

SENMODERNA REFLEXIONER
FESTSKRIFT TILL JOHAN FORNÄS

REDAKTÖRER
ERLING BJURSTRÖM, MARTIN FREDRIKSSON,
ULF OLSSON & ANN WERNER

Linköping University Electronic Press

ISBN: 978-91-7519-945-0

URL:<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-74864>

© Författarna, 2012

INNEHÅLL

<i>FÖRORD. TILL JOHAN FORNÄS 7 MARS 2012</i>	5
TEORETISKA PRAKTIKER	
Svante Beckman <i>DET PERSONLIGA KAPITALET</i>	9
Nick Couldry <i>THE FATE OF CULTURALIZATION: OR, REFLECTIONS ON JOHAN FORNÄS' LIBRARY</i>	17
Mikko Lehtonen & Anu Koivunen <i>'THE POPULAR' REVISITED: FROM THEORY TO META-THEORY</i>	25
Martin Fredriksson <i>UNSTERBLICH. OM FÖRFATTARENS DÖD</i>	35
Erling Bjurström <i>ILLVILJANS HERMENEUTIK</i>	45
Lena Gemzöe <i>ATT GÅ VIDARE. MOBILITET OCH MASKULINITET BLAND MODERNA PILGRIMER</i>	57
MEDIALA PRAKTIKER	
Peter Dahlgren <i>MEDBORGARKULTURER, MEDIER OCH DEMOKRATISKT DELTAGANDE</i>	69
Orvar Löfgren <i>MELLAN ANALOGA OCH DIGITALA VÄRLDAR. EN REMEDIERAD GENERATION</i>	79
Jenny Sundén	91
<i>ÅNGPUNKENS POLITIK</i>	
Malin Sveningsson <i>MED KROPPEN SOM MEDIUM. COSPLAY SOM PERFORMATIV MEDIEPRAKTIK</i>	101
ESTETISKA PRAKTIKER	
Bodil Axelsson & Karin Becker <i>BETWEEN PLACES. THE ARTIST'S WORK AND THE WORK OF ART</i>	113

Alf Björnberg	
<i>MODERNA MÄNNISKOR MED MOBIL MUSIK. OM RÖRLIGT MUSIKLYSSNANDE FÖRE TRANSISTORISERINGEN</i>	125
Åsa Bäckström	
<i>BÅDE RADIKAL OCH RUMSREN. OM UNGDOMLIGHETSKULTUR OCH SAMTIDENS SEMANTISKA OMVANDLINGAR</i>	137
Martin Gustavsson	
<i>DET GÄLLER ATT HA KLASS. MÖBELKONSUMENTER HOS SVENSKT TENN OCH CARL MALMSTEN, 1935-1955</i>	147
Ove Sernhede	
<i>DOM KALLADES MODS. EN ESSÄ OM 1960-TALETS LONDON, UNGDOM OCH STIL SOM SPRÅK</i>	167
David Thyrén	
<i>ALTERNATIVFESTIVAL</i>	177
Eva Öhrström	
<i>ELSA STENHAMMAR, SIRI DERKERT OCH FOGELSTAD</i>	185
Ann Werner	
<i>TRADITIONELLA KVINNOR. NATUREN OCH DEN SAMISKA POPULÄRMUSIKEN</i>	193
 LITTERÄRA PRAKTIKER	
Ulf Boëthius	
<i>KAMPEN OM MINNET. INGER BRATTSTRÖMS UNGDOMSRÖMANER OM ANDRA VÄRLDSKRIGET</i>	205
Ingrid Holmquist	
<i>LIVSBERÄTTELSE OM PSYKISK SJUKDOM</i>	217
Lisbeth Larsson	
<i>VIRGINIA WOOLFS ENIGMA</i>	229
Ulf Lindberg	
<i>ATT SKRIVA NATIONEN. FRÅN LUNDELL TILL LATIN KINGS</i>	241
Ulf Olsson	
<i>SUBJEKTSAPPARATEN: LARS NORÉNS DAGBÖCKER</i>	253

TILL JOHAN FORNÄS 7 MARS 2012

Seneca, den stoiske filosofen från antiken, lär ha sagt att det finns två typer av människor: en som går före och uträttar något, och en som följer efter och kritiserar. Johan Fornäs hör definitivt till den förra typen. Om det är förvånande att Johan fyller 60 år, vilket det förmodligen är lika mycket för honom själv som för andra, så beror det inte främst på hans ungdomlighet, utan på allt han uträttat. Aldrig har vi mött en forskare – eller en person över huvud taget – med en sådan arbetskapacitet som Johan. Få har verkat inom, överbryggat och sammanlänkat så många forskningsfält med varandra som Johan. Flit är en dygd och en extra tillgång när den, som i Johans fall, kombineras med nyfikenhet, kreativitet, lyhördhet och – inte minst – humor. Detta gör honom speciell, både som människa och forskare. Men det gör det också svårt att, på ett någorlunda rättvisande sätt, ge en bild av hans gärning som forskare och vilken betydelse denna haft – och fortfarande har – inom olika forskningsområden.

Från det att Johan skrev sin avhandling i musikvetenskap 1985 och därefter tog steget till kultur- och medieforskningens områden har han varit professor vid tre olika universitet och högskolor, förutom den korta sejouren som professor och forskningsledare vid Arbetslivsinstitutet. Från 1970-talet fram till i dag har en (utan att ta till överord) ofantlig mängd publikationer strömmat ur Johans händer, på svenska såväl som engelska. Flera av dem har haft stor betydelse inte bara inom olika forskningsfält, utan även för själva konstituerandet av dem. Utan publikationer som *Ungdomskultur: Identitet och motstånd* (1984), *Under rocken* (1988) och dem som producerades inom ramarna för forskningsprojektet FUS, Forskningsprogrammet Ungdomskultur i Sverige, från *Metodfrågor i ungdomskulturforskningen* (1990) till *Ungdomskultur i Sverige* (1994), skulle den svenska ungdomsforskningen och i synnerhet inte ungdomskulturforskningen vara vad den är i dag. Likaså är det Johans förtjänst att den senare även markerat sin närvaro internationellt med publikationer som exempelvis *Youth Culture in Late Modernity* och *In Garageland*, båda från 1995. Och detsamma gäller givetvis för det imponerande verket *Cultural Theory and Late Modernity*, likaså publicerat 1995, med avseende på kulturforskningen. Oöverträffat i sina syntetiserande ambitioner, kreativa uttolkningar av olika idéströmningar och förmåga att vidga synfältet för *cultural studies*, står det fortfarande som det enskilt viktigaste svenska bidraget till den internationella forskningen inom det senare fältet.

Johans produktivitet har inte på något sätt mattats efter publiceringen av *Cultural Theory* i mitten av 1990-talet, utan kvarstått på samma höga, för att inte säga intensiva, nivå. Förutom de böcker som strömmade ut från projektet Populära passager, alltifrån *Det kommunikativa handlandet* (2000) till *Consuming Media* (2007), återfinns bemerkta titlar som *Digital Borderlands* (2002), *Moderna män-*

niskor (2004) och senast *Signifying Europe* (2011) och *Kultur* (2012) i hans digra publikationslista. Och mer, vet vi, står på tur.

Parallellt med denna skrivande produktivitet har Johan på något outgrundligt sätt lyckats med att fungera som forskningsledare, både för olika forskningsmiljöer och forskningsprojekt, samt etablera ett nationellt centrum för avancerade tvärvetenskapliga kulturstudier, ACSIS (Advanced Cultural Studies Institute of Sweden), och en internationell elektronisk tidskrift för kulturforskning, *Culture Unbound*. Läger man därtill allt annat som Johan varit drivande i eller haft med (ofta mer än) ett finger i, framstår detta som ännu mer outgrundligt. Liksom att hans nyfikenhet, kreativitet och förmåga att entusiasmera aldrig sinar.

Detta är något som inte bara vi som har fungerat som redaktörer för den här festskriften till Johan kan vittna om. Otaliga gånger har vi hört kollegor, doktorander och vänner till Johan påtala detsamma. Många av dem har också bidragit med artiklar till festskriften.

Johan har alltid varit en samarbetsinriktad forskare: otaliga är vi som på olika sätt tänkt med Johan, skrivit med honom, stridit med honom. Men hans viktigaste samtalspartner under åren har utan tvivel varit hans livskamrat, Hillevi Ganetz.

Artiklarna här har skrivits av kollegor till Johan som arbetat och i några fall fortfarande arbetar med honom, samt i en del fall också handletts av honom som doktorander. Festskriftens innehåll kretsar kring fyra teman som vi vet ligger Johan varmt om hjärtat och också har varit väsentliga för honom i hans forskargärning. Här har vi valt att beteckna dessa teman som ”praktiker” och följaktligen lagt tonvikten vid dem som verksamheter som Johan såväl som artikelförfattarna har ägnat och fortfarande ägnar sig åt: teoretiska, mediala, estetiska och litterära praktiker.

Med denna festskrift vill vi, liksom de som bidragit till den och som det varit ett nöje att samarbeta med, hylla Johan på hans bemarkelsedag och tacka för den entusiasm han spridit omkring sig och den inspiration han gett oss, som forskare och vän!

Erling Bjurström, Martin Fredriksson, Ulf Olsson, Ann Werner

TEORETISKA PRAKTIKER

DET PERSONLIGA KAPITALET

Svante Beckman

Professor vid Tema Kultur och samhälle, Linköpings universitet

Pierre Bourdieu heter en uppmärksammas fransk samhällstänkare som betraktar jakten på socialt kapital som det centrala i samhällslivet. Poängen med denna jakt är markeringen av statuskillnader. Den naiva bilden av en människa som rationellt och sällskapligt hushåller med sina resurser för att nå egna och gemensamma mål förvandlas till den desillusionerade bilden av en människa som i grunden inte har några mål utöver själva ansamlingen av statusmarkerande emblem. Bourdieus syn på det sociala livets mekanismer når ibland den satiriska skärpan hos en Balzac eller Strindberg.¹ Men bakom den illusionslösa fasaden, anar man, som i så mycket annan hårdför modern franska socialfilosofi, ett varmt klappande, gammalt vanligt, humanistiskt hjärta.

Med kapital menar Bourdieu inte bara ekonomiska resurser utan alla typer av socialt definierad makt. Han talar bl.a. om ekonomisk, politiskt och kulturellt kapital. Särskild vikt fästs vid det symboliska kapitalet som är generaliserat socialt kapital. Värdet av de olika typerna av kapital bestäms av hur stort symboliskt kapital det representerar. Härigenom bestämmer det symboliska kapitalet utbytesförhållandet mellan olika typer socialt kapital. Det utgör, kunde man säga, den allmänna sociala kredit som en person äger hos sin omgivning, måttet på omgivningens benägenhet att tillmötesgå och anpassa sig till en persons göranden och låtanden.

En oklar sida hos Bourdieu är förhållandet mellan personligt och socialt definierade maktresurser. Det personliga framträder endast otydligt under hans centrala begrepp "habitus" – den förvärvade sociala personlighet som orienterar handlandet. Hans systematisering av social makt – eller "kapital" – har därför ingen motsvarighet när det gäller personbundna resurser. De senare tycks sammansmälta med de sociala. Kanske har detta att göra med en fråga från Auguste Comte nedärvd benägenhet i fransk samhällsfilosofi att låta psykologin uppslukas antingen av sociologin eller av biologin.

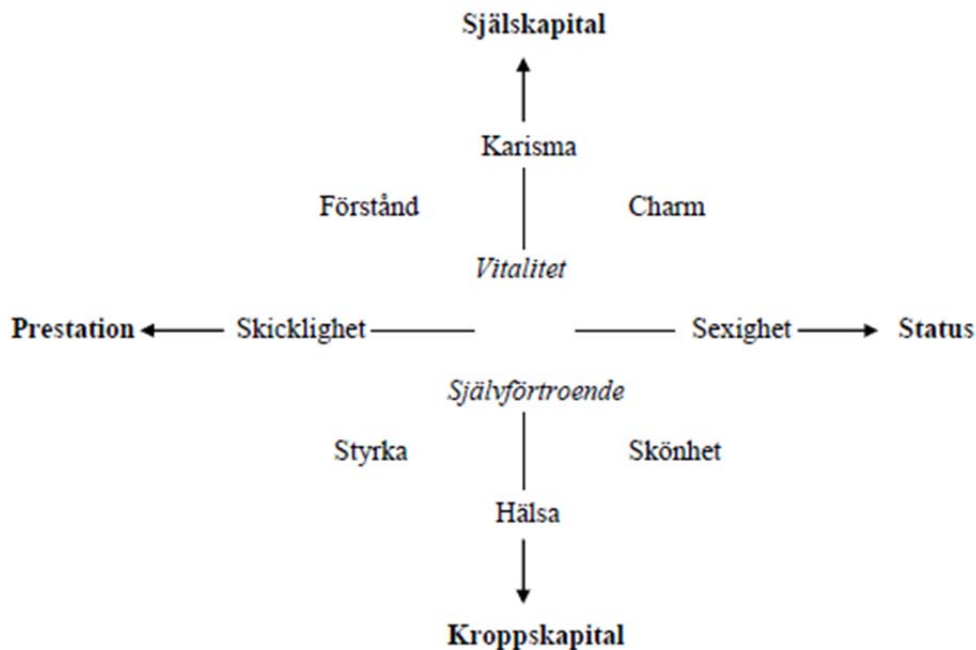
Svårigheterna att på något tydligt sätt särskilja det personliga från det sociala är givetvis stora mot bakgrunden av den kontinuerliga växelverkan som råder mellan dessa sfärer. Det finns också en gråzon mellan socialt och personligt kapital utöver de sociala kapitalresurser som binds till personligheten i "habitus". Jag tänker då främst på egenskaper som kön, hudfärg, börd och ålder – alltså ytligt sett biologiska statusegenskaper, som alla är utgångspunkt för omfattande kulturella tillskrifter av såväl socialt som personligt kapital. Låt mig dock, dessa svårigheter till trots, anlägga ett perspektiv i Bourdieus anda som lyfter fram de personliga resur-

serna och som intresserar sig både för växelspelet mellan olika typer av personligt kapital och mellan de personliga kapitalen och de sociala. Jag skall göra detta i form av en enkel typlära om det personliga kapitalet.

Talar man om personbundna egenskaper som "kapital" anlägger man förstås ett krasst resursperspektiv. I fokus hamnar sådana egenskaper som individen kan bygga upp, omsätta och exploatera såväl för att förmera sina kapitaltillgångar, främst genom att förvandla personligt kapital till socialt, som för att realisera andra livsmål än makten och rikedomen som sådana. Utanför analysen hamnar personegenskaper som saknar denna exploaterbarhet.

Vilka är då de viktigaste personbunda maktresurserna? De är alla välkända och identifierade sedan hedenhös. I förgrunden för vad människor genom tiderna personligen önskat sig äga står *styrka*, *förstånd*, *skönhet* och vad man numera kallar *charm* – ett trevligt, vinnande, förtroendeingivande eller eljest behagande sätt. Känslan av att vara svag, dum, ful och trist är omvänt vad människor plågas av nattetid. Den närmare innebörden av förstånd, skönhet, charm och styrka varierar åtskilligt över tid och rum – man behöver bara tänka på klämodets växlingar. I olika kulturer och grupper finns det också stora skillnader i den inbördes rangordningen av personkapitalen, men kategorierna förefaller ha universell giltighet. Liksom Bourdieus olika sociala kapital förbinds av det s.k. symboliska kapitalet så förbinds dessa personliga kapitaltyper av en generaliserad typ. Utifrån betraktat framträder detta som *vitalitet*. Charm, styrka, förstånd, skönhet och deras mellanformer framträder inte bara som olika uttrycksformer för den personliga vitaliteten. Vitaliteten är också ett mått på de sammanlagda personkapitalen utifrån deras uppfattade verkningsgrad. Inifrån betraktat kan det generaliserade personliga kapitalet identifieras med *självförtroendet*. Medan det symboliska kapitalet är den allmänna kredit man har hos andra, är självförtroendet den allmänna kredit man ger sig själv. Det är självförtroendet som bestämmer vilken utväxling man får på sina personliga kapitaltillgångar. Det aktiverade självförtroendet yttrar sig som självhävdelse.

Relationerna mellan de olika personliga kapitalen bestäms av en enkel fyrkantig logik. Det är å ena sidan distinktionen mellan kropp och själ. Styrka och skönhet är kroppskapital. Förstånd och charm är själskapital. Å andra sidan har vi distinktionen mellan prestationskapital och statuskapital, alltså mellan resurser som beror av vad man *gör* (och kan demonstrera) och vad man *är* (och kan tillskrivas). Styrka och förstånd är prestationskapital. De bestämmer hur nyttig och farlig man är för omgivningen. Skönhet och charm är statuskapital. De bestämmer hur behaglig man uppfattas. Kompletterad med mellanformer ser ordningen ut så här:



Mellan styrka och skönhet kan vi alltså skjuta in *hälsa* som utgör ett kroppskapital som både har statusvärde och prestationsvärde. Mellan förstånd och styrka hittar vi *skicklighet* som är ett prestationskapital av såväl kroppslig som själslig natur. Mellan förstånd och charm kan vi stoppa in den sägenomsusade *karisman*, en form av charm som betraktaren förbinder med extraordinära förståndsgåvor. Denna karismatiska brygga mellan charm och förstånd leder i förbigående sagt, som psykologen Gudmund Smith visat, till att kreativitet – en typ av förstånd – gärna förväxlas med charm. Mellan skönhet och charm vill jag skjuta in *sexighet* – ett magnetiskt statuskapital som är av blandad själslig och kroppslig natur. Är man vacker, sexig, charmfull, karismatisk, förståndig, skicklig, stark och frisk och dessutom proppad med självförtroende så har man full pott när det gäller personligt kapital.

I mitten på figuren står alltså *vitaliteten* och *självförtroendet*. De är, som sagt, generaliserade aspekter av personkapitalet. Å ena sidan är de gemensamma nämnare för de övriga personkapitalen. Att vara förståndig, vacker, stark och charmfull är såtillvida olika uttryck för vitalitet. Att vara förståndig är också att ha mod att använda sina intellektuella resurser. Att vara stark är lita på sina kroppskrafter. Att äga charm är modet att närma sig andra. Skönhet är mindre en konventionellt uppskattad formegenskap än den vitalitet, stolthet och självmedvetande en person utstrålar.

Men självförtroendet är också en självständig faktor – en överordnad form av personligt kapital – som bestämmer vilken utväxling man får på sina övriga tillgångar och vars storlek växelverkar med storleken på dessa. Ju mer förstånd,

styrka etc desto större självförtroende. Ju större självförtroende desto större förstånd, charm etc. Denna växelverkan förklarar att Matteuseffekten – “Åt den som har skall varda givet...” – gäller också för de personliga resurserna. Ju mer man har av ett visst kapital desto större självförtroende får man och därigenom större tillgång och utväxling på andra personliga resurser i en uppåtgående spiral. Omvänt kan händelser som stukar det personliga kapitalets värde, via sin effekt på självförtroendet, utlösa en nedåtgående spiral där man känner sig allt dummare, fulare, sjukare och allmänt värdelösare. De självförstärkande effekterna innebär att de flesta människor genomgår såväl längre som kortare svängningar i sina personliga kapitaltillgångar beroende på självförtroendets variation. I ungdomen när självbilden inte stabiliserats och när känsligheten för omgivningens signaler är högre blir dessa svängningar mer markanta än hos “gamla hundar”. Den tilltagande avskärmning från omgivningen som karaktäriserar åldrandet är i allmänhet välsignelsebringande för det personliga kapitalet både genom att det ger specialiseringsfördelar åt prestationskapitalet och genom att självförtroendet skyddas för riskabla upplevelser. Det lyckosamma åldrandet innebär därigenom en tilltagande självförlikning.

Värdet av de personliga kapitalen bestäms inte bara av graden av självförtroende som de växelverkar med. De bestäms också genom de varierande bytesförhållandena mellan personligt och socialt kapital. Man kan t ex notera att värdet av styrka minskat under senare århundraden, så mycket att kropps krafter inte längre fattas som ett prestationskapital för arbete och strid utan snarare ett statuskapital likt skönhet. Moderna män månar om sina muskler som moderna kvinnor månar om sina ögonfransar. Det sociala utbytesvärdet av charm har i gengäld ökat väsentligt dels genom att den allmänna sällskapligheten ökat, dels genom uppkomsten av massmedia och möjligheten därmed att göra personligt intryck på otaliga andra människor. För mycket länge sedan var det kroppsstyrka som bäddade för ledarskap. Sedan länge är det förstånd som människor sökt i sina ledare. I massmediekulturen har karisma, charm och sexighet fått en ökad tyngd i konkurrensen om ledarskap och uppmärksamhet. Man kan också notera att uppkomsten av ett meritokratiskt utbildningssystem, där konkurrensen om socialt kapital i hög grad kanaliseras av det formella utbildningssystemet, knappast inneburit att förståndets kapitalvärde ökat. Däremot har det medfört en markant kantring av förstånds begreppet i teoretisk och boklig riktning.

De personliga kapitalens betydelse för den enskilde beror på vad man tror sig ha och inte ha, en tro som främst grundas på de signaler man får från andra människor. Människor söker avkastning på de kapital de har och söker kompensera underskott på en typ med ett överskott på en annan. Den svage kan kompensera sig med ett överlägset förstånd eller en avväpnande charm. Fablernas rytande lejon, listiga rävar och älskliga lamm handlar om detta. Människor som tror sig vara fula sporrar gärna att utveckla sin trevlighet och begåvning. Jag tror t ex att den enastående trevlighet och talangfullhet som min far utvecklade växte ur det stora

vanställande födelsemärke han hade i ansiktet. En del av dessa kompensationsstrategier har en sådan fasthet att t ex en ovanligt vacker person riskerar att automatiskt bedömas som dum eftersom förstånd är det typiska kompensationskapitalet för fulhet. Lyckas man blir man genom Matteuseffekten dubbelt belönade. Det växande självförtroendet gör den fule vackrare, den svage starkare, den dumme klokare och den tråkige trevligare.

Den inbördes betydelsen av de personliga kapitalen varierar bl. a. med ålder och kön. Åldrande över en viss gräns innebär ju att kroppskapitalet obönhörligen eroderar. Detta leder till att själskapitalet blir objektivt viktigare relativt sett, men ofta nog även till att den subjektiva fixeringen vid kroppens minskande kapitalvärden tilltar. Den stigande medelåldern i de rikaste länderna har därigenom bidragit till att blåsa upp hälsa och fysiskt trim till så förstorade allmänna livsmål att de har kunnat träda i de traditionella religiösa livsmålen ställe – ett förheligande av kroppen.

När det gäller kön kan man notera att eftersom vi lever i en mansdominerad kultur beror såväl mäns som kvinnors tillgång till socialt kapital – och möjligheterna att omvandla personligt kapital till socialt – på deras relationer till mäktiga män. Av historiska skäl finns här en asymmetri som gör att de personliga statuskapitalen är relativt mer betydelsefulla för kvinnor än för män. Skönhet, sexighet och charm är inte något som män i någon större grad kan använda för att vinna mäktiga mäns bevägenhet, möjligen med undantag för den strategiska charmegenskapen "gubbyte". Det kan däremot kvinnor och ägnar därför långt större bekymmer åt sitt utseende, sin sexighet och sitt sätt än vad män gör. Skillnaden röjer det historiska förhållandet att kvinnor länge förnekats tillgång till arenor där de personliga prestationskapitalen – styrka, skicklighet, förstånd – kan förvandlas till socialt kapital; det ekonomiska livet, politiken, kriget, konsten, lärdomen. Detta förnekade tillträde speglar givetvis det direkta uttrycket för mandominansen – förbudet för kvinnor att på egen hand förfoga över socialt kapital. Män bekymrar sig, å andra sidan, traditionellt mer om sitt prestationskapital i förhoppning att styrka, skicklighet och förstånd skall kunna omvandlas till socialt kapital i konkurrens med andra män. I sina mellanhavanden med kvinnor, har de ganska lugnt kunnat förlita sig på att det inte finns något sexigare än socialt kapital. Utveckling mot en ökad jämställdhet mellan könen i modern tid har drabbat kvinnorna i form av stegrade krav både på prestations- och statussegenskaper. En motsvarande utjämning av kraven på män tycks inte ha ägt rum i någon större utsträckning.

Har man personliga kapitalvaror i rikt mått och i lagoma proportioner går det i allmänhet bra för en i livet, främst därför att man får ett försteg i kampen om de så mycket kraftfullare sociala kapitalen. Om maximering av symboliskt kapital, enligt Bourdieu, är huvudmålet för livet på den sociala kapitalmarknaden, borde alltså maximeringen av självförtroende vara huvudmål på den personliga dito. I modernt medvetande om detta har det vuxit fram en omfattande tro-på-dig-självlitteratur, olika terapier som försöker reparera stukade självförtroenden och,

främst till den konkurrensorienterade medelklassen riktade uppfostringsrecept inriktad på att bygga upp individuell självtillit.

Marknaderna för personligt och socialt kapital är starkt inbördes beroende. Allmän social fattigdom – låg relativ tillgång på symboliskt kapital – går vanligen hand i hand med det allmänna uttrycket för det personliga armodet – frånvaron av självförtroende, självrespekt och egenkärlek. Den som inte har kredit hos andra har svårt att ge sig själv kredit. Inget är så effektivt för att öka självkänslan som förvärv av symboliskt kapital och eftersom vi har mycket svårt att se oss själva annat än i andras ögon kan vi ofta inte upprätthålla vårt självförtroende annat än i skenet av hur mycket socialt kapital vi förfogar över. Detta förstärks i modern tid av den dominerande ideologi som påbjuder att fördelningen av socialt kapital är rättfärdig om den är proportionell – inte mot börd, kön, klass eller hudfärg, utan mot individuell förtjänst dvs mot det personliga kapitalet. Härigenom får den fattige och förtryckte en anledning att känna sig inkompetent och värdelös, medan de redan mäktiga stärks i sitt självförtroende.

Andra moderna utvecklingsdrag bidrar på subtila sätt till att förstärka de Matteuseffekter som kopplar ihop de personliga och sociala kapitalen. Ett är sekulariseringsprocessen – religionens tillbakagång. Möjligheterna att skaffa sig självförtroende och egenvärde i hinsides gudars ögon har underminerats och därmed möjligheterna att kompensera sig för bristande tillgång på socialt kapital. Modern etisk universalism och revolutionerande kommunikationsteknik har tillsammans brutit ner många av de traditionella, segregeringande skrankorna mellan grupper, som, med alla sina dåliga sidor, också hade det goda med sig att jämförbarheten mellan människor hölls nere. Konkurrensstrycket mellan individer begränsades samtidigt som kriterierna för social framgång och personligt värde – och därmed villkoren för människors självförtroende – hölls mångformiga, lokala och motsägelsefulla. Universalismen, med sina höga jämförbarhetskrav och sina allt enhetligare kriterier för social framgång och personlig förtjänst innebär, lite tillspetsat, en universalisering av mindervärdighetskänslor, som bara delvis kan kompensera genom en privatiserande avskärmning av värdesystemet och genom nybildningen av segregeringande sub- och motkulturer.

Svårigheterna att hålla isär de personliga och sociala kapitalen har sedan urminnes tider uppmärksammats av vishetslärarna, som propagerat de personliga kapitalens överhöghet och bett oss odla vår trädgård, tänka på högre värden, här och-nu oss, tro på oss själva och på andra sätt stålsätta oss mot locktonerna från den fåfängliga jakten på socialt kapital. Mycket av denna visdom har gått armkrok med en förnöjsamhetsmoral avsedd för de på socialt kapital fattiga där det framhållits att det bästa i livet är gratis och att huvudsaken är att man är frisk.

Det liberala idealet om att personlig förtjänst skall vara den enda grunden för sociala skillnader – att fördelningen av socialt kapital skall vara proportionellt mot det personliga råder – nu inte i vederbörlig utsträckning. Det beror inte bara på de i samhällsorganisationen förskansade Matteuseffekter, som gör att tillgången på

kapital, såväl personligt som socialt, föder mera kapital och att förlust av kapital bäddar för ytterligare förluster. Det beror helt banalt också på – och däri synes Bourdieu, Strindberg och Balzac eniga – att egenkärleken och viljan till makt städse är starkare än människokärleken och viljan till rättfärdighet.

Noter

- ¹ Omdömet har jag lånat av Jean-François Battail, professor i Skandinavistik vid Sorbonne, från hans installationsföreläsning som hedersdoktor vid Linköpings Universitet. Hans föreläsning svarade också för inspirationen till denna essä och jag tackar honom och Göran B Nilsson för kritiska synpunkter på den. Pierre Bourdieus författarskap har introducerats i Sverige främst genom Donald Broady.

THE FATE OF CULTURALIZATION OR, REFLECTIONS ON JOHAN FORNÄS' LIBRARY

Nick Couldry

Professor of media- and communication studies, Goldsmiths College

One Sunday morning in 2011, I was at home, considering how I would begin this essay. An hour or so later, I stood in front of paintings in the first room of the Tate Gallery's "Watercolour" exhibition. ¹ I say "paintings", but the point of this exhibition's starting-point was to argue that the technique and genre which since the 19th century has been known as "watercolour painting" originated in skills that developed to the side of the more recognised "high art" technique of oil painting. Those skills were aimed at a number of more practical purposes: illustrating single-copy book manuscripts, painting miniatures on ivory or vellum that enabled the owners to carry a close likeness of a loved one wherever they travelled; and maps or other representations of private land or military territory that captured for the possessors important information. One representation that particularly impressed me was a map of land plots in an English village, which had a narrow functional purpose but was rich in ornamentation: the coat of arms symbolizing the land-owner, two drawings of birds in water colour. What in the early 21st century would be a purely instrumental document of record (a surveyor's map, a street grid, or even an image captured by Google Earth) was in the 17th century a cultural artefact, with space enough for ornamentation, that is for "culture" over and above the functional purpose. This set me thinking about the concept of "culturalization" itself: in what sense can we say that "culture" grows or becomes a more dominant dimension of human life and social organization? Is the word "culture" a useful way of capturing what it is that is under change? Is "culturalization" a parallel concept to "mediatization", or different in crucial ways?

I use the term "culturalization" as a symptom of my broader theme, which is the *difficulty* of cultural theory, its struggle to find a way forward in a world where there seems to be an infinite amount of "culture". In the years 1995 and 1996, three major texts were published: John Thompson's *The Media and Modernity* (Thompson 1995), Manuel Castells' *The Rise of the Network Society* (Castells 1996), and Johan Fornäs' *Cultural Theory and Late Modernity* (Fornäs 1995). The most neglected of these three is *Cultural Theory and Late Modernity*. As a book of synthesis, Fornäs' work is just as remarkable as the other two, with its emphasis on synthesising, without reducing, vast areas of cultural theory, philosophy, linguistics, aesthetics, psychoanalysis, political economy and cultural studies. The book's richness and ambition is truly impressive, for example, its aim of achieving a fundamental understanding of "symbols" and "text" flexible enough to encom-

pass not only art and media, but also music of all sorts. The books' relative neglect might be explained by the continuing, although perhaps recently lessening, geographical concentration of the media and cultural research field, with their preferential weighting of US and UK scholarship reinforced by the workings of the global publishing industry. But in this essay, I want to explore another, more interesting line of enquiry, which, whether or not it explains the unjust neglect of *Cultural Theory and Late Modernity*, at least helps explain why this book has had few, if any, successors: this is the distinctive difficulty of doing cultural theory itself.

I write as a media sociologist, who at times has also written on cultural theory and cultural studies and who personally has been inspired and supported by Johan Fornäs' rigorous and all-encompassing scholarship. These reflections are intended as way of paying tribute to the extraordinary depth and mastery of Fornäs' relationship to the interdisciplinary tradition of cultural theory.

Making room for cultural theory

At the opening of *Cultural Theory and Late Modernity*, Johan Fornäs distinguishes between four major processes within the development of culture in late modernity: historicization and modernization, differentiation and heterogenization, culturalization and mediatization, and reflexivity and self-referentiality. Culturalization and mediatization are proposed by Fornäs as leading the reader into the core of the book and the core of cultural theory: that is, an account of “symbols” and “symbolic form” (1995: 5 and chapter 4). Since “the core of culture is symbolic communication”, chapter 4 of the book proposes “a model of symbolic forms”, proposed as “the very heart of cultural theory” (1995: 134). The chapter offers a rich and wide-ranging account of underlying terms such as symbol, text and genre. Fornäs is well aware of the danger of “culture” being too general a concept. He therefore rejects the definition of “culture” as literally a “whole way of life”, preferring Raymond Williams' notion of culture as “a realized signifying system” (1995: 135-136, quoting Williams 1981: 205). Put another way, Fornäs acknowledges that “all social life has symbolic dimensions, and can therefore be seen from a cultural perspective” but insists that “cultural analysis” is “particularly interested in those fields where symbolic forms are explicitly central”: this suggest priority to the study of “the cultural institutions of the arts and media” whose aesthetic dimension is made explicit (1995: 139).

Various crude dichotomies often used to “capture” the direction of change (oral versus literary, aural versus visual) are rejected by Fornäs (1995: 162). Instead, Fornäs builds an inclusive account of what symbols are and how they work: “symbols are thus born in the dialectical crossing of material force, relational form and semantic significance” (1995: 174). Limited accounts of meaning-making (such as semiotics) are rejected in favour of a richer mix of semiotics with

a broader semantics (1995: 183-184). The outcome of this and much other discussion in *Cultural Theory and Late Modernity* is a very complex account of the intricate flows of cultural interpretation around a particular text (1995: 193-194). The multiple functions of “culture as communication” – direct interpretation, intersubjective discussion, individual practices of distinction, group expression, wider societal communication – cannot, Fornäs argues, be reduced to a simple object (1995: 194).

Looking back to this book sixteen years later, its qualities of inclusiveness, non-reduction and what Fornäs calls a “dialogic form of theorizing” (1994: 11) are clear. What is less clear is how the field could have moved on from, and further developed, Fornäs' important consolidating synthesis and why in any case it did not do this. The reasons, I suggest, have to do with the nature of cultural theory, not with any deficiencies in Fornäs' own position.

Perhaps a clue lies in the word “culturalization”, which Fornäs uses in parallel with the term “mediatization” (1995: 1, 210). Fornäs writes of the “mediatization of culture” and “the culturalization of media” (1995: 1). Curiously though, while mediatization as a term is discussed in detail (1995: 210-221) in a pioneering review of what, at the time, was a little known literature mainly in German, the notion of “culturalization of media” is not explored by Fornäs, and the term “culturalization” itself remains a little in shadow. On page 210, the term “culturalization” appears to refer to something like the aestheticization of everyday life (Featherstone 1995), but since media are from the start open to explicit aesthetic discourse, it is difficult to relate this to Fornäs' other use of the term: the “culturalization of media” (1995: 1). Is there underlying the term “culturalization” (and paralleling the idea behind the notion of “mediatization theory” that the presence and role of media in everyday life has grown) an argument that the presence of “culture” in everyday life has recently growing? If so, that is difficult to reconcile with the statement at the start of the book that “culture is everywhere in human life and society” (1995: 1). So to what do the processual mechanisms implied by the term “culturalization” refer? What is it for a social or organizational process to be “culturalized”?

Symbolic forms are so varied and pervasive that, beyond a crude contrast between primitive subsistence societies and other societies with more scope for cultural production that is not a battle for bare survival, it is difficult to give much substance to the idea that there is a historical process of “culturalization”. The 17th century map that I looked at in the Tate Britain was a form that clearly went beyond a basic economic or administrative function; it was part of “culture” without being part of recognizable “high” or valued culture. If there is a historical macro-process concerning “culture” in this sense, then it must be more than those normally identified with the spread of “culture”: whether the growth of consumer culture (Featherstone 1995) or the increasing dominance of symbolic production within general production, or brands within the general creation of value (Lash

and Urry 1994; Lash and Lury 2009). For these macro-processes rely implicitly on highlighting one type of cultural production from a much vaster and more continuous domain of “culture”. A more plausible macro-process would be at the level of how agency within culture is distributed and redistributed: agency over production, interpretation and circulation. *These* patterns are of great importance and relate to who is recognised an agency in culture, which is always rather narrower than who is *actually* an agent in the domain of culture.

At this level, work on “culture” in the 21st (or late 20th) century is very different from that in earlier eras. The “cultural” turn in history and so many other areas is not, strictly, a shift of attention to culture per se, as the recognition, in both analysis and practice, of a much larger set of agents within the domain of culture: whether producers outside the cultural canon or interpreters whose interpretative labour has until recently not been recognised, or those who rework culture for their own ends. This reevaluation of cultural agency is inseparable from a shift in how many cultural processes work: for example in the field of journalism, we are seeing a huge growth of user-generated content being incorporated within mainstream media outputs, alongside many forms of audience interactivity. Is this “culturalization”? Whether it is or not, is it important and by what criteria?

There are two related difficulties here: first, if the term “culture” is understood too generally, then it becomes inert, present everywhere and at all historical times, and so incapable of providing reference-points for historical transformation. Second, if the term “culture” is reserved more narrowly for the production of symbolic forms that are recognised as having separate value, then there is risk of concentrating the analysis of culture too much on the production and reception of specific forms, and too little on other aspects of meaning-generation which are nonetheless very important for the “feel” of culture.

The Distribution of Agency and Recognition

Can we get beyond these difficulties and move towards a specific reading of the term cultural processes which might give the term “culturalization” a more specific and concrete meaning and might provide the starting-point for new growth of cultural theory? We need a more explicit account of *why* an inclusive approach to “culture” is an asset for the contemporary humanities and social sciences, if we are to move beyond the stalling of cultural theory over the past 15 years. This involves stepping back from the concept of “culture” (and culturalization) and paying more attention to two terms that cut through the broad domain of culture from a specific angle: agency and recognition.

Starting with agency, Nicholas Garnham has expressed this perhaps better than anyone, in his critical discussion of audience research in media and cultural research: “the point is not whether the audience is active or passive, but rather the fields of action which are opened up or closed down” (1999: 118). Accumulating

evidence about how people read or engage with this or that text is not, by itself, enough unless it contributes to our understanding of how they act in the social and personal world. The theme of agency has been championed by some in sociology and social theory as addressing people's responses to the increasing complexification and uncertainty of the social world (Touraine, 1988; Dubet, 1994).

Agency must be researched at many levels, which I can only begin to sketch here. We need more research on how (under what conditions and with what result) people exercise their agency in relation to cultural flows. There is the basic, but vital, question of how people *select* from what is potentially on offer or (more drastically) *screen out* culture that are imposed upon them (in public or working spaces, or within the constraints of their home). There is the question also of how people allocate their attention and emotional investments among culture they happen to consume; there is a great difference between culture that merely passes before us and culture with which we sense a strong connection (whether public or private). Fan studies have done much to explore this difference, but the difference arises in contexts other than fandom. Such questions only become more difficult as the media environment for example becomes more complex and multilayered. We need also to understand better how publicly available culture contribute to people's agency across various institutional spheres outside media. Every sphere of life requires separate study (for example, consumption, personal relations, health, education, work, politics). While some work exists on the connections between media and these non-media spheres and people's reflections on their own media consumption (Lembo, 2000; Seiter, 1999; Hoover, 2003), there is little literature on the broader relations between cultural consumption/production and agency

In relation to the consumption of large-scale media, there is the difficult question of how cultural production might *diminish* people's sense of agency. The assumption has usually been that media are at worst neutral in this regard and at best add to people's possibilities for agency (for example, Scannell, 96). This, however, ignores another possibility, which is that the structured asymmetry of mainstream media communication works to limit at least some people's sense of agency, just as happens in the structured asymmetry of work and class relations. This is one reason why the full span of cultural outputs must be studied including very local production: their less asymmetrical patterns of production may generate alternative forms of agency and civic practice (Rodriguez, 2001).

Such an agency focus in the study of culture, including cultural consumption, might generate findings that could help clarify some of the dimensions along which contemporary cultures are changing. We hear much now of the "produser", of the collapse of the production/audience boundary, of the "people formerly known as the audience", but there is also counter-evidence to suggest that far fewer people are taking up such opportunities than the excited buzz in the media industries might suggest (Boczkowski 2010; Linaa Jensen 2011). There is surely

scope for cultural research that, in an age of digital media, multiple platforms, and socially networked production and interpretation, asks whether these opportunities are associated with an increased sense of personal and group agency, or whether the constraints on a sense of agency are more subtle and long-term.

This takes us to the question of *recognition* (Honneth 2007). Let me leave aside Honneth's multi-level concept of recognition which is concerned with the basis of claims to recognition, as part of wider social justice, in the contemporary world. At a more basic level of culture, the requirement of "recognition" (Ricoeur 2005) arises automatically at any level of culture since culture always works beyond the scale of the individual. For me to feel, for example, that a group of which I am a member speaks for me, I must be able to *recognise* my inputs in what that group says and does: if I do not, I must have satisfactory opportunities to correct that mismatch. Often I do: in a small group, this is a matter of challenging, asking questions; in larger groups, the match will not always be obvious, but can be satisfactorily achieved if I trust in the mechanisms that have led from my input to a particular output: a mechanism for individual voting in collective decisions, a mechanism for tracing organizational action back to the collective voices of the smaller component groups within that organization. Democratic politics are based on the possibility of such acts of recognition of individual voice in collective voice.

More broadly in the cultural field, it is good to feel some sense of being recognised in the broader outputs of a culture. That becomes particularly difficult in the many forms of distributed agency (from political networking to "folksonomics", that is distributed platforms for cultural selection and recommendation) that now arise in digital culture. Some writers on new forms of politics go as far as to call for "self-generating networks" that offer a model for "reorganising society based on horizontal collaboration, participatory democracy, and coordination through autonomy and diversity" (Juris 2008: 17, compare generally Shirky 2007). Are new digital platforms for cooperation and collaboration important as a form of agency and production within wider culture? Or are they subject to important constraints which reduce their benefits? More generally, in an era when the modes of cultural production are expanding to include many new forms of distributed work across many sites, how should cultural recognition be distributed? Is still a time lag between those who are regarded as the leading agents of culture and the actual work of culture? If so (and this is likely) what are the implications for wider narrative of culture and power?

This takes us to the question of *inequality*. There is much debate about how inequality is increasing on a global scale and within a number of large nations such as the USA and medium nations such as the UK. What are the implications of this for our priorities in studying culture, and particularly the distribution of agency and recognition within contemporary culture? If Daniel Dorling the UK geographer is right and increasingly cultural beliefs about the acceptability or rationality

of inequality are growing and obscuring the facts of underlying socioeconomic inequality (Dorling 2010), what are the implications for our analysis of wider cultures such as Britain where this “disappearing act” of injustice is under way? This, I believe, is an urgent question for cultural theory today.

Conclusion

What I have been trying to suggest in this brief essay is that we are overdue for a revival of cultural theory. Even if the term “culturalization” itself is not helpful, the lateral processes within the flux of culture to which it points – changing conditions of cultural agency, new distributions of cultural recognition, or at least of the ability to make a plausible claim for such recognition - are undergoing intense transformation and contestation in the digital media age. This is potentially an exciting time for both cultural theory and media theory, with the concepts of cultural theory needing to be connected with terms such as “mediatization” that are themselves generating renewed debate.

For sure, to have the necessary debates and orient our inquiry, we need the scholarship and comprehensive learning of Johan Fornäs who we are celebrating in this book. I have never forgotten my first impression of his apartment with its long stretches of meticulously arranged books. The extraordinary care which Johan obviously took in the maintenance and organization of his library spoke of the care with which he conducted his relationship to the tradition of theorizing about culture to which *Cultural Theory and Late Modernity* is a distinguished contribution. He writes there a number of times about the necessity not to impose one's own crude theorizations onto the inherited works which one reads, but to evolve theory dialogically from the encounter with multiple perspectives on the multidimensional processes and problems of culture. This humanistic value of learning and scholarship is a value whose importance spreads far beyond the humanities, strictly speaking (Said 2004): it is a value very much in need today in sociology and the wider social sciences too.

In Britain the value of scholarship itself has been under attack by the current and last governments, as part of a broader neoliberal assault on Britain's public institutions. Research is valued on condition that it is aimed at the *telos* of “impact” on the economy and society; universities are encouraged to move their teaching provision closer to the needs of the economy (Couldry 2011 a and b). University researchers must work with partners from industry who generally want “quick wins”, and have no particular respect for learning or scholarship, indeed no framework of assessment within which the long-term value of scholarship might be registered. This attack on the university is half-blind and unwitting yet it may prove no less devastating for all that. In Britain this crisis has been building for 20 years with an increasing culture of regulated research overproduction that has gradually corroded the values of scholarship as working values, that is, as a shared

and continuous cultural production. The only way back, as Johan would no doubt be the first to point out, is itself cultural, the building of a counter-culture that defends those same values with new focus and tenacity.

I mention Johan Fornäs' library not in an elegiac spirit as we celebrate in anticipation his 60th birthday, but more practically as a reminder and embodiment of the scholarly values and practices, so obvious to many of us when we first became academics, for whose survival it is necessary, once again, to fight.

Notes

¹ 16 February-21 August 2011, Tate Britain, London.

References

- Boczkowski, Pablo, *News at Work: Imitation in an Age of Information Abundance*, Chicago: Chicago University Press 2010
- Castells, Manuel, *The Rise of the Network Society*, Oxford: Blackwell 1996
- Couldry, Nick, "Post-neoliberal Academic Values: Notes from the UK Higher Education Sector", in B. Zelizer (ed) *Making the University Matter*, London: Routledge, forthcoming 2011a
- Couldry, Nick, "Fighting for the University's Life", in Des Freedman and Michael Bailey (eds), *The university in Crisis*, London: Pluto, forthcoming 2011b
- Dorling, Daniel, *Injustice: Why Inequality Persists*, Bristol: the Policy Press 2010
- Dubet, Francois, "The System, the Actor and the Social Subject", *Thesis Eleven*, 38: 16-35 1994.
- Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage 1991
- Fornäs, Johan, *Cultural Theory and Late Modernity*, London: Sage 1995
- Garnham, Nicholas, *Emancipation, the Media and Modernity*, Oxford: Oxford University Press 1999
- Honneth, Axel, *Disrespect*, Cambridge: Polity 2007
- Hoover, Stewart, Lynn Schofield Clarke & Diane Alters, *Media Home and Family*, London: Routledge 2004
- Juris, Jeffrey, *Networking Futures*, Durham, NC: Duke University Press 2008
- Lash, Scott & John Urry, *Economies of Signs and Space*, London: Sage 1994
- Lash, Scott & Celia Lury, *Global Culture Industry: The Mediation of Things*, Cambridge: Polity 2007
- Linaa Jensen, Jakob, "Old Wine in New Bottles: How the Internet mostly reinforces existing patterns of political participation and citizenship", paper presented to ICA conference, Boston May 26-30 2011
- Lembo, Ron, *Thinking through Television*. Cambridge: Cambridge University Press 2000
- Martin-Barbero, Jesus, *Communication Culture and Hegemony*. London: Sage 1993
- Ricoeur, Paul, *Reflections on the Just*, Chicago: Chicago University Press 2005
- Rodriguez, Clemencia, *Fissures in the Mediascape*, The Hampton Press 2001
- Said, Edward, *Humanism and Democratic Criticism*, London: Palgrave Macmillan 2004
- Scannell, Paddy, *Radio, Television and Modern Life*, Oxford: Blackwell 1996
- Seiter, Ellen, *New Media Audiences*, Oxford: Oxford University Press 1999
- Shirky, Clay, *Here Comes Everybody*, New York: Penguin 2008
- Silverstone, Roger *Why Study the Media?*, London Sage 1999
- Thompson, John, *The Media and Modernity*, Cambridge: Polity 1995
- Touraine, Alain, *Return of the Actor*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1988. Williams, Raymond, *Culture*, London: Fontana 1981

‘THE POPULAR’ REVISITED FROM THEORY TO META-THEORY

Mikko Lehtonen

Professor of Media Culture, University of Tampere

Anu Koivunen

Associate professor of Cinema Studies, Stockholm University

Traditional scholarship has for centuries ignored the everyday life of the common people (Eagleton 2003: 4). In the post-WW2 world, however, this state of affairs has been challenged from various directions. Cultural studies and gender studies, to name two perhaps most visible exponents of the quotidian in the academia, have in various ways advocated the idea that the ordinary, including ‘the common people’, is worth studying. (Fornäs 1995) As Raymond Williams (1958/1989) famously put it: “Culture is ordinary.” Or as the well-known feminist slogan from the late 1960s declared: “The personal is political” (Hanisch 1969).

One of the ways in which cultural studies has brought the everyday life of common people to the academic agendas has been its interest in popular culture. Popular culture is, of course, not in any way the sole or even the main object of interest for cultural studies. As Lawrence Grossberg (2010: 2) points out, the field of cultural studies is not defined by a concern with any particular politics or any particular domain, e.g. the popular. Yet, the term and concept of ‘the popular’ have not been marginal to the developments of cultural studies, either.¹

The popularity of ‘the popular’ among cultural studies practitioners may have stemmed from the conviction that it signals a certain ethical and political rationale of the scholarly and pedagogical work: the desire and commitment, on the one hand, to question and criticize cultural hegemonies and the classed, gendered and raced power structures linked to them, and, on the other, to ‘give a voice to’ and ‘make visible’ groups of people and areas of culture and society previously excluded from academic inspection. In this way, then, ‘the popular’ has presumably bore for many researchers the ethos of its etymological root, the Latin word *popularis*: ‘belonging to the people’ (cf. Williams 1976: 236).

And yet the term and concept of ‘the popular’ are anything but clear. To quote Stuart Hall (cited in Bennett 1986: 19–20):

popular culture cannot be defined in terms of some pre-given sense of ‘the people’ and ‘the popular’, for the meaning of these terms is caught up with and depends on the outcome of the struggles which comprise the sphere of popular culture. [...] The question as to who ‘the people’ are, where they/we will be made to stand, line up and be counted, the political direction in which they/we will be made to point: these are questions which cannot be resolved abstractly; they can only be answered politically.

‘The popular’ is hence a historically contingent and contextually specific issue. If what Hall says holds true, one cannot begin inquiring into ‘the popular’ by assuming some identity to it. Instead, ‘the popular’ is more like a result of inquiry.

In this article, we argue that the notion of the popular has become both so ubiquitous and so fragmented and problematic that we need to rethink its heuristic and critical potential for cultural studies.² In the current trans-national cultural landscape, reifying (the popular as a thing with a presumed identity) and fetishized (the popular as removed from its specific histories and relations) notions of ‘the popular’ are of little value as descriptive terms (what is popular?) and as analytical devices (what kinds of knowledge the concept produces?).

Hence we find what Stuart Hall (1996: 1–2) writes about ‘identity’ applying also to ‘popular’: Since the concepts (‘identity’ for Hall, ‘popular’ for us) have not been “superseded dialectically, and there are no other, entirely different concepts with which to replace them, there is nothing to do but to continue to think with them – albeit now in their detotalized or deconstructed forms”. As ‘identity’, also ‘popular’ is a concept operating ‘under erasure’. It is “an idea which cannot be thought in the old way, but without which certain key questions cannot be thought at all.”

Thus we do not suggest an abandoning but a rethinking of ‘the popular’. This, we argue, necessitates a reconsideration of the notion of ‘the political’, another term and concept that often circulates as an unproblematic qualifier.

From theory to meta-theory

The notion of the popular is characterized by instability and performativity (cf. ‘gender’ in Butler 1990).³ On the one hand, the ‘popular’ moves along the axis of being a common term and an academic concept, both claiming to refer to a set of cultural practices. As such ‘popular’ condenses different, overlapping and contradictory meanings. On the other hand, as a performative, it evokes the objects (‘culture’, ‘acts’, ‘people’) it names and purports to describe. In our everyday thinking it is, of course, extraordinarily difficult to keep these dimensions apart from each other. Hence, the common term and the academic concept tend to get mixed not only in ordinary parlance but also in scholarly and critical writings.

In the following, we suggest that we cannot simply discard the *term* ‘popular’, but must continue to speak of the various *phenomena* this term attempts to grasp. Our desire to “go beyond the popular” addresses, first and foremost, the *conceptual* level. Here, we stress the performative nature of the concept. Like all theoretical constructs, the ‘popular’ is not in a “mimetic” but in a “poetic” relation to its object. In other words, the concept of ‘popular’ does not mimetically reflect something that would exist “out there” notwithstanding of it to be named by the theorists. On the contrary, the concept actively *produces* this very object, the ‘popular’, and by doing so also inevitably evaluates and signifies it in certain ways.

The performative nature of the concept might exactly be why there is such a large variety of definitions of 'the popular' (e.g. Day 1990; Strinati 1995; Storey 2001; Jenkins, McPherson & Shattuc 2002; Hügel 2003). Considering the inherent instability of the concept, we find it extremely difficult to see that 'popular culture' would, in late modern societies, have a distinctive identity or that it could constitute a given object of research *per se*.

This definitional variety, however, does not necessitate a discarding of the concept. Instead, it is our conviction that the concept of the 'popular', indeed because of its many definitions and uses, opens up a noteworthy, and in many ways central, problematic for cultural studies.⁴ "Opening up", that is, questioning, does not, however, equal answering. Even though the concept of the 'popular' still *names* a central problematic, it is, in our view, a less and less useful *explanatory* concept to answer the questions concerning the problematic it opens. Hence it is high time to move, in cultural studies, from theory of the 'popular' to *meta-theory* of the 'popular'.

A *theory* (and concept) of popular culture would claim to explain something, a certain constellation of social and cultural phenomena, a terrain. A *meta-theory* (and meta-concept) of the 'popular' is asking instead: How is it possible that we can in the first place speak of something called and conceptualized as 'popular culture'? While the theory of 'popular culture' asks "What is 'popular culture'?", the meta-theoretical questions are: "How are the concepts of 'popular', 'culture' and 'popular culture' possible? How are they formed? How do they represent the practices they are used to speak of?" Instead of seeing 'popular culture' as a concept that *explains* something (certain phenomena, that is), a meta-theorist wants to examine 'popular culture' as a term and a concept that is itself *in need of being explained*. For a meta-theorist, 'popular culture' is thus no more an answer, but a *question*, not an end result but a starting point of theorizing and studying practices seen as 'popular'.

The need of such meta-theoretical studies is highlighted by the changing definitions of the 'popular' (Shiach 1989, Storey 2001). In both everyday language and academic parlance, the concept of the popular is usually, explicitly or implicitly, coupled with various contrasting terms (e.g. high, exclusive, elite). As such, the 'popular' operates as a loop in a chain of concepts, gaining its identity via its difference to the loops before and after it. This was acknowledged by Tony Bennett (1980: 18) according to whom part of the conceptual difficulty "stems from the otherness which is always absent/present when we use the term 'popular culture'". Bennett remarked that "popular culture is always defined, implicitly or explicitly, in contrast to other conceptual categories: folk culture, mass culture, dominant culture, working-class culture etc."

If, to quote Bennett, "whichever conceptual category is deployed as popular culture's absent/present other, it will always powerfully affect the connotations brought into play when we use the term 'popular culture'" (ibid.), what the con-

cept of ‘the popular’ calls forth is not new definitions but genealogical and deconstructive scrutiny. Most importantly, we have to look at the central term ‘people’ and discuss the conjunctures in which the ‘popular’ has been theorized in the post-war period. If the notion of the popular is a definitionally unstable term and, as a concept, always an inadequate and wanting description of its object, the notion of ‘people’ as a legitimization for research seems even more slippery, since in an era of trans-national cultural and media industries, it is increasingly difficult to continue this tradition and to postulate a ‘people’ as a given referent for a notion of ‘popular culture’.

‘Popular’ and ‘politics’

When tracing the theoretical debates and the conceptual legacies of the ‘popular’, we have come to ask whether, with the cultural turn, the concept, indeed, has become close to synonymous with that of ‘politics’/‘political’; whether ‘popular’ is at times used as a synonym for ‘politics’ and, furthermore, whether many analyses of “the politics of the popular” often serve as avoidance of the question of the political. These provoking questions emerge as we note how little discussion there is, within the field of cultural studies, on the very notions of politics and the political. Is ‘political’ merely a way to describe something as important, noteworthy and meaningful? Or, is ‘politics’ just another way to conceptualize struggle and battle as the founding metaphors of ‘the popular’?

The notion of politics as a field of particular activities is evident in the scholarship on the popularization of politics. For example, John Street’s *Politics & Popular Culture* (1987), John Corner’s and Dick Pels’s anthology *Media and the Restyling of Politics* (2003) and Liesbet van Zoonen’s *Entertaining the Citizen* (2005) all ask what happens to politics as a *sphere* when it is invaded by popular culture. Van Zoonen (2005: 5) defines politics “as a field that exists independently from its practitioners and that accommodates the continuous struggle about power relations in society”. While criticizing what she terms “modernist understanding of politics”, assuming “only one proper political mode of expressing public concerns and conflict, which is characterized by informed judgment, impersonal reaction, and rational debate”, she argues for the importance to recognize ‘entertainment’, i.e. popular culture, as a field for politics. (Van Zoonen 2005: 16.) Similarly, acknowledging the problems of definition, Nick Couldry (2004b: 4) maintains that “however we stretch and re-layer our concepts of ‘politics’, the term is unimaginable without some meshing between, on the one hand, the ‘places’ where we live, work and are governed and, on the other hand, the places where we share with others something that impinges on how we are governed, something that might provide the *matter* of politics”.

Whereas van Zoonen’s project is to argue for the legitimacy of the popular as a sphere of the political and, hence, to counter the pessimistic diagnoses of the pop-

ular as a site of depoliticization, Couldry's formulation underscores the importance of not taking the notion of the political for granted. Furthermore, he shows how notions of politics and "public connection" inform each other. Therefore, to scrutinize the concept of the popular is to ask questions not only about the notion of politics, but also about the notions of public and publicness (Couldry 2004a, 2004b, see also Hartley 1992).

According to Couldry (2004b: 18), thus, the task of cultural studies practitioners lies in "enacting a public realm" and in making "sense for us, and as yet unknown others, to exchange, critically and sceptically, the fragments left from earlier visions of 'politics' and 'community'." Connecting thus publicness, politics and scholarship, he asks "how else [...] could something new and worthy of the term 'politics' emerge" (ibid.).

As Couldry (2004b: 11) argues, we as researchers must avoid assuming "the place or nature of politics" and that "we know better than anyone else where and even whether politics has a future". While a notion of politics as a sphere or field of particular, given activities is problematic in the era of cultural turn and beyond, it is equally problematic to use 'popular' as a synonym for the 'political'.

The relation between the 'political' and the 'popular' is indeed complex. In the same way as we cannot always already assume 'the popular' to be an autonomous entity, there are no purely political phenomena or acts, either. Rather, there is a political aspect in each phenomenon or act. But if this is so, there is, of course, a risk that we begin to see the 'political' everywhere and, consequently, nowhere. Therefore, the task for researchers of 'popular culture' is not to stop at the level of texts or practices and their implicit or explicit politics, but to look at the ways the texts and practices become articulated to specific contexts and conjunctures. Doing so, we cannot take for granted that there is an always already given domain of the 'political' but have to develop such analytic instruments that will help us to see the multiply mediated relations between the 'popular' and the 'political'.

Tracing these relations is nothing but an easy task, since in late modernity, modern classifications between the 'political', the 'economic' and the 'cultural' become most problematic as each of these 'spheres', as they are called, pervade each other. This, in turn, leads up to a situation where the 'political' expresses itself at least in three different forms: the 'political' of the politics, the 'political' of the economical and the 'political' of the cultural. As the relative influence of the 'economic' and the 'cultural' increases in late modernity at the cost of the 'political', also the political weight of these two increases in relation to that of the 'political'. To say anything more exact about the political weight of the 'economical' and the 'political' is, however, a question that can only be answered by conjunctural analyses on the relations between the three. As their relations are always specific, we need specific analyses on how the 'political' of the 'economic' and the 'cultural' are mediated into the 'political' of the politics (cf. Fornäs 2000: 47).

'Resistance' and 'empowerment'

In different currents and phases of cultural studies the political dimension of the 'popular' has been conceptualised sometimes as resistance and sometimes as empowerment. Perhaps the split between the two is a telling indication of a genuine theoretical difficulty in mapping the struggles between the power in the sense of a tension between the ruling classes and the subjugated. 'Resistance' and 'empowerment' are in some important respects quite different conceptualisations of what takes place in the field of popular culture. To resist something is of course a form of agency and hence a version of empowerment, but it includes always already a relational dimension, resistance meaning literally "standing up against something else". On top of that, the notion of resistance also includes the idea of dissymmetry: the one who is resisted is in a way or another more powerful than the one who resists. Hence the notion of resistance always includes a possibility of a failure where the result is subjugation. This failure might be the failure of not even trying to stand up in the first place but giving up either willingly or reluctantly. The failure might also consist of resistance that fails to affect the power relations in the way the resister intended. Hence the question of subjugation is more immediately present in the metaphor of 'resistance' than in the metaphor of 'empowerment'.

