snara? Nej tack. Dynamitpatron? Nej då. Sitta med halva huvudet avskjutet och så skrämma slag på en hel sockens käringar. Jag hade lysol i en flaska. Och så gick jag till skogs. /.../ Då mötte jag en bykvinna. Tog mig omhand. Gav mig mat och dricka. Hade polisen dit och satte medvetande i mig. (*Eldtände*, s. 131 ff.)

Vad Pettersson inte skriver här, men som framgår när han återvänder till scenen på annat håll, är att hönshuset efter tillfrisknandet kom att inredas till en skiv- och målarateljé. Rummet där sinnesförvirringen uppstod blev *ett rum för skapande*, där han sedermera således kom att formulera händelser som tidigare utspelat sig på just den platsen. I sitt skrivande ställer Pettersson ateljédörren på glänt och låter läsaren kika in. Det är inte möjligt att registrera allt som sker därinne, men tillräckligt mycket för att kunna göra sig en fördjupad bild av den inneboende logiken i Petterssons textvärld.

Det går inte riktigt att få ett grepp om detta rum genom att endast förhålla sig till vad ordet rum refererar till på svenska. Istället blir den finska motsvarigheten ”tila” här relevant. Det finska ordet befäster nämligen inte en definitiv skillnad mellan det fysiska rummet och de mentala tillstånd hos dem som befinner sig i rummet. ”Tila” är ett (mellan)rum, som fångar in båda möjligheterna. När ordet bär dessa innebörder, blir det lättare att förstå det skapande rummets innebörd hos Pettersson. Genom att förlägga ateljén till hönshuset, blir det möjligt att på sätt och vis ”vara kvar” i den förvirrade besattheten, eller snarare: att vistas i (mellan)rummet mellan nu och då. Den skrivande jagberättaren kommer kort sagt händelserna som utspelade sig på platsen närmare.

Att berättaren återkommer till och vistas på denna plats skulle förstås kunna ses som ett slags terapeutisk vägledning, att återvända för att bearbeta, kanalisera och ventilerade tidigare händelser och erfarenheter. Men att förklara rummets betydelse med

hjälp av finskans ”tila” vägleder även läsaren, närmare bestämt till att etablera en generell förståelse för Joel Petterssons textskärvor.

Att texterna har skärvans form innebär att ingen läsare med bestämdhet kan fastställa var de börjar eller slutar, och inte heller ge en definitiv tolkning av innehållet med trovärdighet. Det råder fri rörlighet, en konsekvent vidöppenhet, i texterna. Effekterna av denna egenskap kan förklaras genom innebörden av begreppet ”tila”. Hos ”tila” råder transparens mellan yttre rum och inre mentalt tillstånd, vilket också är fallet mellan alla yttre rum/faktiska situationer/inre mentala tillstånd som återfinns i Petterssons texter. Texterna är genomskinliga glasskärvor, ingen av dessa tre olika spelplatser kan ges tolkningsföreträde framför den andra för att förklara ett textmässigt skeende eller en stämning. För att ta ett exempel. I böckerna återkommer Pettersson vid flera tillfällen till ett skeende där jagberättaren sätter sig i mitten av en klunga träd för att prata med träden. Skeendet kan inte bedömas vara en följdriktig konsekvens av en tidigare händelse, men inte heller ses som en indirekt framställning av ett inre mentalt tillstånd: situationen har inte någon permanent hemvist i varken ett minnes eller en berättelses narrativ, den är istället att betrakta som en nomadisk instans.

Mattias Pirholt, en av få samtida litteraturvetare som intresserat sig närmare för Pettersson, har en liknande tankegång i en analys av en enskild textskärva för att fastställa textens medialitet: ”Texten som meddelande, som intellektuellt innehåll och som mening, har beskrivits så långt det är möjligt i Petterssons korta fragment. Läsaren konfronteras närmast med en text som är ren medialitet.” Iakttagelsen är träffande, men har en längre räckvidd än vad Pirholt låter påskina. Eftersom texternas skeenden och händelser inte kan fixeras, är det således missriktat att överhuvudtaget, på något sätt, försöka förstå dem genom att förklara skeendenas betydelse. Snarare utgör textskärvorna tillsammans en realisering av vad semiotikern och kulturkritikern Roland

Barthes (1915–1980) i *The Pleasure of the Text* kallar *betydelsernas cirkulation*, det vill säga en konsekvent pågående glidning av betydelser och mening.

Första person är det vanligast förekommande berättarperspektivet hos Pettersson. Man skulle kunna föreställa sig att det är en och samma jagberättare som figurerar i de olika textskärvorna, för att sedan i sin tur se skärvornas ständiga betydelseglidning som en metod att försöka upplösa – eller varför inte mångfaldiga – jaget. Men läsningens tolkande metod kan inte säkerställa textskärvornas betydelsecirkulation, eftersom skärvornas betydelse inte på något sätt kan sökas genom textinnehållet.