Perhaps we, therefore, face a challenge of rethinking the concept of 'empowerment' in order to make it visible that becoming empowered might not entail becoming more powerful in relation to oneself and one's surroundings but that empowerment may in many cases mean that the empowered ones instead become filled with the power relations so as to assume the places power expects them to assume. Not all empowerment means necessarily resistance but may often also result in subjugation. Accordingly, it would be naïve to assume at the outset that the 'political' dimension of the popular culture would consist only of different forms of successful resistance and empowerment. The 'political' dimension of the 'popular' sometimes contains such elements, but it certainly includes elements that contribute to reproduction of power. The question of empowerment and resistance echoes the impossibility to discuss power and resistance as two 'clear camps'. To quote Johan Fornäs, "careful interpretive work" is needed to identify "how powers and resistances are distributed in specific historical and social contexts" (Fornäs 2000: 47).

'The popular' revisited'

Our interest in the 'popular' stems partly from an assumption that 'the popular cultural imaginary' is one of the key sites where socio-cultural norms are articulated and negotiated, where identity categories of nationality, class, ethnicity, "race", age as well as gender are constructed and contested. In this perspective, the 'popular' is the realm where various forms of consent, resistance and agency

are produced, negotiated and contested. As cultural studies practitioners, however, we should not think that the utopian potential (see Dyer 1992) of the 'popular' would realize itself automatically or *en masse*. Indeed, we may ask, how apt is the idea of "popular as power struggle" in the context of late capitalism, global cultural industries and new nationalisms. Does the emphasis on agency curtail analyses of contemporary forms of subjection and coercion at play in the sites named as 'popular'? Instead of repeating the dichotomy of agency and structure we want to stress the always-already structured nature of agency as well as the idea of structures as structuration and, hence, never independent of agency.

While starting to ask questions about the popular, we have ended up asking questions of historical conjunctures and political agendas informing and propelling the conceptual legacies. The meta-theoretical approach we have adopted does not require answers to questions of what the 'popular' is or to what there is "beyond" it. Instead of answers we offer new questions: what discussions of the 'popular' need is a reflection and critical examination of the notions of politics and political that haunt, inform and structure them. This study of "the political unconscious" of research on the popular is vital in order to move onwards from descriptive, encyclopaedic approaches or what Michael Denning (2004: 114) calls "an antiquarian cataloguing of fads and fashions". Crucially, we need to revisit the 1970s and 1980s work on the 'popular' in order to make explicit the obvious continuities that are often left unacknowledged and only become visible in the key metaphor of culture as power struggle.

Only by maintaining a vision of complexity and ambiguity of 'the popular' we have hope to understand better 'the political', the 'economical' and the 'cultural', to make critical interventions and to argue for changes. Only by trying to investigate 'the popular' as a part of contemporary conjunctures of power we can account for its weight in the reproduction of subjects. And only by trying to see the complexity of our objects of research are we able to identify the empowering aspects they do or may have, since empowerment is always taking place in relation to something else, and is hence always a conjunctural event. In other words, we need to re-politicize our theories of the 'popular'.

Acknowledgements

We want to thank Johan Fornäs and Lawrence Grossberg for valuable comments on the earlier versions of the text.

Notes

- ¹ It would be practically impossible to compile a bibliography of cultural studies practitioners' monographs, anthologies and articles on the topic. To give just a few examples (included in the bibliography below): Bennett & al. (eds.) 1986, Fiske 1989a and 1989b, Harrington and Bielby 2000, Jenkins, McPherson & Shattuc (ed.) 2002, McRobbie 1994, Miller and McHoul 1998, Strinati 1995.
- ² Hence we find that what Terry Eagleton (2000: 32) writes of 'culture' is apt also in the case of 'popular culture': "we are trapped at the moment between disablingly wide and discomfortingly rigid notions of culture, and [...] our most urgent need in the area is to move beyond both."
- ³ In general, there is, of course, nothing specific about 'popular' in this respect. All concepts do, especially if they become successful, reshape socio-cultural worlds to some extent. Saying this does not, however, relieve us from the task of asking of the specific ways the term and the concept of the 'popular' have had and do have, in all their instability, these performative effects. Here it is helpful to see the term and the concept as parts of interdiscursive fields. This, in turn, then raises a question of how the term and the concept of the 'popular' are in different places and at various times articulated with other terms and concepts "to establish particular condensed social positions" (Hall 1985: 111). Hence the term and the concept of the 'popular' are situated in "a particular semantic field or ideological formation", being thus not simple entities but parts of different chains and connotations.
- ⁴ Cf. Stuart Hall's (1993/1996: 301-302) discussion of the 'high/low' distinction: "Certainly the high/low distinction is not – has never been – tenable in the naturalistic, transhistorical terms in which it has been advanced. But if the proposition is that by 'abandoning it' one will have transcended the problem to which it referred [...] then one must doubt the strategy."

References

- Bennett, Tony, "Popular culture: a teaching object", *Screen Education*, 34 1980
- Bennett, Tony, "The politics of 'the popular' and popular culture", in Tony Bennett, Colin Mercer & Janet Woollacott (eds.), *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press 1986, pp. 6–21
- Butler, Judith, *Gender Trouble*, New York: Routledge 1990
- Corner, John & Dick Pels (eds.), *Media and the Restyling of Politics: Consumerism, Celebrity and Cynicism*, London: Sage 2003
- Couldry, Nick, "The productive 'consumer' and the dispersed 'citizen'", *International Journal of Cultural Studies* 7(1) 2004a, pp. 21–32
- Couldry, Nick, "In the Place of a Common Culture, What?", *The Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies* 26 2004b, pp. 3–21
- Day, Gary, "Introduction: Popular Culture – The Conditions of Control?", in Gary Day (ed.) *Readings in Popular Culture: Trivial Pursuits?*, London: Macmillan 1990
- Denning, Michael, *Culture in the Age of Three Worlds*, London: Verso 2004
- Dyer, Richard, "Entertainment and Utopia", in Richard Dyer: *Only Entertainment*, London: Routledge, pp.17–34
- Eagleton, Terry, *After Theory*, New York: Basic Books 2003
- Fiske, John, *Understanding the Popular*, London: Unwin Hyman 1989a
- Fiske, John, *Reading the Popular*, London: Unwin Hyman 1989b
- Fornäs, Johan, *Cultural Theory and Late Modernity*, London: Sage 1995

- Fornäs, Johan, "The crucial in between: The centrality of mediation in cultural studies", *European Journal of Cultural Studies*, 3(1), 2000, pp. 45–65
- Grossberg, Lawrence, *Caught in the Crossfire. Kids, Politics, and America's Future*, Boulder, Paradigm Publishers 2005
- Grossberg, Lawrence, "Does Cultural Studies Have Futures? Should It? (Or What's Wrong with New York?)", *Cultural Studies* 20(1), January 2006, pp. 1–32
- Grossberg, Lawrence, *Cultural Studies in the Future Tense*, Durham: Duke University Press 2010.
- Hall, Stuart, "Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates", *Critical Studies in Mass Communication* 2(2), June 1985, pp.91–114
- Hall, Stuart, "For Allon White: metaphors of transformation", in David Morley & Kuan-Hsing Chen (eds.) *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge 1996
- Hall, Stuart, "Introduction: Who Needs 'Identity'", in Stuart Hall & Paul du Gay (eds.) *Questions of Cultural Identity*, London: Sage 1996
- Hanisch, Carol, "The Personal is Political", 1969, Online at <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>
- Harrington, C. Lee & Denise Bielby (eds.), *Popular Culture: Production and Consumption*, Malden, Mass.: Blackwell 2000
- Hartley, John, *The Politics of Pictures: The Creation of the Public in the Age of Popular Media*, London: Routledge 1992
- Hügel, Hans-Otto (ed.), *Handbuch Populäre Kultur*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2003
- Jenkins, Henry, Tara McPherson & Jane Shattuc, "Defining Popular Culture", in Henry Jenkins, Tara McPherson & Jane Shattuc (eds.) *Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture*, Durham: Duke University Press 2002, pp.26–42
- McRobbie, Angela, *Postmodernism and Popular Culture*, London: Routledge 2004
- Miller, Toby & Alex McHoul, *Popular Culture and Everyday Life*, London: Sage 1998
- Shiach, Morag, *Discourse on Popular Culture: Class, Gender and History in Cultural Analysis, 1730 to the Present*, Cambridge, Polity 1989
- Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, 3rd edition, Harlow: Prentice Hall 2001
- Street, John, *Politics and Popular Culture*, Cambridge: Polity 1987
- Strinati, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London: Routledge 1995
- van Zoonen, Liesbet, *Entertaining the Citizen: When Politics and Popular Culture Converge*, Lanham: Rowman & Littlefield 2005
- Williams, Raymond, *Keyword: A Vocabulary of Culture and Society*, London: Fontana 1976
- Williams, Raymond, "Culture is ordinary", in Raymond Williams, *Resources of Hope*. London, Verso 1989 (Orig. 1958)

UNSTERBLICH OM FÖRFATTARENS DÖD

Martin Fredriksson

Forskare vid Tema Kultur och samhälle, Linköpings universitet

Vår kultur hemsöks av döda konstnärer. Redan i sin klassiska essä "Författarens död" från 1968 deklarerade Roland Barthes att författaren är död på det att läsaren må leva: att litteraturens mening inte skapas av författaren utan av läsaren som han beskrev som "den yta där alla citat som utgör en text projiceras utan att någon av dem går förlorad; en texts enhet ligger inte i dess ursprung utan i dess destination" (Barthes 1968/1977: 148). Året därpå publicerade Michel Foucault sin artikel "Vad är en författare?" där han diskuterade hur författare konstrueras som en föreställd gestalt som framträder när en samling litterära texter tillskrivs ett gemensamt subjekt. För att betona att författaren, i denna bemärkelse, inte är en faktisk individ utan en funktion av vårt sätt att förstå och kategorisera texter kallade han detta för *Författarfunktionen* (Foucault 1969/2008). Barthes och Foucaults utspel representerade tillsammans en tidig ansats att dekonstruera idén om en autonom och självständig skapare som föregår litteraturen.

Sedan dess har den gamla romantiska idén om författare och konstnärer som autonoma, själv tillräckliga genier som skapar sina verk ur den egna själens djup blivit en måltavla för ständiga angrepp. Både sjuttioalsteaterns experiment med kollektivt skapande och feminismens angrepp på manliga konstnärsmyster ger exempelvis uttryck för en besläktad strävan att bryta sig fri från den skapargestalt som formulerats under den västerländska kulturhistorien. Under 1980-talet fick denna strävan en ny teoretisk skepnad när postmodernister som Rosalind Krauss förklarade krig mot modernismens kult kring den konstnärliga avant gardisten och dess fåfänga föreställningar om konstnären som en unik och ursprunglig skapare (Krauss 1985). I det originella geniets ställe förespråkades en ny form av konstnär som bejakade människans oförmåga att skapa något essentiellt nytt ex nihilo och gjorde pastischen och bricolaget till sina kreativa uttryck.

Dessa gamla diskussioner har återaktualiserats under det senaste decenniet när hacker- och fildelningsrörelsen blåst nytt liv i Barthes gamla tes om författarens död. Dekonstruktionen av den autonoma författaren bildar idag en ideologisk utgångspunkt för en ny generation av kollektiva kreatörer som ser skapandet som en öppen och gemensam process och verket som ett aldrig avslutat work in progress där varje ny läsare, lyssnare eller betraktare är välkommen att delta. Men nu handlar det inte längre enbart om teoretiska ståndpunkter utan dekonstruktionen av det skapande geniet har plötsligt fått en konkret, politisk och ekonomisk betydelse. När 1960-talets kollektivistiska kulturdefinition tillämpas i 2000-talets digitala

miljö där reproduktionsmöjligheterna är näst intill obegränsade mynnar detta ofta ut i öppna angrepp på upphovsrätten. Detta är inget slumpmässigt sammanträffande utan det finns ett starkt och långlivat samband mellan upphovsrätten och den autonoma konstnärsgestalten som började växa fram parallellt redan i 1700-talets England och Frankrike. Sedan dess har den romantiska idén om konstverket som ett unikt och individuellt uttryck för skaparens personlighet utgjort en ideologisk utgångspunkt för upphovsrättens moraliska grundpremiss: att rätten till ett kulturellt verk per automatik bör tillfalla den enskilda individ som har framställt det (Woodmansee 1984; Rose 1993; Petri 2008; Fredriksson 2009).

Samtidigt finns det fog för att fråga sig hur stor tilltro man kan fästa vid ryktet om författarens död. Enbart det faktum att jag, 30 år efter Barthes egen timliga död, fortfarande hänvisar denna tes till just Roland Barthes står väl som ett tydligt bevis på motsatsen – eller åtminstone som ett exempel på hur författarfunktionen rent konkret tillämpas i det akademiska skrivandet. Upphovsrätten må vara ifrågasatt men knappast allvarligt hotad: så väl skyddstiden som upphovsrättens omfattning har snarare utsträckts under de senaste decennierna. Kulten kring konstnärer och författare tycks inte heller ha avtagit, i alla fall inte om man ser till den alltjämt upphaussade konstmarknaden eller de mer namnkunniga konstnärernas och författarnas förmåga att skapa skandal i kvällspressen.

Denna essä är ett försök att belysa om och hur den teoretiska diskussionen om författarens död kan återspeglas i museivärldens och konstmarknadens praktiker. Det är emellertid ingen representativ analys av konstfältet i allmänhet utan snarar en blyxtbelysning av två relativt nyliga konsthändelser som ställer de senaste decenniernas debatt om konstnärens roll på sin spets.

Der Kult des Künstlers

Under hösten 2008 var "Konstnären" hedersgäst på Berlins museer. Inom ramen för utställningsserien "Der Kult des Künstlers" utsåg några av stadens största konstmuseer den mytomspunna konstnärsgestalten till ett gemensamt utställningstema. Det var en storslagen satsning som lätt kvalificerade sig som en av årets stora kulturhändelser där konstnärskulten skildrades, kartlades och granskades i tio utställningar på fem olika museer runt om i Berlin. Konstnären representerades i sju separatutställningar med verk av Karl Friedrich Schinkel, Hans von Marées, Jeff Koons, Paul Klee, Joseph Beuys, Andy Warhol och Alberto Giacometti. Tre samlingsutställningar på Berlins konstabibliotek, Alte Nationalgalerie och Hamburger Bahnhof gav i sin tur ett mer generellt perspektiv på konstnären som en kulturell gestalt från antiken till postmodernismen.

Det kan se ut som en tautologi att göra konstnären till föremål för en serie konstutställningar: är det över huvud taget möjligt att tänka sig en konstutställning *utan* en konstnär? Samtidigt är konstnären som sagt en både komplex och ifrågasatt gestalt som också griper in i den pågående upphovsrättsdebatten. Genom att

utse "Konstnärskulten" till höstens stora utställningstema tog sig Berlin konstmuseer alltså an ett högaktuellt och kontroversiellt ämne med en tung kulturhistorisk resonansbotten. "Der Kult des Künstler" hade alla förutsättningar att skriva konsthistoria: att bilda ett bokslut över 30 års konst- och kulturteoretiska diskussioner kring konstnärskapets betydelse och om inte sätta punkt så i alla fall vända ett nytt blad i berättelsen om författarens död.

Men vad innebar det då att konstnären intog samtidskonstens huvudstad 2008? Vad kan en utställning om konstnärskulten säga 30 år efter att Barthes dödförklarat det skapande geniet, i en tid när skaparmyten fått en ny politisk laddning? Slog "Der Kult des Künstlers" i den sista spiken i konstnärens kista eller markerade utställningen tvärt om den skendöda skapargestaltens återuppståndelse? Trots det grandiosa formatet och den ambitiösa ansatsen måste svaret på den frågan bli ett lite mer sordinerat *varken eller*.

Att de tre samlingsutställningarna – "Im Tempel der Kunst" ("I konstens tempel"), "Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden" ("Jag kan inte skära av mig ett öra varje dag") och "Unsterblich! Der Kult des Künstler" ("Odödlig! Konstnärskulten") – ömsom porträtterade konstnären som en tidlös skapare, ett romantiskt geni och förlegad konsthistoriska stereotyp vittnar om en ambivalent syn på konstnärsgestalten. Det övergripande intryck man fick av "Der Kult des Künstlers" var emellertid att den autonoma skaparen varken var död eller ens särskilt hotad. Bara det faktum att sju av tio utställningar behandlade individuella och mer eller mindre mytomspunna konstnärskap visar att "Der Kult des Künstlers" alltjämt utgick från antagandet att konsten bärs upp av ett begränsat antal undantagsmänniskor – Konstnärerna. Att föremålen för samtliga separatutställningar dessutom var välkända, vita män befäste med en näst intill pinsam tydlighet föreställningen om att den arketytiska *Konstnären* är en man och att konsten fortfarande är en domän för västvärldens kulturbärande elit. Om urvalet i sig signalerade ett bristande intresse för att problematisera eller revidera konstvärldens existerande kanon följde utställningarna i sin tur separatutställningens etablerade form med ett starkt fokus på biografiska och tematiska fixpunkter som knyter samman ett antal konstverk till bilden av ett homogent konstnärskap: till en författarfunktion.

Det elitistiska konstnärssjaget var starkt närvarande i nästan alla utställningar och en av projektets mest intressanta och minst konventionella utställningar var i det närmaste en hyllning av denna skapargestalt. Konstbibliotekets utställning med den talande titeln *Unsterblich!* [odödlig] anlade ett universellt perspektiv på konstnärsgestalten. I två separata utställningshallar porträtterades konstnären som en ömsom gudomlig och ömsom demonisk karaktär. Båda delarna av utställningen utgick från en klassisk skaparmyt – Pygmalion respektive Prometheus – för att formulera en bild av konstnären som en tidlös arketyt. Resultatet blev en odyssey över konstnärskapets historia där forntida, egyptiska och antika konstverk presenteras sida vid sida med samtidskonstnärer som Anselm Kiefer, Jörg Immendorf

och Cindy Sherman. Snart framträdde en bild av Den Evige Konstnären och ett av utställningens mer eller mindre uttalade syften var att kullkasta föreställningen om konstnärskulten som en relativt modern västerländsk företeelse. Den knappt underliggande slutsatsen är att konstnärsgestalten är evig och universell: att skaparen trots alla poststrukturalistiska ansatser faktiskt är odödlig.

I ett annat sammanhang hade *Unsterblich!* utgjort ett intressant och välmotiverat ifrågasättande av poststrukturalismens konstnärssyn. Här förlorade den däremot sin udd när den fogades till en allmän och på det hela taget oproblematisk lovsång över konstnärsgestalten. Trots konstbibliotekets uppfriskande insats blev "Kult des Künstlers" inte den tankeväckande motbild mot postmodernismens dekonstruktion av författaren man hade kunnat önska sig. Här fanns ingen ansats att återupprätta en detroniserad skapargestalt eftersom denna gestalt på det hela taget stod obestridd. Merparten av utställningarna berörde inte frågan över huvud taget utan de reproducerar bara den välkända konstnärsgestalten som en oproblematisk och aldrig ifrågasatt självklarhet.

Det enda undantaget var "Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden" på Hamburger Bahnhof. Titeln, "jag kan inte skära av mig ett öra varje dag", syftade naturligtvis på van Goghs mytomspunna konstnärssöde och utställningen var ett uttalat försök att dekonstruera konsthistoriens skaparmyter. Den presenterades som en reaktion på konstnärskultens grepp om dagens konstvärld där unga konstnärer tvingas förhålla sig till en allt starkare kanonisering och mytologisering av skaparen som celebritet. Här visades verk av samtidskonstnärer som Paul McCarthy, Sarah Lucas och Pippilotti Rist som alla på olika sätt värjer sig mot det identitetspaket som den avantgardistiska traditionen ålägger konstnärer. Men den gjorde inga ansatser att polemisera mot eller ens kommunicera med de andra utställningarna och den hade placerats i ett sidogalleri i Hamburger Bahnhof vilket fick den att framstå som ett bihang till den stora Beuysutställningen. Dekonstruktionen av konstnärsmymen blev helt enkelt ett frikopplat sidospår, ett alternativt perspektiv som kompletterar konstnärskulten utan ett egentligen hota den.

Jederman ist (K)ein Künstler

Författarfunktionen får särskilt paradoxala uttryck när den tillämpas på konstnärskap som tycks vilja dekonstruera det. I 2008 års ambitiösa paradutställning om Joseph Beuys på Hamburger Bahnhof kunde man exempelvis se hur kulturvärldens institutionaliserade konstnärsgestalt – den ensamma och upphöjda skaparen – i praktiken fick företräde framför den enskilda konstnärens egna intentioner. Man citerade gärna Beuys slagordsmässiga devis "alla är konstnärer" ["Jedermann ist ein Künstler"] och han lyftes fram som en demokratisk visionär som kritiserade tidigare avantgardistgenerationers oförmåga att förverkliga sina egna visioner om att bryta ner gränsen mellan konst och liv. Beuys hyllades inledningsvis som en progressiv gestalt som ville vidga konstbegreppet, skifta fokus

från konstnärens elitistiska “Jag” till ett utopiskt “Vi” och göra konsten till en “social organism” öppen för människor från alla delar av samhället. I nästa rum fick besökarna däremot veta att hela utställningen var tillägnad Joseph Beuys: “en stor och betydelsefull 1900-talskonstnär”. Här fanns ingen ansats att ifrågasätta konstnärens privilegierade position och resten av utställningen gick i samma anda. Också detta var en relativt konventionell separatutställning, men i likhet med de flesta utställningar över konstnärer som arbetet mycket med happenings och installationer bestod den i stor utsträckning av dokumentationer, filminspelningar och gammal originalrekvisita uppställd i glasmontrar. Utrustning som användes vid installationer ställdes ut som relikter och Beuys försök att spränga konstens ramar stängdes in i ett museum och förvandlades till något fixerat och sakralt.

I stället för att utveckla Beuys egen kritik mot konstens och konstnärens exklusivitet tog utställningen tvärt om fasta på bilden av honom som en av 1900-talskonstens stora särlingar och excentriker – som en arketypisk konstnärssjäl. Exemplet är talande: kulturvärldens och de konstnärliga institutionernas behov av en karismatisk konstnärsgestalt som kan ladda verket med en unik aura är uppenbarligen starkare än konstnärens egen explicita önskan att bryta sig ut ur detta institutionaliserade konstnärskap. Utställningen antydde med andra ord att Beuys kritik mot 1900-talets konstnärliga avantgarderörelser alltjämt är giltig: att barriären mellan konstnärens elitistiska “Jag” och publikens “Vi” är intakt.

Presentationen av Joseph Beuys ger uttryck för en paradoxal tendens att infoga ett konstnärskap som försöker ifrågasätta konstnärens unikum i en etablerad utställningsform som i grund och botten bygger på just denna upphöjda konstnärssyn. Samma ansats syntes också tydligt i den mindre utställningen om Andy Warhol vars industriellt producerade silkscreen-tryck i vanlig ordning presenterades som numrerade, unika originalverk. Just synen på Andy Warhol, och i synnerhet de rigorösa procedurerna som omgärdar hanteringen av hans verk, erbjuder ytterligare ett iögonfallande exempel på diskrepansen mellan konstnärens egen filosofi och konstvärldens praktik.

I utställningskatalogen till den banbrytande Warholutställning som hölls på Moderna Museet 1968 beskrev han sin arbetsprocess som mekanisk och personlig: “I tried doing them by hand, but I find it easier to use a screen. This way I don’t have to work on my objects at all. One of my assistants or anyone else, for that matter, can reproduce the design as well as I could” (Flynn 2010). Detta speglar ett tydligt ställningstagande och Tomas Anderberg framhåller att Warhols förkärlek för att avbilda banala, vardagliga och massproducerade objekt som soppor, tvättmedelsförpackningar eller pengar bottnade i ett behov av att definiera sig gentemot den traditionella konstnärssrollens autenticitetsanspråk: “Allt för att söka kringgå den originalitet som både är en kvarleva av romantikens syn på det gudalika hos konstnären – i egenskap av att vara *den som skapar något nytt* – och en förutsättning för att slå igenom i branschen.” (Anderberg 2010: 201).

Anderberg beskriver hur popkonsten relativt snabbt domesticerades i konstvärlden. Om de tidiga popkonstnärernas angrepp på den traditionella konstnärsmynen inledningsvis skapade indignation bland de äldre modernisterna som ogärna såg popynglen på sina vernissager skulle detta snart förändras. Efter hand inkluderades popkonsten i konstvärldens salonger och den "devalvering av Konsten som popkonstnärerna inledningsvis tycktes ha velat genomföra, under demokratisk flagg eller ej, hade hejdats" (Anderberg 2010: 39) I stället för en devalvering av konsten bidrog popkonstens genombrott till att stärka marknadens intresse för, och inflytande över, konsten när verk av de mest namnkunniga popkonstnärerna blev populära investeringsobjekt som snabbt ökade i värde under 1980- och 90-talen.

Men så väl ekonomiska som kulturella värden måste upprätthållas med hjälp av exklusivitet: de kräver en begränsning av utbudet som definitivt inte låter vem som helst reproducera verket. Detta blev tydligt i den märkliga affären med Andy Warhols Brilloboxar som uppdagades 2007. Det hela började med att Expressen avslöjade att den tidigare chefen för Moderna Muséet, Pontus Hultén, låtit tillverka ett stort antal kopior av Andy Warhols berömda lådor med tvättmedlet Brillo i samband med en utställning i Ryssland 1990 där en reproduktion av Warhols installation med Brilloboxar från mitten av 1960-talet skulle visas. Så långt var allt väl, men problem uppstod när dessa sedan såldes på konstmarknaden som originalverk under förespeglning att de tillverkats med Warhols tillstånd redan 1968 för att ingå i den stora Warholutställningen på Moderna Museet (Holmén, Lagercrantz & Öhlander 2007). Nyheten om Hulténs tilltag spred sig snabbt och nådde snart The Andy Warhol Art Authentication Board i New York med uppgift att granska och intyga äktheten i påstådda Warholverk. Efter en tre år lång utredning beslutade de att nedgradera Hulténs Brilloboxar från originalverk till kopior (Bomsdorf & Gerlis 2010).

Eftersom Hultén själv avled 2006 kunde omständigheterna och motiven bakom hans handlande aldrig klarläggas och Tomas Anderberg har ägnat en hel bok åt att diskutera huruvida det kan ha rört sig om ett rent bedrägeri, ett skämt, en konstteoretisk kommentar eller en kupp mot kommersialiseringen av popkonsten. Debaclet med de falska Brilloboxarna belyser i vilket fall som helst absurditeten i en konstmarknad där ett verk som ursprungligen bestod av industriellt producerade pappkartonger som Warhol köpt direkt från Brillos fabrik diskuteras i termer av originalitet. En diskussion där knäckfrågan inte heller handlar om huruvida Hulténs Brilloboxar var kopior tillverkade i Sverige – vilket ingen förnekade – utan där dess autenticitet grundar sig i när de tillverkats och om det skett med Warhols goda minne. En tydligare tillämpning av författarfunktionen går väl knappast att finna och en institution som The Andy Warhol Art Authentication Board är en närmast skolboksmässig illustration hur författarfunktionen reglerar cirkulationen av konst.

Piratfunktionens födelse

Utställningarna i Berlin 2008 är kanske symptomatiska för konstvärldens sätt att förhålla sig till konstnärsrollen: detroniseringen av det skapande geniet diskuteras i förbigående som ett kulturteoretiskt perspektiv men det får ingen inverkan på hur konsten presenteras. Tillsammans med den rigorösa hanteringen av Andy Warhols efterlämnade konstverk visar detta inte bara att konstnärskulten – eller författarfunktionen om man så vill – alltså utgör grunden för konstvärldens sätt att presentera och distribuera konst, utan också att denna funktion är starkare än enskilda konstnärers försök att dekonstruera konstnärsgestalten. Förekomsten av institutioner som The Andy Warhol Art Authentication Board understryker i sin tur att detta helt enkelt är nödvändigt för att upprätthålla konstens värde som ett samlarobjekt och en handelsvara.

Denna påkostade excess i konstnärsdyrkan antyder också att kulturinstitutionernas syn på konst och kreativitet följer sina egna fastlagda tankespår. Att en konstnärsgestalt som debatterats i 30 år och för närvarande befinner sig mitt i korselden i det pågående upphovsrättskriget reduceras till en stereotyp utan djupare ideologisk eller politisk betydelse kan tolkas som att museiintendenterna inte har insett vilka implikationer synen på konstnären har utanför muséet. "Der Kult des Künstler" skulle i så fall inte ställa en diagnos över konstnären utan över den institutionaliserade konstvärldens tillstånd. Att konstnären lever på Altes Museum i Berlin signalerar i första hand att en föråldrad konstnärssyn härskar i museivärlden. Konstnärens liv och död avgörs däremot någon annan stans och i praktiken tenderar en utställning över konstnärens odödlighet bara att vederlägga sin egen tes: att konstnären uppenbarligen hör hemma på ett museum är inte nödvändigtvis ett tecken på vitalitet.

Men samtidigt som det är lätt att ond göra sig över att dagens konstinstitutioner inte lever upp till de radikala deviserna från 1968 bör man också fråga sig vilket värde dessa deviser egentligen har. Vill vi verkligen se författaren död? Leder en detronisering av den autonoma konstnären med nödvändighet till en friare konstvärld? I en senare, omarbetad version av "Vad är en författare" konstaterade Foucault att författarfunktionen bara är ett av flera möjliga sätt att begränsa diskursens meningsmångfald och att en total dekonstruktion av författarfunktionen inte skapar total frihet:

När vårt samhälle befinner sig i en förändringsprocess kommer författarfunktionen att försvinna på ett sätt som återigen gör det möjligt för fiktionen och dess polysemantiska texter att fungera på ett annat sätt, men fortfarande enligt ett begränsande system, som visserligen inte längre är författarens utan något som fortfarande återstår att bestämma eller kanske utpröva. (Foucault 1969/2008: 99).

Även om profetiorna om konstnärens död skulle vara sanna behöver kampen mot författaren alltså inte vara ett befrielsekrig utan det kan lika gärna innebära upprättandet av en ny regim.

I "Författarens död" ersätter Roland Barthes den detroniserade författaren med en näst intill lika transcendental läsargestalt:

Läsaren är den yta där alla citat som utgör en text projiceras utan att någon av dem går förlorad; en texts enhet ligger inte i dess ursprung utan i dess destination. Denna destination kan dock inte längre vara personlig: läsaren står utan historia, biografi, psykologi; han är helt enkelt denna *någon* som inom ett fält håller samman alla de spår med vilkas hjälp en text konstitueras. (Barthes 1968/1977: 148, min översättning)

Det är en kraftfull gestalt som målas upp, och även om Barthes försöker hålla definitionen av läsaren öppen är det naivt att tro att denna gestalt inte skulle formas av gällande maktstrukturer på samma sätt som bilden av författaren gjort. Som en illustration av detta kan man notera att Barthes själv, redan i formuleringen "han är helt enkelt denna *någon*", har könsbestämt densamma. När så väl hackers som medieföretagen 30 år senare lyfter fram "prosumenten" som den viktigaste källan till kreativ och ekonomisk utveckling framstår denna som en senmodern arvtagare till Barthes läsargestalt, men också som en gestalt som är inskränkt i det kapitalistiska samhällets maktrelationer. Och inte heller den motkulturella digitala piraten står över en etablerad maktordning. Kavita Philip, professor vid University of California, har påpekat att vi just nu kan se en *Piratfunktion* växa fram ur de senaste årens diskussioner kring upphovsrätt och piratkopiering:

In a continuation of Foucault's question, 'what is an author,' I suggest that we might ask: 'what is a pirate?' I attempt to suggest an understanding of the pirate function, analogous to Foucault's author function. The figure of the pirate seems to emerge, at the turn of the twentieth century, as a key component in the shaping of early twenty-first-century bourgeois law. (Philip 2005: 205)

I likhet med många andra vänder hon sig mot upphovsrättsindustrins benägenhet att cementera en ojämn resursfördelning. Men hon menar att också Lawrence Lessigs och andra upphovsrättskritikers vurm för en särskild typ av innovativa piratpraktiker tenderar att konstruera nya, begränsande normer kring vad som utgör en kreativ form av piratkopiering. I likhet med författarfunktionen är också denna piratfunktion baserad på vissa ideala föreställningar om vad som kännetecknar en legitim skapare och särskiljer ett kreativt återbruk av ett verk från ett simpelt plagiat. Föreställningar som enligt henne exempelvis premierar västerländska digitala deltagarkulturer men exkluderar asiatisk piratkopiering trots att den sistnämnda i många fall är en viktig källa till social och kulturell utveckling i tredje världen (Philip 2005).

Detta är inte ämnat att avfärda kritiken mot konstvärlden: att kulturella eliter är konservativa och värnar om sina egna värden och privilegier är ingen nyhet. Men om man ser polariseringen mellan författare och läsare som ett spänningsfält där alternativa sätt att reglera textens flöde konkurrerar, snarare än som ett uttryck för kulturens inneboende progression mot ökad frihet, blir bilden lite mer komplicerad. Då kan de etablerade kulturinstitutionernas ängsliga kringgårdande av 1900-talets avantgardist tolkas inte som ett utslag av ignorans utan som ett, medvetet

eller omedvetet, försök att värna den trygga och välbekanta författarfunktionen gentemot en ny, men inte med självklarhet friare, ordning som håller på att ta form.

Referenser

- Anderberg, Tomas, *Den stora konstsvindeln*, Stockholm: Atlas, 2010
- Barthes, Roland, "The Death of the Author" [1968], i *Image, Music, Text*, övers. Stephen Heath, London: Fontana 1977, s. 142–148
- Bomsdorf, Clemens & Melanie Gerlis, "Warhol Brillo Boxes Downgraded to 'Copies': Authentication Board says Famous Director 'Falsified' their History", i *The Art Newspaper*, nr. 217, 2010
- Flynn, Tom, "Stockholm Syndrome: The Andy Warhol Authentication Board Dismisses Brillo Box 'Copies'", *Artknows*, 2010-10-23, Nedladdad 2011-08-28 från: http://tom-flynn.blogspot.com/2010/10/stockholm-syndrome-andy-warhol.html?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter
- Foucault, Michel, "Vad är en författare?" [1969], i Thomas Götselius & Ulf Olsson (red) *Diskursernas kamp / Michel Foucault: Texter i urval av Thomas Götselius och Ulf Olsson*, Stockholm/Stehag: Symposium 2008
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1985
- Holmén, Christian, Leo Lagercrantz & Mikael Ölander, "Warhol-mysteriet med svenska miljonboxar", *Expressen* 2007-05-30
- Philip, Kavita, "What is a Technological Author? The Pirate Function and Intellectual Property", i *Postcolonial Studies*, 2005, 8(2), s. 199–218
- Petri, Gunnar, *Författarrättens genombrott*, Stockholm: Atlantis, 2008
- Rose, Mark, *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1993
- Woodmansee, Martha, "The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'", *Eighteenth-Century Studies*, 1984, 17(4), s. 425–448

ILLVILJANS HERMENEUTIK

Erling Bjurström

Professor vid Tema kultur och samhälle, Linköpings universitet

Texter förpliktigar. Inte minst ur moralisk synvinkel. Liksom människor ställer texter krav på att behandlas rättvist, med respekt och till och med vördnad, när så är påkallat. Behandlingen av texter, inklusive läsningen och tolkningen av dem, vilar i denna mening på moraliska principer och regler. Överlag är dessa principer och regler outtalade och implicita. Detta gäller också inom hermeneutiken, som sedan lång tid tillbaka kan sägas ha omvandlat behandlingen av texter till en tolkningskonst eller en tolkningslära. Och det är, som bekant, brukligt att översätta ordet "hermeneutik" till "tolkningslära" när dess innebörd ska förklaras eller preciseras. Det var också denna översättning som Horace Engdahl, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Mellberg och Anders Olsson (1977: 7) fann lämpligast när de 1977 introducerade hermeneutikens utveckling under 1900-talet för en svensk publik med antologin *Hermeneutik*, vars grundstomme bestod av tidigare översatta texter av Heidegger, Gadamer och Ricoeur. I antologins inledning sammanfattade de också vad som kan betecknas som kärnan i det hermeneutiska projektet, på ett sätt som fortfarande känns adekvat:

Hermeneutiken vill lära oss *hur* vi ska tolka och *vad det innebär* att tolka. Som tankedisziplin pendlar hermeneutiken således mellan praktiskt arbete med texter och kunskapsteoretisk reflexion över förutsättningarna för tolkning och förståelse; hermeneutiken inbegriper alltid sin egen metateori. (Engdahl m.fl. 1977:7)

Det är, kan man säga, också detta som den hermeneutiska cirkeln fångar in, som ett slags ofrånkomlig förutsättning för förståelsen av allt som har eller bär på mening; inklusive den kunskap som denna mening genererar. Vi sitter alla fast i den hermeneutiska cirkeln – eller den hermeneutiska spiralen, som de föredrar att säga som vill framhålla att tolkningar av texter genererar ny förståelse, nya insikter och nya kunskaper. Bortom denna cirkel eller spiral finns det enligt hermeneutiken varken förståelse eller mening. Följaktligen utgör också denna cirkel en ofrånkomlig förutsättning för den hermeneutiska självreflexion som Engdahl & Co pekar på i citatet ovan, när de framhåller att hermeneutiken alltid inbegriper sin egen metateori.

Samtidigt som den hermeneutiska cirkeln framtonar som ett slags allmän ram för varje tolknings- och förståelseprocess, inklusive förståelsen av dessa processer i sig, är den på många sätt svärfångad. På ett allmänt plan pekar denna ram på sambandet mellan det som tolkas och den förförståelse och det sammanhang som ligger till grund för tolkningen. Överlag är det dock pendlingen mellan del och helhet eller relationen mellan förförståelse och förståelse som brukar framhållas

som signifikant för den hermeneutiska cirkeln. Hur delen ska tolkas är beroende av helheten och vice versa. Och förståelse vilar alltid på någon form av förförståelse. Som allmänna principer för tolkning framstår sambanden mellan del och helhet respektive förförståelse och förståelse som relativt oproblematiska, men som (jag förmodar att) alla vet som tillämpat dem framstår de som betydligt mer problematiska när de omsätts i praktiskt arbete. Detta utgör en källa till att hermeneutiken som praktisk verksamhet, vilket Engdahl & Co också pekar på i citatet ovan, på ett ofrånkomligt sätt drar med sig reflektioner kring själva tolknings- och förståelseprocessen. Så snart man blir medveten om att man rör sig inom en hermeneutisk cirkel eller spiral genererar denna cirkel metareflektoner kring sig själv. Detta är knappast förvånande eftersom cirkeln är uppbyggd kring eller hänvisar till svärfångade och i princip oåtkomliga fenomen, åtminstone i en mer fullständig bemärkelse, som "förförståelse" och "helhet". Det är inte möjligt att få fullständigt grepp om vare sig den förförståelse eller den helhet man arbetar med i en konkret tolkningsprocess. Begreppet förförståelse kan dessutom förleda interpretören till att tro att det enbart är fråga om ett slags förståelse som föreligger innan själva tolkningsarbetet har påbörjats, medan den i själva verket till största delen blottläggs eller uppdagas under arbetets gång; till exempel genom att man konfronteras med sådant man inte förstår eller förstår något på ett nytt sätt. Förförståelse kan i denna bemärkelse både förstås som en förutsättning för och ett resultat av den nya förståelse som en tolkningsprocess (i bästa fall) utmynnar i. Detsamma gäller i princip för den helhet man arbetar med i en tolkningsprocess. Liksom man aldrig kommer fram till källan för den förförståelse man arbetar med i en sådan process, kan man vara säker på att man aldrig får fullständigt grepp om den helhet man arbetar med. Denna helhet tenderar dessutom att brytas ner i en serie delhelheter, likt kinesiska askar, i en tolkningsprocess. Tolkningen av en formulering eller passage i ett litterärt verk kan exempelvis motiveras med hänvisning till verket i sin helhet, det litterära sammanhang eller hela den tidsepok inom vilket det skrevs. Det som ur en synvinkel framstår som en helhet antar härigenom karaktär av del ur en annan: verket framstår som en helhet i relation till den formulering som tolkas, men som en del i förhållande till det litterära sammanhang eller den tidsepok det hör hemma inom.

Det har skrivits mycket om de hermeneutiska förutsättningarna och villkoren för att förstå och tolka, såväl texter som mänskliga handlingar och andra fenomen. Det finns också ymnigt med (metareflexiva) uttolkningar av den hermeneutiska cirkeln eller spiralen. Min avsikt här är inte att ytterligare bidra till dessa uttolkningar, utan betydligt mer modest: att med utgångspunkt i de motiveringssammanhang som den hermeneutiska cirkeln hänvisar till ringa in det som jag betecknar som illviljans hermeneutik.

Den hermeneutiska cirkeln som norm

Illviljans hermeneutik torde vara ett välbekant fenomen för de flesta, men framstår trots detta som en vit fläck på hermeneutikens karta. På ett övergripande plan kännetecknas illviljans hermeneutik av att den, på mer eller mindre uppenbara eller tvärtom mer raffinerade och subtila sätt, bryter med de motiveringssammanhang som den hermeneutiska cirkeln hänvisar till. Att bryta loss en formulering eller ett textfragment från sitt sammanhang utgör ett av de mer välbekanta uttrycken för den hermeneutiska illviljan – och framstår därigenom också som ett av de knep som är lättast att genomskåda när den manifesterar sig. Men den manifesterar sig även, som jag återkommer till, på mer raffinerade och subtila – för att inte säga försåtliga – sätt.

Håller man sig till textsammanhang kännetecknas den illvilja som manifesterar sig i olika tolkningsprocesser inte primärt av att den är riktad mot själva texten, som den behandlar på ett orättvist eller respektlöst sätt, utan dess upphovsman. Men även när det rör sig om tolkningar av mänskliga handlingar är den hermeneutiska illviljan snarare riktad mot den person eller de personer som utför handlingarna än dessa handlingar i sig. Och detsamma gäller i princip för tolkningen av fenomen vars kopplingar till specifika personer är svåra att urskilja eller vaga; exempelvis i form av att dessa personer på lösa grunder tillskrivs ansvar för fenomenet i fråga eller betraktas som ansvariga för det.

Ur denna synvinkel syftar illviljans hermeneutik till att misstänkliggöra, misskreditera eller helt enkelt skada de personer som är upphovsmän till en text, har utfört specifika handlingar eller kan kopplas till vissa fenomen. Givetvis manifesterar sig denna illvilja också inom konsten och estetiken, i form av att inställningen till den person som har skapat ett verk ligger till grund för en illvillig tolkning av det.

Att illviljans hermeneutik är person- snarare än text-, verk- eller handlingsinriktad särskiljer den klart och tydligt från misstankens hermeneutik. I motsats till den senare syftar inte heller den förra till att *blottlägga* maktstrukturer eller dolda maktmotiv, falska föreställningar eller ett falskt medvetande, utan snarare till att på mer eller mindre lösa grunder *tillskriva personer* dolda maktmotiv, egenintressen eller annat som misstänkliggör dem. Men trots dessa skillnader kan de konvergera eller sammanblandas med varandra, inte minst när det gäller tolkningar som tillskriver personer, grupper eller sociala kategorier dolda maktmotiv eller till och med ondskefulla motiv. Skiljelinjen mellan det blottläggande och det tillskrivande av sådana motiv som kännetecknar misstankens respektive illviljans hermeneutik kan vara svår att urskilja och framstår många gånger som skör. Det vittnar inte minst ett av de värsta uttrycken någonsin för illviljans hermeneutik om: den ondska och de motiv som nazismen tillskrev judarna och som bland annat legitimerades med en tolkning av Nietzsches filosofi; den filosof som Ricoeur (se t.ex. 1969/1970) tillsammans med Marx och Freud pekar ut som misstankens mästartänkare. Misstankens hermeneutik är inte, som exemplet med nazismens

tolkning av Nietzsches filosofi visar, immun mot den hermeneutiska illviljan. Och som detta exempel också visar kan det som har karaktär av misstankens hermeneutik omvandlas till ett uttryck för illviljans hermeneutik.

Sådana exempel finns det också gott om på den mer banala nivå där man stöter på illviljans hermeneutik. Exempelvis torde det vara relativt vanligt att politiska antagonister projicerar sina egna maktmotiv på varandra och därigenom *tillskriver* varandra dolda maktintressen snarare än *blottlägger* dem. På motsvarande sätt utgör misstänkliggörandet en vanlig (tolknings)teknik i de mer banala sammanhang där illviljans hermeneutik manifesterar sig. Också i detta avseende konvergerar den till viss del med misstankens hermeneutik, på ett sätt som gör det svårt att särskilja dem och lätt att sammanblanda dem. Men trots detta kvarstår alltid väsentliga skillnader mellan dem: illviljans hermeneutik är destruktiv, misstänkliggörande och person-, grupp- eller kategoriinriktad, medan misstankens hermeneutik är både destruktiv och konstruktiv; den använder misstanken som ett led i att på ett receptivt sätt blottlägga en mer fundamental eller autentisk verklighet och därigenom också bryta ned de falska eller de illusoriska verklighetsbilder som håller oss fångna. I motsats till misstankens hermeneutik är illviljans heller aldrig emancipatorisk, receptiv eller lyssnande. Illviljans hermeneutik misstänkliggör, men i motsats till misstankens hermeneutik förenar den inte misstänksamhet med lyssnande.

Ur denna synvinkel kan illviljans hermeneutik givetvis inte heller företrädas av några mästartänkare, på samma sätt som de Ricoeur pekar ut för misstankens hermeneutik. Illviljans hermeneutik är något som förnekas. Ingen företräder den, allra minst de som utövar den. Och det är just därför den förtjänar att lyftas fram och explicitgöras i hermeneutiska sammanhang; alltså inte på grund av sina förtjänster (eftersom den saknar sådana), utan på grund av de problem, de störningar och den distortion den för med sig i olika tolknings- och förståelseprocesser.

Illviljans hermeneutik bryter, såväl i sina mer banala som utstuderade eller raffinerade former, med en rad av hermeneutikens omhuldade, men överlag implicita, förutsättningar, normer och regler. Den hermeneutiska illviljan låter sig exempelvis inte förenas med en verklig vilja till kommunikation eller dialog. Den är inte heller receptiv eller strävar efter ny förståelse. Och är det fråga om en text som ska tolkas står den snarast i vägen för den illvilja som riktas mot dess upphovsman, samtidigt som den utgör medlet för att komma åt, misstänkliggöra eller misskreditera honom eller henne. Men trots att illviljans hermeneutiker på dessa och otaliga andra sätt bryter mot hermeneutikens normer och regler, är det svårt att förneka att de ägnar sig åt någon form av tolkning; till och med i fall där det är uppenbart att de inte är ute efter att förstå en text, utan endast misskreditera dess upphovsman.

I en sådan situation kan man förvisso komma relativt långt med att hänvisa till den hermeneutiska cirkelns motiveringssammanhang, men knappast till en slutpunkt där man lyckas överbevisa illviljans hermeneutiker om det orättfärdiga eller

regelvidriga i deras förehavanden. Saken kompliceras också av att dessa motiveringssammanhang måste explicitgöras. Och härigenom öppnar sig en rad kryphål för illviljans hermeneutiker – eller med andra ord: möjligheter till förvillande ifrågasättanden, försåtliga förskjutningar från en kärnfråga till en annan eller från konkreta tolkningar till generella tolkningsprinciper och så vidare in absurdum. Liksom rättsmaskineriet inte förmår att sätta definitivt stopp för rättshaveristen, förmår inte heller den hermeneutiska cirkelns normativa kraft att stoppa illviljans hermeneutiker.

Det är för övrigt inte självklart, inte ens för erfarna hermeneutiker, att betrakta den hermeneutiska cirkeln eller spiralen ur normativ synvinkel. Tolkningar måste alltid motiveras i någon form och motiveringar utgör till och med en beståndsdel av själva tolkningarna, det vill säga när vi tolkar något anger vi också varför vi tolkar det som vi gör, åtminstone om vi bekymrar oss om att våra tolkningar ska tas på allvar, framstå som trovärdiga eller berättigade. Den hermeneutiska cirkeln anger, dock utan att vara explicit normativ, hur tolkningar ska eller bör motiveras. Exempelvis anger den att en texts delar ska tolkas i ljuset av texten som helhet och motiveras med hänvisning till den senare. Omvänt gäller att det knappast går att motivera en tolkning av texten i sin helhet om denna inte stämmer överens med tolkningen av dess delar. Likaså är det svårt att motivera en tolkning av något som negligerar den kontext det ingår i eller hävda att man förstår något som förutsätter en helt annan förförståelse än den som ens tolkning blottlägger. De normer och regler för motiveringar av tolkningar som på detta sätt låter sig stakas ut med hjälp av den hermeneutiska cirkeln sträcker sig dock inte bortom den själv. Liksom i våra tolkningar av något kan vi i våra motiveringar av dem inte gå bortom den hermeneutiska cirkeln. Dess normer och regler är följaktligen begränsade. Med utgångspunkt i hur vi ska motivera våra tolkningar anger normerna och reglerna när och på vilket sätt vi inte följer eller bryter mot dem, men anger exempelvis inte hur vi ska förhålla oss till det vi tolkar eller kriterier för en korrekt tolkning av det.

Att hermeneutiken saknar normer och regler för korrekt förståelse och tolkning är inget man ska beklaga. Tvärtom är avsaknaden av sådana regler en förutsättning för att hermeneutiken ska framstå som en tolkningskonst, en *téchne*, i den ursprungliga grekiska bemärkelsen av teknik och konst. Införandet av sådana regler skulle framstå som maktmissbruk och inskränka såväl den hermeneutiska friheten som fantasin. Men i det här sammanhanget är det samtidigt viktigt att inse att den tolkningspluralism, inklusive de konflikter mellan olika tolkningar, som detta öppnar för gynnar den illvillige hermeneutikern. Att det inte finns – och aldrig kommer att finnas – säkra, korrekta eller slutgiltiga tolkningar är något som den illvillige hermeneutikern kan luta sig emot och spela ut mot sina meningsmotståndare för att underminera deras tolkningar och göra dem osäkra. Ja, den illvillige hermeneutikern kan till och med legitimera sina egna förehavanden genom att betrakta dem som ett bidrag till det som Ricoeur (1969/1974) betecknar som tolk-

ningarnas konflikt och betraktar som ett produktivt moment i den hermeneutiska verksamheten.

Allt detta sagt för att påvisa en sak: den illvillige hermeneutikern är svår att bemöta och stoppa. Också i akademiska sammanhang, som är de sammanhang jag fortsättningsvis ska fokusera på och inskränka analysen av illviljans hermeneutik till.

Illviljans och välviljans problem

Illviljans hermeneutik är ett välbekant men överlag förnekat fenomen. Speciellt i akademiska sammanhang, där det närmast har karaktär av vad Goffman (1959/1972: 143) betecknar som "anförtrödda" eller "fria hemligheter", det vill säga hemligheter som alla i princip är införstådda med, men som endast anförtros andra i skydd av bakre regioner och bara i undantagsfall röjs i mer offentliga situationer. Det är knappast heller i akademiska sammanhang, utan i folkmun och talesättet "som fan läser bibeln" som illviljans hermeneutik har uttryckts klarast – och dessutom på ett sätt som ger en antydning om att medvetenheten om den har funnits med alltsedan hermeneutikens ursprung i medeltidens bibeltolkningar.

Ur denna synvinkel kan begreppet illviljans hermeneutik betraktas som ett sätt att benämna ett välbekant, men överlag förnekat och (inte minst i akademiska sammanhang) känsligt fenomen och göra det till föremål för analys och tolkning. Håller vi oss till akademiska sammanhang är det flera faktorer som gör ett sådant företag känsligt. Först och främst att det innefattar att lyfta fram sådant som överlag förnekas, göms undan eller förbigås med tystnad när den hermeneutiska illviljan manifesterar sig och endast benämns, diskuteras eller skvallras om i bakre regioner; till exempel i form av förtroliga samtal vid kaffebordet efter ett seminarium eller skvaller om vilken personlig motsättning eller oförätt som ligger bakom en opponents illvilliga tolkning av en avhandling. Givetvis bidrar också det faktum att illviljans hermeneutik framstår som ett negativt och ondskefullt fenomen till att göra en analys av den känslig. Redan på förhand kan man exempelvis vara förvissad om att ingen är beredd att företräda den, identifiera sig med den eller låta sig pekats ut som företrädare för den utan att det väcker ilska, vredesmod, aggressioner eller hämndbegär.

Just i det senare ligger det dock på ett näst intill självklart sätt en fördel med att lyfta upp diskussionen kring den hermeneutiska illviljan på analytisk nivå och diskutera den som fenomen. På denna nivå kan man, som inte minst det akademiska skvallret vittnar om, utgå ifrån att det finns otaliga källor till den hermeneutiska illviljan: alltifrån upplevda oförätter vid tjänstetillsättningar, över sakkunnigutlåtanden och andras tolkningar av ens egna alster till rent personliga motsättningar och konflikter. Ur analytisk synvinkel är det dock inte dessa källor i sig som är speciellt intressanta, utan de tolkningssätt, -strategier, -tekniker, -knep eller läsararter som de ger upphov till och som kännetecknar den hermeneutiska illviljan.

Vad gäller den hermeneutiska illviljan är det med andra ord inte källorna till den som framstår som oklara och i behov av närmare analys, utan dess specifika läsarter eller tolkningssätt.

Därmed inte sagt att källorna till illviljans hermeneutik i akademiska sammanhang är ointressanta ur alla synvinklar. Tvärtom. Det finns exempelvis en hel del som talar för att den akademiska jordmånen för illviljans hermeneutik har förbättrats under senare år till följd av att konkurrensen om forskningsmedel, forskar- och lärartjänster har hårdnat, samtidigt som kraven på produktivitet och uppmärksamhet i fråga om publiceringar och forskningsresultat har blivit alltmer uttalade. Att det goda (i form av exempelvis ökad effektivitet och forskningsavkastning) som detta anses föra med sig också har en påtaglig ond sida för varje hermeneutiskt företag uppmärksammas sällan – en ond sida som bland annat handlar om att jordmånen för illviljans hermeneutik förbättras i takt med att den "gästfrihet" gentemot andra paradigmer, tolknings- och teoritraditioner som Ricoeur (2004/2006: 29) ser som en nödvändig förutsättning för hermeneutiken sakta men säkert kvävs.

Just avsaknaden av en sådan gästfrihet hör till den hermeneutiska illviljans mest utmärkande drag när den manifesterar sig. Den illvillige hermeneutikern är inte beredd att lyssna till vad texten har att säga eller att göra den rättvisa. Givetvis har han eller hon inte heller någon som helst beredskap för att låta texten ifrågasätta den egna förförståelsen eller sätta sina egna fördomar på spel i förhållande till den.

Den hermeneutiska illviljans ogästvänlighet gör den endimensionell: den tar så att säga fasta på det kritiska sinnelag förutom vilken varje tolkning av en text tenderar att bli ointressant eller platt, men överdriver det, utan beredskap att samtidigt se till textens förtjänster eller i någon mening försonas med den. Ett överdrevet eller överkänsligt kritiskt sinnelag, men som det kan vara nog så svårt att påtala som entydigt negativt eller bemöta på ett fruktbart sätt i olika situationer, hör följaktligen till illviljans specifika kännetecken när den manifesterar sig hermeneutiskt. Och i denna mening är den, inte minst i akademiska sammanhang, lika svår att påtala, bemöta eller komma till rätta med som dess motsats: välviljans hermeneutik.

Som motpoler tydliggör illviljans och välviljans tolkningsstrategier indirekt den normativa balans mellan ett kritiskt och ett gästvänligt sinnelag som ligger till grund för hermeneutiken. Ur denna synvinkel framtonar inte heller illviljan som en entydigt ond och välviljan som en entydigt god pol i hermeneutiska sammanhang. Ställs de mot varandra grumlar de snarare varje uppdelning i gott och ont i sådana sammanhang. Ur moralisk synvinkel framstår båda som problematiska och endimensionella. Och det grundläggande problemet med dem bottnar i båda fallen i att hermeneutikern låter tolkningen av en text styras av den inställning han eller hon har till dess upphovsman.

Detsamma gäller i princip om det är fråga om andra "tolkningsobjekt" än skrivna texter, som exempelvis vad en person säger, de handlingar han eller hon utför eller andra fenomen som någon eller några bär eller kan tillskrivas ansvar för. Samtidigt är det, även om jag avstår från att behandla det här, viktigt att inse att vissa av dessa "tolkningsobjekt", som exempelvis tal eller handlingar, är svårare att särskilja eller lösgöra från de personer som är upphov till dem än skrivna texter, som på ett helt annat sätt distanserar sig från sina upphovsmän och börjar leva sitt eget liv oberoende av dem (jfr. Ricoeur 1973/1977). Härigenom kan visserligen såväl illviljan som välviljan framstå som mer berättigad i vissa hermeneutiska sammanhang än andra, men framtonar överlag som problematiska och regelvidriga, för att inte säga ondskefulla. I hermeneutiken framstår alltså inte välvilja i sig som ett gott alternativ till eller ens självklart motmedel till illviljans ondskefullhet. Tvärtom framtonar båda snarare som ondskefulla, om än från olika utgångspunkter, och endimensionella: illviljans hermeneutik på grund av att den kombinerar ett överdrivet kritiskt sinnelag med ogästvänlighet och välviljans beroende på att den gör avkall på det kritiska sinnelaget och är alltför gästvänlig. Härigenom spelar de förment goda motiv eller intentioner som styr den senare föga roll, eftersom den ur hermeneutisk synvinkel tenderar att utmytna i vad som är svårt att uppfatta som annat än negativa konsekvenser, som exempelvis förvirring om hur en text bör tolkas eller underminering av förutsättningarna för vad som brukar betecknas som konstruktiv kritik. Såväl illviljans som välviljans hermeneutik åsidosätter alltså tolkningens, överlag outtalade, spelregler för kritik och gästfrihet, vilket tenderar att göra dem till jämbördiga spelförstörare och kålsupare ur moralisk synvinkel.

Normativt aktualiserar illviljan och välviljan som hermeneutiska problem närmast vad som kan uttryckas med hjälp av en travesti på och omskrivning av Derridas (1967/1974: 158) inflytelserika devis *il n'y a pas de hors-texte*, "det finns ingenting utanför texten", till ett imperativ: *Det bör inte finnas någonting utanför texten!* Samtidigt explicitgör denna omskrivning en faktiskt existerande, men överlag outtalad, norm i de akademiska sammanhang där texttolkning ligger till grund för exempelvis bedömningar av kompetenser, tjänstetillsättningar, fördelning av forskningsmedel och publiceringsbeslut för vetenskapliga tidskrifter. I dessa sammanhang skyddar jävsregler och, som i det sistnämnda fallet, systemet för refereegranskning eller peer review mot illviljans och välviljans hermeneutik. Det är dock långt ifrån fråga om ett fullgott skydd. Även om jävsregler fungerar som ett sådant skydd är de inte primärt utformade för att komma till rätta med illvilliga eller välvilliga *tolkningar* av exempelvis texter, utan för att över huvud taget förhindra att illviljan eller välviljan ges otillbörligt spelrum. När jävsregler tillämpas i praxis fungerar de dessutom snarare som ett skydd mot välvilja än illvilja; eller med andra ord snarare mot att någon gynnas än missgynnas. Detsamma gäller i princip för refereesystemet, även om det på ett mer direkt sätt ger uttryck åt normen att det inte bör finnas någonting utanför texten och oavsett om det byg-

ger på så kallad enkel- eller dubbelblindgranskning, det vill säga om anonymitets-skyddet endast omfattar granskaren eller även artikelförfattaren. Systemet ger visserligen spelrum åt den otillbörliga hermeneutiska välviljan, men knappast i samma utsträckning som för illviljan; vilket inte minst bekräftas av att det är relativt vanligt att de författare som refuseras hänvisar till någon form av illvilja hos granskaren som förklaring till att deras artikel inte antogs. Illvilja, inklusive förmodad illvilja, föder illvilja i det här sammanhanget, där det också är vanligt att illviljan benämns och diskuteras i någon form av bakre region av den som har eller anser sig ha drabbats av den, medan det tvärtom är legio att välviljan förtigs av den som gynnats av den, men givetvis kan påtalas av tredje person utom hörhåll för den gynnade.

Som skydd mot illviljans hermeneutik har refereesystemet naturligtvis också sina fördelar, men bidrar på det sätt som jag har försökt ge en bild av ovan till att hänvisa den till den jordmån den trivs bäst i: skvallret.

Humanioras rättshaverister

För att ringa in illviljans hermeneutik framstår det som nödvändigt att anonymisera det skvallret den frodas i och analytiskt förflytta det från de bakre regioner där det hör hemma till någon form av främre region, där det är möjligt att diskutera det öppet. Detsamma gäller givetvis illviljans hermeneutik i sig. Inte minst i ljuset av att denna illvilja sträcker sig långt utöver den, relativt banala men känsliga, nivå där skvallret hör hemma eller frodas. Illviljans hermeneutik har i denna bemärkelse manifesterat sig i betydligt allvarligare och ondare sammanhang än skvallrets, vilket exempelvis rasismens, misogynins och homofobins historia vittnar om. Som försåtlig eller regelvidrig tolkningsstrategi har den däremot knappast uppmärksamats eller lyfts fram i offentliga sammanhang i tillräcklig utsträckning. Inte heller inom hermeneutiken.

Misstanken om illvilliga tolkningar lyfts visserligen från och till fram offentligt, som Per Gedins (2011) stridsskrift för att återupprätta Heidenstams litterära ära senast bär vittnesbörd om, men i regel med tonvikt på person- snarare än tolkningsfrågor. Härigenom bidrar den offentliga exponeringen av en sådan misstanke snarare till ömsesidig illvilja eller smutskastning än att röja den hermeneutiska illviljans specifika tolkningsstrategier. Och det bör, menar jag, vara det senare som utgör motivet och drivkraften bakom att ringa in och analysera den.

I denna mening kan också misstankens hermeneutik vändas mot illviljans. Ett sådant företag måste utgå ifrån en befogad misstanke om att illvilja kan dölja sig bakom en viss typ av tolkning *och* lyhört lyssna efter dess specifika uttryck. Men för att i möjligaste mån komma bortom de person- eller andra motsättningar som illviljan bottnar i är det viktigt att låta tolkningen berättiga misstanken, inte den illvilja man kan eller tror sig kunna spåra hos eller knyta till den person som lägger fram tolkningen. Oavsett om den senare misstanken är befogad eller inte, är

lite vunnet ur hermeneutisk synvinkel med att påtala eller explicitgöra den, såvida man inte också påvisar eller gör det trovärdigt att illvilja i någon mening ligger till grund för eller har styrt den tolkning det är fråga om. Följaktligen är det förekomsten av vad som kan uppfattas som en inkorrekt, regelvidrig eller försåtlig tolkning som bör vägleda misstanken att det döljer sig illvilja bakom den – och i nästa steg att försöka påvisa att det just är fråga om illvilja och inte något annat, som exempelvis bristande förförståelse, hermeneutisk inkompetens eller helt enkelt slarv.

I detta steg är det i första hand uteslutningsmetoden som gäller, det vill säga att påvisa illviljans specifika uttryck genom att utesluta att det regelvidriga eller det försåtliga med en tolkning bottnar i något annat än illvilja. Som jag berörde tidigare är det i detta avseende inte möjligt att gå bortom de motiveringssammanhang den hermeneutiska cirkeln hänvisar till, samtidigt som man redan från utgångspunkten kan vara säker på att stöta på såväl mer eller mindre uppenbara fall av illvilja som tvetydiga och till och med oavgörbara gränsfall. Lika litet som man kan göra anspråk på en slutgiltig eller en fullständigt objektiv tolkning av någonting inom hermeneutikens ramar, kan man dock lägga fram definitiva eller rent objektiva bevis för den hermeneutiska illviljan. Dessutom kan man vara mer eller mindre övertygad om att den illvillige hermeneutikern aldrig kommer att godta dessa bevis eller erkänna sin illvilja.

I den mån som det tillvägagångssätt jag har skisserat ovan kan betraktas som ett slags metod för att bemöta den hermeneutiska illviljan, ligger dess främsta förtjänst i att den vänder den illvillige hermeneutikerns misstänkliggöranden mot hans eller hennes egna tolkningar. Detta inkluderar även fall där medvetet illvilliga hermeneutiker på försåtliga och subtila sätt, som går utöver de motiveringssammanhang den hermeneutiska cirkeln hänvisar till, misstänkliggör andras tolkningar, genom att exempelvis krydda sin illvilja med förment välvilliga uttryck för att dölja sina avsikter.

Varken någon metod eller något annat kan dock utplåna den hermeneutiska illviljan. Däremot är det möjligt att, som jag har försökt här, bemöta den genom att göra den till föremål för tolkning, det vill säga angripa den hermeneutiskt. Likaså är det fåfängt att tänka sig att det är möjligt att definitivt stoppa den illvillige hermeneutikern. Om inte annat, så bekräftas detta av rättshaveristen.

Det är också värt att betänka att det är inom ramarna för rättssystemet som den illvillige hermeneutikern har tilldelats ett specifikt epitet. Inte minst genom att detta system uppvisar vissa likheter eller analoga drag med det akademiska, där exempelvis betygssättning och beslut om att godkänna eller underkänna någon har karaktär av domslut och opponentens roll vid disputationer kan jämföras med åklagarens i en rättegång. Detta öppnar också för att rättshaveristens och den akademiskt illvillige hermeneutikerns drivkrafter bottnar i likartade typer av (upplevda eller faktiska) oförätter, motgångar eller misslyckanden, liksom att de använder sig av liknande eller analoga tolkningsstrategier. De skiljer sig dock åt i ett

väsentligt avseende: medan rättshaveristens illvilja primärt är riktad mot själva rättssystemet, är den hermeneutiska illviljan i akademiska sammanhang, som framgått, i första hand riktad mot personer eller kollegor.

Denna skillnad – som givetvis inte ska uppfattas som absolut och förmodligen bottnar i att den akademiker som riktar sin illvilja mot det akademiska systemet som sådant tenderar att såga av den gren han eller hon sitter på – utmynnar dock knappast i väsensskilda tolkningsstrategier. Åtminstone är det möjligt att identifiera vissa av de tolkningsstrategier som rättshaverister använder sig av också i akademiska sammanhang, som att exempelvis fastna för och ifrågasätta detaljer som är oväsentliga för den förståelse en tolkning möjliggör eller blottlägger. Om det därmed också är befogat att i överförd mening tala om humanioras eller samhällsvetenskapens rättshaverister låter jag dock vara osagt. Inte minst därför att det förmodligen skulle väcka ont blod och ge upphov till illvilja.

Referenser

- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Baltimore & London: The John Hopkins University Press 1967/1974
- Engdahl, Horace, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Melberg och Anders Olsson (red.), *Hermeneutik*, Stockholm: Rabén & Sjögren 1977
- Gedin, Per I., *Varför får Heidenstam inte vara den han är? En filippik*, Stockholm: Lind & Co. 2011
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, London: Penguin 1959/1972
- Ricoeur, Paul, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, New Haven & London: Yale University Press 1969/1970
- Ricoeur, Paul, *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*, Evanston: Northwestern University Press 1969/1974
- Ricoeur, Paul, "Distansering som hermeneutisk funktion", i Horace Engdahl, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Melberg & Anders Olsson (red.) (1977): *Hermeneutik*, Stockholm: Rabén & Sjögren 1973/1977
- Ricoeur, Paul, *On Translation*, London & New York: Routledge 2004/2006

ATT GÅ VIDARE MOBILITET OCH MASKULINITET BLAND MODERNA PILGRIMER

Lena Gemzöe

Docent i genusvetenskap vid Stockholms universitet

Pilgrimsvandring till Santiago de Compostela i spanska Galicien, en av de äldsta och mest välkända kristna vallfartsorterna, har tilldragit sig ett allt större intresse under de senaste åren. Tiotusentals pilgrimer vandrar varje år, några cyklar, längs det nätverk av medeltida pilgrimsleder i norra Spanien som rätt och slätt kallas för *El Camino* (Vägen). Deras slutmål är katedralen i Santiago de Compostela som enligt legenden hyser aposteln Jakobs grav.¹ Antalet svenska pilgrimer till Compostela är fortfarande relativt litet, men det har vuxit snabbt och i jämn takt under det senaste decenniet. Det svenska deltagandet förstärker därmed ett av de utmärkande dragen i den samtida Camino-vallfärden, nämligen dess transnationella karaktär. Det som på 1950- och 60-talen tog form i Spanien som ett intresse för det nationella kulturarvet drar idag till sig deltagare från hela Europa och även från länder i andra världsdelar, särskilt USA, Brasilien och Nya Zeeland (jfr Frey 1998). Antalet pilgrimer ökar stadigt och i en allt snabbare takt sedan 1980-talet, då pilgrimsvandring till fots kom att bli det vanligaste sättet att genomföra pilgrimsfärden. Pilgrimerna övernattar i sovsalar i enkla härbärgen längs vägen och många bär den vandringsstav och mussla som är Sankt Jakobs symboler. Väl framme i Compostela deltar de flesta pilgrimer i ankomstritualerna i katedralen: man köar för att kunna omfamna den staty av Sankt Jakob som är placerad bakom altaret och besöker kryptan där apostelns relikier är placerade.

Ett flertal studier har visat att det som antar formen av traditionell katolsk helgonkult är en i högsta grad heterogen och heterodox företeelse (Frey 1998, Roseman 2004, Gemzöe kommande). De svenska pilgrimer som tar flyget till Frankrike eller Spanien och vandrar längs pilgrimsleden under några veckor eller mer deltar i en internationell pilgrimskultur, som inte kan fångas i endast religiösa termer. Religiösa motiv för resan, om de alls finns, samexisterar med intressen för andra komponenter i vallfärden: de kulturhistoriska aspekterna, äventyret och den fysiska utmaningen, naturupplevelsen, eller helt enkelt möjligheten att möta människor från hela världen på en annorlunda semester. Vägen till Santiago associeras också med skilda slag av alternativ andlighet eller new-age läror. Vägen till Santiago har till och med ett alternativt mål, som för många pilgrimer är Caminons riktiga slut. Det är Fisterra, klippformationerna där den spanska kusten möter Atlanthavet, en plats som på medeltiden troddes vara världens ände.

I Sverige har resor till Santiago de Compostela vuxit i omfång och som ett fokus för kulturell uppmärksamhet främst under 00-talet. Av de 125.000 pilgrimer som år 2009 nådde Compostela var drygt ett tusen svenskar. Det var tre gånger mer än 2004, då drygt tre hundra svenska pilgrimer nådde Compostela. Siffrorna härrör från den katolska kyrkans statistik över antalet pilgrimer som besöker Pilgrimskontoret i Santiago de Compostela och erhåller ett certifikat: *Compostelan*. De svenskar som får intyget utfärdat måste kunna visa genom stämplor i sitt pilgrimspass att de har färdats till fots minst ett hundra kilometer, alternativt cyklat eller ridit två hundra kilometer längs någon av Caminons leder.

Det svenska intresset för Camino-vallfärden kan emellertid inte mätas endast genom att ange antalet svenska pilgrimer som faktiskt får intyget på Pilgrimskontoret. Vissa pilgrimer vandrar delar av vägen utan att avsluta vandringen i Santiago de Compostela och andra kan välja att inte alls besöka pilgrimskontoret. Vidare, och kanske av större betydelse, är att det kulturella intresset för pilgrimsvandring i Sverige tar många andra former än det faktiska antal personer som vandrar längs Caminon. Framväxten av intresset för Camino-vandringen i Sverige kan beskrivas som en gräsrotsrörelse, med medier och populärkultur som aktiva följeslagare. Internet är en viktig plats för kommunikation pilgrimer emellan. Pilgrimer som redan vandrat startar hemsidor där de publicerar information om Caminon och ger råd om utrustning och resvägar. Vissa hemsidor innehåller också bloggar med dagböcker från pilgrimsvandringar, foton från vandringar och chat-forum där man kan hitta en partner för sin vandring eller bara utbyta tankar och information. Andra pilgrimer skriver artiklar, håller föreläsningar eller till och med ordnar kurser. Förutom till internet kan den intresserade vända sig till guideböcker, fotoböcker, journalistiska skildringar i dagstidningarnas resebilagor och i veckotidningarnas reportage, och inte minst, till skildringar av vandringen i litterär form. Essäböcker och romaner har publicerats av ett flertal svenska författare, såsom Ulrika Kärnborg, Anders Paulrud, Agneta Sjödin och Olle Sahlström. Böckerna utkom mellan 2003 och 2011, det vill säga under samma period som antalet svenska pilgrimer på Caminon ökade markant. De svenska författarna är inte ensamma om att gestalta vandringen till Santiago i litterär form. Romaner med självbiografiskt innehåll spelar en särskild roll i Camino-kulturen. Böcker av den brasilianske författaren Paolo Coelho, den amerikanska skådespelerskan Shirley MacLaine och den tyske komikern och författaren Hape Kerkeling är några av de mest kända som bidragit till det återuppväckta intresset för den gamla pilgrimsleden. Jag ser böckerna som en väsentlig del av Camino-kulturen, där de kan ses både som individuella pilgrimers representationer av Caminons betydelse och som kulturella skript som nya pilgrimer bär med sig inför sin egen resa (Germzöe 2009).

Slutligen finns en länk mellan intresset för Santiago de Compostela och Svenska kyrkans engagemang i pilgrimsvandring i Sverige. Sedan Pilgrimscentrum i Vadstena öppnade för ett drygt decennium sedan har intresset för pilgrims-

vandring inom kyrkan vuxit i snabb takt. I samarbete med kommuner och turismnäring har gamla leder restaurerats eller nya har dragits på olika platser i landet. Även om Svenska Kyrkan betonar att pilgrimsvandring kan företas i Sverige och att det är den inre resan som räknas, inte den yttre, så ser man positivt på pilgrimsvandring till Santiago de Compostela. Enskilda församlingar företar resor i grupp för att gå delar av Camino-leden. Svenska kyrkans aktiviteter och vägen av intresse för Caminon kan ses som två strömningar i en svensk pilgrimsrörelse, med en viss överlappning dem emellan.

Mobilitet

I den antropologiska diskussionen om pilgrimsresande har ett flertal skribenter framhållit nödvändigheten av att relatera pilgrimspraktiker till andra sociala praktiker och sammanhang (Badone 2004, Coleman & Eade 2004). Ett sådant sammanhang är den vidare kategorin av resor, förflyttning eller rörelse överhuvudtaget, som uppmärksammas i diskussionen inom "the mobility turn", det vill säga en teoretisk vändning i samhällsvetenskaperna som pekar på rörelse, eller mobilitet, som en övergripande term för att förstå samtiden (Urry 2000). Genom att framhäva parallellerna mellan pilgrimspraktiker och andra former av mobilitet kan pilgrimsfärder belysas på nya sätt (Coleman & Eade 2004). Så har exempelvis ett flertal antropologer betonat att kategorierna resande, turism och pilgrimsfärder bör ses som besläktade och sammanbundna kulturella processer (Badone 2004, Coleman & Eade 2004). Det ökade pilgrimsresandet i världen kan ses som en aspekt av ett ökat resande överhuvudtaget, snabbare och billigare transportmedel gynnar pilgrimsresande och den expanderande turistnäringen svarar i allt högre grad mot efterfrågan på resor till religiösa resmål. Det här synsättet är i hög grad relevant för en förståelse av Caminon, resorna dit är inlemmad i rese- och turismnäringens infrastruktur och som upplevelse kan de inplaceras i kategorin semester. Samtidigt skiljer sig den samtida vallfärden till Santiago de Compostela från andra slag av resor, både till semester mål och klassiska vallfärdsorter, med avseende på förhållandet mellan plats och mobilitet. Det är inte främst målet för resan, ankomsten till katedralen i Santiago de Compostela, som erbjuder de meningsskapande erfarenheterna för de moderna pilgrimerna. Istället är det vägen i sig, Caminon, och sättet att förflytta sig, som är bärare av mening. Att vandra till fots ses i pilgrimskulturen som ett mer autentiskt sätt att genomföra vallfärden än exempelvis att ta bussen, åka bil eller cykla. Den roll fotvandringen har fått i pilgrimskulturen illustrerar hur mobilitet – eller vad man skulle kunna kalla mobilitetens modus – fungerar som en kulturell uttrycksform. Att välja att gå till fots under en dryg månad är bland annat ett val av långsamhet, en kontrast till det uppdrivna tempot och den tidsbrist som är ett inbyggt livsvillkor i det postindustriella samhället.

Den särskilda innebörd som själva sättet att förflytta sig har fått i Caminovallfärden kan relateras till en klassisk teori om pilgrimsfärders betydelse, nämligen Victor och Edith Turners (1978) synsätt på pilgrimsresan som en passagerit.

Passager

Med utgångspunkt i den franske folkloristen Arnold van Genneps teori om passageriter i förmoderna samhällen föreslog paret Turner att pilgrimsresor kan förstås som de moderna samhällenas passageriter. Idag avvisas den här teorin som en generell tolkningsmodell för pilgrimsresor, men den är fortsatt inflytelserik. Turners begrepp *liminalitet* och *communitas* har exempelvis fortsatt att vara tillämpliga på pilgrimsfenomenet, inte minst i studier av Caminon. Begreppet liminalitet, från latinets limen som betyder tröskel, beskriver det tillstånd där individen befinner sig, i passagen mellan två sociala positioner, på tröskeln mellan två sociala världar. En viktig aspekt av tillståndet av liminalitet är dess kapacitet att generera *communitas*, ett tillstånd av djup gemenskap, kommunikation och jämlikhet mellan individer (Turner 1969, Turner & Turner 1978).

Caminons dragningskraft kan beskrivas med hjälp av begreppen *communitas* och *liminalitet*. I den internationella pilgrimskulturen längs Caminon finns bland pilgrimerna en stark känsla av samhörighet och kamratskap, som uttryckligen sammankopplas med frånvaron av markering av social status, friheten från ägodelar och den enkla samvaron med andra (Frey 1998, Egan 2009). Caminon som en väg för solidaritet mellan människor från olika kulturer och ekumenisk gemenskap lanseras av både katolska kyrkan och regionstyret i Galicien. Med sin belägenhet i Europas västligaste ände kan Santiago de Compostela - och Fisterra, ordagrant där världen tar slut - fungera som en perifert belägen plats, där liminalitet kan upplevas. Sådana föreställningar om Caminon reproduceras i böcker och bland pilgrimerna och formar deras erfarenheter.

Det jag vill framhäva här är emellertid hur själva grundbegreppet i teorin om pilgrimsresan som passagerit, nämligen en ritual som markerar en passage i livet, står i centrum i Caminon som fenomen. Passageriter är ceremonier som markerar övergångar mellan olika livsfaser och de sociala positioner som följer med olika åldrar under livets gång (van Gennep 1909/1960). I alla samhällen, även det moderna, är individens liv en serie av passager från en ålder till en annan och från en syssla till en annan, skriver van Gennep. Övergångarna från en åldersgrupp till en annan och från en social situation till en annan ses som inneboende i tillvarons grundläggande villkor, så att livet kommer att upplevas som en följd av olika stadier. Vissa händelser såsom födelse, barndom, social pubertet, äktenskap, föräldraskap, initiering i religiösa sällskap eller i en yrkesgrupp och slutligen individens död åtföljs i de allra flesta samhällen av särskilda riter som syftar till att markera övergången från en social situation till en annan. Dessa händelser innebär alla en jagets kris.

Samtida pilgrimsvandring till Santiago de Compostela kan relateras till passageriten i van Genneps ursprungliga betydelse, en symbolisk markering av en livskris. Det är vanligt förekommande bland nutida pilgrimer att vandringen företas i samband med någon form av kris eller vägska i livet, såsom arbets- eller familjerelaterade kriser, utbrändhet, förlust av nära anhörig eller en mer vagt definierad existentiell kris (Frey 1998, Gemzöe 2009, kommande). Det är som ett svar på en sådan kris som vandring till Compostela kan ses som en passagerit. De livskriser som kommer till uttryck i samtida pilgrimsvandring kan variera från individ till individ och kan inträffa när som helst i livet, till skillnad från de kollektiva, fastlagda riterna i de samhällen van Gennep studerade. Samtidigt är livskriser i samtiden kopplade till olika åldrar, så att förståelsen av individens liv som en serie av passager från en ålder till en annan finns närvarande också i den samtida kontexten. Det är just den rörelsen från en fas i livet till en annan som i Camino-kulturen markeras med en fysisk, förkroppsligad rörelse, en resa och en vandring.

Maskulina modus

Den samtida pilgrimsvandringen till Santiago de Compostela uppvisar ett intressant mönster med avseende på genus och ålder. Under de första faserna av återupplivandet av Camino-leden var pilgrimsvandring till Compostela en i första hand manlig angelägenhet. I slutet på 1990-talet då fenomenet nått en höjdpunkt jämfört med föregående decennier var två tredjedelar av pilgrimerna män. Den amerikanska antropologen Nancy Frey som studerade den internationella pilgrimskulturen på Caminon omtalar den manliga dominansen som "en märklig aspekt av återupplivandet" (Frey 1998: 30).² Under 00-talet ökade andelen kvinnliga pilgrimer generellt och det svenska deltagandet bidrar till den trenden. Enligt katolska kyrkans statistik är två tredjedelar av de svenska pilgrimerna på Caminon kvinnor. Samma genusmönster kännetecknar den pilgrimsvandring i grupp som anordnas av Svenska Kyrkan (Davidsson Bremborg 2010). Men som representanter för Pilgrimscentrum i Vadstena påpekat för mig, så är det manliga deltagandet i pilgrimsvandring betydligt större än i andra kyrkliga aktiviteter i Sverige, där männen ibland helt lyser med sin frånvaro. I sin helhet kan man alltså säga att pilgrimsvandring har en särskild attraktionskraft på män, jämfört med andra praktiker associerade med religiositet. Och vad gäller återupplivandet av Caminon så har mäns intresse spelat en huvudroll, i kontrast till exempelvis de stora Mariahelgedomarna i Europa som ofta samlat kvinnliga pilgrimer i stora antal (Gemzöe 2005, Dubisch 1995).

Åldersmässigt dominerar de medelålders, eller äldre, pilgrimerna. Majoriteten av de svenska pilgrimerna befinner sig i åldrarna mellan trettio och sextio år, och det finns även en relativt stor grupp pilgrimer som är över sextio år.³ Män i övre medelåldern är en inte ovanlig pilgrimskategori, både bland de svenska pilgrimerna och i Camino-kulturen överhuvudtaget. (jfr Frey 1998).

I diskussionen om mobilitet, där olika slag av rörelse ses som utmärkande för samtiden, har ett flertal skribenter pekat på att mobilitet inte är ett genusneutralt begrepp. Metaforerna för det mobila subjektet som flitigt används i litteraturen, såsom resenären, turisten, nomaden eller kosmopoliten visar sig vid närmare påseende vara maskulina figurer, något som förstärker dikotomin mellan maskulinitet kodad som mobil aktivitet och femininitet kodad som statisk passivitet (Priya Uteng & Cresswell 2008). Pilgrimsresor uppvisar dock delvis ett annat mönster än resor generellt i termer av klass, genus och nationell/etnisk tillhörighet. Både historiskt och i samtiden har pilgrimsresor varit ett sätt för kvinnor att få tillgång till mobilitet, i samhällen och sociala grupper där kvinnors mobilitet i övrigt varit begränsad, en omständighet som föranlett antropologen James Clifford (1997) att framkasta att beteckningen "pilgrim" skulle kunna utgöra en relativt genus- och klassneutral symbol för postmodern mobilitet. Camino-vandringen bekräftar det här resonemanget i stora drag. Den idealtypiske pilgrimen är en manlig figur, symbolen för Caminon är en stiliserad bild av en medeltida manlig pilgrim eller Sankt Jakob själv avbildad som pilgrim. Antalet kvinnliga pilgrimer har ökat, men det är som en fysisk bedrift utförd främst av män som Caminons återupplivande tog sin början. Den idealtypiske pilgrimen på Caminon, som vandrar ensam minst åttio mil, delar med kosmopoliten och världsresenären en obundenhet till plats och människor, men förflyttar sig dessutom med hjälp av egen kroppsstyrka och uthållighet. Camino-kulturen bär därmed på ett slags hypermaskulinitet, där själva sätet att förflytta sig, mobilitetens modus, bär på genuskodade betydelser.

Frey (1998) som diskuterar den manliga dominansen på Caminon noterar närvaron av män som ser vandringen som ett mandomsprov, en demonstration av maskulinitet. Enligt henne utmärks den macho-kultur som uttrycks bland en del manliga pilgrimer av en upptagenhet av själva prestationen, av antalet kilometer som tillryggalagts varje dag och en tävlingsinriktad attityd.

De svenska män jag intervjuat nämner den fysiska utmaningen som en del av motivationen till att företa en Camino-vandring. Framträdande i berättelserna är en betoning av den uthållighet som krävs, vikten av att inte ge upp även när det ser hopplöst ut och även förmågan att utstå smärta. En man i 60-årsåldern berättade hur han efter någon veckas vandring fick sådana blåsor att han hade ett öppet sår på foten som blev infekterat. Han vägrade dock att avbryta vandringen, besökte en läkare i en by för att få anti-inflammatorisk medicin och fullföljde sin vandring trots att såret inte ville läka. Här framträder ett tema som uppmärksammas i maskulinitetsforskningen, nämligen hur fysiska prestationer fungerar som viktiga beståndsdelar i iscensättandet av maskulinitet. Camino-vandringen är besläktad med det slag av äventyrliga sporter som också innehåller en närkamp med naturen, som långseglingar, djuphavsdykning eller bergsklättring. I utövandet av sådana sporter återfinns tanken att män måste härdas, genom att utstå smärta eller andra prövningar, för att erfara vad det är att vara en "riktig" man (Frykman 1998). Uthålligheten är kanske den egenskap som nämns oftast i samband med

fotvandringen på Caminon, snarare än rå muskelstyrka, något som bidrar till dess attraktion för de äldre männen. En ung kvinnlig pilgrim, som själv hade funnit de dagliga långvandringarna mycket ansträngande, kommenterade till mig att hon studerat de pilgrimer som till synes obesvärade genomförde Camino-vandringen. Det var ofta äldre män, erfarna vandrare med mycket liten packning och smala, nästa magra, seniga kroppar som tycktes kunna gå hur långt som helst.

Manlighetskult i den här betydelsen är emellertid inte allenarådande i Camino-kulturen och i grunden är en sådan attityd inte förenlig med föreställningen om vad det är att vara en autentisk pilgrim. Med ett ensidigt fokus på den fysiska prestationen blir vandraren inte pilgrim, de män som söker sig till Caminon måste också ge akt på "den inre resan". Att pröva sin manlighet är bara en del av vandringen, en annan del kan istället innebära att maskuliniteten utmanas.

För många av de män i 60-årsåldern som vandrar på Caminon fungerar vandringen som en passagerit mellan det yrkesverksamma livet och pensioneringen. En fransk pilgrim, Alain, berättade om det skrämmande i den livsförändring som pensioneringen innebar: "då samhället inte behöver oss längre, vad ska vi göra?" Att pröva om kroppen skulle klara en långvandring och de enkla villkoren på Caminon var en del av hans föresatser inför vandringen. Alain hade gett sig iväg på pilgrimsvandring ensam som så många andra, men hans förvandling till pilgrim hade kommit att bli ett inträde i en ny gemenskap. I en av de franska vänföreningarna till Caminon hade han funnit nya vänner och en ny meningsfullhet. Han framhöll det positiva i den enkla och jämlika samvaron i vänföreningen och bland medpilgrimer på Caminon som en kontrast till de hierarkiska relationerna i arbetslivet. Här fanns möjligheten att lämna och gå utöver den begränsade identitet han hade anvisats i arbetslivets hierarki. Nya slag av relationer med nya människor var således en betydelsefull del i Alains pilgrimserfarenheter.

Hypermaskuliniteten är närvarande också i manliga författares skildringar av erfarenheter på Caminon, men inte heller här dominerar den. Snarare återfinns i litteraturen ett spektrum av alternativa manligheter, eller åtminstone manligheter i konflikt med stereotypisk maskulinitet. I den europeiska Camino-kulturen har den tyske författaren Hape Kerkelings självbiografiska skildring av sin Camino-vandring inspirerat tusentals människor att ge sig ut på pilgrimsfärd. Som etablerad komiker, och homosexuell, kan Kerkeling sägas spela rollen av antihjälte, både i ett andligt och världsligt perspektiv. I boken beskriver han hur han påbörjar sin vandring i ett ömkligt tillstånd. Han är överviktig, utbränd och vet inte varför han ger sig iväg. Ingen asketism hyllas i boken, Kerkeling tar in på hotell istället för att bo på de enkla härbärgena för pilgrimer och hans djupt anti-kyrkliga hållning beskrivs ingående. Det är inte heller den ensamme, modige äventyraren läsaren får möta, Kerkeling kommer till slut till ro under sin vandring i sällskap av kvinnor.

Svenske Anders Paulruds pilgrimshjälte uppvisar en i många avseenden typisk heterosexuell manlighet, men en stukad sådan (jfr Gemzöe 2009). När berättarja-

get, vars namn liksom författarens är Anders, påbörjar sin resa är han svag av sjukdom och kärlekssorg. Han är botad från cancer, men övergiven av sin älskade, en kvinna trettio år yngre än han själv. Han förnekar att han är en "riktig" pilgrim, men vandringen handlar om något slag av botgöring. Han skiljer sig alltså från de religiösa pilgrimerna, men också från några av de moderna och här är det färdstättet som är skiljepunkten. Anders är en pilgrim som vandrar till fots, och det gör honom mer autentisk än de "fuskpilgrimer" han stöter på: "på mountainbikes, med sina cykelhjälmor och färgglada kläder i nylon. De borde förbjudas" (Paulrud 2005: 110).

Anders vandrar ensam, men det är inte en självvald ensamhet. Istället för manlig styrka och heroism, är det manlig övergivenhet som skildras. Hans kärlekslängtan smälter samman med gudslängtan, Anders delar med Kerkeling en längtan efter vad religionen skulle kunnat vara, om inte kyrkan och prästerna förstört den. Övergiven av både gud och sin älskade har Anders endast en följeslagare, en ängel som är som han själv: man, medelålders, trött.

I Olle Sahlströms självbiografiska *Gå hem* (2011) ses den stereotypa maskuliniteten som en begränsning, något som hindrar författaren att finna insikt. Den förvandling och väg till gudstro som Sahlström skildrar åskådliggörs i en förändring av själva sättet att gå. Sahlströms tidigare jag, uppslukad av den politiska kampen i arbetarrörelsen, klampade fram, satte hälar i golvet så att ingen kunde undgå att höra att han var på väg. På vandringarna utsatte han sig för övermäktiga ansträngningar och fara och satte en ära i att bita ihop, kämpa och aldrig ge upp. Efter vandringarna skröt han gärna med hur tung hans ryggsäck var. När han efter årtal av långvandringar runt om i världen förstår att han alltid varit pilgrim lär han sig också ett nytt sätt att gå. Det är ett meditativt sätt att gå, där han varsamt sätter ner fötterna, går för gåendets egen skull och låter "vägen komma [honom] till mötes som den är" (Sahlström 2011: 57). För Sahlström var hans tidigare vandringar färgade av en maskulinitet han inskolats i sedan barnsben, och som levt vidare i den arbetarrörelse där han verkat.

I litteraturen är den jagets kris som vandringens passagerit uttrycker kanske mer dramatisk än hos den genomsnittlige vandraren. Att gå vidare betyder att passera från en fas i livet till en annan och graden av dramatik beror på hur passagen upplevs. Gemensamt för litteraturens pilgrimer och dem vars berättelser jag lyssnat till är förståelsen av själva rörelsen som bärare av en livshållning. Sahlströms insikt att det viktiga är *hur* man går uttrycker en essens i pilgrimskulturen. I vilken takt och rytm, snabbt eller långsamt, ensam eller med andra, inriktad på målet eller på vägen, på att komma fram eller på rörelsen i ögonblicket, genom att övervinna kroppen eller genom att vara följsam till kroppens signaler – allt beror på hur man går.

*

Under några år kring millennieskiftet deltog jag i ett forskningsprojekt som leddes av Johan Fornäs. I skrivande stund ser jag framför mig en bild av Johan från den här tiden. Vi är i Paris och hela forskargruppen ska gå i Walter Benjamins fotspår, en pilgrimsvandring i Paris passager, föregångarna till senmodernitetens köprum. Johan går i täten för vår lilla grupp. I handen håller han en karta med vägen noggrant inritad. Men Johan går fruktansvärt fort. Hela tiden kommer någon efter, det bildas en liten grupp av efterslänrare som inte hinner med, som låter sig distraheras av vackra vyer och spännande skyltfönster. Långt där framme, redan på väg till nästa kvarter, ser vi Johan nästan försvinna. Men så stannar han upp och manar på från sin tätposition. Vi skärper oss och till slut är hela gruppen i mål.

Noter

- ¹ De flesta vandrar den så kallade franska leden, men vägen till Santiago består av olika vägar som alla leder till Santiago de Compostela, samt av anslutande vägar från angränsande europeiska länder och Spaniens inland.
- ² Min översättning, i original: "a curious aspect of the reanimation".
- ³ Statistiska uppgifter erhållna från pilgrimskontoret i Santiago de Compostela.

Referenser

- Badone, Ellen, "Crossing Boundaries: Exploring the Borderlands of Ethnography, Tourism and Pilgrimage", i Ellen Badone och Sharon Roseman (red.). *Intersecting Journeys: The Anthropology of Pilgrimage and Tourism*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press 2004
- Clifford, James, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard UP 1997
- Coleman, Simon och John Eade (red.), *Reframing Pilgrimage: Cultures in Motion*, London: Routledge 2004
- Davidsson Bremborg, Anna, *Pilgrimsvandring på svenska*, Arcus Förlag: Halmstad 2010
- Dubisch, Jill, *In a Different Place. Pilgrimage, Gender and Politics at a Greek Island Shrine*, Princeton, New York: Princeton University Press 1995
- Egan, Keith, "I want to feel the Camino in my Legs': Trajectories of walking on the Camino de Santiago", i Blanes, Ruy och Anna Fedele (red), *Beyond Body and Soul: Anthropological Approaches to Corporeality in Contemporary Religion*, Oxford and New York: Berghahn 2009
- Frey, Nancy, *Pilgrim Stories. On and Off the Road to Santiago - Modern Journeys Along an Ancient Way in Spain*, Berkeley: University of California Press 1998
- Frykman, Jonas, "On the Hardening of Men", i Jonas Frykman et. al. (red.): *Identities in Pain*, Lund: Nordic Academic Press 1998.
- Gemzöe, Lena, "The feminization of healing in pilgrimage to Fátima", i Dubisch, Jill och Michael Winkelmann (red.), *Pilgrimage and Healing*, Arizona: Arizona University Press 2005
- Gemzöe, Lena, "Att skriva vägen till Santiago", i *Socialvetenskaplig tidskrift*, nr 3-4 2009
- Gemzöe, Lena (kommande), "Big, strong and happy. Reimagining femininity on the way to Compostela", i Jansen, Willy och Catrien Noterman (red.), *Old Routes, New Journeys*, Farnham: Ashgate
- Gennep, Arnold van, *The Rites of Passage*, Routledge and Kegan: London 1960
- Kärnborg, Ulrika, *Stjärnfältet En essä om helgon och skoskav*, Bonnier: Stockholm 2003

- Kerkeling, Hape, *Ich bin dann mal weg. Meine Reise auf dem Jakobsweg*, Munchen: Malik 2006
- Paulrud, Anders, *Kärleken till Sofia Karlsson*, Stockholm: Bonnier 2005
- Pria Uteng, Tanu och Tim Cresswell (red.), *Gendered mobilities*, Ashgate: Aldershot
- Roseman, Sharon, "Santiago de Compostela in the Year 2000: From Religious Center to European City of Culture", i Ellen Badone & Sharon Roseman (red.), *Intersecting Journeys: The Anthropology of Pilgrimage and Tourism*, Urbana & Chicago: University
- Sahlström, Olle, *Gå hem*, Stockholm: Bokförlaget Atlas 2011
- Sjödin, Agneta, *En kvinnas resa*, Stockholm: Bazar förlag 2006
- Turner, Victor och Edith Turner (red.), *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, Oxford: Basil Blackwell 1978
- Turner, Victor, "Pilgrimages as Social Processes", i *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, N Y: Cornell University Press 1974
- Urry, John, *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-first Century*, London och New York: Routledge 2000.

MEDIALA PRAKTIKER

MEDBORGARKULTURER, MEDIER OCH DEMOKRATISKT DELTAGANDE

Peter Dahlgren

Professor i medie- och kommunikationsvetenskap vid Lunds Universitet

Demokratien står inför många svårigheter, och dess tillstånd kan få oss att vackla mellan hopp och förtvivlan – inom Sverige, ute i Europa och i den övriga världen. Dåliga nyheter blandas med stundvis uppmuntrande utvecklingar. Begreppet är omtvistat; det finns olika syn på vad som utgör demokratins kärna och vilka krafter som hotar den idag. Vissa anser att demokrati befinner sig i en sorts historisk övergångsfas som beror på dess ändrade grundvillkor. Under de senaste två decennierna har man i västvärlden ofta diskuterat just varför människor, i synnerhet de yngre, inte vill delta: varför de inte axlar sina roller som medborgare. Frågorna kring demokrati blir än mer komplexa när nya former av deltagande växer fram, där det politiska livet och medborgarnas kontakt och engagemang alltmer sker genom medierna. Jag gör inte anspråk på att ha svar på de stora frågorna om demokratins framtid men jag har intresserat mig för utveckling mot vad som kan kallas medierat medborgarskap. När jag för cirka 10 år sedan började sätta mig in i detta fick jag snabbt klart för mig att de gängse tillvägagångssätten att försöka belysa medborgarnas engagemang saknade en viktig dimension, nämligen ett kulturteoretiskt perspektiv.

Jag inleder artikeln med att kort diskutera de traditioner som jag bygger på, där det kulturteoretiska har blivit en central komponent. Därefter presenterar jag en översikt över några nyckelelement i dagens medielandskap. Jag introducerar också begreppet medborgarkulturer, som jag har utvecklat för att analysera frågan om medborgarnas deltagande, eller icke-deltagande, och mediernas roll i detta. Sedan tar jag upp medborgarkulturens sex dimensioner för att därefter avsluta med några reflektioner om medborgarkulturer och mediekulturer.

Traditioner i ett spänningsfält

Inom forskningen har samhällets politiska sfär traditionellt analyserats av statsvetenskapen, med viss hjälp från politisk sociologi. Liksom det nyare forskningsfältet politisk kommunikation har dessa traditioner onekligen försett oss med många oundgängliga kunskaper. Med sina systemperspektiv och framförallt kvantitativa data har dessa forskningsfält kartlagt beteendemönster hos medborgare, officiella makthavare och medier. Om vi sedan betraktar just relationen mellan medier och

demokrati har strömningar inom offentlighetsteorier, som härstammar från Habermas och hans efterföljare, hjälpt oss att bättre förstå dessa tematas historiska och normativa dimensioner samt erbjudit referensramar för att kritiskt analysera händelser i vår samtid.

Statsvetenskap och politisk kommunikation, och ofta även politisk sociologi, tenderar dock att arbeta med ett teoribygge och en metodologisk verktygslåda som kopplar det politiska till människors bredare meningsskapande i vardagen: till deras praktiker och identitetsprocesser. Vad som utgör "politik" är för det mesta definierat a priori av forskarna, människors egna försök att komma fram till vad det innebär lämnas oftast åt sidan. Offentlighetsteorier, å andra sidan, är benägna att hålla sig på en ganska abstrakt teoretisk nivå och möter sällan individer på ett vardagligt plan, där politik kan relateras till andra delar av livet. Dessa teorier hävdar att medborgare bör engagera sig i demokratins politiska liv men har inte så mycket att säga om varför: de kan alltså inte belysa vilka faktorer som på nära håll påverkar hur och varför människor blir politiskt engagerade eller inte.

Den svårdefinierade och något diffusa intellektuella terräng som kallas för *Cultural Studies* har i synnerhet under sin begynnelse hos Birminghamskolan i Storbritannien på 70-talet varit mycket inriktat på det politiska, just utifrån perspektiv som betonar hur maktrelationer formar kultur och meningsskapande. Men *Cultural Studies*, och även kulturteoretiska ansatser i bredare bemärkelse, har mycket att erbjuda våra försök att bättre förstå demokrati och det politiska livet. Det har tyvärr utvecklats – delvis på grund av akademiskt revirtänkande – en viss polarisering mellan de som arbetar inom statsvetenskap och dess besläktade områden och de som inspireras av kulturteoretiska traditioner; vi ser inte mycket dialog. Under 80- och 90-talet hörde man mycket om "den kulturella vändningen". Kanske tolkade vissa detta som att "nu hade allt reducerats till kultur" men jag tyckte att det snarare innebar att de företeelser, som till exempel identitetsprocesser, som analyserades med hjälp av kulturteoretiska redskap, nu kunde analyseras på ett mer fruktbart sätt i relation till andra samhällsliga domäner, som till exempel politik och ekonomi.

Under 1990-talet var jag kollega med Johan Fornäs på institutionen för Journalistik, medier och kommunikation i Stockholm. Hans engagemang att utveckla och tillämpa kulturteoretiska verktyg i sin forskning om ungdomar i det tillstånd han kallade senmodernt var mycket inspirerande, liksom hans djupdykningar i Habermas offentlighetsteori och hans sätt att tolka och uppdatera de analytiska kategorier som den byggde på. För mig var Johans bok *Cultural Theory and Late Modernity* (Fornäs 1995) där han utkristalliserar sina teoretiska ansatser en särskilt stor hjälp i mitt eget arbete. Jag började alltmer fokusera på just frågorna kring hur vi kan förstå människors och i synnerhet de ungas deltagande i politikens offentliga rum. Jag anser att även om man inte kan göra någon riktig syntes av kulturteori, offentlighetsteori och statsvetenskap/politisk kommunikation, så

går det att använda dem tillsammans men naturligtvis på ett selektivt och försiktigt sätt.

Medierna och medborgarkulturer: en översikt

Medier som institutioner har en enorm inverkan på vårt samhälle, på våra sätt att se, tänka och kommunicera. De utgör vår dominerande symboliska omgivning och erbjuder dagligen återkommande referensramar, förgivet tagna uppfattningar om omvärlden, resurser vi kan använda för att utveckla personliga och kollektiva ideal och för att bearbeta våra erfarenheter. De utgör förutsättningen för information på samhälls nivå och för den interaktiva kommunikation som inte sker öga mot öga. Som många har påstått vore den moderna världen i sin nuvarande form helt otänkbar utan medierna. Detta gäller även demokratin. De traditionella massmedierna har varit viktiga byggstenar i den moderna demokratin ända sedan dagspressen växte fram, trots alla de brister som alltid finns.

Liksom samhället i övrigt, är medierna i ständigt förändring, och omdaning har varit särskilt markant de två senaste decennierna. Vi ser ömsesidigt förstärkande strukturella och tekniska trender som håller på att förändra medielandskapet dramatiskt bland annat genom större utbud, kommersialisering, ägarkoncentration, strukturell och teknisk konvergens, globalisering och digitalisering. Det finns olika tolkningar av dessa omvälvningar, men i detta sammanhang är det värt att notera att många medieforskare idag – tack vare kulturteoriernas framväxt – hävdar att det inte går att helt hålla isär politik från andra domäner, i synnerhet populärkultur, och att detta även bör betraktas som en demokratisk fördel. Dessa perspektiv till trots tycks de nuvarande tendenserna innehålla en del bekanta men oroande företeelser som är problematiska för den demokratiska offentligheten. Det handlar bland annat om sensationalism, dramatisering och personifiering samt en allmän ideologisk förskjutning mot nyliberala horisonter.

Sedan mitten av 1990-talet har internet och de andra digitala – och alltmer mobila – medierna spelat en växande roll. I synnerhet de senaste åren, med alla möjligheter som finns med den generationens teknik som ofta sammanfattas med begreppet Web 2.0, har medborgarnas politiska deltagande tagit nya former. Dessa enkla och relativt billiga tekniska redskap används på många kreativa sätt i ett historiskt läge där det politiska livet omvandlas: många medborgare ger sig in olika former av alternativ politik – bredvid eller i stället för den traditionella partipolitiken – inklusive frågor som överbryggar nationella gränser. Detta innebär inte att alla frågor om demokratiskt deltagande nu ligger bakom oss. Demokratins svårigheter består, den nyliberala utvecklingen fortgår och de som är mest benägna att använda nätet är också de som är mest benägna att avstå från politiska aktiviteter, det vill säga de unga. Det visar sig allmänt att politik – oavsett hur brett man vill definiera den – kommer långt ner på listan av användningsområden för de nya digitala medierna.

Få tror idag på det enkla konceptet att “nätet kan rädda demokratin” – en tanke som cirkulerade på 1990-talet – men på vissa håll finns det kvar en sorts optimism som exempelvis Manuel Castells (2010) ger uttryck för. Man kan också vara skeptisk eller till och med pessimistisk, men oavsett hållning kvarstår behovet av att analysera det som pågår i det historiska nuet; dessa utvecklingar ändrar karaktären på politiskt engagemang/icke-engagemang. Det är min uppfattning att vi får större klarhet i detta genom att betrakta medborgares deltagande i termer av de meningsfulla handlingar som individer gör, och de kulturella villkoren för sådant handlande. Jag syftar här till de gemensamma och för givet tagna referensramar, värderingar, världsbilder och praktiker som vi vanligtvis använder oss av. Kulturer kan betraktas som resurser. De uttrycker kollektiva sätt att tänka, att se, att agera och att kommunicera; de verkar “naturliga”. Vi internaliserar kulturer; de existerar “i våra huvuden”, där de fungerar vägledande och upplysande i handlingar, tal och förståelse. Det är inte så att kulturer helt programmerar oss – de bara definierar de vanligaste, mest självklara mönstren för oss. Om kulturer ger stabilitet till våra liv och vår livsföring, är de dock inte statiska, utan de förändras med historiska omständigheter.

Vi lever våra liv inom ramen för många, ibland överlappande eller till och med motsägelsefulla kulturer som till sin karaktär kan vara nationella, regionala, yrkesspecifika, fritidsinriktade, konsumtionsbaserade, o.s.v. Allt detta har relevans även för det politiska livet. Begreppet medborgarkulturer pekar på de mönster som är relevanta i demokratisammanhang. Jag använder även ’medborgarkulturer’ i pluralis för att understryka att det finns många sätt, utöver medborgarrollen, att delta i samhällets politiska liv. Olika sociala och kulturella grupper kan uttrycka medborgarkultur på olika sätt, vilket i teorin ökar demokratins möjligheter. Grupper och deras politiska positioner och självuppfattningar är alltid i viss utsträckning i omvandling och individer kan inneha multipla grupplöjaliteter.

Medborgarkulturer, liksom andra sfärer av kultur, formas av många faktorer och maktrelationer, inklusive den politiska ekonomin och samhällets strukturer. Medierna, mitt fokus i denna text, utgör också en viktig faktor som ofta även förmedlar influenserna från dessa andra sfärer. Användning av medier har, med andra ord, till och med möjligheter att inverka på maktrelationer. Medborgarkulturer kan ibland fortleva även i frånvaron av många av dessa viktiga sociala, politiska och juridiska faktorer, något vi såg i flertalet länder när det kommunistiska systemet började bryta samman och nu, mer nyligen, i upproren i exempelvis Burma, Iran och arabvärlden. Medborgarkulturer är potentiellt både starka och sårbara: de främjar en fungerande demokrati samtidigt som de befinner sig i ett vanskligt läge med hänsyn till politisk och ekonomisk makt. De kan vara bemyndigande, men om de försvagas eller urholkas kan till exempel känslor av vanmakt lätt uppstå.

Idén om medborgarkulturer tar sin utgångspunkt i synen på medborgare som sociala aktörer och frågar vilka kulturella faktorer som kan påverka människors

handlingar och kommunikation i deras (mångskiftande) roller som medborgare. Medborgarkulturer måste ha en självklar förankring i vardagslivet om de ska vara levande och ha någon inverkan. På det sättet kan de appellera bland annat till individers och grupper erfarenheter och uppfattningar. Konceptet bygger i stor utsträckning på kulturteori med sin betoning på exempelvis mening, identitet och subjektivitet och kan användas för att empiriskt analysera konkreta situationer.

Ett dynamiskt kretslopp

För att göra begreppet mer handfast och för att markera dess empiriska tillämpbarhet kan medborgarkulturer ges formen av ett integrerat kretslopp där sex dimensioner samspelar med varandra: kunskap, värden, tillit/samhörighet, kommunikativa rum, praktiker och identiteter.

Kunskap:

Människor måste ha tillgång till tillförlitliga verklighetsgestaltningar, analyser, debatter, och dylikt och de måste kunna tillgodogöra sig dessa. Information är viktigt men en fungerande demokrati kräver också att medborgarna kan ta till sig informationen och använda den för att utveckla sina kunskaper och sin förståelse av världen på så sätt att de kan reflektera över sin egen situation. Vidare behöver medborgarna olika färdigheter för kunna delta i det offentliga livet, särskilt kommunikativa färdigheter måste betonas. Dessa temata har varit diskussionsföremål så länge demokratin har funnits. Kunskap är makt, men vilka kunskaper och vilken kunskapsnivå bland allmänheten som är nödvändig kommer att förbli omtvistat. Dessutom utvecklas nya former av kunskap, speciellt bland de unga, i överensstämmelse med kulturella förändringar. Nya medieteknologier kan främja nya former av tankar och uttryck, nya sätt att förstå, och nya former av kommunikativa kompetenser. Både vad gäller kunskap och kompetenser måste vi ta hänsyn till den samling av olika former och skiftningar som kan existera mellan olika individer och grupper. Detta talar, å ena sidan, för demokratisk pluralism, men å andra sidan måste vi vara uppmärksamma på frågan om olika kunskapsformers verkan i förhållande till maktrelationer och hur politiska beslut fattas. Intuitiva former av kunskap och uttrycksfulla kommunikationsformer i vissa grupper kanske inte är så politiskt effektiva i en kultur där eliter verkar genom teknokratisk rationalitet medan de kanske kan vara viktiga för kollektiva identitetsprocesser.

Värden:

Värden måste vara förankrade i vardagslivet; det räcker inte med 'officiella' uppfattningar som svävar i luften över människors huvuden. Utan befästa dygder som tolerans och vilja att ansluta sig till demokratiska principer och spelregler kommer inte demokratin som system att fungera. Samtidigt ska vi inte underskatta kom-

plexiteten och tvetydigheter som kan uppstå i det senmoderna samhället med sina olika sociala, politiska, kulturella och religiösa konstellationer. Att avgöra vilka tillvägagångssätt som bäst speglar demokratiska värderingar i sådana heterogena sammanhang är inte alltid självklart. Däremot råder det ingen oklarhet kring vikten av att ständigt hålla möjligheterna till diskussion öppna. Demokratiska värderingar och procedurer måste ständigt prövas och omtolkas inför nya situationer och mediernas betydelse för denna uppgift kan knappast överskattas.

Tillit och samhörighet:

I vardagen måste man kunna lita någorlunda dels på andra medborgare dels på de institutioner som demokratin vilar på. Utan sådan tillit blir det svårt att agera politiskt tillsammans med andra. Ibland vacklar tillit på en eller båda av dessa fronter, oftast av befogade skäl. Det är när någon minimal nivå av tillit spricker, eller inte kan uppnås, som medborgarkulturer och demokratin hamnar i svårigheter. Med samhörighet syftar jag på medborgarnas allmänna, inkluderande känsla för det kollektiva på den lokala, nationella eller även transnationella nivån. Detta är ett viktigt grundelement för demokratins vitalitet: Att vi alla, oavsett politiska uppfattningar, anser att vi har ett visst minimalt mänskligt ansvar för varandra och att vi ingår, eller bör ingå, i en demokratisk ordning med samma spelregler. När konflikter uppstår ska de då kunna betraktas som tvister mellan motståndare som ansluter sig till samma spelregler, inte mellan fiender som försöker förgöra varandra.

Kommunikativa rum:

Det finns ännu många situationer där människor diskuterar politik öga mot öga, även om dessa blir mer sällsynta. De digitala medierna expanderar möjligheterna för kommunikativa rum där det politiska livet kan utspelas, medborgarna kan vara närvarande samtidigt oavsett geografin. Med detta har ett helt nytt område av kommunikationsforskning öppnat sig, och med den mobila telefonin har ytterligare en dimension uppstått. Detta utökar naturligtvis medborgarkulturens möjligheter, inte minst med tanke på att nätet, trots kommersialisering och olika försök till politisk kontroll, än så länge tillåter ett konstant skapande av nya rum. Dessutom möjliggör de nya verktygen ständigt nya kreativa sätt att kommunicera på. Det finns dock röster som varnar för att demokratin ändå kommer att urholkas om politiskt deltagande blir allt för mycket enbart en upplevelse framför en skärm (se exempelvis Papacharissi 2010).

Praktiker och färdigheter:

Demokratin bygger på konkreta, återkommande praktiker på individ-, grupp- och kollektiv nivå, relevanta för olika situationer. På det sättet förkroppsligas demokratin i konkreta, återkommande handlingar exempelvis hur man håller ett möte, hur man hanterar en debatt och kommer fram till beslut. Sådana praktiker måste ha vissa inslag av rutin, av det för givet tagna, om de skall vara en del av medborgarkulturer. Över tid växer traditioner fram, ett minnesförråd av erfarenheter som

sätter nuet i ett större sammanhang. Traditioner förmedlar en kollektiv uppfattning om handlingar och deras betydelse i ett perspektiv som inbegriper det omedelbart konkreta i någonting större. Svårigheten att få demokratin att fungera i frånvaron av sådana traditioner exemplifieras av erfarenheterna från de forna kommuniststaterna under det gångna decenniet.

Samtidigt måste det finnas möjligheter till spontana handlingar: nya unika former av livskraftiga handlingar som kan äga rum i oförutsedda situationer. I viss mån behöver medborgarkulturen meta-regler för att bryta de normala reglerna, en tanke som kan öppna upp diskussioner om så kallat 'civilkurage' där medborgare under vissa omständigheter måste bryta mot några regler för att följa sin personliga moral.

Kanske har den främsta praktiken inom medborgarkulturer att göra med diskussion, som inte alla gånger måste vara enbart "rationell". Medborgarnas diskussioner ska kunna omfatta ett brett register av uttryck och det är viktigt att belysa de diskursiva processerna genom vilka politiska frågor och uppfattningar som aktualiseras i vardagsprat. Med andra ord, vi bör även se bortom de situationer där politiken redan är 'färdigformulerad' och ta hänsyn till det 'förpolitiska'. Ett sådant perspektiv betonar istället genomträngligheten i kontexterna, rörligheten och oförutsägbarheten i vardagens samtal, i syfte att visa att synen på vad som utgör politik, och därmed även individens roll som medborgare, aldrig är given på förhand, utan kan utvecklas på olika sätt. Detta kan utgöra en hel mikrosociologi: att forska om när, var, hur, under vilka omständigheter och på vilka sätt det är 'lämpligt' eller 'olämpligt' att prata om politiska frågor.

Identiteter:

Idag uppfattas identitet i pluralis: i våra dagliga liv befinner vi oss i ett otal olika 'världar' eller verkligheter. Vi bär med oss olika uppsättningar av kunskap, antaganden, regler och roller för olika situationer. Vi är alla i varierande grad sammansatta människor, ett tema som litteraturen om senmodernitet ofta betonar. Detta är även ett viktigt perspektiv i de nya uppfattningar om medborgarskap, där man bl.a. betonar dess subjektiva sida. Även om de formella och juridiska aspekterna av medborgarskap inte är mindre viktiga idag så understryker många författare vikten av att även förstå medborgarskap som en form av identitet, ofta förbinds detta analytiskt med olika aspekter av vardagslivet.

Medborgarskap är centralt för frågor om social tillhörighet och socialt deltagande. För att demokrati skall fungera måste människor se sig själva åtminstone på något sätt som medborgare, även om det är tydligt att få individer får en adrenalinkick av själva ordet 'medborgare'. Det handlar inte om en etikett utan om subjektiviteten i, och verkan av, medlemskapet i dess politiska bemärkelse. Det finns många sätt att vara medborgare på, många sätt att 'göra demokratin'. Vi bör se medborgarkomponenter i senmoderna identiteter som alltmer mångsidig och föränderliga. Medborgarskapets identitetsaspekt måste givetvis kopplas till struk-

turella aspekter, demokratiskt medborgarskap och deltagande kan inte fungera i frånvaro av institutionella strukturer – juridiska, sociala, ekonomiska, kulturella – som kan konsolidera medborgarskap i respektive domän. Medborgarskapsidentiteter skapas inte enbart av individer utan utvecklas i relation till sociala miljöer och institutionella mekanismer. Vidare blir engagemang i politiska frågor endast meningsfullt för människor om de på sikt upplever att de, tillsammans med andra, kan göra skillnad: om de kan ha någon sorts inverkan på det politiska livet, även om de inte vinner varje strid.

Medborgarkulturer och mediemiljön

För att sluta kretsloppet kan vi nu föreställa oss hur, exempelvis, identitetsdimensionen i medborgarkulturer kan stärkas av kunskaper och praktiker och i sin tur främja demokratiska värden och känslor av samhörighet. Eller att identitetsdimensionen kan gagna kompetensutveckling och uppmuntra praktiker. Sådana positiva dynamiska relationer är enbart möjligheter; inget är givet, automatiskt. Om vi ska förstå nuvarande lägen inom medborgarkulturer hos olika grupper kan vi däremot komma ganska långt genom att titta på medierna genom dessa linser.

När vi diskuterar medierat medborgarskap, i synnerhet i relation till digitala medier, måste vi samtidigt påminna oss om att "politik" är något som i allmänhet inte engagerar de flesta människor i de västerländska demokratierna utom i tider av kris och omvandlingar, även om detta kan kännas överflödigt eller något nedslående.

Från ett konsumtionsperspektiv kan man säga att den förblir en sorts specialnisch. Mediekulturen generellt tycks förflytta sig allt längre bort från ett habermasianskt ideal om offentligheten. Som Lievrouw (2011) beskriver situationen:

Media culture in the digital age has become more personal, skeptical, ironic, perishable, idiosyncratic, collaborative, and almost inconceivably diversified, even as established industries and institutions seek to maintain their grip on stable messages and audiences and to extend their business models online (Lievrouw 2011:214).

Vad hon fångar upp här är några av de tongivande element i det senmoderna tillståndet med sina kaotiska, svårfångade strömningar, känslöstämningar och diversa kraftfält som drar åt olika håll. Det är mot en sådan historisk bakgrund som vi måste förstå dagens politik och medborgarkulturernas möjligheter. Lievrouws perspektiv understryker vidare samspelet mellan det som tekniken erbjuder och det som människor, genom sina praktiker, gör med det för sina egna ändamål. I detta samspel:

...people adapt, reinvent, reorganize, or rebuild media technologies as needed to suit their various purposes or interests, As they innovate, users combine new and old techniques, or adapt combinations of familiar technologies in new ways... New media are recombinant, the product of the hybridization of existing technologies and innovative techniques... (Lievrouw, 2011: 216)

På det sättet skapar människor nya betydelser och uttryck ur de existerande mönster, nya former av interaktion, nya relationer. Sådana praktiker inverkar på medborgarkulturer i stort. Nya praktiker, med sina kunskaper och identiteter, ger upphov till fortsatta omvandlingar av medborgarkulturer. Det som är "politik", förhållningssätten till den, och vad människor gör med den, tycks i princip aldrig helt kunna fixeras i färdiga mallar, och kan därmed aldrig helt styras. Så länge det politiska kan uppstå i samhällets kommunikativa rum hålls demokratin vid liv. Dess problem är enorma men det verkar som om medborgarkulturer, med hjälp av de digitala medierna, förblir åtminstone delvis i rörelse. Detta löser inte alla svårigheter, men om detta inte räcker för en fullfjädrad politisk optimism, talar det inte heller för en fortsatt cementerad pessimism.

Referenser

- Castells, Manuel, *Communication Power*, Oxford: Oxford University Press 2010
 Dahlgren, Peter, *Media and Political Engagement*, New York: Cambridge University Press 2009
 Fornäs, Johan, *Cultural Theory and Late Modernity*, London: Sage 1995
 Lievrouw, Leah A., *Alternative and Activist New Media*, Cambridge: Polity Press 2011
 Papacharissi, Zizi, *A Private Sphere: Democracy in a Digital Age*, Cambridge: Polity Press 2010

MELLAN ANALOGA OCH DIGITALA VÄRLDAR EN REMEDIERAD GENERATION

Orvar Löfgren

Professor em. i etnologi vid Lunds universitet

Vetenskapliga handlag

Kungariket Laputa är en fritt svävande ö, befolkad av forskare. Här genomsyrar vetenskapligt tänkande allt. Även de mest vardagliga trivialiteter omtalas i akademiska termer, men mest slående är hur opraktiska dessa grubblande vetenskapsmän är. En besökare konstaterar att de är händiga i vissa ting, kan hantera papper, penna och passare, men i den övriga vardagen är de komiskt valhänta.

Vi befinner oss i Jonathan Swifts parodi på det över-akademiska samhället. Laputa är en av stationerna i Gullivers resor. De världsfrånvända forskarna lever så intensivt i sina egna tankar att de har behov av en tjänare, utrustad med en blåsa fylld av torkade örter som bärs på en käpp, en så kallad *climenole*. Genom att diskret rassla med redskapet påminner han forskaren när det är dags att tala med eller lyssna till en kollega, samt inte minst viktigt: hindra att den grubblande forskaren kollidera med mötande eller snubbla i ett hål.

Swifts satir leker med vad som händer när vardagen akademiseras och hur en forskarvärld manifesteras inte bara i tal och tanke utan även i kroppshållning, vanor och redskap. Det som intresserar mig här är den akademiska alldagligheten, de sätt på vilka olika forskargenerationer skolats in i inte bara teorier och metoder utan även arbetstekniker och handgrepp. Vilka verktyg och medier har man lärt sig utnyttja och kombinera och hur kan sådana inskolningsprocesser resultera i att forskningstekniker blir osynliggjorda genom att förvandlas till självklarheter? Dit hör uppfinningar som blyertspennan, fotnoten, alfabetregistret eller post-it-lappen. Det är alltså medieringsprocesser och teknikanvändning i bred mening som står i fokus i det följande. Min utgångspunkt är inlärningsprocesser, vilket gör att jag prövar en livshistorisk ingång.¹

Men vilken generation ska man starta med? Medieforskning hamnar lätt i diskussioner om revolutionerande förändringar. Mest slående är de senaste årens diskussioner av "new media", kopplade till övergången från analoga till digitala tekniker för kommunikation och kunskapsproduktion. Det är en diskussion som ofta hamnat i ett förenklande vattendelartänk – ett slags radikalt före och efter. Begrepp som "digitala immigranter" eller "digital natives" dramatiserar denna övergång (se t ex den kritiska diskussionen i Hui Kyong Chun & Keenan 2006).