I olika konstellationer och sammanhang återkommer Barthes till resonemang om texter som han kallar för skrivbara snarare än läsbara. I distinktionen mellan läsbara och skrivbara texter i boken *S/Z* beskriver han den sistnämnda texttypen som i så hög grad mångfaldig, att den engagerar till delaktighet: den försätter läsaren i ett skrivande tillstånd, driven av sin lust till texten. Läsningens praktik är här inte tillräcklig. Först genom den lustfyllda medproduktionen, *att skriva texten på nytt*, är det möjligt att göra sig en klar bild av texten ifråga. Begreppet skrivbarhet hos Barthes refererar inte endast till skrift som fysiskt medium, att skriva texten på nytt behöver inte innebära att assimilera och omformulera texten i praktisk handling. Skrivandet fortgår genom alla andra meningsskapande aktiviteter: istället för med papper och penna, skriver man texten genom vilken ordning man väljer att läsa texterna i, var man lägger tyngdpunkten i sin läsning, vad man glömmer bort och vad man hoppar över, och så vidare.

Petterssons textskärvor kan förstås utifrån detta perspektiv: den text som framträder för läsaren, har läsaren själv producerat, skrivit. Den betydelseglidande texten har på ett eller annat sätt laddats med mening, exempelvis genom att – som ovan – ha formulerat en jagupplösning genom texterna. Tack vare frånvaron av entydighet öppnar sig den skrivbara texten för läsaren: Den utgör ett vidöppet rum för reflektion som

inte kan behärskas, kontrolleras eller likriktas av läsaren, men som däremot ger utrymme för lustfyllt medskapande aktiviteter.

Eftersom en skrivbar text kan sägas undergräva konventionella läsarter genom att inte kunna avläsas enligt ett gängse linjärt betydelsemönster, ligger det nära till hands att den också skrivs ut ur litteraturen. Så var fallet för Joel Pettersson. Att hans texter inte blev publicerade under hans livstid var dock inte någon tillfällighet, på sätt och vis tycks det vara ett självvalt initiativ: det är med entusiasm som berättaren i *Eldtände* talar om ”frigörandet av diktaren från bokindustrin.”

Om avståndstagandet från litteraturen kan ses som en medveten ambition, kan man följaktligen också hävda att Petterssons texter styrs av en *utanförskapets estetik*. Ezra Pound (1885–1972), en av 1900-talets mest tongivande författare och kritiker, har i en mening fångat kärnan i modernismens estetik: ”fundamental exakthet i framställningen är författandets enda moraliska princip”. Att ha ett exakt skrivsätt räcker emellertid inte som moralisk skaparprincip för Joel Pettersson. Hans ansvar slutar inte vid textens form och innehåll, för honom är det dessutom viktigt att aktivera läsaren.

Pettersson tar större hänsyn till läsaren än till litteraturens breda men ändå ständigt närvarande regelverk för vad som får och inte får skrivas. Ett skrivsätt som hans, som i så pass hög grad präglas av ansvar inför läsaren, är inte bara estetiskt utan också etiskt. Petterssons författarskap är en plats där gränsdragningarna mellan etik och estetik är upphävda, en plats där est/etiken råder, för att tala med den tyske filosofen Wolfgang Iser. Detta innebär i förlängningen att tillståndet av utanförskap, som en plats att låta en text utgå ifrån, leder till uppbyggliga texter. Solitära tillstånd behöver inte leda till nedbrytning, utan kan uppenbarligen frigöra nya former för skapande.

## LITTERATUR

- Barthes, Roland, *Barthes on Barthes* (Los Angeles, 1994).
- Barthes, Roland, *The Pleasure of the Text* (New York, 1999).
- Barthes, Roland, *S/Z: essä* (Lund, 1970).
- Barthes, Roland, *Teckenriket* (Stockholm/Stehag, 1999).
- Holmström, Roger, "Modernisternas prosa", *Finlands svenska litteraturhistoria*, red. Michel Ekman (Helsingfors/Stockholm, 2000).
- Pettersson, Joel, *Eldtände* (1973).
- Pettersson, Joel, *Frifågel* (1974).
- Pettersson, Joel, *Hallonskogen* (1975).
- Pettersson, Joel, *Jag har ju sett* (1972).
- Pettersson, Joel, *Till alla, alla, alla...* (2002).
- Pirholt, Mattias, "Metamedialitet: Joel Pettersson om skrivandets konst", *PQR* nr 36 2006.
- Warburton, Thomas, *Åttio år Finlandsvensk litteratur* (Stockholm, 1984).
- Welsch, Wolfgang, *Undoing Aesthetics* (London, 1997).