När jag i det följande ändå utgår från begreppsparet analogt och digitalt gör jag det som en metafor för generationserfarenheter i bred mening. Vad har över-

gången mellan analog och digital teknik betytt inte bara för materialhantering och skrivande, men även för mycket vardagliga vetenskapliga handgrepp och rutiner? Kan man lite lekfullt tala om analoga sökrutiner och digital glömska?

Därför tar jag utgångspunkt i de forskargenerationer som under 1940-och 50-talen växte upp i en analog medievärld av resegrammofoner, filmstjärnebilder, bandspelare, lådkameror och batteriradio, och som inledde sin vetenskapliga karriär med skrivmaskiner, karbonkopior och kortlådor för att så successivt möta de nya digitala teknikerna.

Johan Fornäs är en bra exempel på denna generationsresa. Född 1952, uppväxt i det medielandskap som en folkhögskolemiljö innebar. Med hjälp av bandspelare lekte han radioproducent och skapade efterhand en imponerande samling musikband. Senare blev han också en entusiastisk fotograf. Grundutbildning och doktorerande skedde i en analog tid, med mödosamt klipp och klistra av maskinskriven text till avhandlingen och så gradvis in i den digitala världen.

Verktygslådor

Vid sidan av Johan har jag börjat intervjuat andra kulturforskare som upplevt samma omställning. En av dem är min amerikanske forskarkollega antropologen Rick Wilk.

Varje gång jag möter honom är han starkt uppgraderad. Mer och mer av hans verksamhet är uppbyggd kring det verktyg som i början av 2010-talet med nyhetens entusiasm kallades "smartphone". Mitt i en diskussion halar han upp sin mobil och går ut på nätet för att hitta en litteraturreferens eller ett jämförande material. Med telefonen fotograferar han, skriver text, spelar in ljud. Får han syn på ett användbart citat i en tidning eller bok tar han fram inskanningspennan. Mobilen blir det redskap som fångar upp både idéer, intryck och potentiella material. Han har alltid varit en etnograf konstant på jakt efter material i vardagen, men nu har han verktygslådan i fickan.

För en workshop om "irregular ethnographies" har Rick Wilk diskuterat vilka konsekvenser ny teknologi haft för hans forskningsvardag (se Wilk 2011). Han börjar med att beskriva sitt första fältarbete, som hade handbokens klassiska etnografiska inramning. Han fältarbetar i månader i en by i djungeln i Belize, bandar intervjuer på kassettbandspelare, sitter på kvällarna och skriver rent sina intervjuer med karbonkopior som så skickas som paket till USA för att säkra en backup. Han för in släktskapsdiagram på små kort, har kartor på och kalender på väggen, fotograferar metodiskt och får fotorullarna framkallade, skriver brev till sina kollegor för att diskutera sitt arbete, lyssnar på BBC kortvågsradio. Han är kort sagt en klassisk etnograf med en tydlig uppsättning av analoga tekniker och medier. Teknologin gör också något med hans forskning. Det etnografiska materialet, skriver han, blev som en samling utgrävda artefakter, bilder, kartor, utsagor som genom

en slags vetenskaplig magi och kategorisering förvandlades till akademisk gångbar kunskap.

När Wilk skrev på sin avhandling om bönder i Belize var den jämnåriga Johan Fornäs igång med sin avhandling om den progressiva musikrörelsen, där han följde det turnerande "Tältprojektet". Liksom Wilk kom han att röra sig mellan en rad olika materialkategorier och medieformer, där fanns allt från den grammofonskiva gruppen gjort till affischer, programblad, film. Något manus till föreställningen existerade inte, bara lösa papperslappar och de flesta musikerna kunde inte läsa noter utan hade på sin höjd några ackordsättningar på papper. Det blev Johans jobb att skriva ner musiken och rekonstruera manuskriptet. Han gjorde ett trettio-tal intervjuer, som så skrevs rent på maskin. Det blev en träning i att jobba med mycket olika material, ett slags tidigt bricolage och ett ovanligt avhandlingsprojekt.

I båda dessa avhandlingsarbeten skapade den analoga världen en bestämd ordning och reda, tekniken avgränsade både materialet och lagringsformerna. Intervjuer på kassetband, renskrifter i pärmar. Foton på negativ och kopior. Musik på skiva, kassett eller notutskrift. Det ordnas och donas, skapas miniarkiv i pärmar, lådor och dokumentask. Vad gör detta speciella handskande och flyttande av materialet med forskningsprocessen? Idag skulle deras otympliga avhandlingsmaterial kunna ligga på ett hörn av hårddisken. När Wilk jämför sitt arbetssätt idag konstaterar han att gränserna i forskningsarbetet blivit mycket mer flytande, vilket fått flera konsekvenser:

Today I cannot tell you where ethnography begins and my daily life ends. I am always taking notes, writing papers, talking and emailing with people I might consider part of my 'research,' including my spouse and my offspring; I interview 'informants' who are also friends some of whom are also colleagues. My emails are part of my record of fieldwork, and my notes can no longer be divided into field and home, since they include reminders to buy groceries, pasted sections of articles from the New York Times, and snatches of television jingles.

Många kulturforskare kan känna igen sig i denna otydlighet, där materialsamling pågår ständigt, på nätet, ute på stan, och där gränserna mellan både det personliga och det professionella samt det privata och offentliga blir diffusa. På min egen hårddisk kan jag se hur forskning och privatliv blandas, inte minst i alla osorterade fotofiler och emails.

Fingertoppskänslor

De två generationshistorierna berättar också om hur den tekniska infrastrukturen skapar bestämda interaktionsformer mellan redskap, kropp, sinnen och tankeverksamhet. Vetenskapliga handlag sjunker sakta in i kroppen. I en jämförelse mellan sitt liv som skrivande forskare och hobbysnickare har Billy Ehn (2011) diskuterat denna process. Vad innebär det att tankar och hugs-kott inte bara ska förvandlas till nedskrivna text utan att denna process medieras genom tangentbordet, kulspe-

pennan eller mobilens touch-screen? 40- och 50-talisterna blev den första akademiska skrivmaskinsgenerationen. (Äldre forskargenerationer skrev helst för hand och hade kvinnliga sekreterare som renskrev. Som Friedrich Kittler (1999) påpekat var skrivmaskinen länge ett starkt bekönat redskap).

För efterkrigsgenerationen finns därför ofta en stark bindning just till skrivmaskinen. Det Johan Asplund kommer ihåg bäst från sin första bokproduktion är Olivettin på köksbordet. "Minnena har sedan länge bleknat men en sak minns jag tydligt: den viskande skrivmaskinen." (Asplund 2002: 130) Johan Fornäs minns att när det var dags att renskriva avhandlingsmanuset fick han låna en ny skrivmaskin från förlaget, som var så oerhört avancerad att den kunde skriva rak högermarginal och minnas de två senaste skrivna raderna. Med hjälp av den och klistrande och klippande skapade han en egenhändigt layoutad bok.

Hamrandet på skrivmaskinen var ett speciellt sätt att skapa text med hjälp av fingertopparna. En brittisk författare minns förändringen närdatornkom:

When I had an ordinary typewriter I had to do much more in longhand, and the typing was a kind of copying it, or a polishing-up, but not original work. But as soon as I moved to a computer I began to work on the screen and I had a sense of the words appearing, almost as if they were appearing out of my unconscious because the effort to type is so little compared to a manual typewriter. So you haven't anymore got that chop chopchop of the keys – you've got an almost silent process so you can hear the rhythm in your head better... I can think of it as far more like composing, like hearing a tune and composing a piece of music, if you like, than I ever could in the days of typewriters. (Mantel 2011: 4)

Hennes påpekande om de små, men viktiga förskjutningarna både i sinnlighet och tankeverksamhet, har andra paralleller. Somliga talar lyriskt om hur det lugna summandet från de nya elskrivmaskinerna på 1980-talet skapade en inbjudande stämning att bara gå igång med skrivandet, andra minns den magnetiska kraften i den tomma, flimrande dataskärmen. Johan Fornäs talar om det intressanta spelet mellan ögon, sinnen och skärm: "Man slår sig ner vid tangentbordet och vet inte vad som ska hända, men vet att man kommer igång och plötsligt är det bara ett flyt. En underbar känsla..."

Johan påpekar också hur övergången från skrivmaskin till dator skapade en ny skrivpraxis. Tidigare skrev man igenom en version, som man så läste om flera gånger, lade till ändringar i marginalen eller försökte klistra in nya rader över de gamla. Till slut var manuskriptet så kladdigt att det var dags för en renskrivning, från första till sista sidan och det gjorde man så ofta flera gånger, men till slut blev man alltmer försiktig med att ändra. En ändring var OK om man kunde klämma in det nya på samma sida. Det var ett annat sätt att jobba än med datorn – nu renskriver man aldrig ett manus från början till slut och detta har konsekvenser vi sällan funderar över.

Men datorn rymmer naturligtvis annat än mötet med tangentbordets och skärmens bedrägliga handfasthet. Det är oändligt mycket mer än texten som formateras bakom skärmen genom mjukvarans subtila och svårgripbara styrmedel. "Vi är tillsammans med tekniken integrerade i en sorts kognitiv och epistemologisk åter-

kopplings-loop som påverkar vårt skapande”, påpekar Robert Willim (2010: 35) och menar att konsekvenserna av detta för vår vardagliga forskning diskuteras alltför lite.

Hur tar idéer plats?

Teknologier formar även hur skrivande och tänkande kan ta plats. Med en smartphone eller laptop kan det skapas forskarrum lite här och där, men inte hur som helst. Flera forskare talar om hur de utvecklar egna rutiner, där just förflyttningen och hemmastaddheten är en viktig del av den vetenskapliga produktionen. Var jobbar man bäst, när uppstår nya idéer? Slående många kulturvetare är hemmaforskare. “Hemma kan jag jobba på riktigt, men när jag är här”, säger en lektor och sveper med armen längs institutionens korridor, “så känns det som om jag leker kontor”. Johan Fornäs hör till de inbitna hemmaforskarna:

På jobbet är det svårt att skriva, man blir avbruten. Där har jag mest gammal litteratur jag inte använder, tidskriftsserier jag inte läser längre. För mig är det viktigt att kunna växla mellan att sitta vid datorn, sjunka ner i fåtöljen med en utskrift, växla mellan olika aktiviteter, lyssna på radio en stund, ta en kopp kaffe.

När jag kör fast är det bra att ta en promenad. Men inte för lång, efter en timme slutar idéerna komma, då tar kroppen över helt. Förr hade jag papper och penna i fickan, men nu har jag mobiltelefonen som alltid är med och så använder jag den för att skriva upp idéer.

Han påpekar hur det kan uppstå en arbetsdelning i dessa förflyttningar, hur tänkandet blir olika. Under vandringen lossnar idéerna, vid datorn går det däremot fint att ordna hugskott och strukturera argument. Vandrandet och vankandet som kreativ teknik har många forskare och författare vittnat om, från Jean-Jacques Rousseau och framåt (se Ehn & Löfgren 2010: 139 ff.).

Hos flera jag talar med kan detta skapande av olika mikroklimat bli till en fast ritual, som den sociolog som alltid skriver några sidor om morgonen, så går på gymmet och sedan på café där han med blyertspennan i hand rättar i manuskriptet. Och så tillbaka hem till datorn igen – en perfekt arbetsdag.

Hemmaforskarna finns i alla varianter, från minimalister som har allt de behöver i en byrålåda och älskar att forska utan skrivbord, men flytta sig mellan soffor och rum med laptoppen. Andra skapar egna mini-institutioner där hemma. Som Johan vill de ha allt till hands. Han minns lättningen när litteraturen kunde börja sökas och hämtas på nätet:

Jag har aldrig gillat att gå på bibliotek, att rota efter böcker, hänga i dystra och tråkiga lokaler, vänta på lån. Jag vet att många älskar bibliotek, har KB som sitt andra hem, men inte jag. Därför har jag alltid köpt mycket böcker och laddat ner många texter – allt inom räckhåll.

Ordna och dona

Ett av de mest tidsödande inslagen i Johans avhandlingsarbete var ambitionen att tillverka ett eget index till intervjumaterialet: välja sökord, läsa, markera med penna, skriva in på A4-ark. I den digitala världen kan detta lösas med mer eller mindre avancerade program, men just indexerandet hör till de vardagliga och till synes triviala vetenskapliga teknikerna med en lång och snårig historia. Bara en sådan skenbart enkel teknik som alfabetsregistret kom först att utvecklas under 1300-talet, men då hade man inte ännu skapat pagineringsprincipen – den kom först under 1500-talet – vilket gjorde sökandet i böcker utan sidnummer tidsödande.

Just i sätten att ordna och klassificera forskningsmaterial skapas ofta personliga rutiner, var och en blir sin egen arkivarie, antingen det gäller att organisera bokhyllorna eller hårddisken. Att göra material sökbart innebär även att välja och vraka. Vad skall med? Ordnangets skiftande logiker finns på många plan, inte bara i registren. Jag påmindes om detta nyligen när jag senast skulle byta arbetsrum på universitetet och stod inför en kökkenmödding av sparade ting.

Nu hade tiden kommit att rensa ut innehållit i dokumentskåp, lådor, och bokhyllor där årtal av forskningsmaterial övervintrat – det var som att röra sig i ett analogt ruinlandskap.. Karbonkopior av brev, xeroxkopior, avskrifter och utskrifter, fältanteckningar för hand, gamla otympliga manus enligt klipp och klistrametoden, diabilder, overheadblad, boxar med foton, intervjuer på kassett, fältobservationer på videokassetter.

Jag kan notera mina ofta halvhjärtade försök att ordna materialet, ställa i rader, etikettera, men oftast bara trava i oaptitliga högar. Somliga forskare tar sig an herculesarbetet med att digitalisera analoga kvarlevor, som då Johan heroiskt skannade in tusentals gamla foton och diabilder, kväll efter kväll. Andra ger upp och lever i blandade system. Balansgången mellan ordning och oordning har diskuterats av Eric Abrahamson som kritisk granskat vad han kallar “the un-cluttering industry” med en expanderande värld av ordningskonsulter och nya städverktyg i software eller filsystem. Han påpekar att ordnandet allt för ofta ses som en konstruktiv möda medan letande i oordning ses som improduktiv tidsspillan. Men ibland är det tvärtom. Det intressanta här är hur städ- och söktechniker kan skapa oplanerade men kreativa möten mellan idéer, material. Abrahamson argumenterar för en balans som ibland kan få formen av “the perfect mess” – den goda oordningen har sina egna potentialer (se Abrahamson & Freedman 2006).

I flytten från arbetsrummet ställs jag inför ett annat klassiskt problem: slänga eller spara. Eftersom det inte är helt lätt att göra sig av med böcker, utkast och PM, så tillämpar jag liksom många andra det som Kevin Hetherington (2004) kallat systemet med dubbla eller successiva begravingar. Ointressanta böcker hamnar först på nedersta hyllan, manuskript och texter travas i ett hörn av skrivbordet, men detta är bara hållplatser på vägen mot slutstationen. Sakta men säkert kryper högarna närmare papperskorgen och en dag kan de slängas.

Att göra sig av med analogt material innebär en kroppsansträngning – ting måste handgripligen lyftas bort, rivras itu, slängas i sopcontainers. Digitalt behöver man bara trycka på delete-knappen, men som Viktor Mayer-Schönberger (2009) påpekat i sin bok *Delete. The Virtue of Forgetting in the Digital Age* så är problemet snarare att det blivit för lätt att spara material på datorn, – vem orkar sortera och slänga bland alla fotofiler eller manusutkast? “Do you really want to delete this?” som datorn i en anklagande ton kan fråga. Hårddisken blir alltmer överskådlig. Helt klart är att det skapats analoga och digitala former för att spara, ordna, slänga och glömma.

Blanda och ge

Det har argumenterats för att det digitala livet skapat helt nya möjligheter att blanda material och kunskaper, att googla sig till överraskande kombinationer. På samma sätt har det diskuterats hur digital teknik skapar vägar ut ur det traditionella lineära skrivandet. Det handlar bland annat om hypertextens möjligheter. Med digitaliseringen skapades nya möjligheter att utveckla bricolage eller snarare kaleidoskop-tekniker där olika texter, medier, berättelser, fragment kombinerades eller länkades. Att surfa på nätet efter kunskap kunde innebära hissande och oförutsägbara resor mellan material som var okänt. Just därför att sökandet innebär att traditionella kategorier, som t ex bibliotekssystemets klassifikationssystem sattes ur spel skapades en stark överraskningspotential. Nätsurfing kopplades till den nya kulten av serendipitet, att slumpvis utsättas för nya kunskap, nya kombinationer, nya sökvägar, där man snabbt kom in i okända territorier.

Men som bland andra Peter Krapp (2006) påpekat har hypertexten en förhistoria och intressant kontinuitet. Johans avhandling var en ovanlig spaltkonstruktion som gav möjligheter till parallella berättelser – en slags pre-digital hypertext. En annan predigital hypertext-tradition erbjuder fotnotens historia (Grafton 1997) Den gav också upphov till ett parallellt skrivande – inte minst starkt utvecklat hos 1700-talets fotnotspionjärer med deras omfattande digressioner och sidohistorier. För senare forskargenerationer krympte ofta fotnoten till ett mer anorektiskt beläggande och hänvisande, för att så få ett uppsving i det poststrukturalistiska experimenterandet med nya skrivformer.

Men överraskningsmomentet, där olika material konfronteras har alltid varit en starkt eftertraktad resurs i forskning och skrivande, i den analoga världen tog den bara andra former. När Johan Asplund minns sin skrivmaskin kommer han också att tänka på kortlådan som stod intill, full med små blålinjerade kort med material som han samlat. I skrivandet bläddrade han sig fram genom excerpter om allt mellan himmel och jord, citat, hänvisningar, fragment ur allt från Shakespeare, Bibeln och franska kokböcker till vetenskaplig litteratur.

Som Peter Krapp påpekar är kortlådan ett ofta bortglömt men centralt vetenskapligt redskap. Claude Levi-Strauss kunde inte veta utan den:

I get by when I work by accumulating notes – a bit about everything, ideas captured on the fly, summaries of what I have read, references, quotations... And when I want to start a project I pull a packet of notes out of their pigeonhole and deal them like a deck of cards. This kind of operation, where chance plays a role, helps me revive my failing memory. (Citerad efter Krapp 2006: 361).

Roland Barthes var en annan forskare för vilka kortblandandet var en viktig forskningsteknik. Under sin forskartid samlade han över 12000 kort som konstant organiserades om, att blanda och ge blev en viktig aktivitet som fick Barthes att argumentera för att kortkatalogen borde anges som medförfattare till hans texter. (Krapp 2006: 363) – i termer av actor-network-theory var det en stark aktant i det vetenskapliga arbetet.

Kortlådan har liksom indexeringen en lång historia. Det var först under 1600-talet som man utvecklade systemet med lösa lappar som kunde blandas och sorteras i en box. Innan dess skrevs idéer, referenser och material in i bundna volymer. Det till synes enkla systemet med lösbladssystem öppnade en ny värld av möjligheter, där material på helt annat sätt kunde mötas, blandas och sorteras i högar.

Climenole-tekniker

Men var finns motsvarigheten till de små rasslande climenole-ballongerna från Laputa – hur organiseras kontakt och kommunikation analogt eller digitalt? Rasslandet av torra ärter eller utdelandet av särtryck (en viktig del av den analoga epokens kommunikations- och gåvoekonomi) ersattes av ett uppmuntrande eller stressande “pling” när ny e-post annonserades på skärmen.

När jag frågar Johan om hans stora nätverksprojekt kring ungdomskultur mellan åren 1987 till 1999 och hur det gick till att bygga upp en sådan verksamhet före eposten och webben, börjar han sväva på målet. Liksom för andra generationskamrater känns denna predigitala era mycket avlägsen. Hur gjorde man egentligen? Minnen av kuvertklistring, adressletande, kopiering av nyhetsbrev, sega stunder vid stencilmaskiner eller kopiatorer dyker upp.

En annan kommunikationsaspekt rör digitaliseringens konsekvenser för det akademiska mätandet, vägandet och rankandet, ett tema som Johan och andra diskuterat i ett debattnummer av *Kulturella perspektiv* (2008). Det finns forskare som varje torsdagskväll går in på webben och kollar veckans resultat i Thomson's citeringsindex med ett litet program som ritar vidare på den statistiska kurvan. Går den upp eller ner denna vecka? Vid nästa morgonkaffe kan man så diskutera sina poäng med kollegorna. En ny ritualiserad rytm och ett nytt fokus har skapats.

Till de nya climenole-tekniker hör de som har till syfte begränsa kontakt och skydda mot digital överinformation, i floden av e-post, sökresultat, erbjudanden och kontaktförsök. I det tysta arbetar datasystemen alltmer sofistikerat på att välja och välja bort åt oss genom osynliga indexeringsprinciper och sökalgoritmer, som i Google's rankade listor. (Vem orkar klicka vidare till förslagen på sidan 5?).

For många forskare har “the management of overflow” har blivit en viktig strategisk kompetens (se Löfgren 2012). Folk kan lägga ner mycket möda på att skapa filtersystem för selektiv kontakt och ignorans, som ChristenaNippert-Eng (2010) har visat. Dagens climenole-tekniker kommer därför även att handla kons-ten att förbise, med nya sätt att avskärma uppmärksamheten.

En remedierad generation?

Att ha skolats om från analogt till digitalt innebär en speciell generationserfa-renhet. Två tyska studier av studenter från 1996 respektive 2011 kan illustrera pro-cessen. I den första möter vi studenter och lärare som just konfronterats med mo-biltelefonen, lap-toppen och webben. Bland de kulturvetenskapliga studenterna – till skillnad från de intervjuade juristerna och biologerna – är hållningen sval och avvaktande. Är inte detta bara modepyrlar och trendjakt? Och webben inte bara en marknadsplats? Inte utan stolthet talar man om institutionens minimala och taff-liga hemsida (Warneken 1998).

2011 ställs de som levt digitalt sedan barnsben mot äldre (Glöss 2011). Många av de senare känner sig som eviga nybörjare: vad ska jag didigitalisera, borde jag vara med i Facebook, orkar jag uppdatera mig igen? För dem känns det som att alltid vara på efterkälken, när man nervöst ställs inför kraschande program, kons-tiga felmeddelanden, misslyckade inmatningar, borttappade filer eller textbitar. Hos de digitala infördingarna finns ett mycket mer avslappnat förhållande till såd-ana digitala kriser – dem har man alltid levt med.

Men immigrantgenerationen lever även i en salig blandning av analogt och di-gitalt, där just blandningen känns fruktbar, att växla mellan dator och blyerts, mel-lan googlande och biblioteksbesök, mellan tavelkrita och powerpoint. Alla sinnen sätts i arbete på skiftande sätt genom detta. Många immigranter känns igen på behovet av att ständigt printa ut texter på papper. Skärmläsande räcker inte, text vill man hålla i handen tillsammans med en blyertspenna.

Växlandet mellan analogt och digitalt visar på olika hantverkstraditioner, men även på hur estetiska värderingar smyger sig in i de mest vetenskapliga förhåll-ningssätt: en snygg utskrift, ett klockrent argument, ett vackert diagram, en välba-lanserad text.

Det är inte helt lätt att fånga vad som blivit annorlunda. Hur skiljer sig en ana-log arbetsdag från en digital? Nya rytmer och prioriteringar, somligt går snabbare men annat kanske långsammare? Vissa ting är uppenbara, som att eposthanteran-det tar stor plats, både sparar och stjälar tid. Att skriva texter tillsammans har blivit oerhört mycket lättare, nu svischar utkasten fram och tillbaka, inga bruna manus-kuvert att otåligt vänta på vid brevlådan. Samtidigt vittnar folk om hur viktigt det är att träffa medförfattare ansikte mot ansikte, att lösa forskningsproblem genom beprövad promenadteknik.

Många talar även om det lekfulla och lustbetonade som ny teknik förde med sig, den svävande känslan av att surfa ut på nätet, glädjen över att möta nya materialformer som bild och ljud på Youtube. Ibland kan denna lustkänsla skapa en motreaktion: har jag blivit en ytligare forskare? “Det känns inte som jag var en riktig forskare när jag bara är ute och surfar på nätet”, klagar en doktorand och grips av en nostalgisk föreställning om hur konkret och tydligt det forskades förr, med vita rockar på labbet och böjda ryggar i universitetsbiblioteket.

Man kan även reflektera över hur teori- och metodval spelat samman med teknologiska öppningar. Intresset för bricolage-tekniker där material och genrer blandas på nya sätt har förstärkts genom teknikens möte med poststrukturalistisk teori. För digitala immigranter har det heller inte alltid varit uppenbart hur mycket av dolda styrmekanismer, länkar och beroenden man får med sig på köpet genom en laptopp eller en smartphone. Man vävs in i amorfa system där det är svårt att veta var “nätet” slutar eller börjar, men min poäng har varit att även till synes enkla redskap från den analoga eran är impregnerade av normer och hanteringsrutiner med en lång historia.

I en metaforisk mening är immigrantgenerationer är starkt remedierade för att låna en klassisk term. De har gång på gång lärt sig omformatera sin forskning genom nya medier, men även att blanda analoga och digitala former på intressanta och kreativa sätt.

I diskussioner om analoga och digitala världar finns flera fallgropar, en av dem är tekniknostalgi med föreställningar om att den analoga tiden rymde en större sinnlighet. En annan fälla har med teknikdeterminism att göra. Men det vi kan lära av ett historiskt perspektiv är att varje generation utvecklar nya handlag och sinnligheter, skapar samspel mellan teknik och forskning som inte behöver vara så förutsägbara. Ny spjutspets teknik trivialiseras efterhand till självklarheter och osynliggörs därmed till vad Nigel Thrift (2004) kallat “epistemic wallpaper”.

Exemplet Johan påminner oss också om vilka andra kompetenser man för med sig in i den akademiska karriären. Hans kreativa förmåga till nätverksbyggande i projektet som FUS och ACSIS bygger inte minst på de år i ungdomen då han övergav det akademiska för att engagera sig i alternativrörelser, redigera tidskrifter och aktivera folk.

I det livshistoriska perspektivet kan vi se hur privatliv och yrke blandas, men det ger oss även en möjlighet att komma åt de många mikro-processer, de rutiner och ritualer kring vilka forskare bygger upp sin vardag. De ligger ofta gömda i verb som hantera, samla, ordna, gömma, glömma, förbise och gestalta. Här handlar det ofta om ett slags nano-tekniker, små handgrepp och tankematriser som sjunkit in i kroppen och det omedvetna – om reflexer snarare än reflektioner i forskningsprocessen. Det handlar även om små genrer. Googles sökresultat baseras inte bara på komplexa algoritmer utan även på de speciella konventioner som skapats i en gammal genre som detta att göra listor innebär, en mycket styrande form för kunskapsorganisation.

Fördelen med att vara immigrant i en ny teknikvärld kan vara att i mötet med det annorlunda blir denna omedvetna underström av rutiner och konventioner synlig. Plötsligt anar vi hur mycket vi som forskare lärt, men knappt kan sätta ord på. Mediehistorien berättar om sådana skiftande omskolningsprojekt – mötet mellan analoga och digitala världar är bara ett av många exempel.

Noter

- ¹ För en diskussion av vetenskapliga handlag, se Ehn & Löfgren 2004. Det livshistoriska perspektivet har jag tidigare provat på medier i hemmet, Löfgren 2009. För synpunkter på texten här tackar jag Billy Ehn och Robert Willim.

Referenser

- Abrahamson, Eric & David H Freedman, *The Perfect Mess. The Hidden Benefits of Disorder*, New York: Little Brown and Company 2007
- Ehn, Billy, "Doing-it-yourself. Autoethnography of manual work" *Ethnology Europaea* (special issue: "Irregular ethnographies"), 2010:1
- Ehn, Billy och Orvar Löfgren, *Hur blir man klok på universitetet?* Lund: Studentlitteratur 2004
- Ehn, Billy och Orvar Löfgren, *The Secret World of Doing Nothing*, Berkeley: University of California Press 2010
- Glöss, Mareike, *Going Native with the Digital. Practices, Values, and Innovation in the Information Age*. MA thesis in Applied Cultural Analysis. Avd. för etnologi, Institutionen för kulturvetenskaper, Lund 2011
- Hetherington, Kevin, "Secondhandedness: Consumption, disposal, and absent presence." *Environment and Planning D: Society and Space*, 22: 157–173, 2004
- Hui Kyong Chun, Wendy och T. Thomas Keenan (red.), *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*, New York: Routledge 2006
- Kittler, Friedrich, *Grammophone, Film, Typewriter*, Stanford: Stanford UP 1999
- Kulturella perspektiv. Etnologisk tidskrift*, Temanummer: "Mätas, vägas, rankas? Kulturforskningens villkor i den nya forskningspolitiken", 2008:1
- Löfgren, Orvar, "Domesticated media: Hiding, dying or haunting", i André Jansson och Amanda Lagerkvist (red.), *Strange Spaces. Explorations into Mediated Obscurity*, Farnham: Ashgate 2009, s. 73–100
- Löfgren, Orvar, "It's simply too much! Coping with domestic overflow" i Barbara Czarniawska och Orvar Löfgren (red.), *Managing Overflow in Affluent Societies*, New York: Routledge 2012
- Mantel, Hilary, "I will have to make it up", *The Guardian Review*. 2011-03-26:2–5
- Nippert-Eng, Christena, *Islands of Privacy*. Chicago: Chicago UP, 2010
- Mayer-Schönberger, Viktor, *Delete. The Virtue of Forgetting in the Digital Age*, Princeton: Princeton UP 2009
- Thrift, Nigel, "Movement-space: the changing domain of thinking resulting from the development of new kinds of spatial awareness", *Economy and Society*, 33(4): 582–604, 2004
- Warneken, Bernd Jürgen et al (red.), *Das Outfit der Wissenschaft. Zur symbolischer Repräsentation akademischer Fächer*, Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde 1998
- Wilk, Richard, "Reflections on orderly and disorderly Ethnography", *Ethnologia Europaea*, 2010:2
- Willim, Robert, "När nätet växer. Om algoritmiska och irreguljära metoder." #Nätverket. *Etnologisk tidskrift*, (<http://natverket.etnologi.uu.se>) 2010:17:34–38

ÅNGPUNKENS POLITIK

Jenny Sundén

Docent vid Institutionen för genus, kultur och historia, Södertörns högskola

I hörnet därborta till vänster stod ångmaskinen, vedslukande och morgontrög, det dröjde ett bra tag innan den blev så het att den började pysa och väsa och vevstakarna suckande satte sig i rörelse. Rätt högt upp urskiljer jag den mässingsskimrande, ständigt snurrande centrifugalregulatorn, som skiftade mellan de två lägena “armar uppåt sträck” och “armar nedåt sträck”. (Aspenström 1986: 35).

Bildgoogla *steampunk*. Du har säkert sett dess tecken i tiden; på film, i litteraturen, som konst, kanske på gatan. Fantasifulla kostymer av neoviktorianskt snitt som kontrasteras mot eller förlängs av maskiner vars inre mekanik av kuggar och kugghjul exponeras och estetiseras. I en hastig läsning av dessa subkulturella uttryck kan tanken gå i riktning mot industrigoth, men där svart blivit sepia, lack har blivit tweed, och där mässingsskimrande konstruktioner för tankarna till en tid utmätt av mekaniska urverk. Steampunk – eller vad man på svenska ibland kallar för ångpunk – kan sägas vara en “estetisk teknologisk rörelse” (The Catastrophone Orchestra and Arts Collective NYC 2007) som inbegriper science fiction, konst, ingenjörskonst och en livfull subkultur. Den kännetecknas av retrofuturistiska drömmar om vad som kunde ha hänt om 1800-talets ångdrivna, mekaniska teknologier hade fått ett annat spelrum. Dess retrofuturism är en anakronism i form av medvetna kronologiska misstag, en inkonsekvent tidslighet som felplacerar personer, händelser, objekt (i det här fallet främst teknologier). Det kan sägas handla om ett fantasins omskapande av det förgångna med hjälp av nutidens teknologiska sensibilitet och kunskap. Ångpunkten må vara ett teknikculturfenomen på marginalen, men har på senare tid kommit att porträtteras flitigt i mainstreammedier som *Newsweek*, *New York Times*, *Time Magazine*, *The Guardian* och på MTV. Lady Gaga använder ångpunktelement i videon *Alejandro*, och i oktober 2009 öppnade utställningen “Steampunk Art and Design” på Museum of the History of Science i Oxford, vilket blev den populäraste utställningen i museets historia.¹

Den här texten följer några centrala teman inom ångpunkten i skärningspunkten mellan teknologi, politik och estetik och organiseras i tre delar. Den första delen fokuserar på det första ledet i begreppet ångpunk, alltså ånga, och söker skissera på vilka sätt rörelsen inspireras och drivs av kraften hos maskiner från en svunnen tid. Den andra delen syftar till att ringa in vad som kan sägas vara ångpunkens punktösa i termer av samhällskritik, tekniksyn och motståndsstrategier. Den tredje delen kretsar slutligen kring vad som skulle kunna benämnas ångpunkens kropps-anakronismer. Diskussionen koncentreras främst till de betydelseförskjutningar

som uppstår då korsetter och urverksmekanik möter en viktoriansk genuslogik för 2000-talet.

Ånga

It is the physical nature of SteamPunk that attracted us to it in the first place, however we first heard of it. We love machines that we can see, feel, and fear. (Ratt 2007: 2).

Att låta en estetisk/teknologisk rörelse ta sin utgångspunkt i ett tidevarv då James Watts ångmaskin var en av de krafter som drev fram den industriella revolutionen verkar inte endast vara en estetisk preferens, utan dessutom en synnerligen affektiv historia. Skönheten hos ångpunkens glimrande mässing är slående, inte minst i kontrast till samtidens digitalteknologi och dess likriktade plasthöljen. Ångpunkens maskiner lever, andas och är högst materiella manifestationer av en tid då teknologier inte endast var synliga, utan påtagligt konkreta och öppna för ändringar, modifikationer, transformationer. Det inledande citatet av Margret Ratt (hämtat ur det första numret av *Steampunk Magazine*) formulerar lockelsen hos ångpunkens maskiner utifrån deras konkreta materialitet och närvaro: "Vi älskar maskiner som vi kan se, känna och frukta". Vad som beskrivs är en längtan efter maskiner som känns i kroppen, efter teknik som inte slimmats och gömts undan, utan som tar plats, har tyngd och rymmer kärlek, känsla och rädsla. Maskiner som får oss att dra efter andan. Frågan är hur denna andlöshet inför ett teknologins blottläggande av kolvar, cylindrar och vevstakar kan förstås eller begreppsliggöras inom ramen för ett kulturteoretiskt projekt.

Ett sätt är att vända sig mot det senaste decenniets tilltagande intresset för affekt och känsla inom kulturforskning och kulturteori. Intresset för affekt formulerar en kritik av det sätt som kritisk kulturteori varit upptagen med betydelser och mening på sätt som lämnar begränsat med utrymme åt resonemang om materialitet, rörelse, kraft, förändring och det som inte alltid redan är språk. Om kroppen i kulturteorin varit text, diskurs, och tecken, som på olika sätt kunnat läsas och tydas, närmar sig diskussionen om affekt en kroppslighet i mer direkta termer, som ett slags omedierad materialitet (se t.ex. Ahmed 2004; Liljeström & Paasonen 2010; Massumi 2002; Probyn 2005; Sedgwick 2003). Men även om kroppen tänks som omedierad materialitet utifrån den intima relationen mellan rörelse och känsla (Massumi 2002), verkar samtidigt medier och teknologier kunna inta en central ställning i diskussionen. I spåren av Spinoza förstås affekt som något som formar vad kroppar kan göra (snarare än vad de kan vara), som pekar mot deras kapacitet att förändras. Affekt tar form i relationella termer, som något som rör sig *mellan* kroppar på sätt som inte begränsas till mänskliga kroppar, utan även inbegriper icke-mänskliga kroppar. I vårt allt mer intima umgänge med medier och teknologier aktualiseras frågor om affekt och känsla på nya områden, där ångpunkten blir ett intressant exempel på en samtida affektiv investering in det mekaniska.

Forskningen på ångpunk är i sin linda och fokuserar nästan uteslutande på estetiska uttryck, framför allt på ångpunktsfiktion (se t.ex. Bowser & Croxall 2010). Vad som däremot i princip saknas är studier utifrån en bredare, kulturvetenskaplig ansats som även inbegriper rörelsens skapare, moddare och deltagare.² Som fiktion är ångpunkten en genre inom science fiction som tog form under 80- och 90-talen. Ibland beskrivs den som en förgrening av cyberpunkten och refererar primärt till romaner som William Gibson and Bruce Sterlings (1990) *The Difference Engine* och Neal Stephensons (1996) *The Diamond Age*, samtidigt som den sträcker sig betydligt längre tillbaka i tiden och låter sig inspireras av författare som Jules Verne and H.G. Wells och deras äventyrliga resor genom vatten, luft och tid. *The Difference Engine* av Sterling och Gibson utspelar sig i ett alternativt viktorianskt England runt 1855, en värld där Ada Lovelace and Charles Babbage vision om en programmerbar, mekanisk dator kom att förverkligas. Detta teknologiska genombrott ger i sin tur plats åt ett slags 1800-talets digitala revolution, parallellt med den industriella revolutionen. Romanen utforskar de sociala och politiska konsekvenserna av en sådan omvälvning i form av slitningar mellan anti-teknologiska arbetarklassrevolutionärer (ludditer) och the Industrial Radical Party lett av Lord Byron. Här ryms även berättelser om framväxten av så kallade *clackers* (i stället för hackers), som är en grupp teknikflinka hålkortsprogrammerare.

Att göra ångpunkten till en sorts utlöpare från cyberpunkten kan vara lite missvisande. Om cyberpunkens konsollhjältar hackade sig genom cyberrymden och argumenterade för fri information och öppen kod, så är ångpunkare snarare hårdvaruhackers. Där cyberpunkten rymmer mörka, dystopiska visioner av världar bestående av kroppslös, immateriell information, är ångpunkten mer hoppfull, samt tydligt kroppslig och materiell. Den utgör härigenom ett intressant brott mot diskurser om viktlös, allestädes närvarande information, för att i stället konsekvent föra fram maskiners påtagliga tyngd, materialitet och synlighet, inte minst vad gäller moderna digitalteknologier.

Punk

På senare år har ångpunkten rört sig bortom fiktionens värld och inspirerat en gördet-själv-rörelse och teknologisk subkultur. Ångpunkscenen är kanske som mest synlig i USA, men har även spridit sig till länder runtom i Europa, till Japan och Mexiko, och mer än någon annan stans så frodas den i virtuella världar och gemenskaper på nätet. Drivna av webbens teknologier kommer ångpunkare samman på konvent och marknader (som *The Asylum – The United Kingdom Steampunk Convivial*, *SteamCon* och *The Steampunk World's Fair*), på klubbar och i salonger, och befolkar dessa rum med uppfinnare, äventyrare och tidsresenärer i skruvade, neoviktorianska utstyrlar. Ångpunkens kostymer blandar stormhattar, korsetter och mässingsgoggles med sepiafärgat läder, sammet och tweed, krönta av elaborerade urverkskonstruktioner.

Stil har länge fungerat som ett nyckelbegrepp inom subkulturforskningen. Forskare inom den brittiska Birminghamskolan intresserade sig för yttre, expressiva identiteter, där olika subkulturella uttryck relateras till sociala processer och konflikter i det omgivande samhället. Uppkomsten av (framför allt) ungdomars subkulturer ses här som ett problematiserande av klass i förhållande till föräldragenerationen, såväl utifrån arbetarklassens underläge och sönderfall som inifrån den dominerande medelklassen. Stil förstås som ett sätt att på estetisk väg, utifrån ett medvetet, provokativt användande av konsumtionsartiklar markera ståndpunkter och sociala positioner. (Fornäs, Lindberg & Sernhede 1984). I och med punkens framväxt under 70-talet ställs klassresonemanget på sin spets, genom att punken i sig kan sägas vara klassöverskridande. I Dick Hebdige semiotiska läsning av (bland annat) punken lånar han begreppen *bricolage* och *bricoleur* från Claude Levi-Strauss för att beskriva hur subkulturer konstrueras och organiseras i termer av estetiskt motstånd. Hos Levi-Strauss (1966) är en bricoleur "en förmodern mytmake eller tusenkonstnär som tog förefintliga och 'begagnade' element och satte samman dem till nya meningsfulla helheter" (Fornäs 1993: 103). Som stil handlar bricolage om en gör-det-självt-estetik där existerande beståndsdelar kopplas samman i nya, oväntade, potentiellt subversiva konstellationer. Ett centralt exempel hos Hebdige är punkens användning av säkerhetsnålar (från bruksföremål till rebellisk kroppspiercing).

Birminghamskolans upptagenhet med estetik som politik och primärt unga mäns förhandlingar kring klass har bland annat kritiserats för att bortse från genus (McRobbie 1980/1990), deltagares egna erfarenheter, subkulturers materiella ursprung och villkor, liksom mindre spektakulära subkulturella uttryck. Gary Clarke (1981/1990) framhåller att den expertsemiotiska ansatsen förbiser medlemmarnas egna upplevelser, och Frank Cartledge (1999) pekar i sin tur på hur punkens gör-det-självande inte så mycket var ett uttryck för en medveten estetik, utan mer ett resultat av bristande ekonomiska resurser. Inom ångpunkten är stil en viktig dimension, men något som riskerar att tömmas på mening om den frikopplas från deltagarnas andra praktiker. Punken i ångpunkten förkroppsligar en reaktion på, eller en motrörelse i förhållande till en kapitalistisk informationsteknologilogik – en lekfull och samtidigt djupt politisk respons till samtida produktion och konsumtion av digitala medieteknologier. I en tid av starka berättelser om ingenjörskonst i mänsklighetens tjänst och linjär teknikutveckling, formulerade i linje med en tät koppling mellan maskulinitet och teknologi (Faulkner 2000; Wajcman 1991, 2004), finns behov av motberättelser och andra sätt att förhålla sig till och skapa teknik. Ångpunkten kan bidra med alternativa sätt att tänka och handla genom att erbjuda en humoristisk och samtidigt gravallvarlig kritik av digitalteknologier, uppgraderingshets och datorskrot. Istället för att understödja en teknologisk utveckling där förmodat föråldrade maskiner ständigt byts ut och forslas till växande elektroniksopberg i länder som Kina och Indien (jfr. Parks 2007), vänder sig ångpunktare mot det mekaniska och mot processer som handlar om att återan-

vända och återskapa. Som kontrast till slit-och-slängaren rör sig ångpunkaren genom världen som en bricoleur, inte endast stilmässigt, utan även i förhållande till hur hon tar till vara på och länkar samman maskindelar i nya konfigurationer.

I ett skifte från ett intresse för mjukvara till hårdvara blir ångpunkare ett slags hårdvaruhackers med ett distinkt punketos som vill ge tekniken tillbaka till folket, kritiska till hur användare stängs ute från samtida digitalteknologi. De återanvänder gamla maskindelar och drömmer om en tid då makalösa teknologier kunde ta form på någons bakgård och då "vem som helst" kunde skapa teknik. En fråga som aktualiseras är förstås om alla har samma möjlighet att skapa teknik i ångpunkens anda. Ångpunkens politik tar fysisk form då samtida teknologier hackas och modifieras, som då en laptop utrustas med kopparkeyboard, mässingsdetaljer och till och med en antik uppvriddningsnyckel som sätter igång maskineriet. Rörelsen har fått fäste bland såväl aktivister som akademiker, mycket beroende på dess försök att formulera en icke-ludditisk kritik av samtida teknikutveckling och dess miljöpåverkan. Denna kritik drivs i linje med diskussioner om hållbar utveckling i en värld på gränsen till ekologisk katastrof och skjuter inte minst in sig på strömlinjeformade digitalteknologier från företag som Apple. Det är en kritisk granskning av hur digitala teknologier endast ger specialister tillträde till de inre funktionerna, vilka ligger gömda bakom ett vackert designat, men till synes ointagligt plastskal. Som motrörelse till den design som gör själva den underliggande tekniken osynlig och otillgänglig finns här en ansats att synliggöra, exponera, öppna upp och härmed demokratisera.

Frågan är vad det innebär att gå in i diskussioner om hållbarhet och ojämlikhet med inspiration från en tidsepok – den industriella revolutionen, det viktorianska England – som är så djupt strukturerad av miljöförstöring, klasskillnader och exploatering. Med andra ord, hur mycket punk, eller politik, finns det egentligen i den mer rosenkindade ångpunkten? Ångpunkten har tydliga nostalgiska och romantiska drag, men kan också vara mer melankolisk, mörk och kritisk. Med en (neo)viktoriansk estetik kommer ofrånkomligen våldsamma berättelser om det Brittiska imperiet och kolonialism, om den industriella revolutionens föroreningar, slum och vidriga arbetsförhållanden. Men snarare än att vara något unikt för 1800-talet verkar ångpunkens historielektion tala minst lika mycket till nuets instabilitet: "We see the corruption, the decadence, the imperialism, the poverty and the intrigue. And we see them not as much as an indictment of the Victorian era but as an indictment of our own" (Gross 2007: 63). På samma gång gör den icke-ludditiska synen på teknik ångpunkare till allt annat än anti-industriella. I själva verket är de snarast post-industriella och teknikkunniga, om än med ett intressant ambivalent förhållningssätt till digitalteknologier. Parallellt med svidande digitalteknikkritik finns här samtidigt en intensiv skytteltrafik mellan det digitala och det mekaniska enligt principer som återstår att formuleras. Ångpunksscenen drivs av webben, på samma gång som behovet av att låta projektet manifesteras i det offentliga rummet ständigt gör sig påmint i bloggar, webbziner och forumdiskus-

sioner (som *Brass Goggles*, *Steampunk Empire*, *Steampunk Magazine*, och *Beyond Victoriana*).

Kroppsanakronismer

En liknande ambivalens som den som präglar relationen mellan det digitala och det mekaniska återfinns i relation till vad som kan benämnas ångpunkscenens kroppsanakronismer. Att fantisera bakåt som ett sätt att blicka framåt resulterar i ett iscensättande av genus, sexualitet, imperium, etnicitet och klass på sätt som upprepar men potentiellt även reviderar och omformulerar ett viktorianskt material. Genom att bygga på ett våldsamt kolonialt förflutet, liksom ett förflutet där till exempel kvinnor inte hade några rättigheter som medborgare, kräver ångpunksgemenskapernas visioner om jämlikhet, inkludering och öppenhet en hel del välvilja hos sin uttolkare. Trots ambitionen att skapa en kultur där "alla" känner sig välkomna gör rörelsens påfallande maskulina, straighta och Eurocentriska kvaliteter att det skapas subkulturer inom subkulturen, vilka samlar bland andra kvinnliga, queera och icke-vita ångpunkare. Ett exempel på detta kan spåras i produktionen av ångpunksfiktion, vilken förutom referenser till Verne och Wells även rymmer subgenrer som lesbisk ångpunkserotik (se Vanderhooft 2011).

Om ångpunkens kvinnor befolkar laboratorier, verkstäder, flyghangarer och zepplinare är de samtidigt ofta iförda korsett. Korsettens introduktion i samtida subkulturer som goth och neoburlesk är en mångtydig berättelse om underordning och rebelliskhet, om en uppskruvad, hårt snörd femininitet med ironiska undertoner som hotar välla över eller spränga inte bara urringningar, utan även kulturella föreställningar om kvinnlighet som mer måttfull och beskedlig. I ångpunkretsar kan korsetten hållas samman av upproriska säkerhetsnålar, men inte desto mindre är det slående hur snörliv i kombination med bärbara urverkskonstruktioner – som smycken eller teknikkroppsliga förlängningar – får sina bärarinnor att likna uppvriddningsbara, mekaniska dockor. Såväl korsetter som urverk blir här ett slags kroppsteknologier som formar, omformar och kontrollerar kroppar på sätt som har tydlig resonans genom teknikhistorien.

Kvinnan som klocka – och klockan som en kvinna – är en komplex men ändå hanterbar varelse. Jennifer Gonzáles (2000) påpekar att genom historien har skapandet av mekaniska kroppar varit sammankopplat med innovationer som har med kontroll och utmätning av tid att göra. 1700-talets automater vid bland annat franska hovet var alltigenom urverkskonstruktioner. En av skaparna bakom denna tids avancerade mekaniska dockor, Jaquet-Droz, konstruerade en hel uppsättning unika, trollbindande maskinkroppar. Ett exemplar (som kallades "Musical Lady") utgjordes av en behagfull kvinna som spelade cembalo, tillverkad på beställning av Marie Antoinette. Hon spelade sitt instrument iklädd en vacker, detaljrik klänning värdig en kvinna vid franska hovet, krönt av en intrikat håruppsättning. Hennes ögon rörde sig från sida till sida och hennes bröst hävdades som kunde hon an-

das, precis som om hon framförde sina förprogrammerade stycken med känsla och passion (om än aldrig så reglerad och mekaniserad). Hennes kjol gick att hissa upp, eller snarare tas av, för att man därunder skulle kunna beskåda såväl ett par vackert formade kvinnoben som den sinnrika mekaniska urverksliknande konstruktion som gjorde hennes rörelser och framträdanden möjliga. Dessa urverkskroppar verkar mer fångade än befriade av sin mekanik. Bundna till tiden på ett annat sätt än sin skapare kommer de att markera tiden, att hålla den, men aldrig känna den kraft med vilken tiden för den mänskliga kroppen allt närmare döden. De är på sätt och vis evighetsmaskiner, men utan egentlig möjlighet att löpa amok.³

Om kvinnliga ångpunkare delvis fungerar som en sorts förlängningar av tidigare seklers mekaniska dockor rymmer de även en potential att utmana den kulturellt seglivade kopplingen mellan maskulinitet och maskinkraft. De intar roller som äventyrare, upptäckare och uppfinnare, vilket erbjuder möjligheter för starka kvinnliga karaktärer på tvärs mot ingenjörskulturens teknikmaskuliniteter. I en feministisk läsning uppvisar ångpunk och feminism intressanta likheter. Precis som ångpunk handlar feminism i mångt och mycket om att med fantasins hjälp föreställa sig alternativa framtider – om den feministiska sprängkraft som finns i visioner om hur världen skulle kunna ordnas annorlunda. Ångpunkens sammanvinnande av drömmar, verklighet, fantasi och materialitet öppnar upp för teknik-kulturella motberättelser med möjlighet att rubba dominerande bilder av vem det är som skapar teknik. Inte minst ryms här berättelser om kvinnor med ett högst passionerat förhållningssätt till teknik på sätt som med nödvändighet trotsar föreställningen om femininitet, passion och teknologier som i någon mening oförenliga element (jfr. Sundén & Sveningsson, kommande). Donna Haraways (1991) cyborg som materiell-semiotisk hybrid har varit en emblematisk feministisk figuration för att tänka kalla krigets informations- och bioteknologier. Ångpunkens kroppsteknologier behöver snarast begreppsliggöras i ett anakronismens gränsländ mellan det mekaniska och det digitala. Teknologier kan inte sägas vara något som kopplas mot (en förmodat förteknologisk kropp), eller som på ett enkelt sätt kan läggas till kroppen. De utgör snarast de sätt på vilka kroppar och kroppars politik tar form och omformas. Utmaningen är att hitta ett sätt att skriva om detta (kroppar, teknologier, politik, känsla) på ett Fornäskt manér, som likt ett bricolage förmår koppla samman det som finns till hands i nya, oväntade, potentiellt subversiva konstellationer.

Noter

- ¹ <http://www.steampunkmuseumexhibition.blogspot.com/> (22 augusti, 2011).
- ² Termen moddare, liksom att modda, är slanguttryck som kommer från verbet att modifiera och syftar till (personer som utför) modifikationer av hårdvara eller mjukvara för att skapa en funktion på tvärs mot den ursprungliga designintentionen.
- ³ Ett längre, liknande resonemang återfinns i Sundén, 2009.

Referenser

- Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004
- Aspenström, Werner, *Det röda molnet: drömmar och drömligt ur "De svarta böckerna"*, Stockholm: Bonniers 1986
- Bowser, Rachel A. & Brian Croxall (red.), *Special Issue of Neo-Victorian Studies on Steampunk*, 3(1), 2010
- Cartledge, Frank, "Distress to Impress? Local Punk Fashion and Commodity Exchange", i Roger Sabin (red.), *Punk Rock – So What?*, London: Routledge 1999, s. 143–153
- Clarke, Gary, "Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subculture [1981]" i Simon Frith & Andrew Goodwin (red.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, London och New York: Routledge 1990, s. 81–96
- Faulkner, Wendy, "Dualisms, Hierarchies and Gender in Engineering" i *Social Studies of Science* 30, 2000, s. 759–792
- Fornäs, Johan, "Navigationer på kulturfloden: Stilproduktion som kommunikativ praxis", i Johan Fornäs, Ulf Boëthius, Hillevi Ganetz & Bo Reimer, *Unga stilar och uttrycksformer*, Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1992, s. 11–162
- Fornäs, Johan, Ulf Lindberg & Ove Sernhede (red.), *Ungdomskultur: Identitet och motstånd*, Stockholm: Akademilitteratur 1984
- Gibson, William & Bruce Sterling, *The Difference Engine*, London: Gollancz 1990
- González, Jennifer, "Envisioning Cyborg Bodies: Notes from Current Research", i Gill Kirkup, Linda Janes, Kathryn Woodward & Fiona Hovenden (red.), *The Gendered Cyborg: A Reader*, London: Routledge 2000, s. 58–73
- Gross, Cory, "Varieties of Steampunk Experience", i *Steampunk Magazine* 1, 2007
<http://www.steampunkmagazine.com/downloads/> (22 augusti, 2011)
- Haraway, Donna, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge 1991
- Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen 1979
- Levi-Strauss, Claude, *The Savage Mind*, Chicago: University of Chicago Press 1966
- Liljeström, Marianne & Susanna Paasonen (red.), *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*, London: Routledge 2010
- Massumi, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press 2002
- McRobbie, Angela, "Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique [1980]", i Simon Frith och Andrew Goodwin (red.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, New York: Pantheon 1990, s. 66–80
- Parks, Lisa, "Falling Apart: Electronics Salvaging and the Global Media Economy", i Charles Acland (red.), *Residual Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007, s. 32–47
- Probyn, Elspeth, *Blush: Faces of Shame*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005

- Ratt, Margaret P. "Issue One: Putting the Punk back into SteamPunk", i *Steampunk Magazine* 1, 2007. Nedladdad den 2011-08-22 från: <http://www.steampunkmagazine.com/downloads/>
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press 2003
- Stephenson, Neal, *The Diamond Age*, London: Penguin Books 1996
- Sundén, Jenny, "En förlossningsmaskin utan slut: Simulering, realism och postmänsklig feminism", i *Tidskrift för Genusvetenskap* 2–3, 2009, s. 7–25
- Sundén, Jenny & Malin Sveningsson, *Gender and Sexuality in Online Game Cultures: Passionate Play*, New York: Routledge, kommande
- The Catastrophone Orchestra and Arts Collective NYC, "What Then, Is Steampunk?", i *Steampunk Magazine* 1, 2007. Nedladdad 2011-08-22 från: <http://www.steampunkmagazine.com/downloads/>
- Vanderhooft, JoSelle (red.), *Steampowered: Lesbian Steampunk Stories*, Round Rock: Torquere Press 2011
- Wajcman, Judy, *Feminism Confronts Technology*, Cambridge: Polity Press 1991
- Wajcman, Judy, *Technofeminism*, Cambridge: Polity Press 2004

MED KROPPEN SOM MEDIUM

COSPLAY SOM PERFORMATIV MEDIEPRAKTIK

Malin Sveningsson

Docent vid Institutionen för journalistik, medier och kommunikation,
Göteborgs universitet

Jag satt och sökte material till en föreläsning, för att visa hur kvinnliga karaktärer i datorspel sett ut under de senaste decennierna. Jag tänkte att det japanska äventyrsspelet Final Fantasy kunde få bidra med exempel på kvinnliga hjältinnor från 1990-talet, vid sidan av bilder av Tomb Raiders Lara Croft. Mina sökträffar dominerades av concept art¹ från spelutvecklarna. Det fanns också en hel del s.k. fan art, där spelarna själva tecknat och målat av sina favoritkaraktärer och lagt ut på nätet. Och så fanns det en helt annan typ av material, som omedelbart fångade min fascination: bilder från cosplay.

Cosplay är en sammanskrivning av orden costume och play, och är en typ av maskerad som ursprungligen kommer från Japan. I Japan innefattar cosplay all sorts kostymering, medan man i västvärlden tagit fasta på kulturyttringens japanska ursprung och således kommit att fokusera på karaktärer från den japanska populärkulturen, som anime, manga och datorspel. Cosplay går ut på att klä ut sig till karaktärer från dessa medier och försöka efterlikna dem så mycket som möjligt. I Japan, där företeelsen är mycket mer utbredd än i Europa och USA, köper deltagarna ofta färdiga kostymer från specialiserade butiker, medan man i Sverige strävar efter att i så stor utsträckning som möjligt skapa kostymen själv. Ett väsentligt inslag på webbsajter och communities kring cosplay rör därför skapandet av dräkter och kostymeringar: det finns sömnadsmönster och tips om var man kan få tag på lämpliga material, tyger, spännen och peruker. Kostymerna visas upp på konvent som anordnas kring anime, manga och datorspel, i speciellt anordnade cosplaytävlingar.

Inom medievetenskapen har det länge funnits en syn på mediekonsumenten som aktiv – vid sidan av att se på vad medierna gör med människor har man även velat se på vad människorna gör med medierna (se t.ex. Hall 1973/1980). Man har dock oftast sett på det kreativa medieanvändandet som framförallt bestående av ett aktivt tolkningsarbete (även om det också gjorts studier om hur individer engagerar sig i skapande av medieinnehåll, såsom film och foto, se t.ex. Göthlund 1997; Drotner 1991/1996). Trots det ökade fokuset på konsumenten som aktiv medskapare av mening har man dock i huvudsak behållit en syn på produktion och konsumtion som skilda åt, något som tydliggörs av den tredelade modell (producent – text – konsument) som ibland används inom för att beskriva olika områden inom ämnet.

Under de senaste 20 åren har medielandskapet genomgått en dramatisk förändring. Nya digitala medier har tillkommit, som samtidigt påverkat och förändrat utseendet på de gamla i en process som Jay Bolter och Richard Grusin (1999) kallar remediering. Med de nya medierna har det även uppstått nya mediepraktiker – nya sätt att använda och förhålla sig till medierna och medieinnehållet. Man kan se en utveckling i publikens relation till medieinnehållet, där de blivit mer och mer deltagande, och där deras roll har förändrats från att vara (mer eller mindre aktiva) konsumenter till att bli medproducenter av medieinnehåll. För att tydliggöra detta skifte har det myntats begrepp som “prosumer” och “prosumption” (Tapscott 1996).

Några exempel på de nya mediepraktiker som blivit populära de senaste åren är olika typer av fanarbete (fan labor), som till exempel fanfiction, fanfilm och fanart. Här tar publiken till sig medieinnehållet, omformar det och gör något eget av det på ett sätt som är kreativt och ofta lekfullt. Tillägnandet och omformandet av medieinnehållet sker i en form som kan publiceras, vilket görs på internetsajter som fanfiction.com, youtube.com och deviantart.com. På så vis utgör de nya alstren en del i fankulturen som skapar och förstärker gemenskapen, men de kan även bidra till att ytterligare öka populariteten i den ursprungliga medieprodukten. Man kan visserligen invända att de här typerna av fanarbete egentligen inte är något nytt. Fanfiction, till exempel, har funnits sedan 1960-talet, då man skrev alternativa berättelser om Star Trek (Olin-Scheller och Wikström 2010). Jag minns också från min barndom hur man tecknade av seriefigurer och skivomslag, och gjorde fotomontage av idolbilder, vilket ju kan klassas som fanart, eller för den delen mimade till musik från grammfonen (med hopprep som mikrofon). De aktiviteter som utfördes i dessa mediepraktiker är i stort sett desamma som de som utförs i dagens fankulturer. Men det var inte förrän i och med Internet som man började tala om ’fan labor’, och om konsumenten som medproducent av medieinnehåll. De digitala medierna har pekats ut som en nyckelfaktor i framväxten av fanarbete och deltagarkulturer, då de ger möjligheter att skapa eget innehåll på ett proffsigt sätt (genom digitalfoto, musik- och videoredigeringsprogram) men också innebär stora möjligheter att sprida alstren bortom kontrollen av de gatekeepers som vakade de “gamla” medierna. Av detta kan vi sluta oss till att det inte räckte med att *göra* fanarbetet, utan det måste på något sätt även *spridas* för att vi skulle börja betrakta mediekonsumenten som (med)producent.

Fankultur och medieprosumtion har uppmärksammats av flera forskare, bland annat Henry Jenkins (1992, 2006, 2008). Jean Burgess & Joshua Green (2009) har diskuterat *Youtube*, framför allt ur ett politiskt perspektiv. Ett antal antologier har också getts ut (se t.ex. Gray, Sandvoss och Harrington 2007; och Hellekson och Busse 2006). I Sverige har Anna Gunder (2004) skrivit om digitaliseringen av litteratur, där hon bland annat sett på överföringen av Harry Potter från böcker till datorspel. Christina Olin-Scheller och Patrik Wikström (2010) har studerat ungdomars författande av fanfiction, Malin Isaksson med flera studerar fanfiction från

ett litterärt och lingvistiskt perspektiv, speciellt med avseende på genus och sexualitet (Isaksson och Lindgren Leavenworth 2009). De former av fanarbete som studerats kretsar framför allt kring litteratur, film och TV-serier, men man kan även se forskning om fildelning och alternativa vägar för musikdistribution som ett angränsande fält (Wikström 2009), liksom forskning om karaoke (se t.ex. Fornäs 1994, 1998). Även om man här inte för vidare en berättelse på samma tydliga sätt som i fanfiction och fanfilm, utan det är musik som man omstöper och för vidare, kan den omgivande kontexten göra att medieprodukten laddas med delvis nya meningar. Fornäs (1998: 127) menar också att karaoke är ett tydligt exempel på något som gäller även för andra typer av medietexter, nämligen att de alltid förser sina användare med tomrum (voids): “Listeners, viewers and readers enter into these gaps and fill them with their own (re)constructed meanings, which are born in the moment of reception, in the meeting between readers and texts”.

En skillnad mellan karaoke och de typer av fanarbete som nämns ovan är att karaokeframträdandet, betraktat som en ny medieprodukt, är flyktigt och bara finns när det framförs, till skillnad mot fanfiction och fanfilm som kan ligga kvar i internetarkiv, eller åtminstone på skaparens dator, i många år. Karaokeens flyktiga karaktär delas av andra performativa former av “medieprosumtion”, som till exempel olika former av rollspel, lajv och cosplay. Även i dessa typer av mediepraktiker sker det ett tillägnande och utvecklande av den ursprungliga medieprodukten, men istället för att utveckla den genom text, bild eller film så använder deltagarna den egna kroppen som uttrycksmedel. Det finns likheter med performance art, men medan performance art är tänkt att framföras inför en publik, görs rollspel och lajv för de deltagande, som samtidigt är både skådespelare och publik. I cosplay och karaoke har publiken en större betydelse, men även här är gränsen mellan den som framträder och den som är åskådare flytande – ofta är man båda delarna, om än inte samtidigt.

I cosplay är det relativt vanligt att man dokumenterar sin skapande verksamhet genom foton, som i sin tur kan redigeras och monteras för att berätta en historia, om sammanhanget den skapades i (konventet) eller om personerna som skapade den (en kompisgrupp eller en förening). De nya medieprodukterna läggs sedan ut på nätet, på hemsidor, nätcommunities, flickr och youtube och utgör därmed ytterligare en ny länk i kedjan av medieprosumtion, där den numera modifierade medieberättelsen återigen laddas med ny mening i och med sin nya kontext.

Cosplay som berättelser

Tidigare forskning om fanarbete har ofta fokuserat på berättandet som en väsentlig del. Jag anser att man även kan se cosplay som en typ av berättande, där en medieberättelse förs vidare och ges ny mening genom fansens mediepraktiker. Marie-Laure Ryan (2001, 2004) har skrivit om narrativ i relation till nya medier och medieinnehåll, och konstaterar att det finns tre olika sätt att definiera narrativ

(Ryan 2004: 15). I den följande diskussionen kommer jag att använda den tredje, och mest öppna betydelsen. Ryan konstaterar här att narrativ som fenomen egentligen är oberoende av mediet, och även om inget medium lämpar sig bättre än språket för att tydliggöra en berättelses logiska strukturer, så är det möjligt att studera narrativ i dess ickeverbala manifestationer, utan att behöva tvinga in det i traditionella kommunikationsmodeller.

Ryan menar att även om språket är det primära mediet för narrativ, så måste vi se och erkänna andra sätt att berätta om narratologin ska kunna utvecklas. I en ansats att påbörja detta arbete gör hon upp en lista med begreppspar, där den ena är det "omärkta" alternativet; det som tas för givet om inget annat är sagt (Ryan 2004: 13ff). Dessa begrepp är de som i nuläget är allmänt accepterade som definitioner av narrativ. Men genom att se på motsatsbegreppet, menar Ryan, kan man utvidga narrativbegreppet för att inkludera även andra former av berättande, sådana som fått allt större utbredning i och med de digitala medierna och fankulturerna. Det *diegetiska* berättandet (det verbala berättandet) ställer Ryan mot det *mimetiska*, där man framför, eller visar upp något visuellt, med typiska exempel tagna i de dramatiska konstarterna som film, teater, dans och opera. Vidare talar Ryan om ett *autonomt* berättande, där texten uttrycker en berättelse som är ny för mottagaren, vilket innebär att den logiska uppbyggnaden måste vara tillgänglig i texten. Dess motsats, det *illustrativa* berättandet, däremot, återberättar och/eller avslutar en historia och bygger då på mottagarens redan existerande kunskap om historien som berättas. I det *receptiva* berättandet har mottagaren ingen del i de händelser som presenteras i berättelsen utan är enbart en åhörare/åskådare. I det *participatoriska* däremot är historien inte fullständigt förutbestämd. Mottagaren blir en deltagare och aktiv karaktär i historien och genom sitt aktiva deltagande bidrar han/hon till berättelsens utfall. Detta, säger Ryan, är en typ av berättande som funnits länge inom happenings, improvisationsteater och inom rollspel av typen Dungeons and Dragons, men det har blivit långt mer utbrett i och med de digitala mediernas ankomst (Ryan 2004: 14). Hon ger exempel från datorspel, där spelare representeras av avatarer, och genom sina handlingar påverkar utkomsten av spelet och därmed kan sägas vara medskapare av de historier som berättas. Ryan delar även in berättelser i *bestämda* och *obestämda*, där de bestämda innehåller fler fasta punkter än de obestämda, där en stor del av tolkningen ligger hos mottagaren. Slutligen talar Ryan om narrativ som *bokstavliga* eller *metaforiska*, och fastslår att vad som innefattas i respektive begrepp har att göra med hur vi definierar narrativ. De bokstavliga narrativen, säger hon, uppfyller definitionen av narrativ helt och hållet, medan de metaforiska använder färre av dess inslag. Det vill säga att ju mer en berättelse frångår de egenskaper som ses som typiska för narrativ (de "omärkta" alternativen i begreppsparen ovan), desto mer kommer den att betecknas som metaforisk.

Mot bakgrund av denna genomgång kan man alltså säga att *cosplay* är en typ av metaforiskt berättande som är mimetiskt, illustrativt, deltagande och obestämt. Men vad är det för typ av historier som berättas? Hur ser relationen ut till origi-

nalberättelserna och vad är de nya berättelsernas roll i kedjan av medieprosumtion? Och framför allt, vad har cosplay för betydelse för sina utövare? Jag kan se ett antal möjliga tänkbara svar på den frågan.

Lockelsen i cosplay

En första förklaring till varför individer väljer att engagera sig i cosplay handlar om socialitet, identitet och gemenskap, där fangemenskaper ofta fyller en viktig funktion. Som en användare skriver på det svenska diskussionsforumet på webbsajten www.cosplay.com:

Har genom cosplay fått betydligt fler vänner och många av dessa är folk jag träffar på helger och på andra evenemang. Cosplaytävlingen är också ett utmärkt ställe att träffa folk. När taikodrummorna dånar och publiken tjuter och gruppen med cosplayare vet att vi är nästa, då känner man sig rätt sammansvetsade och vet att alla de andra ska göra precis likadant. Köra på och göra sitt bästa. Man tävlar med varandra, inte mot varandra! ☺

Citatet ovan pekar på den speciella samhörighet som kan skapas i de sammanhang där cosplay utövas, och som förmodligen förstärks i och med de visuella tecknen på samhörighet, där utövarnas kläder, peruker och sminkningar på ett mycket tydligt sätt skiljer ut dem från publiken och inte minst från "vanligt folk på gatan". Liknande mekanismer förekommer för övrigt även i musiksubkulturer (se t.ex. Hebdige 1979).

En andra möjlig orsak är det faktum att människor kommit att engagera sig mycket i populärkulturen. Jenkins bok *Konvergenskulturen* (2008) handlar om några av de uttryck som den medskapande kulturen kan ta sig när fans tar medieinnehåll och gör något eget av det. Han snuddar också vid vad människor har för underliggande motiv för att skapa fanfiction och fanart, och citerar Danny Bilson från EA (Electronic Arts):

Längre fram kommer folk att vilja fördjupa sig i saker som de bryr sig om istället för att bara se lite här och lite där. Om det är något som jag älskar vill jag att det ska vara större än de där två timmarna i biografen eller den enstaka TV-timmen i veckan. Jag vill fördjupa det aktuella universumet... Jag vill vara en del av det. Världen i filmen har bara presenterats för mig och nu vill jag dit och utforska den.

(Danny Bilson, EA, citerad av Jenkins 2008: 111)

Här slår Bilson huvudet på spiken, enligt min mening. Många människor blir djupt involverade i det medieinnehåll de tar del av, de vill ha mer av det och de vill bli en del av det. De vill själva uppleva de världar som de fått inblick i genom böckerna, filmerna och spelen. De försöker därför fördjupa sin relation med det fiktiva medieinnehållet på olika sätt. De deltagarkulturer som kretsar kring att plocka upp och modifiera existerande medieinnehåll, som till exempel fanfiction, fanart och kanske framför allt cosplay, kan tillfredsställa människors önskan att sträcka ut det fiktiva universumet och stanna i det en liten stund till. Genom sitt

fanarbete drömmar de sig in i berättelserna, spinner vidare på dem och skapar sig en plats i dem.

Här kan man dra paralleller till Nick Couldrys (2003) diskussion om medieritualer. Medieritualer, säger Couldry, är handlingar som reproducerar myten om medierna som samhällets centrum. Flera av de teman Couldry tar upp anknyter till deltagarkulturer, men jag ser framför allt begreppet mediepilgrimsfärder som centralt för att förklara lockelsen i cosplay.

En pilgrimsfärd är en resa till en bestämd plats, oftast avlägsen, som har en viss betydelse, inte bara för en själv utan också för den gemenskap man lever i. Genom mötet med den avlägsna platsen kan sociala band knytas mellan människor i gemenskapen. Historiskt har pilgrimsfärden handlat om religiösa resor där man visar sin tro men där resultatet ofta blivit att den religiösa gemenskapen hemma stärks. Pilgrimsfärden blir som en koppling mellan den lokala gemenskapen och det abstrakta som tron bygger på. Couldry menar dock att det huvudsakliga utbytet av pilgrimsfärden tvärtom vad man skulle kunna tro inte ligger i känslor av gemenskap med andra som deltar i pilgrimsfärden, utan i sökandet efter "förutsägbara upplevelser" och i den retrospektiva känslan av att ha gjort något speciellt (Couldry 2003: 78-79). På samma sätt ser Couldry resor till platser som förekommit i medierna – mediepilgrimsfärder är resor till platser som har en speciell betydelse i ett medienarrativ. Man kan till exempel resa för att se platser där tv-serier eller filmer spelats in, eller där böcker utspelar sig, gå runt i miljöerna och föreställa sig att man är en del i berättelserna. Detta kan göras mer eller mindre självständigt och på egen hand, där man själv tar reda på resmål och åker, men man kan också ta del i en mer färdigkomponerad och serverad upplevelse (à la temaparker som Disneyland, eller vandringsturer med olika teman, som Sherlock Holmesvandringar i London, och vandringar med teman tagna från olika svenska deckare i Göteborg och Stockholm). Här är det någon annan som har tänkt ut och producerat utsträckningen av medieupplevelsen. Den som gör mediepilgrimsfärder kan stärka sin position i fangenskapen, genom sin demonstrerade hängivenhet och genom den ökade kunskap som resan gett upphov till (Jenkins, 2008). Men ett kanske viktigare skäl till att göra en mediepilgrimsfärd har inte med status att göra, utan hänger ihop med citatet ovan, att man helt enkelt vill uppleva mera, man vill bli en del av berättelsen.

Slutligen skulle jag vilja påstå att cosplay fyller en viktig funktion då det gäller drivkraften till kreativt skapande, och kan ses som ett uttryck för det stilskapande som är centralt för många ungdomar (Ganetz 1992; Sveningsson Elm 2009). Men i cosplay liksom i annat fanarbete verkar det också vara viktigt att kunna sprida resultatet av det kreativa skapandet och få en publik till det. Just skillnaderna i distribution har för andra typer av fanarbete framhållits som en möjlighet till social förändring, där en förskjutning av maktbalansen skett från medieföretag till användare och till artister. Besläktat med detta är den politiska potential som man tillskrivit de nya medieformerna, där man har menat att interaktiviteten i dagens

onlinekulturer kan främja det offentliga samtalet och demokratin, i och med att det ger möjlighet för gräsrotterna att skapa sig ett utrymme utanför mainstream media och genom att luckra upp gränserna mellan producent och konsument (Burgess and Green 2009; Jenkins 2008). Men den politiska potentialen går ofta längre än så.

Man kan visserligen se det som att man skapar ett eget innehåll när man imiterar och reproducerar en medieprodukt. Produkten laddas onekligen med ny mening enbart i och med sin nya kontext. Men det finns de som drar det längre och gör om berättelsen så att den ska passa dem själva bättre. Inom både fanfiction och fanfilm handlar en stor del av lockelsen om att läsarna och tittarna velat göra egna tolkningar och ge uttryck för dem, där finns det flera olika underkategorier. Vissa berättelser handlar om att lägga till händelser i berättelsen medan andra handlar om att ändra berättelsen. Kanske är man inte nöjd med berättelsen i original, och vill komplettera den eller skapa ett annorlunda slut. Men ibland kan man vara missnöjd med berättelsen på ett djupare plan, till exempel med avseende på vilken världsbild och vilka värderingar den förmedlar. Inom denna kategori hamnar den fanfiction och fanfilm som handlar om att para ihop karaktärer i romantiska eller sexuella situationer, något som använts speciellt för att möjliggöra queera tolkningar av mainstreamkulturens ofta heteronormativa berättelser (s.k. slash, respektive fem slash döpt efter snedstreck som skrivs mellan namnen på de inblandade karaktärerna, t.ex. Harry/Professor Snape) (se t.ex. Isaksson och Lindgren Leavenworth 2009). Denna typ av fanarbete kan ses som en sorts oppositionell läsning (Hall 1973/1980), där läsaren förkastar den föredragna läsningen och istället skapar ett eget alternativ.

Cosplay som oppositionell läsning av medieberättelser

Marie-Laure Ryan framhåller Bolter och Grusins begrepp remediering som mycket användbart för att belysa frågor om transmedialt berättande, framför allt när det gäller överföring av medieinnehåll från ett medium till ett annat (Ryan 2004: 32). Bolter och Grusin använder begreppet "text" i vid bemärkelse, om skrift, bilder, filmer och ljud. Däremot verkar de avse "medier" i en snävare, och mer traditionell bemärkelse. Som Ryan (2004) påpekar kan man förstå medium i åtminstone två betydelser, där den första handlar om medium som kommunikationskanal (TV, radio, press) och den andra om materialet som används för att kommunicera (språket, målarduk). Inom forskningen om remediering har man oftast förstått medium i den första betydelsen. Man har studerat hur medietexter tar form i olika medier, i betydelsen kommunikationskanaler, och diskuterat vad som händer i övergången från ett medium till ett annat, och hur kommunikationskanalen påverkar det budskap som sänds ut (se t.ex. Gunder, 2004). Man har också studerat hur medietexterna överförs till konkreta föremål, som i fallet med leksaker, kläder och andra spinoffprodukter från böcker, filmer och datorspel, eller hur övergången

skett i motsatt riktning, där konkreta föremål omvandlas till filmer och datorspel (se t.ex. Fast 2008).

Min tanke är dock att man kan vidga mediebegreppet, och se på medium även i den andra betydelsen, det vill säga, det material som används för att kommunicera. Teorin om remediering kan då appliceras på de nya mediepraktiker som inbegriper "prosumenternas" förkroppsligade, performativa skapande, och de mer flyktiga och obestämda berättelser som blir resultatet. I fallet med cosplay kan då kroppen ses som ett medium, där transmedialitet innebär att en medietext förflyttas från ett medium (datorspelet) till ett annat (kroppen). Frågor som då infinner sig är vad som händer med medieinnehållet när det överförs från ett tekniskt medium till en levande kropp. Vad händer när det immateriella blir materiellt? Här finns även ett antal genusvetenskapligt intressanta beröringspunkter. Spelkaraktärer är ofta hypersexualiserade, med överdrivna fysiska företräden (som skiljer sig påtagligt mellan de manliga och kvinnliga karaktärerna), och kläder som framhäver dessa. Denna gestaltning är konvention i datorspel men frågan är hur den uppfattas när den förs över till en fysisk kontext. Spelkaraktärerna är ofta också starkt idealiserade, vilket innebär att det kan bli en krock när kläderna och attributen appliceras på verkliga, mänskliga kroppar med sina brister och skavanker. Spelvärlden innehåller gott om genusstereotyper, framför allt när det gäller karaktärernas utseende. En intressant aspekt att undersöka är hur cosplay förhåller sig till dessa stereotyper. Man kan tänka sig att de genusstereotyper som finns i spelen reproduceras, men å andra sidan kan det också tvärtom öppna upp för överskridanden av dem. Detta gäller speciellt för "crossplayers", det vill säga cosplayers som klär ut sig till en karaktär av motsatt kön. På så vis får frågor om fanarbetets politiska potential en annan betydelse. Det handlar inte bara om att medieindustrins ekonomiska maktbalans kan förskjutas (eller reproduceras), som ju är de frågor som oftast stått i fokus. Men i det egna skapandet av en berättelse, med kroppen som medium, finns det också utrymme för individernas eget genus- och identitetsskapande. Fornäs (1994) skriver att karaoke kan bidra till att man upptäcker nya sidor och potentialer hos sig själv, genom sättet man uttrycker sig, och genom vännernas respons. Jag skulle vilja hävda att detsamma gäller för cosplay, liksom för andra performativa mediepraktiker.

Noter

- ¹ Concept art är illustrationer som används i utveckling och tidig marknadsföring av bland annat datorspel.

Referenser

- Bolter, Jay David och Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass: MIT Press 1999
- Burgess, Jean och Joshua Green, *Youtube: Online Video and Participatory Culture*, Cambridge, UK: Polity Press 2009
- Couldry, Nick, *Media Rituals: A Critical Approach*, London: Routledge 2003
- Drotner, Kirsten, *At skabe sig – selv. Ungdom, æstetik, pædagogik*, 2 ed. København: Gyldendal 1991/1996
- Fast, Karin, "More Than Meets The Eye – The Marketing of Transmedial Brands In the 21st Century", Paper read at Cultural Production and Experience Conference, Roskilde, Denmark, Nov 13–14 2008
- Fornäs, Johan, "Karaoke: Subjectivity, Play and Interactive Media", *Nordicom Review* 15(1) 1994, s. 87–103
- Fornäs, Johan, "Filling Voids Along the Byway: Identification and Interpretation in the Swedish Forms of Karaoke", i *Karaoke Around the World: Global Technology, Local Singing*, edited by T. Mitsui and S. Hosokawa. London: Routledge 1998
- Ganetz, Hillevi, "Butiken, hemmet och kvinnligheten som maskerad. Drivplatser och platser för kvinnligt skapande", i Johan Fornäs, Ulf Boëthius, Hillevi Ganetz och Bo Reimer (red.) *Unga stilar och uttrycksformer*, Stockholm/Stephag: Bruno Östlings förlag Symposium 1992
- Gray, Jonathan, Cornel Sandvoss, & C. Lee Harrington (red.), *Fandom. Identities and communities in a mediated world*, New York: New York University Press 2007
- Gunder, Anna, *Hyperworks – On Digital Literature and Computer Games*, Uppsala: Department of Literature, Uppsala University 2004
- Göthlund, Anette, *Bilder av tonårsflickor. Om estetik och identitetsarbete*, Linköping: Linköping studies in Art and Science 1997
- Hall, Stuart, "Encoding/decoding", i *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79* edited by C. f. C. C. Studies. London: Hutchinson 1973/1980
- Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, London: Routledge 1979
- Hellekson, Karen, & Kristina Busse (red.), *Fan fiction and fan communities in the age of the internet*, Jefferson, NC: McFarland & Co 2006
- Isaksson, Malin och Maria Lindgren Leavenworth, "Queera lustar", *Tidskrift för litteraturvetenskap* (3–4) 2009, s. 23–37
- Jenkins, Henry, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge 1992
- Jenkins, Henry, *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York: New York University Press 2006
- Jenkins, Henry, *Konvergenskulturen. Där nya och gamla medier kolliderar*. Göteborg: Daidalos 2008
- Olin-Scheller, Christina och Patrik Wikström, *Författande fans*, Lund: Studentlitteratur 2010
- Ryan, Marie Laure, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, MD: John Hopkins University Press 2001
- Ryan, Marie Laure (red.), *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press 2004
- Sveningsson Elm, Malin, "Exploring and negotiating femininity: Young women's production of style in a Swedish internet community", *YOUNG* 17 (3) 2009, s. 241–264
- Tapscott, Don, *The Digital Economy: Promise and Peril in the Age of Networked Intelligence*, New York: McGraw-Hill 1996
- Wikström, Patrik, *The Music Industry: Music in the Cloud*, Cambridge: Polity Press 2009

ESTETISKA PRAKTIKER

BETWEEN PLACES

THE ARTIST'S WORK AND THE WORK OF ART

Bodil Axelsson

Assistant professor, Tema Q (Culture Studies), Linköping University

Karin Becker

Professor, Media and Communication Studies, Stockholm University

The contemporary work of art, at its best, occupies a dynamic position, reverberating between on the one hand its grounding in a specific place and its histories, and on the other the transnational and cosmopolitan venues that frame today's art world. This dynamic characterizes not only the work itself, but also the artist's work process, which frequently involves an almost constant movement between the different locales where the sources of inspiration and skills necessary to the work's realization are found, while maintaining and developing ties to the transnational art world where the work will reach its larger public. The globalizing forces of travel and communication technologies have thrust artists into networks that challenge the institutional boundaries of contemporary art. These new patterns of mobility and the emergence of transnational social and professional networks, give rise to new perspectives through encounters with alterity, the other as manifest in diverse localities. Nikos Papastergiadis locates in these encounters a "cosmopolitan imaginary", a creative and critical space not necessarily bounded by the mechanisms imposed by globalizing forces and corporative assemblages, but impossible without the mobility that these structures entail. For the artist, as for the people they encounter, the cosmopolitan imaginary is a starting point for creative ideas and critical attitudes that they use in their reflections and engagement with the world (Papastergiadis 2010).

Longer and shorter commutes between different locations of "work" and "home" characterize not only the life of the contemporary "itinerant artist". Increasingly many professionals, not the least in the creative and academic industries, are incessantly on the move, often between several work places. As Miwon Kwon has noted, "The more we travel for work, the more we are called upon to provide institutions on other parts of the country and the world with our presence and services, the more we give in to the logic of nomadism, one could say, the more we are made to feel wanted, needed, validated and relevant" (Kwon 2004: 156). The commuter, in this broader sense, is one source of inspiration for this article, and possible resonances between the artist – as migrant, nomad, commuter – and the commuting academic engaged in the study of culture.

This chapter examines the place of art in two concrete ways; first, as the location of the site-specific artwork involving the artist's drawn-out commute during its production, and then, as a re-location the artwork undergoes as it is displayed in other venues.¹ Our primary focus is on *Sound Machine*, an installation by Paris-based artist Esther Shalev-Gerz and initially created for Norrköping's Industrial Landscape, and which then began "commuting" to other venues. The realization of this work involved many forms of collaboration, and the artist's commuting between Norrköping and other locations was a contributing factor. We examine therefore notions of collaborative art, a term covering a diverse range of artistic practices. We identify specific points in the collaborative production of *Sound Machine* when the artist asserted her autonomy, and relate these in turn to what is commonly referred to as the artist's signature. We conclude with a discussion of the meanings of place as the work begins its own "commute" into other venues across the transnational domain of contemporary art.

The Industrial Landscape as a Site for Art

Esther Shalev-Gerz created *Sound Machine* to perform the history and memory of workers in the textile mills that once dominated Norrköping. Completed in April 2008, *Sound Machine* consisted of two distinct, yet related parts. From under the bridge leading from the city centre into the area where the old factories had been, came the rhythmic pulsating sounds of the looms. Several blocks away, in the Norrköping Art Museum, a large room was devoted to a video installation showing pairs of women, mothers and daughters, as they listened to the sound. Behind them on the screen, models of the machines operated in silence. On the walls of the room six canvases were hung, presenting excerpts from interviews with the women about their experience of their work in the factories, of its sound and its eventual silence, and a summary of the artist's work process.²



Sound Machine in Norrköping, April 2008. Photo by Bodil Axelsson

Like many other European and American cities, Norrköping has responded to economic change by investing in a symbolic economy evolving around education, heritage and art. Once one of Sweden's foremost industrial cities, this mill town underwent recurrent periods of de-industrialization during the twentieth century. By the seventies the industrial area in the city centre was rundown and many of its old brick buildings stood empty. Over the past generation, Norrköping has been transformed as new industries, not least educational institutions and the university, moved into the old factory buildings. The area has been redeveloped, redesigned and rechristened "the Industrial Landscape", a transformation that also meant a change in employment patterns, with the advent of more highly educated commuters (Alzén 1996; Cederborg, Linnér & Qvarsell 2005; Legnér 2009).

Esther Shalev-Gerz was invited to Norrköping under the auspices of a grant from the Swedish Research Council for a project on art in public space. Born in Lithuania, having grown up in Israel, resided in New York, and now living in Paris, Shalev-Gerz has in recent years done many public art projects in Sweden, in which people – immigrants, Sami, folk artists – re-live their past experience, usually through video performances.³ These personal histories are contextualized through archival research and interviews, and she usually works with local institutions, such as museums.

Over a two-year period, Shalev-Gerz visited Norrköping once a month throughout the academic year. She usually came by train from Stockholm in the late afternoon, having flown in from Paris. She stayed for several nights, and then returned to Paris or moved on to another city where she was involved in other projects. Parallel to her work in Norrköping, the artist completed a project in London and initiated a third one in Birmingham. In addition, she held a part-time position as Visiting Professor in Valand School of Fine Arts in Gothenburg. Her intense travel schedule meant that her visits to Norrköping were always tightly booked, often several months in advance. Far from unique, her travel pattern is recognizable in the work schedules of many contemporary artists (and academics) who have established transnational careers (cf. Lally 2011: 114).

Collaboration and the Commuting Artist

Because the artist is not always on location a collaborative network evolves to support the site-specific work. From the inception of the idea, through the many steps of production to the presentation of the work to its first public, the artist must rely on people who have local knowledge, necessary skills, institutional connections and administrative acumen. As she travels back and forth to the place where the work is taking form, social and professional relationships become interwoven into the creative process – either as part of a "flow" of productive coincidences or as hindrances that must be overcome. The local knowledge and experience that provide resources and insights can at the same time constrain the art-

ist's plans. These collaborations are never entirely on an equal footing, but involve shifts of influence and assertions of power over the work as it takes form. The artist balances, therefore, between keeping the creative process open and asserting autonomy over the work.

In recent decades collaborative practices have proliferated in the art world. These practices go under different names such as participatory art (Shalev-Gerz' preferred term), relational aesthetics, collaborative art, dialogic art or situated art. There is no common understanding of which modes of art production are distinguished by these different terms; rather, different artists, curators and theoreticians advocate their own models and debate others. For example, Nicolas Bourriaud's (2002) concept of relational aesthetics was coined to elaborate on how a selected group of artists produced social encounters and communities in art spaces. Yet another take on collaborative art alludes to the ways in which artists team up with each other and local people to do projects (Billing, Lind & Nilsson 2007). Furthermore, the turn to collaboration also entails what has been labelled "art of negotiation" (Butler & Reiss 2007). Here, art becomes "viral" as artists negotiate their way in social and public spaces wherever they are commissioned to do a work (McGonagle 2007: 6).

The participatory art of Esther Shalev-Gerz belongs to the latter category. Commissioned by curators, museums and organizations in different locations, she in turn invites local people to tell her their stories and memories, to reflect upon the meanings of objects and places. She then re-articulates their stories, producing new relationships between past and present by editing and re-arranging depictions and recordings of the participants, often aided by people with different production skills and knowledge that extend beyond her experience. Thus, throughout her projects, she calls on people to interact with her in different ways. Often, as was the case in Norrköping, her projects set out to produce social relations and partnerships between local institutions that normally do not interact, as she strives to expand the social worlds of the participants.⁴

Institutional collaborations: The idea for *Sound Machine* takes form

Shalev-Gerz came to Norrköping the first time late in 2005 to give a lecture on her art work. She was then taken on a tour of the Industrial Landscape and was intrigued by the illuminated facades of the factory buildings and cascades of water flowing between them. She returned a year later to begin a guest professorship at the university, and spent two days exploring the town in what Axelsson described as a "place-making process", following ethnographer Sarah Pink's (2008) description of a sensory sociality of walking, eating and drinking, imagining and photographing. In retrospect, Axelsson and Shalev-Gerz were establishing pathways and initiating social contacts that would structure the project. They visited the

City Museum, entered its hall of looms and had coffee with curator Anette Kindahl, who briefly mentioned that her mother still regularly meets friends from her days working in the textile mills. Shalev-Gerz was intrigued by this piece of information, and these women later became the core of the project. The artist crossed the bridge where the sound installation would eventually be placed, as she and Axelsson walked between the museums and the research department. Axelsson, as her guide, felt pressure to help the internationally renowned artist find something of sufficient interest to base a project on. Shalev-Gerz, in turn, seemed to be scanning the city for hidden traces of its past. She looked at old photos and drawings, and listened to local lore about people, places, and the sound of machines that rocked one of the bridges. She also asked Axelsson to show her potential gallery spaces.⁵

At a follow-up visit four months later, Shalev-Gerz presented possible themes for a project, and it soon became apparent that the available funds were insufficient to realize these ideas. Eventually the local art museum provided the necessary link and put the project on a secure financial footing. Equally important for the artist, the internationally respected Norrköping Art Museum and its curator Helena Persson provided an institutional frame that met the standards of the art world. Despite ongoing frictions, a complicated collaboration between the City Museum, the Art Museum and the university department was thus established, and a division of labour among the institutions began to take form. The Norrköping City Museum provided cultural historical material for Shalev-Gerz to work with and introduced her to the former millworkers who appear in the film, while the university department provided technical and administrative assistance.

Collaboration and Production

Four months after her “place-making process”, Shalev-Gerz presented the themes she wanted to explore and that she reiterated throughout the project: the displacement of the textile machines, sounds and beats of machines and what women who were pregnant while working in the mills remembered or had forgotten about factory sound. Throughout the production, collaborators assisted the artist in collecting and re-working local material that, during the process, travelled with, or to, the artist, to return in altered shapes. Staff at the City Museum started up the looms so that Shalev-Gerz could record the sound. She then handed the recordings over to Christopher Fleischner, a Paris-based musician who reworked them. Anette Kindahl found blueprints in the City Museum’s archive depicting textile machines. University staff assisted in scanning some hundred drawings which Shalev-Gerz took home to Paris. She made a selection and handed over five blueprints to Norrköping-based 3D modeller, Kristofer Jansson. Jansson modelled digital representations that mimicked textile machines. Each machine was then duplicated, and animated to form a hall of machines in operation. The 3D rendi-

tions were then sent to Paris where they were mounted with video footage from Norrköping.

According to Shalev-Gerz, a central part of her creative process consists in distancing material collected from local contexts.⁶ This can be seen in the ways she re-works material in collaboration with dispersed participants with diverse expertise. Shalev-Gerz expected the project participants, including herself, to rely on their partial knowledge, then exercise their own freedom to produce the particular conceptual effects she was after. Two clear examples of this in *Sound Machine* are the representation of the looms and the interviews with the millworkers.

When asking Jansson to animate the drawings of the looms, Shalev-Gerz described how she imagined the machines and made it clear that she was not interested in what she called “scientific representations”. The machines ought to flicker between dream and reality. Their sound would resonate with the musical genres of techno and house that had developed in Germany and America when factories were closed down.⁷ Jansson had no knowledge about how looms operate, and Shalev-Gerz specifically asked him not to visit the City Museum’s hall of looms; he was to reinvent them from the two-dimensional drawings he had been given. She explained that her work was never about making authentic copies of the looms, any more than the sound was to be an exact recording of the machines.⁸

For the interviews, Shalev-Gerz invited five women who once worked in the mill to listen to the re-worked sound of looms, while seated next to their daughters. First they were asked questions about their memories of the sound and experiences of working in the factory, then they listened to the sound and were asked additional questions. The interviews were translated into English and the artist then made a selection of quotations, rewriting the participants’ words into phrases to resemble the fragmented format in technical instructions (Shalev-Gerz 2010). These fragments were then reproduced in English on the panels that hung on the walls of the final installation.

The themes Shalev-Gerz established early in the work were thus investigated through the production process itself, moving between different participants and locations before achieving a final expressive and material form. The sound recordings, the drawings, the video footage as well as the interviews were removed from the local context and underwent highly selective processes of editing before being linked up as *Sound Machine*.

Balancing risks and asserting autonomy

In many ways Shalev-Gerz combines what she herself labels as participatory art with what John Roberts (2004) labels as the artisanal model of teamwork, in which the artist orchestrates the labours of the assistants and technicians who work with her. The challenge and as Shalev-Gerz calls it “risk” in this process lies in knowing when and how much control to exert, while at the same time waiting

out the small “serendipities”, the chance encounters, that give each of her works its particular essence (Shalev-Gerz 2010). At the heart of this balancing act is the tension inherent in collaboration, between artistic autonomy on the one hand, and allowing the imprint of others on the work. John Roberts and Stephen Wright point to collaboration as “that space of interconnection between art and non-art, art and other disciplines, that continually tests the social boundaries of where, how, with what, and with whom art might be made.” Collaborative art, they maintain, “... brings the category of art face to face with its most cherished expectations and ideals – individual authorship and autonomy” (Roberts & Wright 2004: 532).

For Shalev-Gerz, each new project depends on local constellations, including the commission itself, the people she meets and the material that she encounters. She invites local people to be part of the process, transforming their input to meet her standards and the expectations of those who commission her work. The artist, as we saw during the production of *Sound Machine*, carefully watches over her name and reputation, asserting control over the participants at key points during the production, in order to assure that she can stamp the work with her signature. She retains authorship. Whatever form collaboration takes, the ideal of individual creativity is not being replaced, but remains recognizable (McGoonagle 2007). It seems to be inherently difficult to separate the value of an art work, both its interpretive and market value, from its attribution to the hand of a named author (Rogoff 1990).

What is then the meaning of place in the art work? Are the work’s references to its place of origin also subsumed under the artist’s signature? We address this by returning to the women who appear in the video. Empirically, *Sound Machine* draws on the significance placed on the figure of the female worker in Norrköping.⁹ Their portraits on the screen, silently listening and slowly turning their gaze to each other, closely bear the stamp of the artist’s signature. *Sound Machine* also inscribes these women in a larger historical transformation. By exploring relationships between past and present, *Sound Machine* thematizes Norrköping’s transformation from an industrial city making its income from the production of goods, to a post-industrial city aimed at the production of services related to culture and education. The production and future consumption of *Sound Machine* must be seen as embedded in this same process. As the work moved on to the globalized contemporary art scene, both Norrköping and its former millworkers were repositioned to reflect the abstract and the general, rather than the local and the particular.



Sound Machine in Paris, February 2010. Photo by Bodil Axelsson

***Sound Machine* in Other Venues**

At the opening of Shalev-Gerz's retrospective in Paris in February 2010, the metallic rhythm of the machines that had been heard on the bridge in Norrköping emanated from above the gallery entrance, competing with traffic sounds from the Place de la Concorde nearby. Inside, the video of the mothers and daughters occupied a large silent screen in a room at the centre of the exhibition.

In this new context, the women in the video took on the quality of the prototype. Neither the fragments from the interview translations nor the moving images attempted to represent some authentic past as these women had experienced it. Consistent with David Middleton and Steven Brown's description of the prototype, Shalev-Gerz's work was "not a direct representation of some event as it happened or some object as it was, but, rather, a compelling construction that draws its power from the ability to incorporate the listener or viewer into the texture of the world it recollects" (Middleton & Brown 2005: 125).

Here the women were presented as part of a selection of the artist's work, where the same signs of silences and omissions and juxtapositions between words and images reappeared throughout the artist's *oeuvre*. As pointed out in the exhibition catalogue, the Norrköping women, like the other people who were portrayed

by Shalev-Gerz, were positioned to evoke in the audience more general processes of remembering and forgetting (Le Feuvre 2010).

Sound Machine returned to Sweden in October 2010, as part of “The Moderna Exhibition”, held every four years as an “inventory” of “the most interesting developments in Swedish contemporary art”. The work kept the same form as in its two previous locations, first in Norrköping and then in Paris. The mechanical sound of the looms met the visitor at the museum entrance, while the screen projection of the women listening to that sound appeared after the visitor had passed other works, in a large gallery near the centre of the exhibition. Here, too, *Sound Machine* was described as demonstrating the workings of memory and history. This displacement, the loss of the sound from the lives of the people who had been formed by it, was critical for how Shalev-Gerz wanted the work to be experienced in its other, transnational venues.

The exhibition was discussed (and criticized) as a statement that the “place” of Swedish art has been deterritorialized, caught up in the global movements of contemporary art practices and institutions through which these artists and their works circulate. Neither the artist’s nationality, where the work is made nor what it represents can function as satisfactory categories any longer. Shalev-Gerz was named as a case in point, illustrating that “it is harder in 2010 than ever before to identify Swedish art”.¹⁰

In Conclusion

Miwon Kwon (2004) has pointed out that when local authenticity, originality and cultural difference have turned into hard currencies in the late capitalist economy, there has been an increased demand in the services of itinerant artists, called upon to amplify the symbolic value of places. Even though Shalev-Gerz regularly commutes between many locations, she resists the pull in contemporary commissions of site-specific art to use the artist (in Kwon’s words) as a “privileged source of originality” to reinforce a perceived identity of a place (2004: 55). Instead, her works conceptualize and materialize the cultural constructedness of places and their pasts. Although participants in her art productions are dispersed across different locations, entering and leaving at different moments, she remains at the centre, even when not physically present. She takes the position of the signature, and as we saw during the final phase of *Sound Machine* clearly prioritises the future careers of the work over its local context. It is her signature that assures the work’s mobility, that it will “fit” into different art venues. Without her signature, the work would remain “merely” local.

As an example of the cosmopolitan imaginary, Shalev-Gerz’ signature demonstrates the cosmopolitan’s ability to abstract general traits out of local contexts, to see places from afar and to connect the local to the global (Szerszynski & Urry 2006). The movement of *Sound Machine*, from the local context into the cosmo-

politan imaginary, obscured the collaborative process and silenced the local voices. This silencing reveals, in Doreen Massey's words, the *uneven power geometry* of globalizing forces. Cosmopolitans, including researchers and artists, proffer socially, culturally and economically from their access to, and control of, movement which in turn generates new forms of inequality (Szerszynski & Urry 2006; Urry 2007). The power geometry concerns not only who moves and who doesn't; it also determines who has the right to exercise control (Massey 1994: 149). As we see in the case of *Sound Machine*, cosmopolitans are afforded the right to relocate the words and experiences of others. Generalizations and comparisons depend on an ability to condense circumstances that initially are messy and rich in different meanings, a practice that demands the exercise of control. In the case of the cultural researcher, control is linked to methodology and theory, while for artists it maintains their signature, grounded in an aesthetic practice. Neither practice leaves the meanings of people and places untouched.

Notes

- ¹ The article draws on artistic research projects Becker led at Tema Q (Department of Culture Studies) in Norrköping, funded by the Swedish Research Council (Cinésense, VR 2006-2008, and Konst genom staden, VR 2006-2008), and that gave us an opportunity to work with artists for whom movement between different locations is a fact of their lives. The article develops analyses presented in Axelsson 2010 and Axelsson & Becker 2011.
- ² See <http://www.shalev-gerz.net/EN/index.html#/2008/soundmachine> for an internet version of the work.
- ³ For a presentation of her work see [/www.shalev-gerz.net](http://www.shalev-gerz.net).
- ⁴ Axelsson, Field notes 2006.09.06. When writing a short text for a leaflet, Shalev-Gerz insisted that Axelsson mention this form of collaboration. See also Håkansson 2008,
- ⁵ Axelsson, Field notes, 2006.09.20.
- ⁶ Axelsson, Field notes, 2006.09.21.
- ⁷ Axelsson, Field notes, 2007.04.29-30.
- ⁸ Axelsson, Field notes 2007.10.03.
- ⁹ For a discussion and additional examples of the ways the female worker is used in the iconography of Norrköping, see Axelsson (2010).
- ¹⁰ The Moderna Exhibition 2010, <http://www.modernamuseet.se/en/Moderna-Museet/PressRoom/Exhibitions/Stockholm/The-Moderna-Exhibition-2010/>, last accessed 2011.08.10.

References

- Alzén, Annika, *Fabriken som kulturarv: frågan om industrilandskapets bevarande i Norrköping 1950–1985*, Stockholm/Stehag: Symposion 1996
- Axelsson, Bodil, "Sound Machine through City Space: the Sprawled Studio and the Signature at the Center", in Bodil Axelsson & Karin Becker (eds.), *Art Through City Space/Konst genom staden*, Tema Q Skriftserie 2010:1, Linköping: Linköping University Electronic Press 2010, available at <http://www.ep.liu.se/ea/temaq/2010/001/bodil/bodil.pdf>, last accessed 2011.08.10

- Axelsson, Bodil & Becker, Karin, "Mobilising Participation in the Work of Art Sound Machine by Esther Shalev-Gerz", in Elaine Lally, Ien Ang & Kay Anderson (eds.), *The Art of Engagement: Culture, Collaboration, Innovation*, Sydney: UWA Publishing (UWAP) 2011, 183–198
- Billing, Johanna, Lind, Maria & Nilsson, Lars (eds.), *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, London: Black Dog Publishing 2007.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational aesthetics*, Dijon: Presses du réel 2002
- Butler, David & Reiss, Vivienne (eds.), *Art of Negotiation*, Manchester: Cornerhouse Publications 2007
- Cederborg, Ann, Linnér, Björn-Ola & Qvarsell, Roger. *Campus Norrköping. En studie i universitetspolitik*, Linköpings Universitet: Centrum för kommunstrategiska studier 2005
- Håkansson, Borghild, "Den gemensamma platsen/The Common Place", in Esther Shalev-Gerz, *Konstens plats/The Place of Art*, Göteborg: Art Monitor 2008, 103–118
- Kwon, Miwon, *One Place after another. Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass: The MIT Press 2004
- Lally, Elaine, "The Power of the Artist", in Elaine Lally, Ien Ang & Kay Anderson (eds.), *The Art of Engagement: Culture, Collaboration, Innovation*, Sydney: UWA Publishing (UWAP) 2011, 99–124
- Le Feuvre, Lisa. "Nothing is written. We all know that. Don't we'", in *Esther Shalev-Gerz*, exhibition catalogue, Fage: Lyon, and Paris: Jeu de Paume 2010
- Legné, Mattias, *Historic Rehabilitation of Industrial Sites: Cases from North American and Swedish Cities*, Linköpings universitet: Rapport 2008:1, Tema Kultur & Samhälle 2009
- Massey, Doreen, *Space, Place and Gender*, Cambridge: Polity Press 1994
- McGonagle, Declan, "Introduction", in Butler, David & Reiss, Vivienne (eds.), *Art of Negotiation*, Manchester: Cornerhouse Publications 2007, 6–9
- Middleton, David & Brown, Steven D., *The Social Psychology of Experience: Studies in Remembering and Forgetting*, London: Sage 2005
- Moderna museet, "The Moderna Exhibition 2010" available at <http://www.modernamuseet.se/en/Moderna-Museet/PressRoom/Exhibitions/Stockholm/The-Moderna-Exhibition-2010/>, last accessed 2011.08.10
- Papastergiadis, Nikos, "Aesthetic Cosmopolitanism", Paper presented at *Sommer Akademie im Zentrum Paul Klee* 2010, available at: www.sommerakademie.zpk.org/nc/de/archiv/2010/reader.html, last accessed 2011.08.11
- Pink, Sarah, "An Urban Tour: The Sensory Sociality of Ethnographic Place-making", *Ethnography*, 2008, 9 (2): 175–196
- Roberts, John, "Collaboration as a Problem of Art's Cultural Form", *Third Text*, 2004, 18 (6), 357–564
- Roberts, John & Wright, Stephen, "Art and Collaboration", *Third Text*, 2004, 18 (6), 531–532
- Rogoff, Irit, "Production Lines", in Susan Sollins & Nina Castelli Sundell (eds.) *Team Spirit*, New York: Independent Curators Incorporated 1990, available at the website *Collaborative Arts: Conversations on Collaborative Art Practice*, 2005, <http://collabarts.org/?p=69>, last accessed 2011.08.10.
- Shalev-Gerz, Esther, "Approaching silence (on *Sound machine*)", in Bodil Axelsson & Karin Becker (eds.), *Art Through City Space/Konst genom staden*, Tema Q Skriftserie 2010:1, Linköping: Linköping University Electronic Press 2010, available at <http://www.ep.liu.se/ea/temaq/2010/001/esther/estherb.pdf>, last accessed 2011.08.10
- Shalev-Gerz, Esther, <http://www.shalev-gerz.net> last accessed 2011.08.10
- Szerszynski, Bronislaw & John Urry, "Visuality, mobility and the cosmopolitan: inhabiting the world from afar," *The British Journal of Sociology* 2006, 57(1): 113–131
- Urry, John, *Mobility*, Cambridge: Polity Press, 2007

MODERNA MÄNNISKOR MED MOBIL MUSIK OM RÖRLIGT MUSIKLYSSNANDE FÖRE TRANSISTORISERINGEN

Alf Björnberg

Professor i musikvetenskap vid Göteborgs universitet

I sin omfattande kulturanalytiska studie av mellankrigstidens populärmusik i Sverige påpekar Johan Fornäs att moderniteten “innebär en fortlöpande process av *medialisering*, alltså ökande medienärvaro i alla möjliga samhälls- och livssfärer” (Fornäs 2004: 16; kursivering i originalet). Denna tilltagande medienärvaro kan förstås ur flera olika perspektiv: mediernas ökande betydelse för förmedlingen av kulturella uttryck, medieanvändningens ökande andel av människors tidsdisposition, men också medieteknologiernas materiella närvaro i allt fler konkreta fysiska rum. Ända sedan de tidigaste ljudreproduktionsteknologiernas tillkomst har medialiseringens potentiella konsekvenser i termer av en ökad mobilitet för musiken utgjort en central aspekt av denna process: “[w]hen music becomes a thing it gains an unprecedented freedom to travel”, skriver Mark Katz (2004: 14).

Sedan mitten av förra seklet har transistorisering, miniaturisering och digitalisering inneburit att graden och arten av den medierade musikens mobilitet förändrats markant. Weber (2009) tecknar en historieskrivning över mobilt musiklyssnande som tar sin början i 1950-talet med den framväxande transistor-teknologin, och de senaste årtiondenas Walkman- och mp3-kulturer har ägnats en växande mängd litteratur (se t.ex. Bull 2000, Bull 2007). Forskningens fokus på den nyare utvecklingen kan dock riskera att undanskymma det faktum att mobil musikreproduktionsapparatur har framstått som eftersträvansvärd för många människor långt före ovan nämnda tekniska innovationers tillkomst. Den tidigaste explicita referens till sådan apparaturs mobilitet jag påträffat är ett omnämnande i ett polis-kammarprotokoll år 1897, med anledning av tillståndsgivandet till fonografförevisaren Erik Östlund i Uppsala, av en fonograf som “till sin beskaffenhet ej vore större än att den af honom kunde utan svårighet bäras under armen från och till annan [lokal] i staden” (citerat i Franzén et al. 2008: 225). Apparaternas i regel rent mekaniska konstruktion innebar att såväl fonografen som den tidiga gram-mofonen, lanserad i Sverige omkring sekelskiftet 1900, i princip kunde göras lätt-rör-lig, men den ömtåliga teknologin var inte väl lämpad för mobilt utförande, och den skrymmande ljudtratten motverkade rörlighet. Resegrammofonen av väskmo-dell, lanserad i Sverige i början av 1920-talet, kombinerade emellertid ökad mobi-litet med acceptabel ljudkvalitet och var i allmänt bruk långt efter det att dess tek-niska utförande hade börjat framstå som föråldrat.

Vid mitten av 1920-talet ersattes den akustiska tekniken för inspelning av grammofonskivor av elektrisk teknik, och i samma skede innebar rundradions utbredning en hastig utveckling av tekniken för elektronisk förstärkning av ljud, vilket också kom att sätta en standard för grammofontekniken. Den skrymmande och ömtåliga elektronrörsteknologin, liksom beroendet av strömkällor med relativt hög spänning, medförde dock ett motsatsförhållande mellan strävan efter den elektriska förstärkningens högre ljudkvalitet och strävan efter ökad mobilitet. Förutsättningarna för en lösning på detta dilemma förändrades på ett mer genomgripande sätt först i och med transistorteknologins genombrott – i Sverige i mitten av 1950-talet. Fornäs karakteriserar 1930-talets ljudreproduktionsteknologiska förutsättningar på följande sätt:

Inga transistorapparater kunde ännu föra med sig toner i det offentliga stadslivet; endast kaféernas grammofonmusik och biografernas ljudfilmmusik fanns ännu som offentlig receptionsform för mediemusik (...) ännu fanns inga lätt flyttbara transistorapparater, utan radion var fortfarande fast förankrad i bestämda inomhuslokaler, framförallt i hemmen. (Fornäs 2004: 57, 60)

Det fanns alltså påtagliga materiella och ekonomiska begränsningar som för de flesta människor under denna tid satte gränser för möjligheterna att ta med sig medierad musik. Likafullt fanns, under hela den period som Fornäs analyserar, det mobila musiklyssnandet närvarande i många människors medvetanden, delvis som futuristisk utopi, men också som framväxande praxis. Syftet med den följande framställningen är att på basis av skriftliga källor i samtida tidskriftsmaterial ge ett bidrag till det mobila musiklyssnandets historia i Sverige under perioden ca 1925–1950.

Lyssnandets värdeekonomi

I en tidig studie av konsekvenserna för musiklyssnandets praxis av den portabla miniatyrkassettspelaren Walkman (i Sverige lanserad som "Freestyle") pekar Shuhei Hosokawa på denna apparats "primitiva" tekniska utformning jämfört med standarden för samtida stationär apparatur:

It represents functional reduction, technological regression (...) The walkman constitutes a new paradigm owing to its "revolutionary" effects on the pragmatic – not technical – aspects of urban musical listening, with the result that the technical assumptions come to seem ordinary. (Hosokawa 1984: 168f.)

De påtagliga förändringar i lyssnarpraxis som Walkman-kulturen innebar (jfr Weber 2009) kunde alltså motivera betecknandet av denna prioritering – ökad mobilitet till priset av teknologisk regression – som "a new paradigm". Fenomenet i sig var dock inte särskilt nytt: genom hela ljudreproduktionsteknologins historia finns exempel på att avvägningen mellan mobilitet och teknisk förfining utgjort en ständigt närvarande problematik. En central aspekt vad gäller en apparats tekniska utformning är ljudkvaliteten (den upplevda graden av "naturtrogenhet" hos det reproducerade ljudet), men utformningen har också betydelse för hanterbarhet

(hur enkel eller komplicerad apparaten är att betjäna) och hållbarhet. Vidare måste dessa aspekter vägas mot faktorer som ekonomi (vad apparaturen kostar i inköp), den arbetstid och kunskapsnivå som krävs för att bygga, modifiera eller underhålla apparaturen, samt det kulturella kapital innehavet av en viss apparat kan förläna dess användare. Under den här studerade tidsperioden finns åtskilliga exempel på hur dessa faktorer på olika sätt, och med skiftande resultat, har vägts mot varandra.

Den grundläggande föreställningen om det eftersträvansvärda i att kunna ta med sig teknologiskt medierad musik förmedlas på ett grafiskt sofistikerat sätt i en annons från 1927 för en resegrammofon (bild 1).

"HUSBONDENS RÖST"

11

10

*Oberoende
av tid och rum*
— vinter och sommar —

kan Ni njuta av all den musik,
som Ni tycker bäst om, genom

Den Nya "Husbandens röst"
("His Master's Voice")

Många olika modeller och prislägen.

*Demonstreras
gärna utan
köptvång.*

*III. kataloger
gratis o.
franco.*

*Lätta betalnings-
villkor.*

9

6

"Husbandens röst" - "His Master's Voice"

STOCKHOLM 4 Kungsgatan 4. Tel. N. 2379, N. 2380.

Bild 1. Annons i Scenen 1927/7: 251

Liknande representationer av angenäma sociala situationer, ofta i naturmiljö, är vid denna tid vanliga både i reklam och i redaktionellt material som behandlar mobil ljudreproduktionsapparat. Detta gäller såväl grammfoner som radioap-

parater. I en byggbeskrivning från 1931 framhålls det mobila lyssnandets vanebildande karaktär:

Den som en gång fått smak på den transportabla och vet vilket nöje man kan ha av den inte bara på kortare utflykter och på sommarnöjet, där det kanske inte finns möjlighet att använda en nätansluten apparat, utan också på längre resor, den tar om möjligt med den transportabla i bagaget. (*Populär Radio* 1931/4: 113)

I reklamen för musikapparatur framhålls ofta hög grad av mobilitet som en positiv egenskap; exempelvis påpekas i en annons från 1932 för en resegrammofon att denna är "MINDRE och behändigare till formatet än en vanlig resegrammofon" (annons i *Scenen* 1932/10: 295). Även om denna grad av mobilitet motiverar resegrammofonens fortsatt stora betydelse under ytterligare ett par decennier, trots dess teknologiskt "regressiva" utformning, innebär utbredningen av elektrifierad ljudreproduktionsapparatur att den mekaniska grammofonen efterhand framstår som mindre ändamålsenlig. Detta gäller inte bara dess ljudkvalitet utan också dess hanterbarhet:

Den bekväma resegrammofonen är egentligen ganska obekväma att spela på, därför att den måste dragas upp för varje skiva. Den ständiga vevningen är icke blott besvärlig utan även många gånger störande genom de upprepade avbrotten i uppspelningen. En reseapparat för elektrisk drift, kombinerad med vevuppdrag, är idealet för en liten grammofon. (annons i *Charme* 1929/23: 6)

Den elektriska ljudförstärkningens upplevda möjligheter leder snart till att byggbeskrivningarna för hembyggda radioapparater kompletteras av liknande beskrivningar för hembyggda grammofonförstärkare. I en sådan beskrivning från 1930 tematiseras explicit avvägningen mellan mobilitet och den förment ökade ljudkvalitet som den elektriska förstärkningen möjliggör:

Denna beskrivning går just ut på en transportabel grammofonförstärkare. Visserligen blir den en smula besvärligare att bära än en resegrammofon, eftersom högtalaren ej inbyggts utan måste transporteras för sig, men under alla förhållanden blir anläggningen – en väska och högtalaren – relativt lätt att bära av en person. (*Populär Radio* 1930/12: 374)

Den bärbara grammofonförstärkaren förblev dock under lång tid en marginell företeelse. Under 1930-talet är det framför allt på radioområdet, där (bortsett från den teknologiskt sett ytterst primitiva kristallmottagaren) tillgång till elektricitet är en nödvändig förutsättning, som konflikten mellan mobilitet och tekniska förutsättningar framstår som tydligast. Tidens elektronrörsteknologi fordrade två typer av spänningskällor: dels en lågspänningskälla (men med kapacitet att avge en förhållandevis hög strömstyrka) för glödströmmen, dels en anodspänningskälla, av vilken i regel erfordrades en spänning i storleksordningen 100 V eller mer. I avsaknad av nätspänning krävde således portabla radiomottagare en avsevärd – och tung – batteribestyrkning. År 1929 påpekas i en artikel att "fickradion" ännu är "ett olöst problem" (*Populär Radio* 1929/5: 150), men samma år berättas om en ny reseradio:

Den revolutionerande nyheten med reseradion är att den laddas med ficklampsbatterier. Sju sådana åtgå för anodspänningen och fyra för glödströmmen. (...) Det tunga anodbatteriet och den ännu tyngre ackumulatorn slipper man sålunda ifrån. (*Populär Radio* 1929/6: 162)

Sannolikt var dock en mottagare av detta slag inte särskilt effektiv jämfört med apparater drivna med högre spänning: under större delen av 1930-talet domineras både reklam och redaktionella artiklar av beskrivningar av betydligt tyngre apparater. Följande citat från en artikel om transportabla radioapparater, riktad till "självbyggaren", ger en uppfattning om vad som kunde hävdas vara "relativt lätt att bära" (jfr citatet ovan):

För att en mottagaranläggning utan besvär skall kunna medföras och användas praktiskt taget var som helst bör vikten ej överstiga 10–12 kg. och formatet bör i görligaste mån nedbringas till de mått, som kunna sägas vara standard för en våra dagars resegrammofon, d. v. s. c:a 400x300x170 mm. Det är minst lika viktigt att formatet är lätthanterligt som att vikten hålles nere. (*Populär Radio* 1931/6: 173)

I en byggbeskrivning publicerad 1935 konstateras lakoniskt att "[v]ikten är komplett 15 kg" (*Populär Radio* 1935/4: 85). Året därpå publiceras en byggbeskrivning av en annan apparat, vars vikt uppgår till "2,5 kg inklusive batterier, hörtelefon, 12 m antenntråd och 4 m jordledning", men det är alltså här fråga om en mottagare avsedd för lyssning i hörlurar och således utan högtalarförstärkare och högtalare (*Populär Radio* 1936/6: 126). Följande år förkunnas stolt i en annons för en ny reseradiomodell: "Vikt endast 7,5 kg." (annons i *Populär Radio* 1937/5: IV).

En annan problematik med konsekvenser för radioteknikens mobilitet rör behovet av antenn- och jordledningar för tillfredsställande mottagning. Visserligen berättas redan 1930 i en annons om en ny portabel mottagare som "fungerar utan antenn, utan jordledning, utan nätanslutning, och kan därför medtagas, precis som en resegrammofon, varhelst man vill förflytta den" (annons i *Populär Radio* 1930/3: 93), men sådana apparater var sannolikt oftast inte särskilt effektiva för mottagning av dåtidens mellanvågsradiosändningar. Tidskriften *Populär Radio* publicerade i flera artiklar förslag på sinnrika lösningar på antenn/jord-problemet (se bild 2–3).

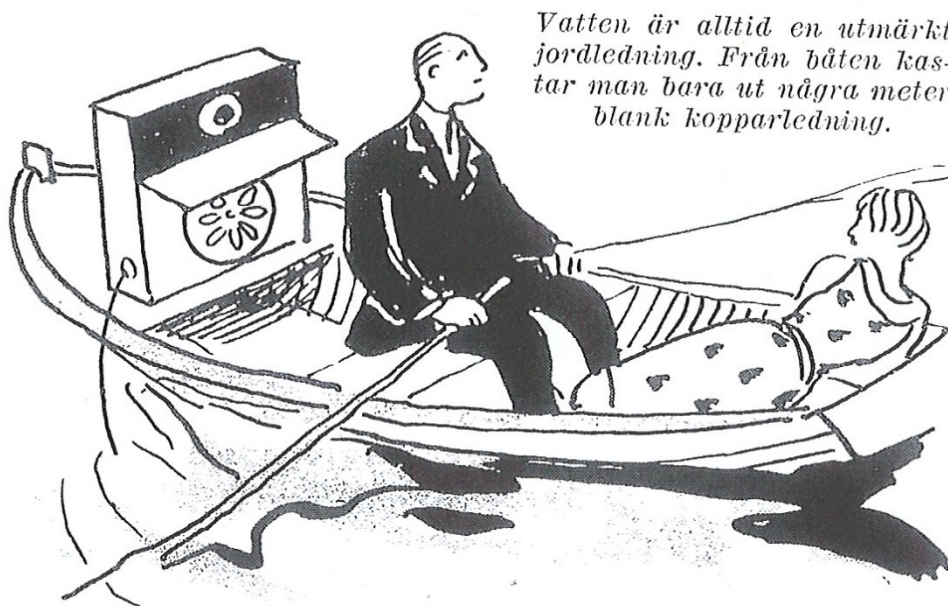


Bild 2. *Populär Radio* 1930/6: 177



På badstranden: en rad till hälften nedgrävda glasflaskor tjänstgöra som antennmaster.

Bild 3. *Populär Radio* 1932/6: 165

Hur många som faktiskt följde dessa råd är dock oklart; det förefaller osannolikt att fler än ett fåtal relativt välbärgade och högutbildade radioentusiaster “från båten kastade ut några meter blank kopparledning” eller på badstranden anbringade “en rad till hälften nedgrävda glasflaskor som antennmaster”, men dessa anvisningar ger en talande tidsbild av ett rationalistiskt, teknologipräglat modernitetsideal.

I jämförelse med den hifi-diskurs som växer fram på 1950-talet (jfr Björnberg 2009) spelar diskussioner av ljudkvalitet en förhållandevis liten roll i mellankrigstidens diskurs kring mobilt lyssnande. I en annons år 1929 för en ny resegrammofonmodell berättas dock hur med denna apparat “tonstyrkan mångdubblas jämförd med tonstyrkan hos samma skiva på en vanlig resegrammofon” (annons i *Scenen* 1929/5: 140), och i en annan annons karakteriseras samma maskin som en “resegrammophon med högtalarton” (annons i *Charme* 1929/5: 41; kursivering i originalet). Exakt vilken innebörd dåtidens läsare lade i uttrycket “högtalarton” är inte helt självklart. Sannolikt handlade det både om absolut ljudstyrka och om en klangkaraktär som upplevdes som behagligare än den mekaniska grammofonens basfattiga och “skrälliga” ljud: en tredje annons för samma fabrikat år 1931 hävdar att “den mörka tonen (...) är omtyckt” (annons i *Scenen* 1931/16: 477). Redaktionella artiklar i *Populär Radio* uttrycker entydiga åsikter om den elektriska förstärkarteknologins överlägsenhet; så talas t.ex. om

elektriska ljuddosor för grammofonreproduktion, en metod som orsakat en enorm uppgångsperiod inom grammofonindustrien. (...) Med den elektriska grammofonreproduktionen i högtalare får man resultat, som långt överglänsa vad en vanlig mekanisk grammofon kan åstadkomma både ifråga om styrka och klangskönhet. (*Populär Radio* 1929/5: 135)

Två år senare görs en explicit jämförelse mellan elektriskt förstärkta och mekaniska grammofoner, där den högre graden av mobilitet framhålls som det enda argumentet till de senares fördel:

Den mekaniska återgivningen är därför fördelaktigare vid lätttransportabla apparater, framför allt resegrammofoner o. dyl. Men i de flesta fall är den elektriska återgivningen avsevärt fördelaktigare (...) Överallt där man lägger vikt vid rent och starkt ljud, blir nog den elektriska återgivningen den förhärskande. (*Populär Radio* 1931/6: 169)

Valet av tempus i den sista meningen i detta citat förefaller signifikativt: oavsett vilken potential för framtida högre ljudkvalitet som fanns i den elektriska förstärkartekniken hade sannolikt relativt få människor vid denna tid faktiskt tillgång till teknologi som kunde leva upp till dessa förutsägelser. Hyllandet av den elektriska förstärkarteknologin tycks således handla minst lika mycket om det modernitetsvärde som denna teknologi tillskrivs som om en faktiskt upplevd skillnad i ljudkvalitet. Två år senare berättas i en annan artikel:

Den elektriska återgivningen av grammofonskivor medelst pick-up, förstärkare och högtalare fick i början ej så stor framgång, emedan radiomottagarna, vilka i regel användes som förstärkare, hade för liten utgångseffekt. Man fick på långt när ej samma ljudstyrka som med en mekanisk grammofon. (*Populär Radio* 1933/12: 355)

Vid ungefär samma tid återfinns också de första exemplen på argumentation där prioriteringen av radioapparaters mobilitet på bekostnad av deras ljudkvalitet kritiseras:

I vissa avseenden kan nog utvecklingen sägas vara missriktad, t. ex. om vi gå till Amerika och betrakta de miniatyrmottagare, som på sista året framkommit. Som transportabla mottagare äro dessa för all del bekväma att handskas med, men någon särdeles naturtrogen återgivning kan det ju ej bliva tal om. (*Populär Radio* 1933/10: 291)

Resonemang av detta slag är dock sällsynta vid denna tid; det är, som nämnts, först i samband med 1950-talets framväxande hifi-kultur som mobila apparaters brister beträffande ljudreproduktionens kvalitet i större utsträckning framställs som ett problem. Detta förhållande, liksom den mekaniska resegrammofonens långlivade popularitet, kan ses som indikationer på att en hög grad av mobilitet hos ljudreproduktionsapparaturen under hela denna tidsperiod av flertalet användare ses som mer eftersträfvansvärd än en så hög ljudkvalitet som de samtida tekniska förutsättningarna medger.

Lyssnandets sociala organisation

The portability of recordings has also allowed listeners to determine not only when and where they hear music, but with whom they listen. Solitary listening, widespread today, has been an important manifestation of this possibility. (...) before the advent of recording, listening to music had always been a communal activity. (Katz 2004: 17).

Före medialiseringens genombrott var alltså musiklyssnande närmast per definition en social angelägenhet, men musikens mobilitet gjorde också det ensamma lyssnandet möjligt. Eisenberg beskriver en vid ingången av 1980-talet väletablerad form av lyssnande i avskildhet till tekniskt reproducerad musik i termer av "the ceremonies of a solitary" (1987: 25ff.). Till grund för denna form av lyssnande ligger dock en utdragen process av tillvänjning till de nya lyssningssituationer som medialiseringen möjliggör, eller kanske snarare en gradvis emancipation från de praktiska begränsningar och kulturella normer som tidigare reglerat musikanvändning. Det kan här handla inte bara om platsen och det sociala sammanhanget för musiklyssnande utan också om passande tidpunkt på dagen:

In 1923 British writer Orlo Williams made what would today seem an oddly superfluous argument: that it should be perfectly acceptable to listen to recorded music at any time of the day. (...) its [music's] "indecenty," he argued, was merely a function of its previous impracticality. (Katz 2004: 16)

I mitt svenska källmaterial återges fram till mitten av 1930-talet det medialiserade musiklyssnandet regelmässigt som en social angelägenhet, både i annonser och i redaktionellt material (jfr Edström 2009: 33f.):

Framför allt på sommarnöjet har grammofonen en stor uppgift. Och vid utflykter i det gröna har den ju också blivit en uppskattad medlem av sällskapet, där den accompagnerar sexan med några av våra vackra svenska folkvisor eller kvartetter,

vertill ju också kommer att man i all hast kan ordna med en liten "baluns" i det gröna. (*Scenen* 1928/8: 260)

Vid sidan av den mer eller mindre impromptuade danstillställningen tycks också den arketypiska svenska kräfts-kivan ha ansetts som ett kongenialt sammanhang för medialiserat socialt lyssnande (se bild 4).



Vid kräftsupén

bör icke DEN NYA "HUSBONDENS RÖST" få saknas. Den livar upp stämningen och presterar den bästa dansmusik, som står att uppbringa i hela världen.

Erhålles på mycket förmånliga villkor o. provspelas gärna utan köptvång i vår moderna, med separata hörtrum inredda utställningslokal.

4 KUNGSGATAN 4

"Husbondens röst" — "His Master's Voice"

Ombud på alla större platser Sverige runt.

Bild 4. Annons i *Scenen* 1927/17: 535

Användbarheten i detta specifika sammanhang uppträder som reklamargument för både grammofooner och radiomottagare:

I behaglig tid för att kunna bidra till att höja stämningen vid kräftkalasen har Philips 2540, en transportabel, eller rättare sagt "bärbar" mottagare, kommit i marknaden, och t. o. m. den mest kräsne måste uttrycka sin förvåning över, vad denna apparat förmår prestera. (*Populär Radio* 1930/8: 251)

I början av 1930-talet uppträder emellertid också de första synliga tecknen på en ny form av "ensamlyssnande" i mitt källmaterial. Den tidigare citerade artikeln från 1931 om transportabla mottagare anför just möjligheten att tillgodose individuella preferenser som ett argument för den portabla apparaten:

Hur ofta händer det inte, att de olika familjemedlemmarna äro av skilda åsikter om radiounderhållningen i hemmen. En vill höra på utsändningen, en annan inte. Då är det bra att kunna ta lådan i ett handtag och helt behändigt flytta antenn, högtalare och allt till ett annat rum där apparaten inte behöver störa dem, som ha annat för händer. (*Populär Radio* 1931/6: 190f.)

I vissa situationer utgör det individuella lyssnandet en nödvändig konsekvens av en teknisk utformning avsedd att öka apparaturens mobilitet: hembyggda radiomottagare avsedda för lyssning via hörlurar kunde göras betydligt mindre komplicerade och strömkrävande, och därmed betydligt lättare och mindre omfångsrika, än högtalarmottagare (se t.ex. byggbeskrivning i *Populär Radio* 1933/4: 117ff.). Oavsett sådana tekniska begränsningar blir dock under loppet av detta årtionde framställningar av positivt laddade situationer av avskilt lyssnande allt vanligare i reklamen (se bild 5 och 6).



Bild 5. Annon i *Populär Radio* 1937/2: III



Bild 6. Annons i *Populär Radio* 1939/5: 137

Under den här aktuella tidsperioden pågår således ett utprovande av nya sätt att lyssna till musik som möjliggjorts av medialiseringen. Här finns flera samtidiga motstridiga tendenser. Å ena sidan formuleras tidigt en kritik av det distraherade lyssnande som möjliggörs av framför allt radions kontinuerliga programflöde. I en artikel om lyssnande till musik i radio från 1932 hävdas:

Att höra musik utan att höra den verkar förslöande. Musik, som utföres utan att någon lyssnar till den, är ett oting. Detta gäller god musik; dålig musik är a l l t i d ett oting. På restauranger och musik kaféer händer det ofta att sorlet stiger i kapp med musiken. Det är synd om musikanterna, som nödgas spela under sådana förhållanden, men det är egentligen ännu mera synd om publiken. (*Scenen* 1932/21: 11)

Å andra sidan ger medialiseringen, som framgått, allt fler människor möjlighet till en form av musikupplevelse som tidigare varit få förunnad: det koncentrerade lyssnandet till musik i avskild ensamhet utan störningar från andra ljudkällor eller begränsningar reglerade av sociala normer.

Slutet på en epok – och början på en annan

Under andra världskriget stagnerade den tekniska utvecklingen inom den civila radio- och grammofonindustrin, eftersom resurserna i hög utsträckning koncentrerades till utveckling av utrustning för militärt bruk. När den civila produktionen efter krigsslutet återupptogs i större skala kunde den dock dra kommersiell nytta av den militära teknikutvecklingen, som kom att få stor betydelse för hifikulturens utbredning under 1950-talet: “[t]he entertainment industry is, in any conceivable sense of the word, an abuse of army equipment” (Kittler 1999: 96f.).

Nya möjligheter för framställning av mobil ljudreproduktionsapparat erbjöds av nya material – år 1948 presenterades “den första svenska resemottagaren i plastic-hölje” (*Populär Radio* 1948/3: 74) – och mindre och strömsnålare elektronikkomponenter. Parallellt med det ökande intresset för avancerade apparatkonstruktioner för hifi-ljudåtergivning präglades 1950-talet i Sverige av ett stadigt stigande utbud av portabla radioapparater, men också av en utbredd miniatyriseringsvurm bland teknikhobbyister. I tidskriften *Teknik för Alla* återfinns åtskilliga annonser och byggbeskrivningar för hemmabyggen av miniatyrapparater, t.ex. av en enrörs “fickmottagare” stor som en tändsticksask, en kristallmottagare i kulspetspenna och en transistormottagare inbyggd i en herrhatt (*Teknik för Alla* 1951/5: 26, 1954/24: 15f., 1956/16: 18ff.). Det breda genombrottet för kommersiellt producerade transistorapparater kom i slutet av 1950-talet och uppmärksammades då som en katalysator både för förändrade lyssnarvanor och för en förändrad programpolitik inom Sveriges Radio (jfr Björnberg 1998: 171ff.). Den nya epok av ett alltmer nomadiserat musiklyssnande som därmed inleddes hade dock, som jag här sökt påvisa, föregåtts av ett långvarigt utforskande av medialiseringens mobila möjligheter.

Referenser

- Björnberg, Alf, *Skval och harmoni: musik i radio och TV 1925–1995*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige 1998
- Björnberg, Alf, “Att lära sig lyssna till det fulländade ljudet: svensk hifi-kultur och förändrade lyssningssätt 1950–1980”, i Olle Edström (red.), *Säg det om toner och därtill i ord: musikforskare berättar om 1900-talets musikliv*, Stockholm: Carlssons 2009, s. 79–112
- Bull, Michael, *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, Oxford & New York: Berg 2000
- Bull, Michael, *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*, London: Routledge 2007
- Edström, Olle, “Sång och musik – förr och idag”, i Olle Edström (red.), *Säg det om toner och därtill i ord: musikforskare berättar om 1900-talets musikliv*, Stockholm: Carlssons 2009, s. 11–78
- Eisenberg, Evan, *The Recording Angel: The Experience of Music from Aristotle to Zappa*, Harmondsworth: Penguin 1987
- Fornäs, Johan, *Moderna människor: folkhemmet och jazzen*, Stockholm: Norstedts 2004
- Franzén, Tony, Gunnar Sundberg & Lars Thelander, *Den talande maskinen: de första inspelade ljuden i Sverige och Norden*, Helsingfors: Finlands ljudarkiv 2008
- Hosokawa, Shuhei, “The Walkman Effect”, i Richard Middleton & David Horn (red.), *Popular Music* 4, Cambridge: Cambridge University Press 1984, s. 165–180.
- Katz, Mark, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press 2004
- Kittler, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford: Stanford University Press 1999
- Weber, Heike, “Taking Your Favourite Sound Along: Portable Audio Technologies for Mobile Music Listening”, i Karin Bijsterveld & José van Dijck (red.), *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, s. 69–82

BÅDE RADIKAL OCH RUMSREN OM UNGDOMLIGHETSKULTUR OCH SAMTIDENS SEMANTISKA OMVANDLINGAR

Åsa Bäckström

Lektor vid Institutionen för barn- och ungdomsvetenskap, Stockholm universitet

“Ungdomen är oregerlig – tack och lov”, skriver Fornäs, Lindberg och Sernhede (1984) i förordet till en antologi som idag är att betrakta som en klassiker inom svensk ungdomskulturforskning. Att ungdomen skulle vara oregerlig har i det här fallet att göra med att den inte med lätthet kan ringas in, vare sig forskningsmässigt eller av en vuxen generation. Ungdomsscenen är rik, och de unga har en förmåga att “resa barrikader och dra sig undan, listigt och subversivt, aggressivt och trotsig, trots all planläggning, rådgivning, fostran och exploatering” (Fornäs et al. 1984: 7). Bilden av ungdom som tecknas ger de unga agens. Underförstått är de kapabla att fatta egna beslut utifrån sina egna erfarenheter. Ungdomen är här både levande ungdomar av kött och blod, men åtminstone lika mycket den sociala och kulturella kategorin ungdom. Som den senare är ungdom en social och kulturell konstruktion på samma sätt som kategorierna barn och vuxen (Ariès 1982; Bourdieu 1978). De livs levande ungdomar Fornäs, Sernhede och Lindberg (1984; 1985) skriver om, bör idag ha rynkor och åtskilliga andra ålderstecken inristade i kroppens vävnad. Och på samma sätt som kroppens oundvikliga åldrande omvandlar hud, senor och diverse andra fysiologiska organ, sker också omvandlingar i den språkliga begreppsapparaten i förhållande till förändringar i samtiden. Eller som Ariès uttrycker det: “While the body undergoes a natural maturation with ageing, the concepts of ‘youth’, ‘infant’, ‘child’ or ‘senior citizen’ are cultural products of historical changes in the organization of Western society” (citerad i Turner 2008: 40).

Hur står det då till med ungdomen idag? Är den fortfarande oregerlig som för närmare trettio år sedan? Är den svår att ringa in, reser den barrikader, drar den sig undan listigt och subversivt? Med utgångspunkt i ovanstående citat ger jag mig i kast med dagens ungdom och samtidigt dagens kontexter. Det övergripande syftet med den här texten är att föra ett resonemang kring vad det innebär att vara ung idag, men lika mycket vill jag redogöra för och analysera en del av dagens semantiska innehåll i ordet ungdom, det vill säga i kategorin ungdom. Ziehe (1989) förutspådde en tilltagande överbelastning av denna kategori, och att den överbelastningen skulle fortsätta och till och med bli ännu större.¹ Ungdomen har “fått något av en representativ funktion, nämligen att företräda sökandet efter anorlunda livsstilar. Därutöver har ungdomen delegerats uppgiften att representera ungdomligheten” (Ziehe 1989). Detta är ett exempel på vad Ziehe benämner en

ökad reflexivitet, en tendens i den senmoderna tiden. “Du är inte bara ung utan du är ung och samtidigt konfronterad med bilder av hur du borde vara som ung” (Zi-ehe 1989). Idén om reflexivitet som ett betydande inslag i den senmoderna tiden har förankrats och diskuterats av flertalet sociologer, inte minst i relation till risk (se t.ex. Beck, Lash, & Giddens 1994; Giddens 1992).

I det följande tar jag teoretiskt sett ett kulturkritiskt samtidsperspektiv. Även om jag fokuserar svenska förhållanden, relaterar jag till internationella studier ur liknande västerländsk kontext. Mina egna samtida empiriska exempel hämtas från ett etnografiskt insamlat material om estetiska lärprocesser, kunskap, kropp och skateboardkultur.² Inledningsvis tar jag avstamp i en anekdotiskt återberättad händelse som jag menar ger betydligt mer inblick i vad skateboard symboliserar än vad man i förstone kan tycka. Jag tar därefter vid med ett kontrasterande exempel på fritidsaktivitet för ungdom, för att övergå till en teoretisk diskussion om ungdomlighetens betydelse i samtiden. Därpå diskuterar jag tillika vuxenhetens innehåll och betydelse för att avslutningsvis återknyta till det oregeliga, där denna text tog sin början.

Ungdomlig, men inte nödvändigtvis ung

Som forskare med skateboard i fokus blir föreställningar om vad skateboard och dess utövare “är” tydliga i vardagliga möten i övergången mellan etnografiskt fältarbete och ett annat slags verklighet. Exempelvis blottläggs de när jag på väg hem från ett tjejskateläger blir stående bland de många tunnelbaneresenärerna strax innanför dörrarna med min resväska framför fötterna, min ryggsäck på ryggen och min bräda i handen. Jag är 43 år, ser ut att vara det, och känner mig trött och minst lika gammal efter några nätter på ett klassrumsgolv med 25 andra betydligt yngre deltagare. En man i sextioårsåldern famlar efter den gula stolpen som man håller i sig i. Jag backar och ger honom mer plats. Han vänder sig mot mig och jag tolkar det som om han ursäktar sig för att han klämmer in mig i hörnet. “Håll du där”, säger jag vänligt och menar att jag inte har några problem med att lämna utrymme även för hans hand på den gula stolpen. Han vänder sig mot mig och säger: “Nej, jag tittade på din bräda. Det verkar som om jag har fördomar mot skateboardåkare”. “Jaså”, svarar jag, och anstränger mig för att inte låta dömande när jag tillägger: “Det kanske du har. Det vet jag inte”. Han replikerar: “Jag trodde alla skateboardåkare var femton år och hade blått hår”. Jag skrattar till, artigt och överslätande, men är för trött för att förklara att jag forskar på området och för trött för att gå in på ålder, generation, och att blåhårighet kanske är vanligare bland pensionärer än tonåringar idag. Vid nästa station stiger han av. Han vänder sig mot mig igen med orden: “lycka till” och nickar mot brädan. Jag tackar och ler hövligt. Sen tillägger han snabbt: “inte för att jag inte trodde att du kunde vara femton”, och försvinner ut på perrongen och dörrarna stängs. Jag står kvar, lika mycket trött 43-åring som tidigare, som en anomali i föreställningen om

vad skateboard är, med vad jag antar skulle vara en komplimang hängande i luften.³

Sedan skateboarden slog igenom i slutet av 1970-talet har företeelsen betraktats som ungdomlig, och något för unga människor, vilket har renderat en rad reklaminslag där detta symboliska innehåll fått marknadsföra allehanda produkter (se t.ex. Bäckström 2002; 2005). I linje med detta menar jag dessutom att man skulle kunna se skateboard som en fysisk aktivitet som förlänar sina utövare drag av ungdomlighet, på samma sätt som äventyrsidrott gör (Bäckström 2011). Dessa fysiska aktiviteter, och fler med dem, är med andra ord att betrakta som utslag av ungdomlighetskultur i samtiden.

Ung, men inte nödvändigtvis ungdomlig

Att skateboard som kulturell företeelse skulle kunna betraktas som ungdomlighetskultur står i skarp kontrast till en annan organiserad verksamhet för barn och unga, nämligen scoutrörelsen. Westberg Broström (2011) menar att scouter snarare är att betrakta som unga, men inte ungdomliga. Med utgångspunkt i två text- och bildmaterial, dels dagspress och dels scouternas eget promotionsmaterial, analyserar hon framträdande diskurser om barndom och ungdom. Det blir med andra ord diskurser både *inom* scoutrörelsen och *om* densamma i dagspress. Där, i dagspressens artiklar, skymtar bland annat ett ifrågasättande av scouternas skötsamhetsideal, när både alkohol och sex omskrivs som en del av deras lägerverksamhet trots att inte detta innehåll har förankrats som planerade programpunkter. På samma gång omtalas scouternas verksamhet som viktig och grundläggande under barndomsåren för särskilda namngivna vuxna personer som idag innehar ledande samhällsliga positioner. Det skötsamma och ordentliga inom scoutrörelsen kan alltså meritera inför en lyckosam framtid på olika sätt, till exempel genom att öka självkänslan och lära ledarskap. I scouternas eget utbildnings- och promotionsmaterial syns samma paradox då de är "schysta" eftersom de tillåter alla att vara med. Hos dem finns till exempel ingen avbytarbänk, vilket blir en kritik mot idrotten där barn och unga kan placeras vid sidan av den huvudsakliga aktiviteten som observatörer mer än utövare. Samtidigt lånar man inom scoutrörelsen mer utmanande ungdomskulturella attribut och söker bland annat "fler ungdomsgäng" (Westberg Broström 2011: 20-22). Den diskurs som framträder både i scouternas eget material och i dagspress kring vuxenhet knyter följaktligen an till det som anses vara trist, tråkigt och töntigt. Diskursen kring ungdom å sin sida är något annat, mer tilltalande och mer utmanande. Scouternas marknadsföringsstrategi att föra in ungdomligheten i sin organisation för att öka attraktionsförmågan belyser ungdomlighetens tjuskraft i vår tid och vårt samhälle, men också de föreställningar vi har om vad ungdom innebär.

Den eftertraktade ungdomligheten

Att vara ung är eftersträvansvärt i dagens samhälle. Inte minst de reklamslag vi möts av i massmedier berättar för oss att unga människor är aktiva, vackra, energiska och glada. Reklamen berättar hur vi ska vara och hur vi ska se ut: det vill säga unga och ungdomliga. Med andra ord blir det viktigt att reducera de åldersmarkörer vi eventuellt förvärvat kroppsligen, och till hjälp erbjuds vi exempelvis ett visst vatten som stärker både kropp och tanke, eller en hudkräm med vetenskapligt utprovade helt unika och alldeles speciella egenskaper.⁴ Enligt reklamen bör vi helt enkelt se lika unga ut som vi känner oss (Lövgren 2009).

Ziehe (1989) argumenterade för att se ungdomligheten som ett ideal och en allestädes närvarande bildvärld. Trots att det med lätthet går att hitta åtskilliga referenser till ungdomlighetsidealet i massmedierna, bör det dock inte betraktas som en massmedial produkt, menar han. Snarare representerar idealet en kulturellt friställd och därmed dynamisk längtan. Denna i det närmaste oundvikliga ideala föreställning tvingar oss till ständiga jämförelser och identifikationer. Ungdomlighetens hälsa, livfullhet och skönhet är en "bildvärld, ett system av tecken som vuxenvärlden projicerar på ungdomen för att i nästa steg applicera på sig själv" (Ziehe 1989: 26). Med andra ord har ungdomligheten endast i överförd bemärkelse att göra med ungdomars liv och leverne, och alltså betydligt mer att göra med vuxenvärlden. Som en referenspunkt blir då ungdomligheten, som bildvärld, möjlig för vuxna att jämföra sig med. Den blir något att sträva emot, men också att ta avstånd ifrån. Ungdomlighetsidealet kan nämligen också ge upphov till social skam som dels konvergerar med rädslan för den andre, dels är överlagrad med en annan skam, det vill säga sorgen över och motarbetandet av förlusten av vår egen ungdom (1989).

Den av Ziehe förutspådda ökade överbelastningen av kategorin ungdom har alltså fått stort genomslag i dagens samhällliga kontext. Trots att Ziehes arbeten inte refereras i engelskspråkiga texter i lika stor utsträckning som i nordiska dito, återfinns hans idéer i liknande samtida resonemang. Blatterer (2010) talar exempelvis om ungdomligheten som marknadens *modus operandi*, en semantisk expansion vilken gör ungdom till en livsstil för alla åldrar. I likhet med Ziehe lyfter Blatterer fram förändringar i moderniteten som förklaringsmodell till varför och hur detta skett. I den europeiska modernitetens rörlighet och rastlöshet fick "ungdom" funktionen av ett kollektivt betydelsebärande tecken, när tradition, mognad och ålderdom förlorade i vikt (Moretti 1987). Dess betydelse vilar på en ikonografisk tradition som går tillbaka till antiken, där ungdom står som representation för skönhet, styrka och vitalitet (Schnapp 1997). Blatterer sätter också sökarljuset på vilka konsekvenser detta får. Han pekar på förskjutningen från "*adulthood as a goal to youth as a value*" (Blatterer, 2010: 64, kurs. i original). Om det ungdomliga är så eftersträvansvärt: *varför*, och i så fall *hur* ska man då bli vuxen?

Formalisering – organisatorisk vuxenhet?

Den stereotypa bilden av en skateboardåkare är en företrädesvis *ung*, radikal, uppstudsig och motsträvig figur (Bäckström 2005). Även om denna föreställning åtminstone bitvis tycks dröja sig kvar, är det möjligt att skönja tendenser till förändring i själva organisationen kring skateboard i Sverige (Bäckström 2011). Dessa förändringar korresponderar med övergången mellan fas tre och fyra i Stamm och Lamprechts (1998) modell över den livscykel de menar att trendsporter med sina tillhörande produkter har. Till trendsporter räknas bland annat skateboard. Enligt denna modell kännetecknas fas tre av expansion och tillväxt. Där bärs sporterna upp av subkulturer eller livsstilsgrupperingar.⁵ I fas fyra uppstår mognad och spridning. Denna fas kännetecknas av ett stort medialt intresse, men också av en begynnande formell organisation. Till denna fas hör också hur sporterna blir en del av skolsystem och läroplaner. I dagens Sverige finns ett antal gymnasieskolor med skateboardinriktning. Samma tendens kan skönjas kring den populärkulturella musikstilen hiphop (Söderman 2007; 2010). Den blir en del av skolans verksamhet, men även något att marknadsföra läroanstalten med. Är det måhända möjligt att åtminstone metaforiskt expandera betydelsen i Stamm och Lamprechts modell till att också inbegripa övergången mellan ungdom och vuxenhet någonstans där i övergången mellan fas tre och fyra? I så fall håller skateboard som företeelse också på att bli vuxen.

Drivande i skapandet av den formella organisationen runt skateboard är framför allt två kategorier: unga kvinnor och medelålders män. Här fokuserar jag den senare. Som kategorier betraktade är dessa något annat än den stereotypa föreställningen om skateboard i termer av kön och ålder. I Stockholmstrakten finns ett förhållandevis starkt nätverk av lokala brädsporthögringar under det övergripande paraplyet Sthlm Sub Surfers (<http://www.subsurfers.se/>), som driver brädåkarfrågor på lokal politisk nivå. Inte minst har de engagerat sig i bygget av Highvalley Skateworld, Europas största skatepark tänkt att skapas i förorten Högdalen. När bygget i maj 2011 beviljades trettio miljoner kronor visade sig budgeten inte räcka till att färdigställa hela det utlovade området. Då protesterade skejtarna. Framför allt protesterade de värtaliga och välorganiserade medelålders skejtarna. Tolv år som det tagit att driva fram beslutet är visserligen ansevärd tid, “fast vi börjar ju bli rätt gamla så det är inte så lång tid i våra liv längre”, förklarade föreningens presstalesman i SVT:s lokala nyhetssändning (1 juni 2011).⁶ Det är också dessa män som träffas på skateparkernas tider för “gubbskate” och “old bastards”, eller klockan sju på lördagsmorgnar i en av Stockholms utomhusparker när fruar och barn sover (Grenninger 2011).

Vuxenblivandets dilemma

Ett centralt begrepp inom ungdomsforskning är övergång eller på engelska “transition” (Jones 2009). Övergång handlar i ungdomsstudier som fokuserar detta

exempelvis om hur ungdom övergår i vuxenhet, ensamhet i tvåsamhet och skola i arbetsliv. På ett psykosocialt plan handlar det inte sällan om övergången från ansvarslöshet till ansvarsfullhet. Talet om övergångarna tenderar att polariseras i termer av snabba och långsamma vägar till vuxenhet (Jones 2002). I relation till detta har också medelvägarna efterfrågats (Roberts 2011). I svenska texter har man talat om "krokig väg till vuxen" (Ungdomsstyrelsen 1996). I senare studier har uppmärksamheten riktats mot att övergångar i dagens samhälle ingalunda är några enkelriktade resor utan lika gärna parallella spår, återvändsgränder och fragment (Bradley & Devadason 2008; Holdsworth & Morgan 2005; Pollock 2008). Ungdomar i "övergångsåldern" (Hagström 1999) har alltså att hantera komplicerade processer på flera olika plan inflätade i varandra, och inte minst frånvaron av ett tydligt mål för den metaforiska resan. För att återknyta till Blatterer (2010), finns det alltså anledning att argumentera för att vi bör tänka om vuxenhetens normativa innehåll, tillika idén om denna vuxenhet som det sociala målet för ungdomar.

Den normativa vuxenheten, eller vad Lee (2001) kallat "standard adulthood", har sedan andra världskriget varit starkt förknippad med stabilitet. Länkad till denna vuxenhet blev mognad med sina biologiska konnotationer och självförverkligande på en psykisk nivå, i sin tur synonyma med de "klassiska vuxenmarkörerna": äktenskap, föräldraskap, oberoende levnadsförhållanden och förvärvsarbete (Blatterer 2007). Samhälleliga förändringar har dock gett upphov till att det slutliga målet för resan, det vill säga vuxenheten, inte är lika tydligt definierad som tidigare, och inte heller lika säker. Det finns exempelvis inte ett garanterat tillträde till arbetsmarknaden, inte heller några försäkringar om varken ett stabilt familjeliv eller en egen bostad (Jones 2002). Med andra ord blir det problematiskt att hävda dels en teoretisk och analytisk ansats som beskriver separata livsfaser vilka saknar förankring i levd verklighet, dels ett särskilt slags normativ vuxenhet som målet för dessa övergångar.

Det normativt oregerliga

I stället måste vuxenheten förstås som mer heterogen, tillika behöver vuxenhetens innehåll problematiseras i förhållande till social, kulturell och historisk kontext. Vad gäller de exempel som jag tagit upp blir det mot bakgrund av en ideal ungdomlighet i linje med Ziehe (1989) alltså möjligt att förstå kommentaren i tunnelbanan i mitt inledande exempel om att alla skejtare kunde antas vara femton år och ha blått hår, som ett rimligt försök att ge mig en komplimang om att jag såg eftersträvansvärt ungdomlig ut. Det går också att förstå ambivalensen i scouternas försök att å ena sidan marknadsföra sin organisation som ungdomlig, och å andra sidan samtidigt hålla kvar de traditionella vuxenvärden som organisationen också står för. Kanske passar scoutrörelsen med sina hundraåriga anor ypperligt att bära upp just dessa. För även om det sker en uppluckring av en normativ vuxenhet som

Blatterer (2010) talar om, har naturligtvis inte idén om den traditionella vuxenhetens innehåll försvunnit. Dessutom är det möjligt att också skönja en ny typ av normativitet som är knuten till det heterogena och det ungdomliga idealet. Skejtare å sin sida kan med lätthet rulla vidare in i medelåldern med en annan slags vuxenhet. Denna vuxenhet hämtar näring ur samtidens ungdomlighetsideal i det att skateboard som företeelse fortfarande betraktas som något ungdomligt och något som unga människor gör.

Är då ungdomen oregerlig idag? Svaret måste definitivt bli ja, ungdom är fortfarande oregerlig. Framför allt ungdomen som kategori. Den är svår att ringa in och, vågar jag påstå, den har till och med fått ett normativt innehåll som pekar i den riktningen. Den *bör* vara oregerlig, även om det självfallet inte innebär att alla ungdomar är oregerliga eller ens vill vara det. Kanske beror det oregerliga idealet på sinnebilderna av att ungdomen bär upp framtiden, och att framtiden i vår samtid är särskilt oviss (Blatterer 2007), vilket kräver anpassningsbarhet och flexibilitet. Ungdomen får alltså bära upp idén om utveckling och förändring i motsats till stagnation och liknöjdhet. Detta nya normativa innehåll eftertraktas också av andra åldrar, inte minst medelålders som "vägrar bli vuxna" (Kullenberg 2010)⁷. Därför blir även vuxenheten oregerlig, och även den blir subversiv och svår att ringa in. I förlängningen blir alltså ungdom som kategori möjlig att betrakta både som radikal och rumsren på samma gång.

Noter

- ¹ Thomas Ziehes arbeten har fått stort erkännande i svensk och nordisk forskning om ungdom och ungdomskultur. Introduktionen till forskningsfältet har inte minst skett genom Johan Fornäs.
- ² Forskningsprojektet Estetiska lärprocesser: kunskap, kropp och skateboardkultur har stöd från Vetenskapsrådet (2008-2011).
- ³ Det är intressant att han noterar och påpekar det ovanliga i min ålder, men inte det ovanliga i mitt kön. Antalet skateboardåkande flickor och kvinnor är betydligt lägre än antalet skateboardåkande pojkar och män. Möjligen kan det anses som mer politiskt korrekt att uppmärksamma och benämna min ålder, än det faktum att jag också är kvinna.
- ⁴ Reklam för hudkrämen Jeunesse <http://www.youtube.com/watch?v=6xNcgwuP-w4&feature=Playlist&p=5A12D7A101DF1572&index=53>. Jeunesse är också det franska ordet för ungdom. Reklam för mineralvattnet Evian <http://www.youtube.com/watch?v=XQcVIIWpwGs#watch-main-area>. Den här reklamfilmen är gjord i flera versioner beroende på sändningsområde. Fascinerande nog skiljer sig den "internationella" versionen från versionen ämnad för USA. I den senare sägs detta mineralvatten stärka både kropp och tanke (body and mind), medan den internationella versionen inte nämner tanken utan endast kroppen.
- ⁵ Se Bäckström (2011) för en diskussion livsstilssporter och om den kritik som riktats mot subkulturbegreppet.
- ⁶ http://svtplay.se/v/2443951/abc/nerbantad_skatepark_byggs_i_hogdalen?sb.k103290,3.f.-1 (tillgänglig t.o.m. 31 maj 2012).
- ⁷ Artikeln handlar om Sofi Fahrman och på tidningens förstasida lyder rubriken "Sofi vägrar bli vuxen".

Referenser

- Ariès, Philippe, *Barndomens historia*, Stockholm: Gidlund 1982
- Bäckström, Åsa, "Ungdom(lighet)skultur och idrott", i Lars-Magnus Engström & Karin Redelius (red.), *Pedagogiska perspektiv på idrott*, Stockholm: HLS Förlag 2002, s. 88-105
- Bäckström, Åsa, Spår: Om brädsportkultur, informella lärprocesser och identitet, Stockholm: HLS förlag 2005
- Bäckström, Åsa, "Utmanande och ungdomligt i konsumtionssamhället", i Klas Sandell, Johan Arnegård & Erik Backman (red.), *Friluftssport och äventyrsidrott*, Lund: Studentlitteratur 2011
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Life*, Cambridge: Polity 2005
- Beck, Ulrich, Scott Lash & Anthony Giddens, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Oxford: Polity 1994
- Blatterer, Harry, "The changing semantics of youth and adulthood", *Cultural Sociology* 2010, 4(1), s. 63-79
- Blatterer, Harry, *Coming of Age in Times of Uncertainty*, New York; Oxford: Berghahn 2007
- Bourdieu, Pierre, "La "jeunesse" n'est qu'un mot", i samarbete med Anne-Marie Métaillé, *Les Jeunes Et Le Premier Emploi*, Paris: Association Des Ages 1978, s. 520-530
- Bradley, Harriet & Ranji Devadason, "Fractured transitions: Young adults' pathways into contemporary labour markets", *Sociology* 2008 42(1), s. 119-136
- Fornäs, Johan, *Tältprojektet: Musikteater som manifestation*, Stockholm; Göteborg: Symposion 1985
- Fornäs, Johan, Ulf Lindberg & Ove Serhede (red.), *Ungdomskultur: Identitet och motsånd*, Stockholm: Akademilitteratur 1984
- Giddens, Anthony, *The Transformation of Intimacy : Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge: Polity Press, 1992
- Grenninger, Anna-Karin, "Gubbarna som skejtar när familjen sover", *Vårt Kungsholmen* 21-27 maj 2011, s. 16-17
- Hagström, Thomas, *Ungdomar i övergångsåldern: Handlingsutrymme och rationalitet på väg in i arbetslivet*, Lund: Studentlitteratur 1999
- Holdsworth, Clare & David Morgan, *Transitions in Context: Leaving Home, Independence and Adulthood*, Maidenhead: Open University Press 2005
- Jones, Gill *The youth divide: Diverging paths into adulthood*, York: Joseph Rowntree Foundation 2002
- Jones, Gill, *Youth*, Cambridge: Polity 2009
- Kullenberg, Anette, "Tjolahopp, här kommer mode-Sofi", *City*, 28 okt. 2010, s. 24-25
- Lee, Nick, *Childhood and Society: Growing up in an Age of Uncertainty*, Maidenhead: Open University 2001
- Lövgren, Karin, "Se lika ung ut som du känner dig": *Kulturella föreställningar om ålder och åldrande i populärpress för kvinnor över 40*, Norrköping: Nationella institutet för forskning om äldre och åldrande (NISAL), Institutionen för samhälls- och välfärdsstudier, Linköpings universitet 2009
- Moretti, Franco, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London: Verso 1987
- Pollock, Gary, Youth transitions: Debates over the social context of becoming an adult, *Sociology Compass*, 2008, 2(2), s. 467-484
- Roberts, Steven, "Beyond 'NEET' and 'tidy' pathways: Considering the 'missing middle' of youth transition studies", *Journal of Youth Studies*, 2010, 14(1), 21-39.
- Schnapp, Alain, "Images of young people in the greek city-state", i Giovanni Levi & Camille Naish (red.) *A History of Young People in the West. vol. 1, Ancient and Medieval Rites of Passage*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1997, s. 12-50
- Stamm, Hans-Peter & Markus Lamprecht, "From exclusive life-style to mass leisure: An analysis of the development patterns of 'new sports'" i Christophe Jaccoud & Yves Pedrazzini (red.)

- Glisser dans la ville les politiques sportives à l'épreuve des sports de rue, Acts from the Neuchâtel colloquium of the 18th and 19th September 1997*, Neuchâtel: Editions CIES 1998
- Söderman, Johan, Rap(p) i käftan: Hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier, Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University 2007
- Söderman, Johan, "Hiphop som utbildningspolitik och progressiv pedagogik", presentation vid konferensen *Reglerad barndom och oreglerlig ungdom?* Malmö 28-29 okt. 2010
- Turner, Bryan S., *The Body & Society: Explorations in Social Theory* (3:e uppl.), Los Angeles; London: Sage 2008
- Ungdomsstyrelsen, *Krokig väg till vuxen: Ungdomsrapporten 1996: en kartläggning av ungdomars livsvillkor*, Stockholm: Ungdomsstyrelsen 1996
- Westberg Broström, Anna, "Ung men inte ungdomlig. Barn- och ungdomsdiskurser inom och i samband med den svenska scoutrörelsen", *Rig: Föreningens För Svensk Kulturhistoria Tidsskrift*, 2011, s.13-27
- Ziehe, Thomas, *Kulturanalyser: Ungdom, utbildning, modernitet: Essäer*, Stockholm; Stehag: Symposion 1989

DET GÄLLER ATT HA KLASS

MÖBELKONSUMENTER HOS SVENSKT TENN OCH CARL MALMSTEN, 1935–1955

Martin Gustavsson

Fil Dr i Ekonomisk historia, verksam vid Score och inom SEC

Börje Molin, arbetarklasson från Ångermanland och en av huvudpersonerna i Jonas Gardells roman *Fru Björks öden och äventyr*, kom till huvudstaden i början av 1960-talet för att studera till civilingenjör. Väl på plats slipade han fort bort sin norrländska dialekt och började prata en underlig stockholmska. De enda gångerna han blev generad var när han påmindes om sitt sociala ursprung. År 1965 tog han examen och gifte sig med Vivian. ”När de under det följande året inredde sitt hem var Börje noga med att bara handla på NK och Svenskt Tenn. – Det gäller att ha klass, förklarade han för Vivian, dessutom handlar vi på avbetalning” (Gardell 1995:57). Satsningarna på säkra kulturinvesteringar till trots nådde inte Börje målet. Han saknar klass, konstaterade Vivians nya partner Herr Björk tjugo år senare. Herr Björk, som var från en fin familj, menade att alla uppkomlingar avslöjade sig då de saknade *säkerhet* i smakfrågor. I ett kultursociologiskt perspektiv är det ganska typiskt att Börjes satsningar, på bland annat heminredningsområdet, inte lyckades i ögonen på Herr Björk.

För det första markerar dominerande sociala grupper distans genom att använda smakregler som är svåra att entydigt översätta och förmedla till större grupper. Eftersom det sällan ges några närmare och mer konkreta introduktioner till vad begrepp som ”smakkänsla”, ”proportioner” och ”estetiskt fungerande helhet” innebär kan smaknormerna förbli exklusiva, speciellt då urskiljningar som de flesta inte ens tänker på ofta får en framskjuten roll (Sellerberg 1987: 102). Det är, menade exempelvis en 60-årig överklasskvinna som intervjuades i en smaksociologisk studie i mitten av 1970-talet, oerhört viktigt att vara välorienterad i den oändliga mängd vita nyanser som finns när man ska köpa möbler. Annars riskerar man att gå helt vilse i utbudsdjungeln och dra löje över sig. Lika viktigt som det var att förstå sig på och följa dessa smakregler, lika omöjligt var det enligt henne att upplysa oinvigda om vad som utmärkte estetiskt tilltalande kvalitetsmöbler med rätt färgnyans och så vidare. ”Det kan man känna däremot!”, berättade kvinnan som i sin ungdom hade arbetet på Svensk Tenn och där fått lära mycket om kvalitet. ”Mer kan jag inte säga” (citerad i Sellerberg 1979: 149). Enligt sociologen Pierre Bourdieu vilar bedömningar av konstnärliga alster (tavlor såväl som möbler) och kategoriseringar av stilar på det estetiska området till stor del på implicita kriterier. Dels hänger inte ett praktiskt behärskande av den legitima smaken ihop med förmågan att systematiskt kunna beskriva den, dels mister den legitima smaken

sin särskiljande funktion om kriterierna den vilar på görs explicita (Bourdieu 1994: 4, 472; Bjurström 1997: 218f, 433).

För det andra tenderar dominerande sociala grupper, inte minst kulturella eliter som främst bygger sin ställning på symboliska tillgångar, lämna föremål som faktiskt blivit spridda till en bredare publik. Det socialt särskiljande värdet på statusföremål devalveras när de sprids (Bourdieu 1993: 107, 213). De som köpte möbler hos Svenskt Tenn i mitten av 1930-talet, då den ovan citerade kvinnan bekantade sig med den unga affärens avantgardistiska utbud, erhöll därför betydligt högre symboliska distinktionsprofiter än de som i likhet med Börje Molin köpte affärens väl inarbetade inredningsattiraljer trettio år senare. Om kulturellt mäktiga grupper inte deklasserar och lämnar spridda föremål kan de i kraft av sitt tolkningsföretade ändra det legitima sättet att tillägna sig objekten (jfr Gustavsson 2002: 141). Huruvida Josef Franks möbler fungerade eller inte på 1960-talet – i ögonen på Herr Björk och hans sociala gelikar – kan därför tänkas ha berott på hur ”välavvägda” dessa var mot andra möbler Börje köpte och hade hemma. Det ”beror på helheten” menade en intervjuad möbeldesigner med rörlig smak i den ovan refererade studien, ”sammansättningen” är viktigast (Sellerberg 1987: 100ff).

För det tredje kan det innebära låg status att alls behöva köpa nya möbler när man sätter bo, i riktigt fina familjer ärver man sådana. Den ”Björkska släktens stolthet” var betecknande nog ”de antika stolarna som gått i arv i generationer” (Gardell 1995: 43, 175). Vissa socialt uppåtstigande grupper har därför försökt minimera sina aktiviteter på den delen av möbelmarknaden som säljer nyproducerat. Somliga moderna möbler åldras förvisso som klassiker (framtidens antikviteter), men andra blir bara gamla (förlegade eller nedklassade), och det är inte lätt att veta vilket typ av åldrande som går möblerna till mötes (jfr Bourdieu 2000: 222ff). Bättre då för familjen att vänta och se och undvika att köpa nyproducerat. ”Only in 200 years we shall know whether this modern stuff has been beautiful”, svarade en av hundra välbeställda möbelkonsumenter i Bristol som socialpsykologen Marie Jahoda (1946: 212) intervjuade i slutet av 1930-talet. Generellt sett var mycket rika personer mindre benägna än individer inom medelklasserna att köpa samtida möbler utförda i modern stil (Jahoda 1946: 220; jfr Hellner 1950: 22; Bourdieu 1994: 78 och Pinçon 1998: 136f).

Jag har i en tidigare studie visat hur konstkonsumenter använder sig av den här typen av distinktionsstrategier (Gustavsson 2002). På bildkonstens område är smakstriderna ständigt närvarande och lätta att observera. Onyttiga föremål – som konst – har också högre distinktionskraft än nyttiga föremål (Veblen 1986: 91ff). I det här kapitlet prövar jag i vilken mån distinktionsstrategierna även blir synliga bland konsumenter som köpte möbler.¹ Enligt konsumtions sociologiska resonemang (jfr Bourdieu 1993: 107f) borde mönstren vara närvarande, men mindre tydliga: möbler är estetiska föremål vars värde både bestäms av deras (mer flyktiga) socialt särskiljande förmåga och av deras (mer varaktiga) förmåga att uppfylla en praktisk funktion. Slutade till exempel vissa grupper att handla i möbelbu-

tiker som fått sina märkesvaror socialt deklasserade genom försäljningsframgångar? Är den ekonomiska överklassen, med finansiell förmåga att köpa antikviteter, mindre synliga i kundkretsen hos butiker som säljer moderna möbler?

Kulturkonsumenter från olika klasser och klassfraktioner

Jag intresserar mig inte bara för vertikala sociala avstånd *mellan* klasser, det vill säga skillnader mellan grupper med olika mycket tillgångar av olika slag (arbetarklass vs överklass). Studien av möbelkonsumenter är utformad i dialog med den nämnda studien av konstkonsumenter. Här står horisontella skillnader *inom* klasser i fokus, mellan grupper utrustade med tillgångar av jämförbar omfattning men av olika art (jfr Broady 1992:11): å ena sidan de som bygger sin ställning på kulturellt kapital och utbildningskapital (den andliga makten) och å andra sidan grupper som främst baserar sin ställning på ekonomiskt kapital (den världsliga makten).

I diagrammen nedan är den dominerande klassen, som Bourdieu också kallar maktens fält, indelad i fem ”klassfraktioner”. Mellan en kulturell fraktion i det ena ytterområdet av den dominerande klassen (dit bl.a. professorer och konstnärer förts) och en ekonomisk fraktion vid det andra ytterområdet (med grosshandlare, direktörer o.s.v.) återfinns en offentlig administrativ fraktion (högre statstjänstemän etc.), en fraktion som samlar professioner (läkare, ingenjörer o.s.v.) och en privat administrativ fraktion (privat chefspersonal etc.).²

Konstkonsumenter som jämförelsepunkt

Diagram 1, som redovisar individer som köpte konst hos galleri Färg och Form och Fritzes konsthandel i Stockholm år 1935, ger stöd åt resonemanget om en klassfraktionssegregerad kulturkonsumtion. Färg och Form och Fritzes, forna grannar vid det västra hörnet av Gustav Adolfs torg i Stockholm, sålde konst till olika delar av den härskande klassen. Den ekonomiska fraktionen dominerade hos Fritzes, som saluförde verk av dels gångna seklers stora europeiska mästare och dels svenska konstnärer som bröt igenom i slutet av 1800-talet, exempelvis Carl Larsson, Anders Zorn och Bruno Liljefors (vit stapel 28 procent längst till höger). Den kulturella fraktionen dominerade hos Färg och Form, som sålde verk av svenska konstnärer som bröt igenom under mellankrigstiden, exempelvis Bror Hjorth, Sven X:et Erixson och Albin Amelin (svart stapel 30 procent längst till vänster).

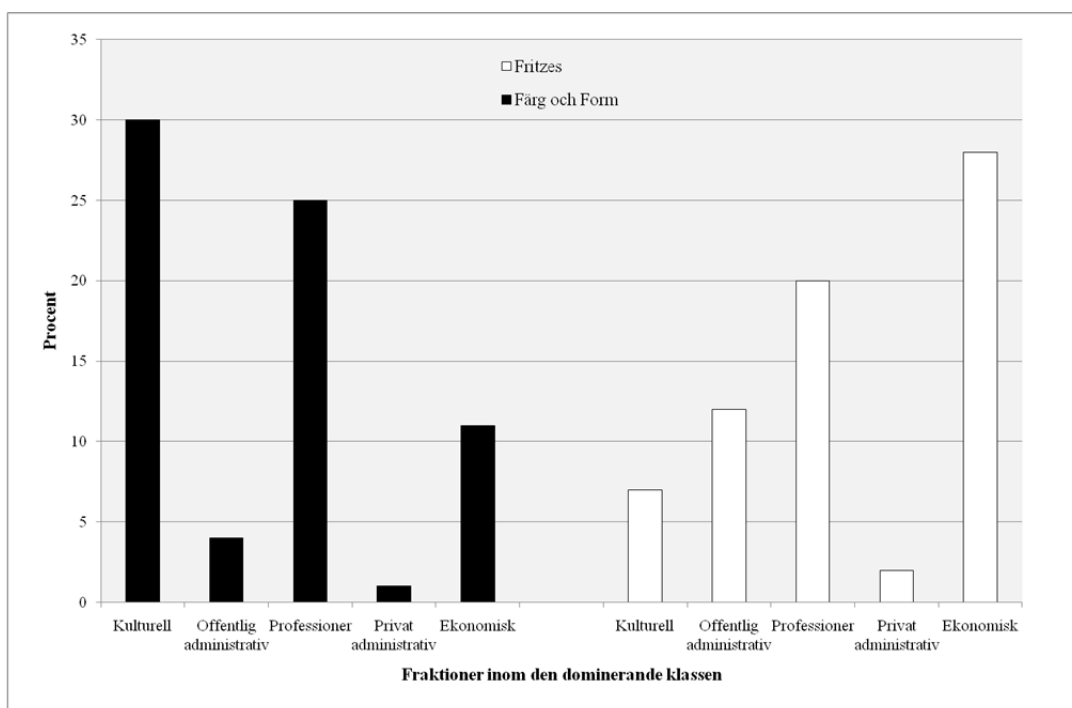


Diagram 1. Konstkonsumenter hos Galleri Färg & Form och Fritzes konsthandel år 1935. Klassfraktioner inom den dominerande klassen. Procent
 Källa: Bearbetning av data i Gustavsson (2002: 100, 405-410).

I mitten av 1930-talet var verk från Färg och Form estetiskt och politiskt provocerande. Polisen konfiskerade exempelvis en skulptur av Bror Hjorth som en grosshandlare anmält som osedlig, och i Nazi-Tyskland kallades verk av det här slaget ”entartete Kunst”. När sedan verk av Färg och Formgalleriets kärntrupp tjugo år senare hade gjorts tillgängliga och välbekanta för grosshandlare och en rad andra grupper i folkhemmet – år 1955 hängde de på väggarna i offentliga sjukhus, skolor och posthus – slutade de intellektuella köpa konst hos galleriet (den kulturella fraktionen minskade från 30 procent av Färg och Forms kunder år 1935 till 9 procent år 1955). År 1955 köpte de istället informell konst hos Galerie Blanche (Gustavsson 2002: 96-161). Det illustrerar väl hur grupper som främst baserar sina positioner på innehav av symboliska tillgångar tenderar att lämna föremål och inköpsställen som tidigare fungerat som distinktionsobjekt, men som mist sina klassificeringsfunktioner i och med att de spritts till vidare sociala kretsar.

Två möbelprefeter vägg i vägg vid Nybroplan

År 1927 flyttade Svenskt Tenn till Strandvägen 5A. Tretton år senare, 1940, flyttade Carl Malmsten till Strandvägen 5B. Genom den manövern fick de ekonomiskt och kulturellt köpstarka kunderna bara några meter att gå mellan de två möbelbutikerna, som saluförde olika typer av exklusiva produkter. Josef Frank, en arkitekt och formgivare från Österrike som sedan 1932 var engagerad i Svenskt Tenn, har presenterats som Carl Malmstens raka motsats. Frank (1885–1967) var

en aktiv förespråkare för funktionalismen i början av 1930-talet, Malmsten (1888–1972) en av funktionalismens argaste vedersakare. I början av 1950-talet hade visserligen dessa ytterlighetsmän från 30-talets kampår dämpat tonen, men Frank respresenterade fortfarande en (osvensk) inredningsstil som kontrasterade det (ursvenska) utbud som besökarna fann i grannbutiken (Björkman 1952: 543).

Går liknande polariteter att spåra bland kunderna hos de två möbelbutikerna vid Nybroplan som hos de två konsthandlarna vid Gustav Adolfs torg? Att Svenskt Tenn från början var mer avantgardistiskt orienterade än Carl Malmsten skulle kunna tala för att de var ett inköpsställe som lockade kulturella fraktioner av den dominerande klassen mer än de ekonomiska. Omvänt kan det tänkas att en asketisk kulturelit föredrog Carl Malmstens traditionella möbler i kärnig furu framför Franks svällande blommiga sittmöbler i exotiska träslag, som kanske mer talade till en hedonistiskt orienterad ekonomisk elit (jfr Eklund Nyström 1991: 193; Wängberg-Eriksson 1989: 104f). Samtidigt är det viktigt att hålla i minnet att detta urval av möbelhandlare inte är optimalt för att fånga oppositioner mellan den dominerande klassens två huvudfraktioner: här jämförs kunder hos två butiker som *båda* sålde moderna möbler, om än av olika slag. Den estetiska och sociala spänning som blev synlig på konstens område, mellan ålderstigna klassiker (Fritzes) och unga klassiker i vardande (Färg och Form), riskerar därför att komma bort. Däremot fungerar materialet bra för att studera förändringar i kundkretsen över tid. Mot slutet av min undersökningsperiod, år 1955,³ sägs en ”yngre kvalitetsmedveten medelklass” ha hittat till Svenskt Tenn (Lindahl Åkerman 1989: 53). Då hade även Carl Malmsten, genom Nyckelverkstäderna, skapat praktiska förutsättningar för att sprida produkterna till en vidare krets (Näslund 1988: 44; Ericsson 1991: 139). Vilka fraktioner av samhällets eliter lämnade butikerna när den exklusiva distinktionskraften hos deras möbler började blekna?

Möbelkunderna hos Svenskt Tenn och Carl Malmsten

Jag presenterar först det – hitintills utforskade – källmaterial som studien bygger på och avhandlar därefter vertikala och horisontella avstånd inom möbelhandlarnas konsumentgrupper i mitten av 1930-, 1940- och 1950-talet.

Kvinnorna valde, männen betalde

Malin Munck af Rosenschöld (1913–1998) började arbeta på Svenskt Tenn år 1938. Dels sålde hon möbler och textilier i butiken på Strandvägen 5A, dels arbetade hon som inredningskonsulent. Hennes större arbeten handlade om att inreda hela hem och, inte minst, ambassader. Jag intervjuade Malin Munck af Rosenschöld i maj och september 1997 och fick då också tillgång till de kundböcker från åren 1943–1988 som hon hade i privat ägo. Att även studera vilka som köpte möbler hos Svenskt Tenn år 1935, innan butiken hade hunnit etablera sig som en

exklusiv institution på den svenska möbelmarknaden, vore av högsta intresse, men var tyvärr inte möjligt då kundböcker från 1930-talet inte varit tillgängliga.

Av tillgängliga kundböcker att döma har män haft ett stort heminredningsintresse. Så var det inte i praktiken, berättade Munck af Rosenschöld. Det var oftast fruarna som kom in i butiken och valde, exempelvis i samband med den årliga läkarstämman i månadsskiftet november-december då läkarfruarna flockades i butiken. I kundböckerna ser det dock ut som om olika herrar läkare har konsumerat möbler, tyg och lampor, eftersom det var männen som betalade. Malin Munck af Rosenschöld har prickat för i mina excerpter när det helt säkert var kvinnan som valde (fast mannens namn står där) när både makarna valde (fast endast mannens namn står där) och när det faktiskt var den mannen som står i boken som valde. När den skriftliga källan på detta sätt konfronterades med Malin Munck af Rosenschölds minnesbild reducerades antalet manliga kunder från cirka 60 procent till cirka 10 procent (Intervju 1997-05-31). De bättre bemedlade kvinnorna var alltså synnerligen aktiva i distinktionsarbetet på heminredningsfronten (jfr Gustavsson 2002: 88ff).

Carl Malmsten förde uppdragsböcker över möbelbeställarna.⁴ Böckerna upplyser om möbelbeställarens namn, titel och vilken möbeltyp som sålts⁵, däremot säger de ingenting om möbelns pris. De berättar heller ingenting om vilka sociala grupper som handlat inne i butiken. Carl Malmsten har endast material som påminner om Svenskt Tenns kundböcker, som både redovisar dyrare köp av möbler och billigare köp av textilier etcetera i butiken, bevarat för ett år, år 1938. Jag har jämfört materialet över möbelställare hos Carl Malmsten år 1938 med materialet över butikens kunder samma år. Jämförelsen visar att den sociala sammansättningen av de båda konsumentkategorierna i stort sett är identisk (vid sidan av att andelen socialt anonyma ”fröknar” – som handlade billigare textilier etc. – är något större i kundböckerna än uppdragsböckerna). Malmstens uppdragsböcker fungerar därför bra för mina syften.

Vertikala avstånd: de lägre klasserna lyser med sin frånvaro

Endast en av de totalt 775 konsumenter som figurerar i de båda butikernas kundregister de aktuella åren kom från arbetarklassen, en typograf som beställde ett ”blombord” hos Carl Malmsten år 1948 (ej synlig i diagram 2). Möjligen döljer sig fler personer ur arbetarklassen i den grupp socialt anonyma kunder som titulerade sig ”herr”, ”fru” eller ”fröken” när de köpte och/eller beställde möbler (bortfallet av yrkestitlar i materialet ligger på cirka 20-30 procent – jämför bilagorna). Att Carl Malmsten bjöd ut möbler ”för alla stånd och klasser!” var däremot en överdrift (Broschyr 1938: 4; jfr Boman 1991: 353). Av diagram 2 framgår det att även mellanskikten – se svarta områden av diagramstaplarna över olika klassfraktioner – var sällsynta bland båda butikernas betalande besökare. Deras andelar ökade något över tid på grund av att bland annat Svenskt Tenns kundkrets utöka-

des med några fler kamrerare och banktjänstemän (vilka befolkar mellanskiktets del av privat administrativ fraktion, se det fjärde stapelparet från vänster i diagram 2) och Carl Malmstens med några fler sekreterare och tjänstemän (offentligt administrativ fraktion, det fjärde stapelparet från höger). Mellanskiktets låga andelar av kundstocken är dock mest slående. Det här var butiker som framför allt lockade olika fraktioner av den dominerande klassen (jfr Wängberg-Erikssons 1994: 241 och Lindahl Åkerman 1989: 51).

Horisontella avstånd: den kulturella fraktionen tar liten plats

Det går inte att identifiera samma horisontella avstånd inom grupperna av möbelkonsumenter (se diagram 2) som inom grupperna av konstkonsumenter (se diagram 1). Den kulturella fraktionen av den dominerande klassen, som dominerade det yngre konstgalleriets kundkrets i mitten av 1930-talet, tar liten plats i både Svenskt Tenns och Carl Malmstens kundkretsar, och minskar därtill kraftigt över tid (se staplarna längst till vänster över de båda butikernas kunder i diagram 2).

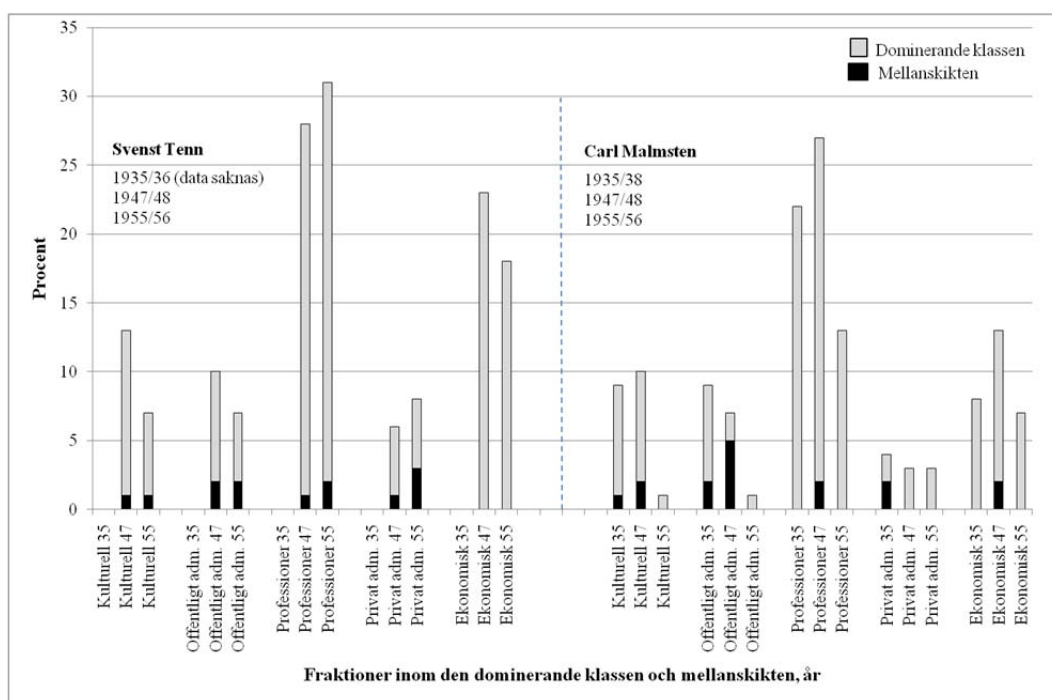


Diagram 2. Kunder hos Svenskt Tenn 1947/48 och 1955/56 och möbelbeställare hos Carl Malmsten år 1935/38, 1947/48 och 1955/56. Procent

Källa: Malin Munck af Rosenschölds såldböcker för Svenskt Tenn 1943–1949 (154 konsumenter år 1947 och 1948), 1952–1955 och 1956–1959 (243 konsumenter år 1955 och 1956). Carl Malmstens Detaljskissbok D1 (133 möbelbeställare år 1935, 1936, 1937 och 1938); Detaljskissbok D2 (130 möbelbeställare år 1947 och 1948) och Ritkontoret inkomna uppdrag (september 1947 till 1 september 1950); Detaljskissbok D3 (115 möbelbeställare år 1955 och 1956). Kundregister A–Ö. Underlaget i bilaga 1, 2, 3, 4 och 5.

Möjligen var professorer, konstnärer och andra centrala grupper som bär upp den kulturella fraktionen mer närvarande i Svenskt Tenns betalande publik i mitten av 1930-talet. Det saknas generella data från dessa år men spridda hågkomster pekar åt det hållet, bland andra köpte det unga intellektuella paret Alva och Gunnar möbler i butiken vid den tiden (enligt Jan Myrdal 1990: 104). De kulturella fraktionerna hade i så fall redan börjat lämna Svenskt Tenn i mitten av 1940-talet (då de endast utgjorde drygt 10 procent av kunderna). Deras flykt fortsatte under 1950-talet (se ljusa områden av stapelparet längst till vänster i diagram 2). Då fanns det också möbler och tyger med ett högre symboliskt distinktionsvärde – och lägre pris – att köpa på annat håll. NK-Bo och miljöerna på H55-utställningen hade exempelvis visat upp ett utbud som lockade grupper som menade att Svenskt Tenns möbler var ”för etablerade” (Hedqvist 1989: 124), och Josef Frank gav sig aldrig ut på de trendiga delarna av mönstermarknaden där ett abstrakt och mer ”intellektualiserande formspråk” var rådande (Björkman 1952: 547). Kanske kan dessa förhållanden också omvänt kasta förklarande ljus över den ekonomiska elitens närvaro (den minskar över tid men är ändå mer närvarande i kundkretsen än den kulturella eliten): personer stadda i kassa kunde göra trygga investeringar i moderna klassiker hos Svenskt Tenn i mitten av 1950-talet (jfr Thunberg 2004).

Till skillnad från Svenskt Tenns kundkrets – som delvis påminner om konsthandeln Fritzes kundkrets med få konsumenter från kulturella fraktioner och fler från ekonomiska – har Carl Malmstens kundkrets, sociologiskt sett, ett triangelformat utseende: få möbelbeställare från den kulturella fraktionen (kulturproducenter och akademiker etc.) och den ekonomiska fraktionen (direktörer och grosshandlare etc.) men med många från de professioner som befolkar området mellan den kulturella och den ekonomiska zonen av maktens fält (se de höga staplarna i mitten av den högra delen av diagrammet). Både Carl Malmsten och Svenskt Tenn hade hög närvaro av läkare, tandläkare, arkitekter, advokater och civilingenjörer. Dels hade dessa professionsgrupper – relativt välutrustade med både kulturellt kapital (lång utbildning) och ekonomiskt kapital (hög lön) – reella möjligheter att realisera konsumtionsdrömmar på denna exklusiva del av möbelmarknaden. Dels var de en social grupp på frammarsch i samhället i stort. Medan den ekonomiska fraktionen av eliten numerärt sett befann sig på en nedåtgående bana mellan 1930 och 1965, och den kulturella fraktionen av eliten ökade måttligt, pekade professionernas kollektiva utvecklingsbana kraftigt uppåt (Gustavsson 2002: 26, 104). Att många professionsgrupper handlade hos Svenskt Tenn och Carl Malmsten kan möjligen också ha att göra med att de inte sällan hade sin arbetsplats förlagd till hemmet. Eftersom delar av det privata hemmet blev offentligt under arbetstid ökade trycket på dem att – likt ambassader – kunna visa upp representativt inredda rum.

Vid sidan av hängivna privatpersoner hade båda möbelprofeterna hängivna kunder bland stora företag och tunga statliga institutioner. Svenskt Tenn inredde de svenska ambassaderna i Ankara, Bangkok, Bryssel, Dublin, Pretoria, Tokyo

och Generalkonsulatet i New York och levererade därtill möbler, lampor och kretonger till ett sextiotal svenska beskickningar, från Addis Abeba till Warszawa (Wängberg-Eriksson 1994: 223; Wängberg-Eriksson 1985: 155ff). Detta inredningsengagemang i maktens boningar är mindre synligt i Svenskt Tenns kundböcker. Uppdragsböckerna efter Carl Malmsten, som för övrigt inredde den statliga maktens absoluta centrum, Högsta domstolens byggnad vid Riddarhustorget i Stockholm (Malmsten 1958: 26; Ericsson 1991: 138), blir däremot allt mer fyllda av institutioners beställningar. I mitten på 1950-talet stod Atlas Copco AB, FN Meditation Room, LKAB, Riksdagshuset, Scania-Vabis AB, Thulebolagen och 40 andra privata och statliga inrättningar för nära hälften av beställningarna (se bilagorna). Det är därför staplarna över olika klassfraktioner i diagram 2 är så korta 1955/1956, individerna fick allt mindre utrymme.

Att produkterna från Josef Frank och Carl Malmsten på detta sätt även spreds till exklusiva institutioner under efterkrigstiden, hade kanske en återhållande effekt på de krafter som dränerar socialt rörliga föremål på statusvärde. Genom möbelskaparnas aktiviteter på olika delmarknader kunde i alla fall fönstershopparna på Strandvägen 5A och 5B få en föraning om hur det såg ut hemma hos både samhällets eliter – framför allt arkitekterna, läkarna och civilingenjörerna – och i den politiska och ekonomiska maktens styrelserum.

Distinktionsvärdet hos (onyttig) konst och (nyttiga) möbler

På bildkonstens område uttryckte kunder från de kulturella och ekonomiska delarna av maktens fält sin smak i opposition mot varandra. Konst som grosshandlare tyckte om tyckte intellektuella inte om. Bland de studerade möbelkonsumenterna var den typen av sociala avstånd inom dominerande klassen, mellan den andliga och världsliga maktens företrädare inte lika tydliga. Svenskt Tenns och Carl Malmstens kundkrets var lika exklusiv som konsthandlarnas – arbetarklassen var helt frånvarande och medelklasserna ytterst blygsamt representerade – men den utmärktes först och främst av närvaron av sådana professionsgrupper som placerar sig mellan den dominerande klassens två huvudfraktioner, bland andra arkitekter, läkare och civilingenjörer.

Att den ekonomiska överklassen, med finansiell förmåga att köpa de mesta på den svenska möbelmarknaden, var påtagligt frånvarande i framför allt Carl Malmstens publik kan ha att göra med det som diskuterades i inledningen, de verkligt burgnas relativa ointresse för moderna stilar och stora intresse för äldre kulturföremål, som inte någon av de studerade möbelbutikerna sålde (men som till exempel Fritzes konsthandel kunde erbjuda och där den ekonomiska fraktionen också tog mycket stor plats).

Att den kulturella fraktionen av den dominerande klassen, som tog mycket stor plats bland konsumenterna kring det unga konstgalleriet, var påfallande frånvarande i båda möbelbutikernas kundkretsar, och därtill minskade över tid i takt med

att butikernas utbud spreds till andra grupper, framför allt inom den dominerande klassen, kan möjligen förklaras av deras relativa brist på ekonomiskt kapital. Det var relativt billigt att köpa konst hos Färg och Form i mitten av 1930-talet (innan galleriets konstnärer hade blivit klassiker), dyrare att köpa möbler hos de studerade handlarna.⁶ En kompletterande förklaring kan sökas i skillnaden mellan de tillämpade konsterna, till exempel möbelkonsten, och de sköna fria konsterna. De tillämpade konsterna, skriver skriftställaren Ulf Hård af Segerstad, står i ett långt mer konkret förhållande till sina brukare än betraktaren av en målning. ”Målningen kastar vi ett öga på, stolen tvingas vi sitta på” (Hård af Segerstad 1997: 26). Det verkar rimligt att grupper som främst baserar sina positioner på innehav av symboliska tillgångar inte bara lämnar föremål och inköpsställen som mist sina klassificeringsfunktioner genom att andra grupper fått tillgång till dem, utan även satsar på att investera i föremål som ger så höga symboliska distinktionsprofiter som möjligt, och dit hör inte möbler. Även om det tog lång tid för människan att biologiskt anpassa sig till den sittande ställning som stolen och pallen framtvingar (Braudel 1982: 256f) ger sittandets konkreta konst inte samma distinktionsvinster som att till exempel kunna dechiffrera en abstrakt och onyttig målning. De intellektuella hade mer att hämta på konstmarknaden än på möbelmarknaden.

Noter

- ¹ Texten är en omarbetning av en opublicerad uppsats, se Gustavsson 1997. Tack Andreas Melldahl för kommentarer på den här versionen.
- ² Samma princip har varit styrande vid kategoriseringen av medelklassyrken, som jag inkluderar i några diagram. Mellan en kulturell fraktion (folkskolelärare, tecknare etc.) och en ekonomisk fraktion (med köpmän, affärsidkare) återfinns en offentlig administrativ fraktion (lägre statstjänstemän etc.), en fraktion som samlar professioner (sjuksköterskor, tekniker) och en privat administrativ fraktion (kamrerer etc.).
- ³ Jag gör nedslag vid samma tidpunkter som i systerstudien om konstmarknaden. Målsättningen i den studien var att jämföra grupper som köpte konst vid tre tillfällen då *nya* konstriktningar lanserades av unga gallerier på den svenska marknaden: år 1935 (socialt inriktad expressiv färgkonst), år 1947 (konkretism) och år 1955 (informell konst). Konsumenterna av dessa riktningar jämförs med de som gjorde trygga investeringar i det sena 1800-talets konst (friluftsmåleri, impressionism och nationalromantik) vid samma tidpunkter. Andra tvärsnittsår skulle kunna prövas i studien över möbelkonsumenter. Nyheter på den svenska möbelmarknaden behöver förstås inte samspela med nyheterna på konstmarknaden.
- ⁴ ”Skissböcker” från 1916–1981 och ”detaljskissböcker” från 1916–1980 finns bevarade (år 1997 när jag arbetade med materialet förvarades de hos Carl Malmsten AB på Strandvägen 5B).
- ⁵ Man kan på mycket goda grunder anta att en möbel som har fått både ett *skissnummer* och ett *detaljskissnummer* finns i sinnevärlden (man måste gå till *ritarkivet* för att kunna identifiera möbeln).
- ⁶ Medelpriset på konst såld av Färg och Form 1935 var 168 kronor. Det kan ställas mot de genomsnittliga summor kunderna hos Carl Malsten handlade möbler och andra heminredningsföremål (mattor, gardiner, tyger etc.) för år 1938: 766 kronor. Medelpriset på konst såld av Färg och Form 1955 var 633 kronor, vilket kan ställas mot kundernas genomsnittliga utlägg på möbler och textilier hos Svenskt Tenn år 1955: 1 445 kronor.

Referenser

Otryckta källor

Hos Carl Malmsten AB, Strandvägen 5B, Stockholm (år 1997):

Detaljskissbok D1, oktober 1916 till januari 1943

Detaljskissbok D2, mars 1943 till juli 1953

Detaljskissbok D3, juli 1953 till oktober 1964

Ritkontoret inkomna uppdrag, september 1947 till 1 september 1950

Kundregister (6 pärmar): A-E, F-J, K-N, O-R, S-S och T-Ö

Räkningar ut. Kronologisk ordning från 1 januari 1938 till 31 december 1938

Hos Malin Munck af Rosenschöld, Djurgårdsslätten 84, Stockholm (år 1997):

Malin Munck af Rosenschöld/Svenskt Tenn, såldbok augusti 1943 till december 1949

Malin Munck af Rosenschöld/Svenskt Tenn, såldbok januari 1952 till december 1955

Malin Munck af Rosenschöld/Svenskt Tenn, såldbok januari 1956 till augusti 1959

Intervjuer

Malin Munck af Rosenschöld, Djurgårdsslätten 84, 1997-05-31 och 1997-09-08

Tryckta källor

Bjurström, Erling, *Högt & lågt: smak och stil i ungdomskulturen*, Umeå: Boréa 1997

Björkman, Gunvor, "Två möbelprofeter. Josef Frank och Carl Malmsten", i *Ord och Bild*, årg. 61, 1952, s. 543-552

Boman, Monica, "Vardagens decennium", i Monica Boman (red.), *Svenska möbler 1890–1990*, Lund: Signum 1991, s. 223-275

Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska texter*, 4. uppl., Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1993

Bourdieu, Pierre, *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*, [Ny utg.], London: Routledge 1994

Bourdieu, Pierre, *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 2000

Braudel, Fernand, *Civilisationer och kapitalism 1400–1800. Bd 1, Vardagslivets strukturer: det möjligas gränser*, Stockholm: Gidlund 1982

Broady, Donald, "Förord", i Pierre Bourdieu, *Texter om de intellektuella: en antologi*, Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1992, s. 9-18

Broschyr: *Inbjudan till vår ständiga utställning av möbler, mattor, inredningar, textilier. Carl Malmsten, Märta Måss-Fjetterström*, Stockholm: Bröderna Lagerström 1938

Eklund Nyström, Sigrid, "Funktionalism i folkhemmet", i Monica Boman (red.), *Svenska möbler 1890–1990*, Lund: Signum 1991, s. 149-221

Ericsson, Anne-Marie, "Brytningstid för fattig och rik", i Monica Boman (red.), *Svenska möbler 1890–1990*, Lund: Signum 1991, s. 138-145

Gardell, Jonas, *Fru Björks öden och äventyr*, [Ny utg.], Stockholm: Norstedt 1995

Gustavsson, Martin, "'Det gäller att ha klass': 961 möbelkonsumenter hos Svenskt Tenn och Carl Malmsten, 1935–1955", arbetsrapport framlagd på högre seminariet, Ekonomisk-historiska institutionen, Stockholm: Stockholms universitet 1997-11-06

Gustavsson, Martin, *Makt och konstsmak: sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920–1960*, Disputationsupplaga, Ekonomisk-historiska institutionen, Stockholm: Stockholms universitet 2002

- Hedqvist, Hedvig, "Praktikant på Svenskt Tenn", i Monica Boman (red.), *Estrid Ericson: orkidé i vinterlandet*, Stockholm Carlsson 1989, s. 124-125
- Hellner, Brynolf, "Garnityrmöbeln", i *Fataburen: Nordiska museets och Skansens årsbok. 1950*, Stockholm: Nordiska museet 1950, s. 7-24
- Hård af Segerstad, Ulf, "Möbler – en nödvändig modernism", *Svenska Dagbladet*, 1997-05-20
- Jahoda, Marie, "The Consumer's Attitude to Furniture: a Market Research", i *The Sociological Review*, vol. 38, 1946, s. 205-246
- Lindahl Åkerman, Margareta, "Ett arbetsliv", i Monica Boman (red.), *Estrid Ericson: orkidé i vinterlandet*, Stockholm Carlsson 1989, s. 8-59
- Malmsten, Carl, *Bo i ro...*, Stockholm: Carl Malmsten 1958.
- Myrdal, Jan, *Tolv på det trettonde: en berättelse*, [Ny utg.], Stockholm: PAN/Norstedt 1990
- Näslund, Iwan, "Möbelmannen", i Elisabet Stavenow-Hidemark (red.), *Inspiration och förnyelse: Carl Malmsten 100 år*, Höganäs: Wiken 1988, s. 33-60
- Pinçon, Michel, *Grand Fortunes. Dynasties of Wealth in France*, New York: Algora, 1998
- Sellerberg, Ann-Mari, *Moden: sociologiska analyser av dagens heminredning*, Sociologiska institutionen, Lund: Lunds universitet 1979
- Sellerberg, Ann-Mari, *Avstånd och attraktion: om modets växlingar*, Stockholm: Carlsson 1987.
- Thunberg, Karin, "'Jag ljög om mitt efternamn'" [intervju med Cecilia von Krusenstjerna född Gyllenhammar], *Svenska Dagbladet*, 2004-04-03
- Veblen, Thorstein, *Den arbetsfria klassen*, [2., bearb. uppl.], Göteborg: Vinga press 1986
- Wängberg-Eriksson, Kristina, *Svenskt Tenn. Josef Frank och Estrid Ericson. En konsthistorisk studie*, uppsats för fördjupningskurs, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholm: Stockholms universitet ht 1985
- Wängberg-Eriksson, Kristina, "Inredningskonstnären", i Monica Boman (red.), *Estrid Ericson: orkidé i vinterlandet*, Stockholm Carlsson 1989, s. 90-123
- Wängberg-Eriksson, Kristina, *Josef Frank: livsträd i krigens skugga*, Lund: Signum 1994

Bilagor

Bilaga 1. Kunder hos Svenskt Tenn 1947–48, yrkestitel och klassindelning, antal

Yrkesgrupper inom fem klassfraktioner	Dominerande klass	Mellan-skikt	Arbetar-klass	Bortfall yrkestitel	Institu-tioner	Totalt
Ekonomisk						
Direktör	20					20
Fabrikör	1					1
Förläggare	1					1
Grosshandlare	1					1
Skeppsredare	1					1
Fru (direktörs-)	8					8
Fru (godsägar-)	1					1
Fru (grosshandlar-)	2					2
Privat administrativ						
Bankjurist	1					1
Bruksdisponent	1					1
Disponent	2					2
Fondmäklare	1					1
Revisor	1					1
Fru (disponent-)	2					2
Kamrer		1				1
Professioner						
Advokat	1					1
Arkitekt	7					7
Ingenjör	11					11
Läkare	14					14
Tandläkare	6					6
Fru (ingenjörs-)	1					1
Fru (läkar-)	1					1
Postexpeditör		2				2
Offentlig administrativ						
Ambassadråd	1					1
Assessor	1					1
Borgmästare	1					1
Kansliråd	1					1
Kommendörkapten	1					1
Konsul	1					1
Löjtnant	2					2
Fru (kaptens-)	2					2
Fru (löjtnants-)	1					1
Fru (majors-)	1					1
Fru (regeringsråd-)	1					1
Notarie		1				1
Sekreterare		2				2
Kulturell						
Adjunkt						
Doktor	1					1
Fil.lic.						
Fil.mag.	1					1
Författare & studierektor	1					1
Jur.kand.	2					2

SENMODERNA REFLEXIONER

Konstnär	2					2
Målarinna	1					1
Redaktör	1					1
Textilkonstnär & professor	1					1
Ämneslärarinna						
Fru (bildhuggare-)						
Fru (doktors-)	1					1
Fru (fil. doktors-)	1					1
Fru (fil. magister-)	1					1
Fru (jur. kandidat-)	1					1
Fru (professors-)	3					3
Fru (redaktör-)	1					1
Skolkökslärarinna		1				1
Skådespelerska		1				1
Bortfall yrkestitlar						
Fru				11		11
Fröken				8		8
Herr				8		8
Utan civilstånd/förnamn				0		0
Institution					4	4
SUMMA	115	8	0	27	4	154

Källa: Malin Munck af Rosenschölds såldböcker Svenskt Tenn (augusti 1943 till december 1949), år 1947 och 1948.

Bilaga 2. Kunder hos Svenskt Tenn 1955–56, yrkestitel och klassindelning, antal

Yrkesgrupper inom fem klassfraktioner	Dominerande klass	Mellanskikt	Arbetar-klass	Bortfall yrkestitel	Institutioner	Totalt
Ekonomisk						
Bankdirektör	4					4
Bokförläggare	2					2
Direktör	28					28
Försäkringsdirektör	1					1
Fru (direktors-)	7					7
Fru (godsägar-)	1					1
Köpman		1				1
Privat administrativ						
Ateljéchef	1					1
Disponent	7					7
Revisor	1					1
Fru (avdelningschef-)	2					2
Fru (disponent-)	2					2
Banktjänsteman		2				2
Kamrer		5				5
Professioner						
Advokat	7					7
Arkitekt	9					9
Ingenjör	21					21
Läkare	20					20
Tandläkare	5					5
Trädgårdsarkitekt	1					1
Fru (arkitekt-)	1					1
Fru (ingenjors-)	3					3
Fru (läkar-)	2					2
Fru (tandläkare-)	1					1
Byggmästare		1				1
Byråinspektör		1				1
Jägarmästare		1				1
Postkontrollör		1				1
Restaurangchef		1				1
Fru (byggmästare-)		1				1
Offentlig administrativ						
Byråchef	1					1
Generalkonsul	1					1
Hovrättsråd	2					2
Löjtnant	2					2
Överste	1					1
Fru (generals-)	1					1
Fru (konsuls-)	1					1
Fru (legationsråd-)	1					1
Fru (rådman-)	1					1
Byråsekreterare		1				1
Civilekonom		2				2
Legationssekreterare		1				1
Tjänsteman		1				1
Kulturell						
Doktor	1					1
Fil.lic.	1					1

SENMODERNA REFLEXIONER

Fil.mag.	1					1
Författare & hedersdoktor	1					1
Jur.kand.	1					1
Konstnär	1					1
Professor	5					5
Fru (fil. licentiat-)	1					1
Fru (konstnär-)	1					1
Fru (magister-)	1					1
Fru (redaktör-)	1					1
Journalist		1				1
Reklamtecknare		1				1
Stuckatör		1				1
Bortfall yrkestitlar						
Fru				31		31
Fröken				7		7
Herr				16		16
Utan civilstånd/förnamn				0		0
Institution					15	15
SUMMA	152	22	0	54	15	243

Källa: Malin Munck af Rosenschölds såldböcker Svenskt Tenn (januari 1952 till december 1955 och januari 1956 till augusti 1959), år 1955 och 1956.

Bilaga 3. Möbelbeställare hos Carl Malmsten 1935–38, yrkestitel och klassindelning, antal

Yrkesgrupper inom fem klassfraktioner	Dominerande klass	Mellan-skikt	Arbetar-klass	Bortfall yrkestitel	Institu-tioner	Totalt
Ekonomisk						
Direktör	9					9
Grosshandlare	1					1
Fru (direktörs-)	1					1
Privat administrativ						
Disponent	1					1
Revisor	1					1
Aktuarie		1				1
Bankkamrer		1				1
Kamrer		1				1
Professioner						
Advokat	1					1
Apotekare	1					1
Arkitekt	2					2
Ingenjör	7					7
Läkare	12					12
Tandläkare	4					4
Fru (advokat-)	1					1
Fru (arkitekt-)	1					1
Offentlig administrativ						
Assessor	2					2
Borgarrådet	1					1
Fänrik	1					1
Handelsråd	1					1
Häradshövding	1					1
Löjtnant	1					1
Minister	1					1
Överste	1					1
Amanuens		1				1
Bankombudsman		1				1
Kanslisekreterare		1				1
Kulturell						
Doktor	6					6
Domprost	1					1
Författare	1					1
Professor	1					1
Redaktör	2					2
Musiklärare		1				1
Bortfall yrkestitlar						
Fru				14		14
Fröken				8		8
Herr				5		5
Utan civilstånd/förnamn				8		8
Institution					29	29
SUMMA	62	7	0	35	29	133

Källa: Detaljskissbok D1 (oktober 1916 till januari 1943) år 1935, 1936, 1937 och 1938.

Bilaga 4. Möbelbeställare hos Carl Malmsten 1947–48, yrkestitel och klassindelning, antal

Yrkesgrupper inom fem klassfraktioner	Dominerande klass	Mellanskipt	Arbetarklass	Bortfall yrkestitel	Institutioner	Totalt
Ekonomisk						
Bankdirektör	1					1
Direktör	11					11
Fabrikör	1					1
Fru (grosshandlar-)	1					1
Bokhandlare		1				1
Köpman		1				1
Privat administrativ						
Disponent	3					3
Revisor	1					1
Aktuarie						
Bankkamrer						
Kamrer						
Professioner						
Advokat	1					1
Apotekare	2					2
Arkitekt	5					5
Möbelarkitekt	1					1
Ingenjör	14					14
Läkare	8					8
Fru (läkar-)	1					1
Distriktsveterinär		1				1
Trafikchef		1				1
Offentlig administrativ						
Kapten	2					2
Amanuens		1				1
Byrådirektör		1				1
Civilekonom		1				1
Kontorsskrivare		1				1
Notarie		1				1
Registrator		1				1
Kulturell						
Doktor	2					2
Fil.dr.	1					1
Pol.mag.	1					1
Professor	3					3
Fru (doktors-)	2					2
Rektorska	1					1
Reklamtecknare		1				1
Tonsättare		1				1
Typograf			1			1
Bortfall yrkestitlar						
Fru				13		13
Fröken				4		4
Herr				3		3
Utan civilstånd/förnamn				4		4
Institution					31	31
SUMMA	62	12	1	24	31	130

Källa: Detaljskissbok D2 (mars 1943 till juli 1953) år 1947 och 1948 samt Ritkontoret inkomna uppdrag (september 1947 till 1 september 1950).

Bilaga 5. Möbelbeställare hos Carl Malmsten 1955–56, yrkestitel och klassindelning, antal

Yrkesgrupper inom fem klassfraktioner	Dominerande klass	Mellanskikt	Arbetarklass	Bortfall yrkestitel	Institutioner	Totalt
Ekonomisk						
Direktör	8					8
Privat administrativ						
Annonschef	1					1
Disponent	2					2
Professioner						
Arkitekt	4					4
Ingenjör	8					8
Fru (läkar-)	3					3
Offentlig administrativ						
Kapten	1					1
Kulturell						
Fil.mag.	1					1
Bortfall yrkestitlar						
Fru				14		14
Fröken				4		4
Herr				0		0
Utan civilstånd/förnamn				23		23
Institution					46	46
SUMMA	28	0	0	41	46	115

Källa: Detaljskissbok D3 (juli 1953 till oktober 1964), år 1955 och 1956.

DOM KALLADES MODS

EN ESSÄ OM 1960-TALETS LONDON, UNGDOM OCH STIL SOM SPRÅK

Ove Sernhede

Professor vid Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet

1960-talet har alltså en förmåga att fascinera. Många menar sig se paralleller mellan dagens situation och 1960-talet. De senaste decenniernas kommunikations- och nätverksrevolution har framställts som lika avgörande för vår omvärldsrelation som populär- och masskulturens genomslag på 1960-talet. Liksom vår egen samtid var 1960-talet en brytningstid, en period av skinnömsande. Det var då det "gamla" samhällets livs- och trosformer på allvar utmanades. Efterkrigstidens genomgripande ekonomiska, sociala och kulturella förändringsprocesser utgjorde också grunden för 1960-talets eruptiva produktion av konstnärliga uttryck, språkande subkulturer och politiska rörelser. London, det forna imperiets nav, blev under detta decennium centrum för vad som närmast kan beskrivas som en kulturrevolution. Det uppenbara samspelet mellan kulturella uttrycksformer och samhällsförändring gör 1960-talet till en viktig referens för förståelsen av vår egen samtid. Liksom föremålet för denna festskrift gick jag in i tonåren mitt i detta omvälvande decennium.

Efterkrigstidens London har ofta framställts som en "grå", smutsig och föga glamorös stad. Bilden av 1940- och 50-talens London är inte laddad med den romantiska aura som under motsvarande tidsperiod omger t ex. New York, Rom eller Paris. I London var många vardagliga konsumtionsvaror ransonerade ända fram till mitten av 1950-talet och hela Storbritannien kännetecknades under decenniet efter andra världskriget i flera avseenden av brist och knapphet. Alla större industristäder var under hela femtiotalet präglade av den förstörelse som det tyska flygvapnet hade åsamkat landet. Londonborna hade utstått mycket under krigsåren men den tyska krigsmakten hade inte lyckats få staden och dess invånare på knä. Det omvända tycks snarare vara fallet (Sandbrook 2005). Angreppet på London skapade en ny form av social sammanhållning som ingav kraft och som utgjorde en viktig aspekt av den nya anda som växte fram ur de smärtsamma krigserfarenheterna. London har alltid varit en starkt socialt skiktad, uppdelad och klassindelad stad men, delvis som ett resultat av krigsåren, kunde under 1950-talet tendenser till möten över de tidigare så absoluta klassgränserna ändå skönjas. Tillsammans hade man, oavsett klassbakgrund, kämpat på slagfältet och besegrat nazismen, tillsammans hade man trängts i tunnelbanestationerna för att söka skydd för Luftwaffes bomber. Samlingsregeringen under krigsåren innebar tillfälligt stillestånd i kampen mellan Labour och de konservativa. Nationen samlades

mot den yttre fienden och de interna sociala konflikterna lades åt sidan för en tid. Detta hade otvivelaktigt betydelse för den efterkrigstidsutveckling som i vissa avseenden försonade och överbryggade vissa tidigare rigida och absolut bundna klasskulturellt bestämda livsmönster.

Under andra halvan av 1950-talet börjar också tecknen på att landets ekonomi började återhämta sig bli allt mer framträdande. Konsumtionsindustrins expansion avslöjade att allt fler hade allt mer pengar att spendera på det som inte var livets absoluta nödtröft. Den socialpolitiska diskussionen var intensiv och konturerna av en brittisk välfärdsstat framstår nu allt tydligare. Stadsplanerarna luftar sina visioner om nya socialt och kulturellt välutrustade bostadsområden. Från mitten av 1950-talet börjar londonbon åter finna plats för nöjen och fritidsaktiviteter. 1955 är åskådarsiffrorna till fotbollsmatcherna i nivå med förtidskrigstidens. Mot slutet av 1950-talet kör biograferna för fulla hus igen och gatulivet i centrala London blir intensivare och mer spännande än vad det varit under trettioalet (Ackroyd 2001). Krigets efterräkningar lägger sig och fram träder en ny form av rörlighet och nyfikenhet. Staden öppnar sig och framstår som allt mer attraktiv, kosmopolitisk och mottaglig för internationella influenser. Till stor del kan detta förklaras av att stadens yngre skikt träder fram och synliggör sig själva genom att ta plats i gatubilden. Kvinnorna hade genom kriget och hemmafronten tillskansat sig ett nytt oberoende och en större sexuell frihet än tidigare. Detta avspeglade sig i café- och nöjeslivet, framför allt i centrala London (Ackroyd 2001, Sandbrook 2005).

Ett av de mer framträdande uttrycken för det nya London som var på väg att kläckas ur krigserfarenheterna och vadmalsuniformerna var just ungdomskulturen. Londons gator intogs redan i början av 1950-talet av nya egenartade och tidigare aldrig skådade grupperingar av unga män med distinkta klädkoder och frisyrier. Ingen subkulturell yttring var mer omskakande än femtitalets Teddy Boys. Tedsen hade sitt ursprung i hjärtat av södra Londons arbetarklassområden, närmare bestämt i kvarteren kring Elephant and Castle. Här hade grupper av unga män format en egen klädstil och en attityd som lät tala om sig i medierna redan under första halvan av 1950-talet. Tedsen omvandlade och tog över delar av 1930-talets strikt, brittiska Edwardianska överklassmode, därav benämningen Teds eller Teddy Boys. 'The Edwardian Suit', figursydd rock-kavajer med sammetslag köptes i second hand-butiker och kombinerades med livsstilselement från den framväxande amerikanska nöjesindustrin, framför allt via musiken och dansen. Detta blev utgångspunkten för en distinkt subkulturell stil. Ända fram till nu hade arbetarklassens unga klätt sig i samma kläder som sina föräldrar. Den ekonomiska bristen hade inneburit att man var tvingad att överta kläder från släktingar, föräldrar och äldre syskon. Med Tedsen bröts detta mönster; de introducerade stuprörbyxor, mockaskor med rågummisulor, de slimmade sina Edwardianska kavajer och lanserade en frisyr som liknats vid en ankrumpa. Teddy Boys var 1950-talets dominerande subkultur och den gav uttryck för en önskan om att synas och att överskrida föräldragenerationens brist- och knappetskultur. Det var samtidigt en

stil som tog över ett brittiskt, aristokratiskt mode och som därigenom fick en nationalistisk, symbolisk laddning. Den brittiske sociologen Fyvel (1961: 52) menar att denna “Edwardian style in its full bloom” bar på ett löfte om synlighet och socialt uppåtstigande som hade förflyttat sig från 1930-talets Mayfair “across the Thames to working-class south London”. Kulturjournalisten Nik Cohn (1971: 21) ser denna förändring av kostymeringens klassmarkeringar som djupt ironisk: “having started as an upper-class defence, Edwardiana now formed the basis for the first great detonation of male working-class fashion”.

Tedsen framstod som socialt utmanande och farliga, de bröt med gällande konventioner och den regerande sociala grammatiken (Scala 2000). Detta gjorde att Teddy Boy-uniformen på ett demonstrativt sätt blev en “display” för de existerande sociala skillnaderna. Vid decenniets slut var Tedsen som kultur knuten till eller associerad med de sociala skikt som hotades att trasproletariseras av de genomgripande ekonomiska omstrukturingsprocesser som drabbar stora delar av dåtidens London (Beward 2004; Sandbrook 2005). Tedsens centrum var under första halvan av 1950-talet södra Londons arbetarklassområden. Ted-territory kom under andra halvan av femtiotalet att röra sig norrut, till områden som Stoke Newington, Islington och East End – alla stadsdelar norr om Thamsen. Dessa delar av London var nu inbegripna i en ekonomisk strukturomvandling som omgestaltade stadslandskapet, vilket kunde avläsas i framväxten av ungdomliga subkulturer (Cohen 1972). Tedsen uttryckte med sina aggressiva jargonger och provokativa yttre en rädsla för att marginaliseras som också var en oförmåga att anpassa sig till de förändringar som den nya tiden förde med sig, därav de tydliga anspelningarna på brittiskhet och forna tiders stabilitet. Tedsen var i främsta rummet unga med bakgrund i en lokalt baserad, småskalig industriproduktion. Denna typ av produktionsförhållanden var nu på väg att ersättas av nya mönster. Tedsen knöt an till nordamerikansk rock’n’roll. Att denna musik hade en bakgrund i svart, afroamerikansk musik var inget som de uppmärksammade eller brydde sig om. Tedsen var kända för att söka upp och ta konfrontationer med olika immigrantgrupper, inte minst de karibiska arbetskraftinvandrare som inte sällan flyttade in i samma områden där Tedsen bodde.

Fullständiga färskingar

I skarven mellan 1950- och 60-tal är det en annan subkultur som träder fram och övertar Tedsens plats som bas för mediernas och sedermera allmänhetens moralpanik över den unga generationen. Denna subkultur bars upp av andra, möjligen mer socialt “uppåtstigande” och anpassningsvilliga skikt inom arbetarklassen¹. Dessa ungdomar ville inte knyta an till eller på något sätt associeras med industriarbete eller ’britishness’. De utvecklade också en helt annan relation till västindierna och deras kultur. Dessa grupper gick under beteckningen modernister eller Mods och hade inget till övers för den form för traditionsanknytning som Tedsen

representerade. Modsen var också geografiskt rörligare och beredda att bryta med varje form av inskränkthet och nationell unkenhet. Det är först i början av 1960-talet som Modskulturen på allvar låter tala om sig. Den uppfattas då som grupperingar med en omisskännlig och sofistikerad men ändå svårpreciserad klädkod där detaljen, stilrenheten och det perfekta måttet var kännetecknande. Därtill kom en distinkt och för tiden främmande musiksmak. Den brittiske musikjournalisten Richard Barnes menar att devisen "Clean living under difficult circumstances!" utgör kärnan i modskulturen (citerad i Rawlings 2000). Dessa grupper var situerade och hade sina mötesplatser mitt inne i det centrala Londons musik- och nöjesliv. Det var unga som kände kravet att bryta ny mark och gå sin egen väg. De kom från olika delar av London, men inte sällan från Londons nordvästra delar. Områdena runt Shepherds Bush och Ealing blev snart uppmärksammade som modsterritorier.

Londons ungdomsscen vibrerar vid denna tid – förutom Teds och Mods fanns också Spivs Trads och Rockers. London är vid denna tid också rent demografiskt en ungdomsstad, 40 % av alla Londonbor är 1965 under 25 år. Födelssetalen hade ökat kraftigt under och strax efter kriget. Generationen som gick under beteckningen "Blitz-babies" sökte sig nu ut ur familjen och in i metropolen Londons allt påtagligare puls. Det stigande välståndet under andra halvan av femtiotalet skapade en allt nöjeslystnare stad. Många av de konventioner och sociala gränsdragningar som tidigare hade separerat människor från varandra började nu överskridas. Nya caféer och jazzklubbar etablerades i Soho, små boutiqueer och bistros poppade upp lite var stans, inte minst i Chelsea och South Kensington. Designers och konstgallerier växte fram på Kings Road och det gamla London stod inför en utmaning som slog ut i full blom från mitten av 1960-talet – "Swinging London" var den kommersiella marknadsföringen av detta nya London. Men staden bestod också av många spännande och egensinniga miljöer som drevs av unga människor med siktet inställt på att bryta med after noon tea, plommonstop och kritstreckrandiga kostymer.

Detta är hela denna utveckling som är bakgrunden till Colin McInnes *Absolut Beginners*. Denna 1959 utkomna roman tecknar konturerna av en stad i ett rusigt uppvaknande. Huvudpersonerna är unga i färd med att manifesteras själva och framväxten av nya generationsbaserade - socialt och etniskt - överskridande kulturmönster med utgångspunkt i musik- och klädstilar. Urbansociologen Roy Potters (1994) menar att London vid denna tid befinner sig i en stark omvandling där de mest intressanta aspekterna just är knutna till vad han betecknar som de ungas 'offbeat'-kreativitet och nyfikenhet. Han menar också att det sociala klimatet vid denna tid var framstegsorienterat och att det fanns många miljöer under femtiotals senare hälft som fångade upp och omvandlade kvaliteterna hos det gamla London. Mixen av kosmopolitism, bykänsla, och excentricitet var viktiga faktorer bakom det kulturella klimat som nu växte fram. I London, menar Potter, skapades under första halvan av 1960-talet en ovanlig och spännande allians mellan högt

och lågt, mellan konst, kultur och kommers, mellan aristokratisk stil och en ny stark och brett engagerad populism.

Det var i detta nya klimat som heroinisten och bankirsonen Robert Frazer startade den omtalade galleriverksamhet som bidrog till att göra London till en plats för unika möten mellan konstarna. Hans utställningar tog ofta form av visuella happenings. Det var i hans galleri som Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jim Dine och andra företrädare för det som då gick under benämningen "pop-konst" för första gången visades för en europeisk publik. Konstnären Claes Oldenburg menar att Fraser bidrog till att göra London till en "fantastisk och kreativ mötesplats för musik, måleri, film, kläder och livsstilar och där det framstod som om allt var möjligt" (Vyner 1999). Den brittiske konstnären Peter Blake gjorde omslag åt The Beatles, Warhol jobbade med Rolling Stones, Jean-Luc Goddard, Michelangelo Antonioni och Donald Cammell gjorde genreöverskridande filmer osv. En rockgrupp som The Who tog lika mycket sin utgångspunkt i samtida avantgardistisk estetisk teori som i Tamla Motown och rhythm and blues. Gränsen mellan populär- och finkultur blev otydlig, om den överhuvud gick att dra. I Robert Frazers gallerier möttes allt från grevar och popstjärnor till gatans prostituerade och narkomaner. Fraser blev något av en symbol och katalysator för de sociala och kulturella omvandlingsprocesser som låg i tiden. Kärnan i det klimat som skapas i London vid denna tid var en osviklig känsla för provokationens estetik. Denna aspekt var också närvarande hos unga modernister som under 1960-talets första år utvecklar ett passionerat intresse för svart, nordamerikans storstadsmusik.²

Trads och Mods

Trots framväxten av rock n' roll och skiffel dominerades den unga musikscenen i London under 1950-talet av jazzen. Tradjazzfolket var i huvudsak medelklass-bohemer som romantiserade enkelhet, ursprunglighet och autenticitet. The Trads var klädda i säckiga tröjor och jeans, bar duffel eller anorak och drack öl. Killarna hade skägg och rökte pipa. Tjejerna var i det närmaste osminkade och ville vara så okonstlade och ha så naturlig "look" som möjligt. Modernisterna, eller The Mods, som de sedermera kom att kallas, markerade tydligt att de inte ville associeras med denna form av självpåkallad fattigkultur. På de klubbar modernisterna besökte handlade det om att vara "cool". Det innebar att man i första hand lyssnade till musiken, man dansade inte som The Trads gjorde. Här fanns också den nya tidens droger. Prostituerade och iögonfallande välklädda smågangsters utgjorde också en del av de Sohomiljöer och klubbar där modernisterna rörde sig. Colin McInnes beskriver "modernistutstyrseln" i sin träffsäkra roman *Fullständiga färskingar* från slutet av femtiotalet: "Kortklippt skolgossefrisyr med inbränd bena, prydlig vit italiensk skjorta med rund krage, kort kavaj i romersk stil, mycket skraddarsydd, två små sprund, tre knappar, trånga byxor utan slag och högst 40 centimeter vida, spetsiga skor och ett vitt gandiskynke".³ Modernisterna följde

med skarp iakttagelseförmåga “the Ivy League look” och man friserade och skraddade sig efter de stilmässiga förebilderna Gerry Mulligan och Chet Baker. Men man var också inspirerad av svarta musiker som Miles Davis och Dexter Gordon, vars välsittande kostymer och coola uppsyn var det ultimata uttrycket för arrogans, distans och individualitet. “Subconsciously we knew that blacks had no real power in the States, any more than we did, but their clothes made them look in control, on top, not to be messed with. That attitude was why clothes were part of the triad with music and pills for Mods”⁴

Modernisterna utvecklade under sextiotalets första år denna stil mot ytterligare förfining. Man hade inte bara perfekt sittande, skraddarsydd kavajer och måttbeställda skjortor. Byxorna blev något för korta så att strumporna och de handgjorda mockakängorna eller Chelsea-bootsen skulle vara väl synliga. Dessutom bar man solglasögon, trenchcoat och sedermera, när femtiotal gått över i sextiotial också en nerkammad, distinkt frisyr som lagts på plats under timmar framför spegeln. Detta sker ungefär samtidigt med att Gerry Mulligan och Miles Davis ersattes av Bobby Bland och Muddy Waters som de musikaliska ledstjärnorna. Samtidigt som detta skifte ägde rum handlade det inte längre om att stå still i förhållande till musiken. De riktigt hårdkokta och supercoola modsen vägrade dock dansa eftersom såväl frisyr som kläder då förlorade “fashion” i dansen. De mer ordinära modsen dansade och lät alla de nya, svarta nordamerikanska dansstilarna som The Twist, The Hitch Hike, The Jive osv. inspirera utvecklandet av de egna dansstilarna. Inflytandet från den afroamerikanska kulturen i USA var en av modskulturens inspirationskällor. En annan viktig influens kom från den västindiska kultur som vid denna tid blev allt mer framträdande i London – framför allt genom musikstilar som blue beat och ska och de danser som var kopplade till dessa (Hewitt 2000).

Modernisterna och Londons multietniska klubbscen

Modernisterna var från början närmast att betrakta som en sorts underjordisk sekt som träffades under helgerna på olika musikställen och caféer, framför allt i Soho. Av stor vikt var de så kallade “all nighters” – klubbar som öppnade efter midnatt och där det spelades “livemusik” såväl som vinyl hela natten, ända fram till klockan sex på morgonen.⁵ Musiken på dessa ställen var i samklang inte bara med modernisternas bebop- och cool jazz-preferenser, här spelades också plattor med Mose Allison, Ray Charles, Bobby Bland, John Lee Hooker och andra rhythm and blues-artister. Klubbar som The Ealing Club, The Flamingo och The Roaring Twenties var några av de första scenerna där Londons egna nya R & B-baserade grupper framträdde. En musiker som, på ett liknande sätt som den brittiska bluesens nestor Alexis Korner, personifierade London som mötesplats mellan generationer, musikstilar, olika etniska grupper och nationaliteter var Georgie Fame. Han var tillsammans med sina Blue Flames husband på The Flamingo och han såg till att upprätthålla en hög klass på livemusiken. Under flera år, framför allt mellan

1963-65, var han ansvarig för klubbens "all nighters". Georgie Fame utvecklade en personlig mix av blues, jazz, soul och karibisk musik. Detta tillsammans med att han var en av "the sharpest dressed cool cats" in London gjorde honom till den enskilde lokale musiker som hade högst status i modskulturen. Klubbar som The Flamingo inne i centrala London var viktiga för utvecklingen av den samtida storstadskulturen. Här kunde musik och människor från det Brittiska imperiets olika hörn mötas. Dessa klubbar speglade det nya spirande multietniska London. Därigenom kom dessa klubbar att bli en viktig förutsättning för framväxten av den nya musik och ungdomskultur som senare skulle erövra den europeiska såväl som den Nordamerikanska kontinenten. På klubbar som The Flamingo och The Roaring Twenties, som enligt David Kennard "primarily were black clubs"⁶ umgicks de unga modernisterna med den tidens nyanlända invandrargrupper (Hewitt 2000).

Passagerarbåten The Windrush hade möjliggjort en omfattande invandring från den karibiska övärlden redan i slutet av 1940-talet (Phillips 1996). Under femtio-talet växte det fram en stark inhemsk musikkultur på Jamaica. Antalet till London inflyttade västindier ökade kraftigt under detta decennium och mot slutet av 1950-talet fanns det en icke anseelig "västindisk koloni" som ville lyssna på och dansa till "sin egen musik", som t ex. ska och blue beat. Den del av nöjesindustrin som drev dans- och musikställen i London vid denna tid var inte sena att uppmärksamma detta behov. The Flamingo såväl som The Roaring Twenties var också tillhåll för de GIs, dvs. soldater från amerikanska flygvapnet som ändå in på 1960-talet var stationerade i trakterna runt London. Många av dessa soldater var afroamerikaner och hade genom sina kontakter med hemmiljöerna i USA tillgång till det senaste som hände på skivfronten. Det var ofta genom dessa soldater som brittiska musikutusiaster kom över pressningar av jazz-, soul- och bluesartister som Jimmy Smith, Bobby Bland och Muddy Waters. Artister som dessa var svåra att hitta i vanliga skivaffärer i England. De amerikanska militärförläggningarna hade också egna jazzorkestrar och när det gavs tillfälle dök inte sällan musiker från dessa upp på jam inne i London. Alla mina informanter betonar hur avgörande dessa direkta relationer till den västindiska och den svarta, nordamerikanska musiken var för framväxten av det nya musikklimatet i London under de första åren av 1960-talet.⁷

Stilen som språk

För 1950- och 60-talets modernister i London handlade tillvaron om musik, dans och kläder – om stil. Rätt längd på byxorna, rätt skärning på kavajuppslagen – detaljen var allt. Det är ur denna miljö som det vi känner som modskulturen växer fram i brytningen mellan 50- och 60-tal. Det sker nu en generationsväxling och ett skifte från bebop och cool jazz till rhythm and blues. Samtidigt vidgas den smala excentriska jazzmiljön och kopplingen till arbetarklass blir allt tydligare. Nu blir också flickorna frekventare. Vid denna tid är den brittiska ekonomin inne i en

expansionsfas och det andra världskrigets ransoneringar hade äntligen släppt sitt grepp. Kriget hade via samlingsregeringen skapat ett nytt klimat av samförstånd mellan de politiska blocken. Klassklyftorna var alltså stora men det nya välståndet kom också arbetarklassen till del, inte minst dess unga. Det är också vid denna tid som imperiet börjar knaka i fogarna på allvar. London tar emot allt större grupper av immigranter från hela samväldet. Dessa ekonomiska, sociala och kulturella omvandlingar leder till att de identitetsmönster som legat fast under lång tid nu börjar krackelera. The Mod Style handlar om dessa förändringar. Modskulturen är ett uttryck för sociala, kulturella, ekonomiska, etniska och generationsbaserade friktions- och brottytor som uppstår i London i skiftet från 1950- och 60-tal. Dessa nya villkor producerar en arbetarklassbaserad ungdomskultur som i sin STIL ger uttryck för de ambivalenser och den frustration som denna nya tid bar med sig. Stilen blev kulturens primära språk – uttryckt genom koder knutna till kläder, musik och attityder. Det var också på detta sätt som omvärlden kommunicerades. Om modsstilen skall betecknas som en unik brittisk företeelse är det inte därför att den föddes ur en befrielse från bristen. Det handlar snarare om att den var ett svar på en specifik form av 'brittiskhet'. Imperiet var globalt, men England var i hög grad kulturellt inskränkt. Nu fanns en hel generation som sög i sig varje intryck utifrån. Modsens stil innebar ett sätt att bearbeta allt det som imperiet och traditionell "stiff overlip"-brittiskhet representerade. Italienska kostymer, "franska frisyrier" och amerikansk rhythm and blues var några viktiga ingredienser i den stil dessa Soho-baserade "cappucino-kids" utvecklade. Detta i ett land där tesörlandet var en hörnsten i den nationella identiteten. Colin McInness romaner, *Absolute Beginners* och *City of Spades*, ger förnimmelser av den uppnosighet, nyfikenhet och kraft som fanns i dessa miljöer.

The Mod Style var ett system av betydelsebärande hemliga strukturer som grupper av unga orienterade sig efter. Men modskulturen opponerade sig egentligen inte mot samhället, den ignorerade snarare världen utanför. Man argumenterade inte mot sin chef, man gick till jobbet och visade sin distans genom att klä sig så mycket smartare och skarpare än vad han gjorde. På ett symboliskt plan visade man en form av "disrespect" som fick den etablerade kulturen att koka av ilska. The Mod Style var därigenom också en sorts estetisk provokation som ifrågasatte hela den sociala grammatik som den etablerade högkulturen vilade på. De stiluttryck modskulturen utvecklade hade ingen enkel eller given betydelse - modsens värld var en "secret culture of cool". Och trots att den som kultur bara existerade på veckoslut efter mörkrets inbrott kom den snart att influera och revolutionera hela musik- och modeindustrin. 1965 var modsens i dess ursprungliga form redan borta, upplöst i ett spektrum av nya uttryck.

Två av de mer betydelsefulla avknoppningarna var "scooter boys", och skinnskallekulturen. De var båda reaktioner på kulturens upplösning genom kommersialiseringen. De första skinsen dök upp på gatorna i Londons East End 1967. Försöken att återskapa det förlorade frirummet ledde dem till att gräva i mods-

kulturens västindiska rotsystem. Skamusiken, fortfarande lika oborstad och "underground" som den hade varit under 1960-talets första år, lyftes fram. Man reagerade på ungdomskulturens feminisering, inte minst via influenserna från hippiekulturen. Kontakt upprättades med den machokultur som växt fram runt Londons jamaicanska rude boys. Det finns berättelser om hur skins vid denna tid svärtade ner sina ansikten med kol när man gick på "Blues Party" i de svarta stadsdelarna⁸. Detta för att visa respekt för sina svarta vänner. Denna "allians" mellan vita och svarta bröts i början av 1970-talet. En orsak till detta var att den svarta kulturen allt mer slöt sig kring sin egen "svarthet". Den nu allt starkare rastafarianismens visioner om att återvända till Afrika gjorde det svårt för unga vita att finna sig tillrätta. Vitala delar av skinheadskulturen drogs under denna tid till den brittiska fascismen – resten av denna kulturs utveckling är väl känd.

Modskulturen har varit utsatt för återupplivningsförsök ett antal gånger, i England såväl på andra ställen runt om i världen, inte minst i Japan. Många har försökt åkalla den energi, coolness och de utmanande attityder som modsen utvecklade. Men var finns de "underjordiska" kraftfält som idag spelar den roll modskulturen en gång gjorde? Frågan låter sig inte besvaras på något enkelt vis. "Underground" är idag något annat än vad det var då. Innebär detta att det inte längre existerar den sortens subversiva energier som 1960-talet gav prov på? Knappast. Underminerandet av den sociala grammatiken handlar idag inte enbart om avgränsade subkulturers musik, klädstilar och frisyrier. Samtidens semiotiska gerillakrigföring äger rum på det moderna mediesamhällets alla arenor och har dessutom utvecklat en subtil förmåga att "dölja sig i ljuset".

Noter

- ¹ Modskulturens sociala rotsystem är komplext. Hebdige 1976, Shapiro 1996, Brunning 2002, Sandbrook 2005 och andra forskare menar att kulturens bas var arbetarklassungdomar. Däremot finns det i litteraturen olika beskrivningar av olika skikt inom arbetarklassen som mobiliserades runt modskulturen. Även om de socialt mobila och uppåtstigande skikten inledningsvis dominerade så kom senare allt fler grupper från andra sociala skikt också att bli inbegripna. Framför allt gäller detta de så kallade 'hard mods' vilka mot sextiotalets slut utvecklade skinnskallekulturen. Den svenska modskulturen gick en liknande utveckling till mötes. När kulturen importerades i mitten av sextiotalet var den närmast ett mellanskiktsfenomen, men redan i slutet av sextiotalet kom kategorin mods att identifieras med de socialt utslagna ungdomar som hängde på T-Centralen och Plattan i Stockholm.
- ² Denna framställning bygger utöver angiven litteratur också på intervjuer med framför allt Ian R Hebdige, Dick Heckstall-Smith, Harry Shapiro, Paulo Hewitt, Johnny Parker och David Kennard, alla bosatta i London. Därutöver bygger texten på angivna intervjuer från The Oral Archives i The British Library, S:t Pancras.
- ³ McInnes 1959/1985: 68.
- ⁴ Chris Stamp citerad i Oldham 2001: 123.
- ⁵ Fotografen Val Wimer har i sin självbiografi (Wilmer 1991: 31), på ett sätt som väl överensstämmer med mina informanter beskrivit hur Londons klubbscen såg ut under andra halvan av 50-talet: "Sharp young working-class boys constituted the bulk of the 'modernists', who listen seriously without dancing, to the music known as bebop. The advocates of 'Trad' (Dix-

ieland), on the other hand, tended to be middle-class tearaways, often from art-school, 'beatnik' background.”

⁶ Såväl Eric Clapton som George Fame hävdar detta också i filmen *Red, White and Blues*.

⁷ David Kennard, Ian R Hebdige, Paulo Hewitt, Harry Shapiro, Oral Archive H 8018/3, B 1268/1, H 11534/2

⁸ Intervju med Phil Cohen, våren 1996, gjord av författaren.

Referenser

- Ackroyd, Peter, *London. The Biography*, London: Vinatge Books 2001
- Breward, Christopher, *Fashioning London*, London: Berg 2004
- Brunning, Bob, *Blues, The British Connection*, London: Helter Skelter 2000
- Cohen, Phil, “Subcultural Conflict and Workingclass Community”, nr 2, *Working Papers in Cultural Studies*, CCCS Birmingham University, Birmingham 1972
- Cohn, Nik, *Today There Are no Gentlemen*, London: Weinfildes & Nicholson 1971
- Fyvel, Thonas, *The Insecure Offenders*, London: Chatto & Windus 1961
- Hebdige, Dick, *Subculture :The Meaning of Style*, London: Serpentine Tail 1979
- Hewitt, Paulo, *The Soul Stylists*, London: Mainstream Publisher 2000
- MacInnes, Colin, *Fullständiga färskingar*, Stockholm: Prisma 1985
- Phillis, Mark & Trevor Phillis, *The Windrush: The Irrsistible Rise of Multi Racial Britain*, London: Harper Collins 1991
- Potter, Roy, *London: A Social History*, London: Hamilton Books 1994
- Rawlings, Terry, *Mod: A very Bbritish Phenomenon*, London: Omnibus Press 2000
- Sandbrook, Dominique, *Never Had it So Good, London*: Signet Books 2005
- Scala, Min, *Diary of a Teddy Boy*, London: Review Books 2000
- Shapiro, Harry, *Alexis Korner*, London: Bloomsbury Paperbacks 1996
- Vyner, Harriet, *Groovy Bob: Life and Time of Robert Fraser*, London: Faber & Faber 1999
- Wilmer, Wal, *Mama Said There'd Be Days Like This*, London: Womens' Press 1989

ALTERNATIVFESTIVAL

David Thyren

Forskare vid Institutionen för musikvetenskap, Stockholms universitet

Under vårvintern 1974 intog Blue Swede (Blåblus) förstaplatsen på amerikanska Billboardlistan med sin coverversion av "Hooked on a Feeling" (i gruppen ingick Björn Skifs och Anders Berglund, m.fl. Producent var Bengt Palmers). Detta var en enastående prestation, inte minst med tanke på att det var första gången en svensk rockgrupp nådde förstaplatsen i USA. I april vann ABBA den internationella eurovisionsschlagerfestivalen som då avgjordes i Brighton, England. Förutsättningarna för svensk populärmusik skulle därmed förändras i grunden. Konstellationen Blue Swede hade ytterligare några hits, medan ABBA gick från klarhet till klarhet och snart utvecklades till ett av världens allra framgångsrikaste popband. En konsekvens av ABBAs seger i Brighton var att Sverige som vinnande nation förväntades vara värd för nästkommande års evenemang, som gick av stapeln på Älvsjömässan, strax söder om Stockholm.

För ett relativt litet land som Sverige, var det ett krävande åtagande att genomföra ett så pass grandios evenemang. Faktum är att 1974 års festival arrangerats av brittiska BBC endast efter att *både* fjolårets vinnande nation (Luxemburg), och tvåan (Spanien) dragit sig ur värdskapet av kostnadsskäl (England hade kommit trea). Wallis och Malm har beskrivit saken på följande sätt.

Playing host to Eurovision Song Contests is something any small nation in Europe dreads. It digs such a deep hole in the budget that some countries decline, even after a win and despite any advantages for the tourist industry (Wallis & Malm 1984:125f).

Sveriges Radio hade vid tidpunkten en ansträngd ekonomi och hade valt att avskeda frilansande personal och skurit ned på musikbevakningen på regional nivå. Samtidigt valde cheferna på SR att ändå genomföra det kostsamma värdskapet för den internationella eurovisionsschlagerfestivalen. Beslutet resulterade i skarpa protester. Värdskapet för 1975 års eurovisionsschlagerfestival kom på kollisionskurs med 1974 års kulturpolitik, med riktlinjer att avsätta medel för icke-kommersiella musikformer, att verka för decentralisering och att motverka "kommersialismens negativa verkningar". För att konkretisera målsättningen med den nya kulturpolitiken grundades 1974 en ny myndighet, Statens kulturråd (Broman 2005: 47; Frenander 2001).

På sjuttioalet hade den svenska progressiva musikämbelärelsen ett betydande inflytande på såväl den inhemska musikindustrin som kulturpolitiken. Det var en social rörelse som mest inkluderade amatörmusiker men även några

professionella, samt konstnärer, intellektuella och aktivister med vänsterpolitiskt engagemang. Musikrörelsen skapade en slags motoffentlighet på ett fält någonstans emellan den kommersiella sfären och myndigheter på statlig och kommunal nivå (cf. Fraser 1992 och 1995; Negt & Kluge 1972/1974).

Musikrörelsen riktade skarpa protester mot eurovisionsschlagerfestivalen, och beslöt att genomföra ett storskaligt motevenemang, som ett icke-kommersiellt alternativ. Idén var inte ny utan hade tidigare tillämpats i samband med en kommersiell tonårsmässa som hölls i Älvsjö, 1968. Unga aktivister hade demonstrerat utanför Älvsjömässan och ordnat med busstransporter till ett alternativt evenemang med levande rockmusik på Stockholmsterrassen vid Kulturhuset i centrala Stockholm (Lønstrup & Nilsson 1980: 27; Thyrén 2009: 58-59). 1975 års alternativa festival kom dock att få ett mycket större genomslag.

Musikrörelsen ansåg att Sveriges Radios policy inte var i linje med 1974 års kulturpolitik som hade sanktionerats av regering och riksdag. Eurovisionsschlagerfestivalen bedömdes vara ett kommersiellt evenemang, vars huvudsyfte var att främja den internationella musikindustrins intressen, snarare än att utgöra ett forum för genuina kulturutbyten. Evenemanget finansierades av licensavgifter medan vinsterna i mångt och mycket gick till internationella skivbolag som förstas tog tillfället i akt att sälja festivalhitsen på fonogram post festum. Musikrörelsen krävde att SR skulle ändra sin policy och stöjda decentraliserade kulturella och musikaliska evenemang på lokal nivå, hellre än att lägga merparten av budgeten på att marknadsföra den internationella och kommersiella musikindustrins produktioner (Uppsalakommittén för en alternativ festival 1975a; Wallis & Malm 1984: 126).

För att få maximalt genomslag valde musikrörelsen att inleda samarbete med ett imponerande stort antal (cirka 30) statligt finansierade institutioner och organisationer, däribland Rikskonserter. Syftet var att påvisa att ett vitalt kulturliv levde och frodades vid sidan av kommersiella tävlingar och topplistor. Tillsammans genomfördes en alternativ festival som pågick i Stockholm under en vecka i mars 1975. Alternativfestivalen utvecklades till en storskalig manifestation som inkluderade ungefär 850 musiker från omkring tjugo olika länder. Det framfördes olika typer av musik inom en mångfald stilar och genrer, däribland klassiskt, jazz, rock och folkmusik, inför en publik som beräknades till cirka 12000 personer. Alternativfestivalen blev enormt framgångsrik och lyckades faktiskt påverka Sveriges Radio att avstå från medverkan i 1976 års eurovisionsschlagerfestival. Året därpå och framgent valde dock Sverige att delta igen (Lilliestam 1998: 108; Nylén 1976; Wallis & Malm 1984: 126).

Alternativfestivalen som genomfördes i Stockholm är väl dokumenterad. Musiken spelades in och gavs ut på en dubbel-lp (MNW 58-59P) 1976. Leif Nylén och Tore Berger (båda från Blå Tåget) med bakgrund i konstnärskretsar och i musikrörelsen var viktiga i synliggörandet av festivalen. Berger finansierade, och producerade tillsammans med Jan Lindkvist, spelfilmen *Vi har*

vår egen sång (1975) som visades på biografer över hela landet. Evenemanget presenterades även i flera radio- och TV-program. Sveriges Televisions Kanal 2 var inte aktivt involverat i den internationella eurovisionsschlagerfestivalen och kunde därför bevaka alternativfestivalen (Berger 2003; Wallis & Malm 1984: 126).

Den svenska progressiva musikämbellden var komplex, heterogen och divergent. Den kan närmast liknas vid ett nätverk som genom symboler och övergripande mål länkade samman olika subkulturer och lokala gemenskaper (cf. Thyren 2009). Jag kommer här ge exempel på två lokala praktiker som verkade inom musikämbellden, den ena i Göteborg och den andra i Uppsala. Varje lokal praktik inkluderade musiker och aktivister. De organiserade sig subkulturellt, med varierande preferenser vad gäller såväl musik som politik.

I Göteborg samlades lokala musiker och aktivister kring musikhuset Sprängkullen, som var beläget i den studentdominerade stadsdelen Haga. Sprängkullen var en oerhört viktig del av den lokala Göteborgsscenen och tillhandahöll en arena för levande musik och teaterföreställningar. Dessutom bedrevs kaféverksamhet och bokhandel. Flera Göteborgsband, däribland några professionella som Nynningen, nyttjade lokalerna som repetitionslokal och för konserter. Sprängkullen tillhandahöll även utrymme för musikämbelldens egen tidning *Musikens Makt*, som gavs ut på månatlig basis i omkring 10000 exemplar. Vidare uppläts lokaler för den landsomfattande musikorganisationen Kontaktnätet. Samtidigt lokaliserades det ickekommersiella skivbolaget Nacksving och skivdistributören Plattlangarna till Sprängkullen. Musikhuset hade ungefär 6700 medlemmar och var den största kulturorganisationen i Göteborg under sjuttioalets senare hälft.

Initialt deltog Sprängkullen aktivt i planeringen av alternativfestivalen. Musikhuset ingick i festivalkommittén och åtnjöt officiell status som medarrangör. Faktum är att Sprängkullen redan på ett tidigt stadium bejakade idén entusiastiskt. En allvarlig schism uppstod emellertid snart när det beslutades att evenemanget skulle koncentreras till Stockholmsområdet. Sprängkullen protesterade livligt och argumenterade för att alternativfestivalen borde decentraliseras, i enlighet med de allmänna riktlinjerna för 1974 års kulturpolitik. Skälen för att förlägga alternativfestivalen till Stockholm var emellertid sakliga och syftade till att uppnå maximalt genomslag och öka möjligheterna till pekuniärt stöd. Det beslutades att bjuda in olika externa samarbetspartners. Många av dem var statligt finansierade institutioner. Därigenom ökade medieexponeringen samtidigt som festivalkommittén garanterades ekonomisk hjälp. Rikskonserter bidrog med 120.000 kronor, vilket var en mycket generös summa vid denna tid.

Sprängkullens aktivister var kritiska och misstänksamma mot varje form av monetärt stöd, vare sig det kom från statligt eller kommunalt håll. De menade att det skulle minska alternativfestivalens oberoende och få den att framstå som svag.

Det skapade utrymme för myndigheterna att lättare kunna ge sig på musikärelsen vid ett senare tillfälle. Istället ville man bygga upp sin egen motoffentlighet helt vid sidan av såväl staten som kapitalet. I detta enskilda fall valde dock Sprängkullen att acceptera bidraget från Rikskonserter, men endast under förutsättning att pengarna skulle delas upp och hälften öronmärkas för ett decentraliserat evenemang, vilket helst borde gå av stapeln i Göteborg... När argumentet inte vann gehör i festivalkommittén och någon kompromiss inte kunde nås valde Sprängkullen att tvärt hoppa av hela evenemanget. Detta hände endast en månad innan alternativfestivalens genomförande. Festivalkommittén valde att hålla avhoppet hemligt så länge som möjligt. Sprängkullen var ju en mycket viktig del av musikärelsen och man ville till varje pris undvika att ge intryck av intern antagonism. Snart nog läckte emellertid händelsen ut till medierna som inte var sena att blåsa upp nyheten maximalt (Andersson 1975; anonym skribent 1975; Bergman 1975; Nylén 1976).

Motiven bakom Sprängkullens avhopp var inte enbart av ekonomisk art utan även politiska och ideologiska. Politiskt och ideologiskt ansåg Sprängkullsaktivisterna att alternativfestivalen var för tillrättalagd och att kritiken mot Eurovisionsschlagerfestivalen därför riskerade att komma i skymundan. För övrigt ville Sprängkullen framhäva olika befrielseorganisationer från tredje världen. Det inkluderade vietnamesiska FNL och chilenska socialister i exil samt även de röda khmererna i Kambodja (Bergman 1975). Noterbart är att Vietnamkriget vid tillfället var precis i slutfasen, samtidigt som röda khmererna var på väg att ta makten i Kambodja.

Sprängkullen bojkottade sålunda alternativfestivalen och sade att det göteborgska musikhuset skulle fortsätta med sina reguljära aktiviteter precis som vanligt. Det skulle dock visa sig vara en sanning med viss modifikation. Snart nog lanserade aktivisterna en slogan där det angavs att Sprängkullen inte arrangerar någon alternativ festival – istället erbjuds alternativ underhållning under hela året. Genom denna slogan utarbetades ett lokalt program som genomfördes under exakt samma vecka som alternativfestivalen i Stockholm. Sprängkullens program startade på torsdagen den 20:e mars med en visning av Jan Troells film *Ole dole doff* (1968). På fredagen och lördagen framfördes ett folk- och världsmusikprogram med Vargavinter och Iskra. Båda grupperna kom från Stockholm. En dansteatergrupp från Stockholm bjöds också in. På söndagen den 23 mars uppträdde den chilenska exilgruppen Karaxú, som leddes av den kända artisten och kompositören Patricio Manns. Det var första gången som Karaxú framträdde i Göteborg. Konserten kombinerades med en öppen diskussion om den chilenska frihetskampen (Andersson 1975; anonym skribent 1975; Bergman 1975; Nylén 1976).

Två av den lokala Göteborgscenens mest prominenta aktörer var musikteatergruppen Nationalteatern och rockbandet Nynningen. Båda hade mycket nära band till Sprängkullen. Trots musikhusets bojkott valde de ändå att

åka till Stockholm och medverka aktivt i den officiella alternativfestivalen. Nationalteatern var en konstellation med blandade politiska och ideologiska ställningstaganden. I synnerhet artisten och kompositören Ulf Dageby var och är en färgstark figur som gärna vädrar sitt ogillande av dogmatism. Dageby, ackompanjerad av musiker från Nynningen, gjorde stor succé på Alternativfestivalen som Sillstryparn, en slags alter ego figur, vilken med kraftig göteborgsk accent framförde den finurliga *Doin' the omoralisk schlagerfestival*. Låten som är skriven av Dageby är satirisk och innehåller flera gliringar (mot den samtida fascistiska regimen i Spanien, Eurovisionslagerfestivalen som fenomen, ABBA och deras manager Stig "Stikkan" Anderson). Låten blev en stor nationell hit och hyllningssång för alternativfestivalen. Den inkluderades på dubbelplattan från festivalen och gavs även ut på singel. Under senare tid har *Doin' the omoralisk schlagerfestival* allt som oftast ingått på diverse samlingsalbum med tema "proppen" (Broman 2005: 49 och 61; Dageby 2003).

Det bör klargöras att alternativfestivalen i Stockholm verkligen inkluderade internationella musikkonstellationer, trots Sprängkullens invändningar och kritik om bristande internationalisering. Exempelvis spelade den chilenska folkduon Amerindios, och det arrangerades en chilensk kväll i Münchenbryggeriet i centrala Stockholm. Andra internationella akter som kan nämnas var Balkan och Silvervagnen (Danmark), Amtmandens Døtre (Norge), Pokkabot, Gunnar Thordasson och 3 På En Pall (Island), Fungus (Holland) samt Peggy Seeger & Ewan MacColl (USA respektive Storbritannien).

Låt oss nu skifta fokus till en lokal praktik i Uppsala. I denna universitetsstad hade musiker och aktivister startat musikhuset Uppsala Musikforum under 1972. Musikforum blev snabbt en viktig del av den progressiva musikämbly och uppsalamusikerna och aktivisterna som samlades kring huset identifierade sig som aktiva i musikämbly. De sporrade och uppmuntrade musiker och aktivister i andra svenska städer att starta upp egna musikhus. Kring mitten av sjuttioalet fanns det omkring 70 olika musikhus runt om i landet. Många valde att använda postfixet "Musikforum" efter uppsaliensisk förebild. Uppsala Musikforum utvecklade ett fruktbart samarbete med musikämbly men också med de lokala myndigheterna och med statliga organisationer som Rikskonserter och Statens kulturråd.

Uppsala Musikforum bjöds in att medverka i alternativfestivalens kommitté. Det bestämdes i kommittén att Uppsala Musikforum skulle anordna en egen lokal version av alternativfestivalen, i mindre format. Enligt en tongivande medlem som var aktivist och amatörmusiker upplevdes det som en självklarhet att utarbeta lokala arrangemang om man ville definieras som delaktig i musikämbly (Folke 2003; Nylén 1976). Uppsalafestivalen startade på onsdagen den 19:e mars och avslutades på lördagen den 22:a. Onsdagens program gick i folkmusikens tecken, med framträdanden av Fungus (folkrock från Holland) och Karaxú (folkmusik av exilchilenare bosatta i Paris, se ovan). Den norska jazzrockgruppen Moose Loose

spelade därefter, liksom de lokala folkmusikerna Henry och Ceylon Wallin samt det uppsaliensiska rockbandet Sammetstunnelbanan. Kvällen rundades av med en teaterföreställning om kommersiell kultur (Uppsalakommittén för en alternativ festival 1975b).

På fredagen var temat mer nationellt betonat. Programmet startade med Uppsalaartisten Benkt Öberg, som höll ett tal om kommersialism och yttrandefrihet. De musikaliska aktiviteterna inleddes med den klassiska ensemblen Joculatores Upsaliensis och fortsatte med fusionbandet Hirvi och jazzkvintetten Kalla Kåren (samtliga lokala musiker). Gammeldans tog vid, ackompanjerad av två dragspelare från Väveriet Nordviror. Programmet avslutades för dagen med en konsert av Samla Mammans Manna, som var ett lokalt professionellt rockband med stor popularitet inom den svenska progressiva musikämblyen (ibid.).

Den avslutande dagen hade ett nordiskt tema som innehöll den isländska folkmusikgruppen Pokkabot och den finländska sångerskan Raya med trio som framförde romsk musik från Finland. Det fannas även en barnsektion, med Lars Hedbergs Musiklådan. Slutligen avrundades kvällen med att publiken såg på Eurovisionsschlagerfestivalen på TV (ibid.). Detta kan verka paradoxalt men understryker situationens komplexitet. Den uppsaliensiska lokala versionen av alternativfestivalen var ambitiös och visade tydligt att Uppsala Musikforum ville vara delaktiga i musikämblyens motoffentlighet. Evenemanget hamnade dock i bakvattnet av den större manifestationen i Stockholm och gick relativt obemärkt förbi i medierna.

De två schematiska fallstudierna av Sprängkullen och Uppsala Musikforum som presenterats här ger en indikation om hur lokala praktiker och subkulturer inom musikämblyen förhöll sig till Eurovisionsschlagerfestivalen och alternativfestivalen. Musikhusen i Göteborg och Uppsala bidrog båda till den motoffentlighet som erbjöd alternativ till kommersering och ett strömlinjeformat musikliv. Intressant nog valde de olika tillvägagångssätt. Sprängkullen eftersökte totalt oberoende från hela den borgerliga offentligheten, medan Uppsala Musikforum tog avstånd från den kommersiella skivindustrin men samarbetade med myndigheterna.

I båda fallen kom de decentraliserade aktiviteter som genomfördes i Göteborg och Uppsala att helt överskuggas av den centrala alternativfestivalen som hölls i Stockholm. Faktum är att lokala alternativfestivaler genomfördes i omkring femton svenska städer. I denna artikel undersöks endast två av dem, även om de kan sägas vara de två mest vitala manifestationerna utanför Stockholm (cf. Thyrén 2009).

Det svenska värdskapet för den internationella Eurovisionsschlagerfestivalen i Stockholm 1975 erbjöd ett ypperligt tillfälle att kombinera musik med politik (Bjurström 1983: 113). Alternativfestivalens kommitté lyckades mycket väl med detta. Den skapade en subkulturell motoffentlighet – om än endast för en avgränsad kortare tid (cf. Fornäs 1979; Fraser 1992). Musikämblyen konfronterade

den kommersiella musikindustrin och opponerade sig emot Sveriges Radios val av prioriteringar. Därigenom övertygades etablissemangen om att ett bredare spektra av musikstilar och genrer borde exponeras i medierna. Genom alternativfestivalen i Stockholm lyckades musikrörelsen även visa gästande europeiska journalister att Sverige hade någonting nytt och spännande på gång (Wallis & Malm 1984: 126). Lundberg, Malm och Ronström (2000: 25) pekar på den generella betydelsen av mediaexponering. Genom synliggörande kan perifera aktörer, grupper och till och med länder anskaffa sig makt. Alternativfestivalen gav det svenska värdskapet för Eurovisionsschlagerfestivalen 1975 en extra dimension, och bidrog till att utveckla svensk populärmusik.

Referenser

- Andersson, Leif J., "Sprängkullen har sprängt Alternativfestivalen", i *G-P* 21/3 1975
- Anonym skribent, "På Sprängkullen", i *G-P* 20/3 1975 (notis)
- Bergman, Kaj, "Sprängd Anka!", i *G-P* 22/3 1975
- Bjurström, Erling, "Det kommersiella tomrummet", i *Nordisk forum* 39–40/1983, s. 111–113
- Broman, Per F., "'When All is Said and Done': Swedish ABBA Reception during the 1970s and the Ideology of Pop", i *Journal of Popular Music Studies*, 17(1), 2005, s. 45–66
- Fornäs, Johan, *Musikrörelsen – En motoffentlighet?*, Göteborg: Röda bokförlaget 1979
- Fraser, Nancy, "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy", i Craig Calhoun (red.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MA: MIT Press 1992, s. 109–142
- Fraser, Nancy, "What's Critical about Critical Theory?", i Johanna Meehan, (red.), *Feminists Read Habermas: Gendering the Subject of Discourse*, London och New York: Routledge 1995, s. 21–55
- Frenander, Anders, "Svensk kulturpolitik under 1900-talet", i *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 1/2001
- Lilliestam, Lars, *Svensk rock: musik, lyrik, historik*, Göteborg: Bo Ejeby Förlag 1998
- Lundberg, Dan, Krister Malm & Owe Ronström, *Musik, medier, mångkultur – Förändringar i svenska musiklandskap*, Hedemora: Gidlunds 2000
- Lønstrup, Ansa & Birgit Nilsson, *Made in Sweden – den svenske musikbevægelses kulturpolitik og organisationsformer*, Århus: Musikvidenskabeligt Institut 1980
- Negt, Oskar & Alexander Kluge, *Offentlighet og erfaring. Til organisasjonsanalysen av borgerlig og proletarisk offentlighet*, Aalborg: Nordisk Sommeruniversitet 1972/1974
- Nylén, Leif, "Text och layout", *Alternativ Festival* (MNW 58–59 P) 1976
- Thyrén, David, *Musikhus i centrum. Två lokala praktiker inom den svenska progressivamusi krörelsen: Uppsala Musikforum och Sprängkullen i Göteborg*, Stockholm: musikvetenskap (diss.) 2009
- Wallis, Roger & Krister Malm, *Big Sounds From Small Peoples. The Music Industry in Small-Countries*, London: Constable 1984

Opublicerade källor

- Uppsalakommittén för en alternativ festival: "Alternativ Festival" 1975a
- Uppsalakommittén för en alternativ festival: "Program för alternativ festival –75 Uppsala" 1975b

SENMODERNA REFLEXIONER

Intervjuer

Berger, Tore, intervju den 3 mars 2003

Dageby, Ulf, intervju den 17 juni 2003

Folke, Anders, intervju den 15 april 2003

Film

Vi har vår egen sång (1975). Producenter: Tore Berger & Jan Lindkvist, SVT [100 min.], Avdelningen för audiovisuella medier vid Kungliga biblioteket (bandnr: B 14325).

Fonogram

Alternativ Festival (MNW 58–59 P) 1976

ELSA STENHAMMAR, SIRI DERKERT OCH FOGELSTAD

Eva Öhrström

Professor em. i Musik och samhälle vid Kungl Musikhögskolan i Stockholm

Första gångerna jag såg ristningarna i Östermalms tunnelbanestation var på 1960-talet, som student på Musikhögskolan. Vi var ofta i centrum vid Stureplan och Sturehof var vår stamkrog, om man skulle vidare någonstans så var det tunnelbanan som gällde. Både Marseljäsen och Internationalen var aktuella, inte minst i samband med studentupproren, och utan att veta något om upphovskvinnan fascinerades vi av att sångerna hade hamnat på väggen i tunnelbanan. Sedan flyttade jag från Stockholm och kom tillbaka 30 år senare. Fortfarande tittade jag på blästringarna i tunnelbanan varje gång jag väntade på tågen och då upptäckte jag motiven från Fogelstad och kören med Elsa Stenhammar vid pianot. Samtidigt såg jag sambandet mellan Siri Derkert och Kvinnliga Medborgarskolan vid Julita. Syftet med denna artikel är att lyfta fram Elsa Stenhammar och Fogelstadkören med hjälp av Siri Derkerts bilder.

Kvinnliga Medborgarskolan

Kvinnliga Medborgarskolan öppnades annandag påsk 1925 och den upphörde 1954 (Broon m fl 2000: 2). Skolan skapades vid Elisabeth Tamms säteri Fogelstad i Julita socken utanför Katrineholm och de mest inflytelserika kvinnorna vid skolan var förutom Elisabeth Tamm även Honorine Hermelin, Kerstin Hesselgren samt Ada Nilsson och Elin Wägner – alla fem förgrundsgestalter i kvinnorörelsen och medlemmar i organisationen Föreningen Frisinnade Kvinnor. Föreningen hade bildats 1914 och hade som mål att arbeta för kvinnors allmänna rösträtt. 1921 genomfördes lagändringen. Syftet med skolan var att den skulle förbättra kvinnors politiska medvetenhet. Elisabeth Tamm och Kerstin Hesselgren var också de första kvinnor som satt i riksdagen, väl medvetna om att utbildning för kvinnor behövdes.

Kvinnliga Medborgarskolan gav kurser under några veckor varje vår, sommar och höst. På schemat fanns två huvudämnen: "Historia och medborgarkunskap" och "Praktisk själskunskap med etik och hygien" (Broon m fl 2000: 13) men även "välläsning" och som frivilliga ämnen sång och gymnastik (Öhrner 1990).

Undervisningen vid Fogelstad hade stor bredd och föredragshållare med bästa kvalitet inbjöds till varje kurs. Honorine Hermelin och Ebba Holgersson stod för den pedagogiska verksamheten och de hade full frihet att utforma kursinnehållet.

Målsättningen var att ta upp dagsaktuella frågor, kursdeltagarna skulle också medverka med egna erfarenheter och det innebar att diskussionerna blev livliga. Honorine Hermelin gav långa historiska föreläsningsserier om världshistoriens framväxt, ofta utifrån kvinnornas ställning i olika epoker. Ebba Holgersson ledde Kom-te-måtta, en genialisk rollspelslek som syftade till att ge deltagarna erfarenheter i kommunalt arbete (Knutsson 2005). Läkaren Ada Nilsson var en ständigt återkommande gästföreläsare som talade om hygien, om renlighet, bra mat, frisk luft och motion (Broon m fl 2000: 15). Advokaterna Elisabeth Nilsson och Eva Andén föreläste om rättsfrågor och frågor kring äktenskapslagstiftningen, Elin Wägner föreläste om religion, psykologi och om kvinnor som gått sin egen väg, som till exempel Fredrika Bremer och Mahatma Gandhi. Författaren och religionshistorikern Emilia Fogelklou, skådespelerskan Gerda Lundeqvist och Honorine Hermelins halvsysstrar Carin och Barbro återkom år efter år. En lång rad av tillfälliga gäster hörde till sällskapet, domkyrkoorganisten Elfrida Andrée från Göteborg, den sovjetiska ambassadören Alexandra Kollontay, Sveriges första kvinnliga läkare Karolina Wideström, författarna Harry Martinsson, Marika Stjernstedt och Jeanna Otherdal var några av gästerna. Inte bara gästerna utmärkte sig, även många kursdeltagare var konstnärligt aktiva, en av dem var Moa Martinsson, en annan Siri Derkert. De kvinnor som återkom flera gånger var samtidigt både elever och lärare.

Politiskt hörde Elisabeth Tamm och hennes väninnor hemma i en liberal tradition men skolan hade inte någon partipolitisk inriktning. Man sökte istället få igång en "självständig kvinnlig idédebatt ovan partigränserna" (Broon m fl 2000: 41), kursdeltagarna skulle ges de kunskaper som krävdes för en aktiv samhällsin-sats. Hjärdis Levin skriver att Elisabeth Tamm som tidigt var politiskt aktiv, insåg att talet hade stor betydelse. Vid ett besök i Stockholm kontaktade hon skådespe-laren Gerda Lundequist (1871-1959) och tog lektioner i vältalighet. Elisabeth Tamm blev en skicklig talare och de två blev vänner för livet (Levin 1989: 16). Gerda Lundequist blev senare en av lärarna vid Kvinnliga Medborgarskolan.

Elsa Stenhammar

När Kvinnliga Medborgarskolan öppnade våren 1925 bodde Elsa Stenhammar (1866-1960) i Göteborg och var en känd körledare. Hon var dotter till operasångerskan Fredrika Stenhammar (1836-1880) och efter Fredrikas död togs hon om hand av sin moster, domkyrkoorganisten och tonsättaren Elfrida Andrée (1841-1929) i Göteborg. Banden mellan Elfrida och Elsa blev mycket starka. Fram till Elfrida Andrées död 1929 bodde de två och arbetade tillsammans i Göteborgs musikliv. Elfrida Andrée var en pionjär och tillhörde den första generationen av emanciperade kvinnor. Redan när hon var i 20-årsåldern hade hon lyckats genomföra två lagändringar, den ena så kvinnor kunde söka och få organisttjänster (1861) och den andra så att kvinnor kunde söka och få telegrafisttjänster (1865).

1867 utsågs hon till domkyrkoorganist i Göteborg, ett genombrott som än idag är unikt. Elfrida Andrées motto var "det kvinnliga släktets höjande" och med detta motto som stöd lyckades hon få en position i Norden som en av de kvinnor som hade lyckats. Hon hade ett stort kontaktnät och var medlem i flera liberala kvinnoorganisationer, bland dem Föreningen Frisinnade Kvinnor, samma förening som hade fört samman kvinnorna på Fogelstad (Öhrström 1999: 328). Både Elfrida Andréé och Elsa Stenhammar var aktiva inom rösträttsrörelsen. När LKPR (Landsföreningen för kvinnans politiska rösträtt) bildades 1906 blev de genast medlemmar. LKPR:s ordförande, Frigga Carlberg bodde i Göteborg och här var rösträttsrörelsen stark. I Göteborg gavs till exempel den enda (sic) gatudemonstrationen för kvinnlig rösträtt, kvinnorna marscherade med tre plakat, de föreställde en fängelsekund i randiga kläder, en mentalsjuk man på anstalt och Selma Lagerlöf, känd författare och Nobelpristagare. Det som förenade de tre var att alla saknade rösträtt. Frigga Carlberg vågade också bjuda in den berömda engelska suffragetten Sylvia Pankhurst som huvudtalare till ett möte (Knutsson 2005: 58). Elfrida Andréé var sedan barnsben väl medveten om ojämställdheten och kämpade under hela sitt liv mot den. Detsamma gällde Elsa Stenhammar. Båda kvinnorna var väl informerade.

Elsa Stenhammars karriär var inte lika spikrak som mosterns. Hon utbildade sig till skådespelerska i Stockholm 1886-87 där hon lärde känna Gerda Lundequist. Men framgångarna uteblev och hon ägnade sig istället åt musik. Kring 1900 tog Elsas karriär fart. Tillsammans med Elfrida Andréé hade de ansvaret att arrangera folkkonserter till Göteborgs Arbetareinstitut och mellan 1897 och 1929 gav de över 800 konserter. Elfrida Andréé var med vid större konserter och ledde körer och orkestrar, men det var Elsa som stod för kontinuiteten.

Elsa Stenhammars damkör bildades redan under 1890-talet och den var känd långt utanför Göteborgs gränser åren före första världskriget. Damkören blev stommen till den blandade kör som utgjorde grunden för Göteborgs Konserthuskör, bildad 1918. Konserthuskören ledde Elsa Stenhammar fram till 1936. Lika stor som Gerda Lundequist var som skådespelerska i Stockholm, var Elsa Stenhammar som körledare i Göteborg. Stora konserter gavs i samarbete med symfoniorkestern och med Elsas kusin, Wilhelm Stenhammar (1872-1929) som dirigent. Om Elfrida Andréé hade haft stor betydelse som förebild för kvinnornas emancipation, så övertog Elsa Stenhammar som körledare förebildsfunktionen under 1900-talets första hälft.

Mötet mellan Elsa Stenhammar och Kvinnliga Medborgarskolan

Första gången Elfrida Andréé och Elsa Stenhammar besökte Fogelstad var troligen sommaren 1926. Wilhelm Stenhammar var släkt med Honorine Hermelin och hade lärt känna henne på hennes barndoms hem Ulfåsa i Östergötland (Wallner

1991 (2:a bandet): 297). Det är högst troligt att det var kombinationen Föreningen Frisinnade Kvinnor och Wilhelm Stenhammar som var den förmedlande länken mellan Elfrida Andrée, Elsa Stenhammar och Kvinnliga Medborgarskolan. Under våren 1929 dog Elfrida Andrée, Honorine Hermelin slöt genast upp bakom Elsa Stenhammar och sommaren 1929 tillbringade Elsa vid Fogelstad, var med under hela kursen och ledde kören.

“Jag kom till Fogelstad som ingenting – och cyklade härifrån som en människa!” (Knutsson 2005: 94, 106) så sammanfattade en av kursdeltagarna sin kurs sommaren 1929. Den sommarkursen var intensiv. Föreläsningar gavs varje dag – om mötesteknik och om kulturhistoria, om hur kristendomen blev statsreligion, förvanskad och omgjord, om befolkningsfrågor och sexuella problem, om psykologi och fattigvård, undervisning gavs i välläsning och talteknik och på kvällarna samlades man i festsalen. Både Gerda Lundequist och Elsa Stenhammar var där, sångkören övade flitigt under Elsa Stenhammars ledning. Sista dagen var det kursavslutning i festsalen, tal hölls och kören sjöng Elfrida Andrées *Vaknen*, som efter dedikationen från tonsättaren kallas för Fogelstadsången, *Ja vi elsker* och *Sverige*, allt under Elsa Stenhammars ledning (Knutsson 2005: 104). Elsa Stenhammar kom tillbaka till Fogelstad. Mellan 1935 fram till dess att skolan lades ner 1954, var hon lärare i sång och recitation vid skolan (Öhrström 1999: 428).

Kören på Fogelstad

När Elsa Stenhammar kom till Fogelstad 1935 var hon 70 år gammal och hade ett långt och framgångsrikt liv bakom sig som körledare. Maj Sondén hade varit en av Fogelstadkörens första ledare. Hennes ideal var en blandad kör och hon bjöd därför in en grupp män som sjöng med kursdeltagarna (Fogelstad 1956: 90-91). Men Elsa Stenhammars styrka var damkören och hon hade en repertoar av vokala verk arrangerade för damkör som hon kunde använda vid Fogelstad. I kören lärde man sig “samspel, samkänsla och samordnande”, alla viktiga delar i utbildningen vid Fogelstad. I det lilla häftet *Sånger, sammanställda och tillrättalagda för Fogelstads Medborgarskola av Elsa Stenhammar* framgår det att Elfrida Andrées tonsättning av Viktor Rydbergs text *Vaknen Nordens alla hjärtan* var tillägnad skolan. I häftet finns folkvisor, sånger av AF Lindblad och av Beethoven, körer arrangerade för damkör från verk av Händel och Mozart, visor av Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann och sist några utomeuropeiska melodier. På Fogelstad sjöng kören också klassiska körverk ur operor som Glucks *Ifigenia*, Wagners *Parsifal*, Pergolesis *Stabat mater* och Mozarts *Trollflöjten*. Solist var inte sällan Honorines syster Barbro Hermelin.

Att kören hade både social och konstnärlig betydelse framgår av folkskolläraren Brita Hallströms berättelse:

Musiken, den stora musiken! Där har man upplevt mirakler, (...) Sällan har jag sjungit i en så oövad kör som den fröken Stenhammar samlade ihop bland kursdeltagarna. Ända in i det sista undrade man: hur skall det här gå. Men Elsa Stenham-

mars trollspö förvandlade allt. När man är lärare vet man vad inspiration betyder. Den upplevde man här, både som agerande och som lyssnare. Ibland vågade man inte *se* på publiken, den lyssnade med hela sin varelse. (Fogelstad 1956: 41-42)

Siri Derkert



Siri Derkert. Elsa Stenhammar och kören
Teckning i kol och färgkrita, Privat ägo
Foto: Jacob Derkert

I september 1943 kom Siri Derkert (1888-1973) för första gången till Fogelstad, trött, ledsen, utsliten och hon hade tappat lusten att måla. Hon var 55 år gammal, mitt uppe i en livskris och kände sig ensam och övergiven. Siri Derkerts vuxna liv kom att skilja sig radikalt från Elsa Stenhammars, men villkoren under uppväxten påminde om varandra. Precis som Elsa växte Siri Derkert upp i en borgerlig och konstintresserad familj i Stockholm (Söderberg 1974: 15). Familjen tillhörde det "självmedvetna borgerskap" (Söderberg 1974: 16) som odlade konstarterna. Musiken var "livets fest" (Söderberg 1974: 19) och fyllde vardagarna. Alla spelade, Siri och hennes bror Harry spelade piano och fiol, Jean spelade piano med bravur och Siri och hennes syster tog sånglektioner. Musiken var en del av Siri Derkert under hela hennes liv. Kvar idag finns hennes flygel och violin, en stor mängd noter och i hennes konst syns ofta musik som noter utströdda här var som dekorat-ion, men också som citat ur verk.

Siri Derkerts liv präglas av intensiv aktivitet och rörlighet. 1913 reste hon till Paris och kom in i en vänkrets full med konstnärer. Hennes och konstnären Valle

Rosenbergs barn, Carlo (1915) föddes i Neapel. I samband med första världskriget reste hon tillbaka till Stockholm och tillsammans med konstnären Bertil Lybeck fick hon Liv (1918) och Sara (1920) båda i Köpenhamn. Under 1920-talet tog hon alla barnen till sig och uppfostrade dem själv. Samtidigt umgicks hon med en grupp kvinnliga konstnärer, flera av dem var ensamstående mödrar som stödde varandra i sitt konstnärskap. Öhrner skriver att det var svåra ekonomiska år för Siri Derkert. Hennes konstnärliga genombrott kom i samband med en utställning först 1944 (Öhrner 1986: 10, Söderberg 1974: 108).

Hösten 1943 kom Siri Derkert första gången till Kvinnliga Medborgarskolan och sedan blev Fogelstad hennes årliga tillflyktsort. Under veckorna på Fogelstad tecknade hon intensivt och utförde en mängd porträtt främst av de kvinnor som ledde skolans verksamhet: Elisabeth Tamm, Honorine Hermelin, Kerstin Hesselgren, men även Ada Nilsson, Emilia Fogelklou, Elin Wägner, Elsa Stenhammar och porträtt av Fogelstadkören. Mötet med kvinnorna på Fogelstad fick stor betydelse för Siri Derkert, skriver Öhrner (1986) och Söderberg menar att Siri med sina Fogelstadteckningar förnyade porträttkonsten (Söderberg 1974: 123).

I dagboken skildrar Siri Derkert sin första kurs på Medborgarskolan. Den sjätte dagen hade hon fått i uppgift att måla Honorine Hermelin (Söderberg 1974: 117), samma kväll var de bjudna på kaffe till Elisabeth Tamm:

Så sjöng Elsa Stenhammar å Gerda Lundequist några saker i ett rum bredvid biblioteket där hela skolan satt. Plötsligt blev jag arg, tänkte på hur ypperliga modeller de där två vid pianot var, flög upp, tar tag i ett block med papper som jag har undanstuckit och går in i musikrummet under dödstystnad – det var paus. Då jag kommer ut till de andra igen kommer Tamm fram: 'Ni e förfärlig fru Derkert' börjar hon 'förfärlig'. Jag trodde hon skulle börja köra ut mig, så jag tog i: 'Man kan inte förbjuda en konstnär att utöva sitt jobb. Konstnärer har i alla tider retat människor för att de inte fogar sig i schabloner och traditioner.' Tamm tog i tillbaka, dödstystnad för övrigt, och Stenhammar å Lundequist står å väntar på applåder bakom oss. Tablå."(Söderberg 1974: 118, Knutsson 2005: 132-133)

Nästa dag var det övning i sång hela dagen och Siri Derkert satt med skissblocket i hand och tecknade:

Idag kom stora skrällen. Satt å ritade Gerda Lundequist, hon lästa Bergliot som sluttablå, då all sång å uppträdande var färdigt. Jag satt och tecknade henne förstås som allt annat. Då går hon fram och river med en magnifik primadonnegest min teckning mitt itu. (Söderberg 1974: 118)

Dagen därpå var Lundequist "nådigare" och under följande år fortsatte Siri att teckna på Medborgarskolan. Det finns en teckning med Gerda Lundequist ledande kören, hon har bar rygg och delvis blottad bak – inte konstigt att hon blev irriterad! Det finns ett foto av Elsa Stenhammar från ungefär samma tidpunkt där hon sitter och spelar vid en flygel – hennes instrument. Hon har ett kort, burrigt grått hår, hon är tunn i kroppen och i profilen syns tydligt hennes kraftiga käkparti. Siri Derkert har gjort en teckning av Elsa i profil där hon ser ut som en "glupsk gorilla", skriver Ulrika Knutsson, "med huggtänder, extatisk blick och ett våldsamt muskelspel i käkar, kinder och läppar." (Knutsson 2005: 137f) Bilden är inte

smickrande, men efter att ha umgåtts med Elfrida och Elsa under många år tycker jag att den är genial. Teckningen skildrar den konstnärligt och musikaliskt aktiva Elsa. Siri Derkert har fångat en energisk bild av Elsa och den är genialt sympatisk.

Porträtten av Fogelstadkvinnorna har ofta en brutal sida. Carlo Derkert berättade att Siri speglade sig själv i de kvinnor hon porträtterade. En bild av Ada Nilsson föreställde både Ada Nilsson och hennes själv, man kan fortsätta och skriva att en bild av Elsa Stenhammar föreställde både Elsa och hennes själv, därför kunde porträtten bli fula och skrämmande. Långt senare reflekterade Siri Derkert över teckningarna hon gjorde av kvinnorna på Fogelstad och sade att kvinnorna var ett "tecken för en kvinnotyp, som tillhörde framtiden" (Knutsson 2005: 137). De var "ledstjärnor och förebilder", skriver Öhrner (1990 onummerat).

Ett av de motiv som ofta återkommer bland Siri Derkerts teckningar är Fogelstadkören. Kören symboliserar samhörigheten, kvinnorna stod i grupp och sjöng tillsammans och i många teckningar flamlar Siris entusiasm. Siri har antecknat:

Stenhammar: sång och skratt – temperament och ordning – Kören: visor av Jonas Love Almqvist – de ömmaste visor. Hela föreläsningssalen instrumenterad av solfläckar, gula rektanglar skär in i golvet – lägger mönster i taket, glittrar solstänk på näsor – händer, kroppar. (Öhrner 1990 onummerat)

Mängder av bilder finns bevarade med Fogelstadkören som motiv och de avslöjar Siris glädje för kören i sin helhet och den känsla av lust och glädje som sången förde med sig. Den franska författaren Muriel Barbery skildrar en ung flickas upplevelse av körsång i *Igelkottens elegans*:

Varje gång är det ett mirakel. Alla dess människor, alla bekymmer, allt hat och all längtan, all förvirring, skolåret med alla större och mindre händelser, lärarna, den brokiga skaran elever, hela detta liv som vi släpar på, skrik och skratt, tårar, strider, upplöses plötsligt när kören börjar sjunga. Livets gång drunknar i sången, plötsligt uppfylls man av stark gemenskap, djup solidaritet, till och med kärlek, och det får den fula vardagen att övergå i perfekt samhörighet. Till och med sångarnas ansikten förvandlas: jag ser varken Achille Grand-Fernet (som har en väldigt vacker tenor-röst), eller Deborah Lemeur eller Ségolène Rachet eller Charles Saint-Sauveur längre. Jag ser människor som ger sig hän åt sången.

Varje gång är det samma sak, jag blir gråtfärdig, jag får en stor klump i halsen och jag gör mitt bästa för att behärska mig, men ibland är det på gränsen: jag kan knappt låta bli att snyfta. När det är en kanon tittar jag ner i golvet, för det blir för mycket känslor på en gång: det är för vackert, för solidariskt, en alltför underbar samhörighet. Jag är inte mig själv längre, jag är en del av en fantastisk helhet som omsluter alla, och då undrar jag alltid varför känslan bara infinner sig under ett sällsynt ögonblick av körsång och inte omsluter oss dagligen. (Barbery 2011: 190)

Upplevelsen av körsång som den skildras här har många varit med om (Elam 2009). Att känna värmen och närheten från sångarna runt sig, att andas gemensamt samma luft: det är en estetisk känsla som övergår förnuftet. Det är mycket möjligt att Siri Derkert upplevde kören på Fogelstad lika intensivt. I sina teckningar av kören återskapade hon känslan av glädje och lust och delade den med sig. Istället för musik eller ord, uttryckte hon sig i bild. Ibland är det bara tre sångerskor på bilderna, ibland några fler - ofta hela kören tillsammans med sin ledare

Elsa Stenhammar sittande framför dem vid pianot, ibland tillsammans med Barbro Hermelin som solist.

Fogelstadbilderna är underlag till flera offentliga verk, mest känd är utsmyckningen i Östermalms T-banestation. Hela utsmyckningen i tunnelbanan är som en fest. Blästringarna från nedgången vid Birger Jarlsgatan på den vänstra sidan fram till perrongens slut strax efter uppgången till Östermalmstorg, präglas av budskapet om fred. "Hindra kärnvapnets vidare spridning" står det vid ett porträtt av dåvarande statsministern Östen Undén och under honom börjar Marseljäsen, som är utspridd i korta notpartier under hela perrongens längd, tillsammans med porträtt av Simone de Beauvoir, barn och kvinnor, en flicka som hoppar rep, vilda djur och så vidare.

Väggen vid den andra perrongen, som börjar vid uppgången till Östermalmstorg och slutar vid uppgången till Birger Jarlsgatan har Internationalen som sammanbindande motiv. Texten: "Upp till kamp emot kvalen, sista striden är här..." saknas, men finns underförstått med i tolkningen av hela väggen. Kerstin Hesselgren från Fogelstad sitter där, sedan Emilia Fogelklou och hela Fogelstadgruppen med Ada Nilsson, Honorine Hermelin, Elin Wägner och hennes Wäckarklocka. Sist, före uppgången till Birger Jarlsgatan, sitter Elsa Stenhammar i all sin prakt vid sitt klaver tillsammans med den sjungande kören och med solisten Barbro Hermelin. Bilden förmedlar gemenskap, livsglädje och en lustfylld känsla av lycka, som för att påminna oss om att i livet finns det flera dimensioner – och detta medan stressade stadsbor rusar förbi.

Referenser

- Barbery, Muriel: *Igelkottens elegans*. Helsingborg/Stockholm: Sekwa Förlag 2011
- Bron, M. Jansson E. Levin H. Sigurdson J.: *Kvinnliga Medborgarskolan vid Fogelstad 1925-1954*. Södermanlands hembygdsförbunds årsbok: Kulturföreningen Fogelstad 2000
- Elam, Katarina: "Körsång och lust. En undersökning av körsång som sinnlig aktivitet och erfarenhet" i *STM-Online* vol 12 2009
- Fogelstad: berättelsen om en skola*. Red Elsa Björkman-Goldschmidt Stockholm: Norstedts 1956
- Knutsson, Ulrika: *Kvinnor på gränsen till genombrott. Grupporträtt av Tidevarvets kvinnor*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2005
- Levin, Hjärdis: *Elisabeth Tamm på Fogelstad. En radikal herrgårdsfröken*. Stockholm/Stehag: Symposion Bokförlag 1989
- Sånger, sammanställda och tillrättalagda för Fogelstads Medborgarskola av Elsa Stenhammar, hämtade ur repertoaren vid kurserna åren 1937-1943*. Stockholm 1944
- Söderberg, Rolf: *Siri Derkert*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening Publikation lxxxiii 1974
- Wallner, Bo: *Wilhelm Stenhammar och hans tid 1-3*. Stockholm: Norstedts Förlag 1991
- Öhrner, Annika: *Siri Derkerts porträtt av kvinnorna på Fogelstad 1943-1954*. Uppsats för påbyggnadskursen i konstvetenskap, Stockholms universitet 1986
- Öhrner, Annika: "Vad säger ett porträtt? Om Siri Derkerts porträtt av Fogelstadkvinnorna" i *Siri Derkert: Fogelstadkvinnor: en porträttutställning i Gripsholms slott*. Nationalmusei utställningskatalog 1990
- Öhrström, Eva: *Elfrida Andrée. Ett levnadsöde* Stockholm: Bokförlaget Prisma 1999

TRADITIONELLA KVINNOR NATUREN OCH DEN SAMISKA POPULÄRMUSIKEN

Ann Werner

Lektor i genusvetenskap, Södertörns högskola

När man föreställer sig vad som är svenskt: vilka platser, ljud eller smaker som ingår i detta nationella "vi" dyker vissa saker upp snarare än andra. I mediernas bilder av Sverige visas till exempel ofta sill och surströmming upp som svenskt, eller midsommar, luciafirande och spelmanslag från dalarna. Framställningar av det svenska, hur fragmentariska och föränderliga de än är, är exempel på hur kulturella identiteter fungerar. Identitet skapas när subjekt anser sig höra samman, politiskt och historiskt, Stuart Hall menar att även om denna sammanhållning är en föreställd sammanhållning har identiteter reella politiska konsekvenser (Hall 1995: 2f). Johan Fornäs har på ett övertygande sätt argumenterat för att identitet ofta upprätthålls med hjälp av kulturella praktiker: hur musik skapas och tolkas är för honom ett exempel på hur kulturell identitet förhandlas (Fornäs 2004: 41). När föreställningar om vad som är svenskt skapas i kulturen sker hela tiden utslutningar av det som anses främmande, det andra, identiteten stärks genom att det annorlunda utsluts (Fornäs 2004: 42). Därför kan man också få syn på hur föreställningarna om det nationella, svenska, ser ut genom att rikta blicken mot den kultur som uppfattas som främmande. Kulturer och praktiker som föreställs som annorlunda, på grund av kulturell, nationell eller etnisk tillhörighet blir ofta skildrade som exotiska och spännande men också annorlunda och hotfulla (Hall 1997: 182). Vilka sorters musikkultur som omtalas på detta sätt har varierat över tid. Några exempel på musikkultur som orsakat debatt och förhandlingar i Sverige är jazzen (Fornäs 2004), hiphopen (Sernhede 2002) och den arabiska/orientalska popmusiken (Egeland 2007). Dessa sinsemellan olika musikkulturer har alla uppfattats som att de kommer från en annan plats, som ligger långt bort från det vanliga Sverige. Detta sätt att skildra musikkulturer som främmande kan till och med vara närvarande när svensk hiphop omskrivs: den andra platsen blir då förorten och de andra; unga män med invandrarbakgrund.

Alla dessa exempel på musikkulturer kan sägas komma någon annanstans ifrån, även om jazz, hiphop och arabiskspråkig pop också görs i Sverige. Musikkulturen hos Sveriges ursprungsbefolkning samerna, kommer däremot från Norden men är inte automatiskt sedd som en del av den svenska kulturella identiteten.¹ I det här kapitlet undersöks text och bild från två samtida samiska artister, Mari Boine och Sofia Jannok, från norska och svenska Sápmi. Deras artisterskap innehåller föreställningar om nation, etnicitet och genus, dessa syns i det material som finns publicerat på deras egna hemsidor, på YouTube och på deras MySpace-sidor. Mari

Boine och Sofia Jannok har båda publik utanför Sápmi, Sverige och Norge och de använder sig båda av sociala medier och internet för att sprida sin musik – ljud, text och bild – men de har också en stark förankring i föreställd samisk kulturell identitet.

Samisk musikkultur i ett historiskt sammanhang

Samerna är idag klassade som en etnisk minoritet i Sverige och det område, Sápmi, som av tradition anses vara deras hembygd sträcker sig över Norge, Sverige, Finland och Ryssland. Den samiska befolkningen talar tre olika dialekter; sydsamiska, nordsamiska och östsamiska, och deras villkor ser något olika ut beroende på vilken nation de bor i. Den samiska kulturen har formats i interaktion med bönder och andra inflyttade från söder, då Sápmi koloniserats i olika perioder de senaste 400 åren. Från 1600-talet och fram till idag har samerna också diskriminerats av nationalstaterna som hävdade rätt till Sápmis naturresurser och i Sveriges och Norges kulturskildringar och vetenskap har samerna framställts som anorlunda, underlägsna och exotiska. Samernas musikkultur är mest känd för jojk: ett sätt att sjunga med estetisk och kommunikativ betydelse, i jojken framför en ensam sångare en personlig berättelse i en särskild stil där vissa fraser och ord upprepas, utan musik. Även de samiska shamantrumorna har rönt intresse inom musikbranschen och musikforskningen (Jones-Bamman 2000). Båda dessa traditioner ansågs under koloniseringen av Sápmi vara tecken på häxeri och ogudaktiga aktiviteter och bestraffades av kyrkan eller nationalstaterna. Kristnandet av samernas region har därför i vågor minskat antalet trummor och decimerade musiktraditionerna fram till mitten av 1900-talet. Både shamantrumman och jojken har dock fått en renässans på senare år. Musikkulturens återväxt sammanföll med att den samiska politiska aktivismen växte i styrka och att turistnäringen fick ökad betydelse för Sápmi som region (Pettersson 2004). Dessutom började den globala musikbranschen saluföra musik från, eller inspirerade av, så kallade ursprungsbe-folkningar under slutet av 1900-talet (Connell & Gibson 2003: 202f), ofta med genrebeteckningen “världsmusik”. Samernas jojk och shamantrummor är ett exempel på musik som figurerat i sådana sammanhang. Orsakerna till att samernas musikkultur åter växte i omfattning och blev en exportvara kan alltså antas vara både politiska och ekonomiska, lokala och globala.

Inom forskning har de traditionella trummorna och jojken studerats, både som bärare av den samiska kulturtraditionen och som kulturella praktiker med förändrad betydelse över tid. Harald Gaski (2000) tillhör de forskare som undersökt samiska traditioner och han menar att jojkande än idag är ett sätt för individen att bli en del av den samiska gemenskapen – själva sättet att sjunga är alltså en samisk identitetsmarkör. Innehållet i jojken är dock också, enligt Gaski, ofta ett åkallande av samiskhet eftersom jojken tematiserar traditionella samiska förhållningssätt till djur och natur, spiritualitet samt den samiska historien (ibid.). Sedan 1970-talet

har det blivit allt vanligare att samiska musiker blandat jojken med musikgenrer som till exempel jazz, rock, pop och techno (Edström 2010). Traditionellt var jojk inte avsett för framträdanden inför publik utan snarare ett sorts berättande, jolkaren kunde jolka till naturen eller sin familj/släkt. Samtidigt som den politiska medvetenheten ökade under 60- och 70-talet anpassades jojken till en större publik och blev oftare ackompanjerad av instrument. Ett resultat av dessa förändringar var enligt Olle Edström (2010) en förändring av jojken, den blandades med till exempel popformatet som var kortare och hade verser, den moderniserade jojken var en förstärkning av den samiska musikkulturen som blev mer diversifierad och fick en större lyssnarskara. Trots att jojken i och med sin nya spridning oftast tonsattes och sättet att sjunga förändrades har den samtida populariserade jolkens förankring i samisk identitet fortsatt att vara stark. Jojken framförs idag av musiker som anser sig vara samiska och den handlar om ämnen som de definierar som samiska: såsom natur, kulturella traditioner, historia och politiska frågor (ibid.). Edström beskriver samisk jojk som en musiktradition i förändring: idag är den blandad med andra musiktraditioner. Edströms sätt att skildra jojken påminner om Homi K. Bhabhas (1994) förklaringar av hur hybridisering av lokal kultur fungerar. I hybrid kultur går det enligt Bhabha inte att dra skarpa gränser mellan den lokala, eller ursprungliga, kulturella praktiken och globala kulturella praktiker den influeras av. Dessutom menar Bhabha (1994: 55) att världens koloniserade kulturer inte har någon unik kulturell identitet, de är alltid hybrida efter kolonialismens verkningar – uppblandade med andra kulturers struktur. Det går därför aldrig att helt skilja minoritetskultur (i detta fall den samiska) från majoritetskultur: det finns bara en uppsättning idéer om att de skiljer sig åt men i realiteten samkonstrueras de i en hybridiseringsprocess. Den samtida samiska musikkulturen påverkas alltså av en pågående hybridisering samtidigt som idén om en särskild samisk identitet fortsätter att vara viktig för många musiker med rötter i regionen Sápmi, inte bara de med uttalade politiska syften i sin musik.

Snötäcka vidder

Samerna är en folkgrupp som traditionellt var nomader men numera är de allra flesta med samisk identitet (helt eller delvis) bofasta och stora delar av dem bor i storstäderna Oslo, Stockholm och Helsingfors. Samernas ting har politiska allianser med andra ursprungsbefolkningar bosatta runt polcirkeln, till exempel på Grönland och i Alaska, som de anser sig dela traditioner och politiska mål med. Bilden av samiskhet i den samtida samiska populärmusiken pekar på vilka traditioner och mål det rör sig om och hur det samiska avskiljs från nationerna Sápmi inlemmas i. En av de mest internationellt framgångsrika artisterna i den samiska populärmusiken är Mari Boine vars eklektiska artistry innehåller produktioner inom både folkrock och techno. Hon har i flera omgångar samarbetat med produ-

center verksamma inom elektronisk dansmusik och också konsekvent tematiserat samisk kultur i sitt artisterskap.

I ett exempel på detta, videoklipppet, eller filmen, till Mari Boines sång "Vuolgge mu mielde Bassivárrái" (Följ med mig till det heliga fjället) sveper kameran till att börja med över snötäckta höga fjäll, fjällen och utsikten från dem återkommer sedan flera gånger i videon och landskapet spelar en central roll i handlingen. I motsvande naturskilldring i Sofia Jannoks video till "Iréne" visas ett plattare landskap täckt av snö där fjällen som syns på avstånd inte är lika höga och spetsiga som i Mari Boines video. Denna miljö syns också i Sofia Jannoks video till "Árvas" (Árvas är tundrans namn) som är filmad vid Torneträsk. Hon kommer från den svenska delen av Sápmi och det vidsträckta landskapet i videon skvallrar om detta – Mari Boines norska Sápmi har spetsiga berg och djupa fjordar. Sofia Jannok är en artist som inte haft samma internationella framgång som Mari Boine men som ändå blivit populär i Norge och Sverige. Med hjälp av ett litet band framför Sofia Jannok sina sånger, en kombination av pop och folkmusik, på samiska. Precis som hos Marie Boine är det inte traditionellt jojkande som ligger till grund för Sofia Jannoks artisterskap utan istället sjunger hon melodier vars tonalitet inspirerats av joken. Ett viktigt kännetecken för världsmusik och musik från ursprungsbefolkningar är, enligt Rupa Huq (2006: 65), att den beskrivs som traditionell musik i en modern tid. "Världen" i världsmusik är platser som vanlig pop inte kommer ifrån, som beskrivs som fortfarande styrda av tradition. I videorna av Mari Boine och Sofia Jannok som diskuterats här, några av deras mest berömda sånger, visas platserna som de och deras musik beskrivs komma ifrån upp: det är berg, dalar och tundror, landskapet är täckt av snö. Platserna tycks karga, inga hus syns till exempel till, och svåra att överleva på i sin brist på bebyggelse, människor och (synliga) djur. Både Mari Boine och Sofia Jannok visas i var sin sekvens i videorna stående ensamma, blickande ut över landskapet, sjungande. De tycks sjunga till platsen och det är platser som visas upp som orörda av mänsklig hand: ursprungliga. Men de snötäckta vidderna och fjällen i Sápmi är inte bara visade i videorna utan även omsjungna. Texten till "Vuolgge mu mielde Bassivárrái" behandlar fjällen och samernas historia medan "Árvas" är en personlig hyllning till tundran. Sápmis vinterlandskap lyfts även fram i flera andra av Mari Boines produktioner (Sofia Jannok är en betydligt yngre artist och har ännu inte producerat någon större mängd sånger och videor) och platserna framstår som viktiga tecken på samiskhet i deras artisterskap.

Dräkter, smycken och slöjd

Förutom naturens centralitet för de två artisterna visas flera element av samiskhet upp i bild och film. Sofia Jannok har en uppsjö bilder av sig själv på sin hemsida. Hon är ofta iförd en pälsmössa med bård i de samiska färgerna, eller silversmide vars flätningar och mönster påminner om samisk slöjdtradition. Även Mari Boine

visar upp sig iklädd särskilda smycken och kläder: på bilderna på hennes MySpace-sida har hon silversmide på sig, håller i fjädrar och har kläder av skinn eller med bårder i de samiska färgerna. I konsertvideor av Mari Boine som är utlagda på hennes hemsida och på YouTube håller hon ibland en shamantrumma i skinn, Sofia Jannok å andra sidan fokuserar på att sjunga och jojka – hon spelar inga trummor eller andra instrument i de filmer hon visar på hemsidan och på MySpace. I musikvideon till ”Árvas” kör Sofia Jannok en amerikansk 50-talsbil genom ett snötäckt Tornedalen och hämtar upp sitt band med deras (västerländska) instrument efter vägen, kameran sveper över fjällen och i slutet spelar och sjunger de på Torne älvs is. Samtidigt som landskapet och det sätt som det filmas på ger intryck av ett nostalgiskt förhållande till platsen genom svepande vyer och ljus, skimrande färgskala är bandet inte uppklätt i traditionella samiska kläder. Sångerskan blandar västerländska kläder med blinkningar till den samiska slöjden. Hon har på sig en klänning vars bård skulle kunna vara ett samiskt broderi och ett stort silversmycke, men kameran fokuserar på hennes midjekorta skinnjacka och prickiga hårbånd i 50-talsstil. Plagg som vilken storstadskvinna som helst kan bära. Sofia Jannok blandar på så sätt det samiska modet med det västerländska vilket Mari Boine inte gör. Charlotte Echtner och Pushkala Prasad (2003: 679) menar att turistnäringen i sin avbildning av regioner i tredje världen förstärker attityder, bilder och stereotyper från den koloniala tiden för att sälja resor. Detta görs genom att befolkningen och platsen framställs som till exempel annorlunda, farliga, ursprungliga och/eller traditionella i bild och text. Detta sker inte minst genom kläder, slöjd och smycken. På liknande sätt tycks bilderna på Sofia Jannok och Mari Boine låna delar av sina uttryck från turistbroschyrer där samisk slöjd saluförs. Men det är inte entydiga bilder av exotiska samer som de visar upp, de använder sig också av andra estetiska uttryck. Sofia Jannok blandar den samiska slöjden med västerländskt mode och hennes estetik blir mer än tradition. Mari Boine å sin sida framför radikala politiska budskap i sina traditionella kläder och gör sig på så sätt inte till en turistattraktion då hon använder den samiska estetik för att utmana nationalstaternas politik.

Politiska kommentarer – Sápmi och nationalstaterna

I en intervju från 2008 som är upplagd på Mari Boines hemsida berättar hon att hennes artistskap växte fram ur en ilska mot förtrycket av samerna och utarmningen av Sápmi. Rätten till land, flod och hav har varit en politisk knäckfråga för samerna som traditionellt försörjt sig på rennäring och fiske. Hon berättar att det var i samband med protester mot ett nytt vattenkraftverk i Alta-Kautokeino och en hotande tvångsförflyttning av samer som hon började skriva musik. Hennes användning av shamantrumman, jojken och det samiska språket kan ses som audiellt motstånd mot förtrycket av samerna, medan hennes texter och bilder ofta visar samernas historia med en kritisk udd. I videoklipppet till Mari Boines sång “Vu-

olgge mu mielde Bassivárrái” (Kom med mig till det heliga fjället) springer två barn klädda i samisk folkdräkt från en präst i en björkskog. Tvångsförflyttningar och (tvångs)kristnande är en del av Sápmis koloniala historia i både Norge och Sverige men i samtiden är det andra hot som riktas mot samerna. Mari Boine påpekar på hemsidan att det samiska språket utarmats i den norska skolan, att samiska ungdomar idag har svårt att få arbete och ofta hamnar i socialt utanförskap i det norska samhället. Sofia Jannok har inte samma uttalade politiska budskap. Hennes sätt att beskriva Sápmi fokuserar på dess skönhet och den orörda naturen, hennes hemsida och MySpace-sida innehåller inte kritiska inslag eller några kommentarer av kolonialhistoriens övergrepp, men hyllningen av Sápmi – en region som ofta glöms bort i svenska mediers rapportering – kan tolkas som politisk i sig. Till exempel skriver hon i sin blogg på hemsidan om hur hon längtar hem till Sápmi från andra platser i världen.

Mari Boine och Sofia Jannok gör olika sorters politiska kommentarer i sitt artistskap, men uppfattas dessa? John Hutnyk (2000: 128f) har påpekat att hybrida musikkulturer i vilken västerländska toner och aktörer blandas med det som anses traditionellt ofta används för ekonomisk vinning: de stora pengarna går oftast till västerländska musiker och stora skivbolag. Vidare menar Hutnyk att man inte ska vara naiv och tro att musiken kan uppnå politiska resultat, istället är det politiska och estetiska motståndet enligt honom främst en vara som saluförs.

Vad en kvinna kan göra

Som Avtar Brah och Ann Phoenix (2004) har formulerat det samverkar multipla axlar av skillnad alltid i historiskt specifika kontexter. De konstaterar att skillnader som ras, klass och genus omskapas i kulturen genom motsägelsefulla relationer med varandra. Sápmi som region och samiskhet som etnicitet är som visats aktiva identifikationsytor i Mari Boine och Sofia Jannoks artistskap, men artisterna är också båda kvinnor. Deras samiska femininitet framställs exempelvis genom att de bär kjolar, klänningar, och pälskappor med bårder i de samiska färgerna. Men de betonar också att de är både samer och kvinnor genom sina smycken, som inte är sådana män bär och vars estetik anspelar på samisk slöjdtradition. Även om kvinnor (främst äldre kvinnor) varit shamaner och använt shamantrumman och kvinnor har jojkat är de flesta kända bevarade jojker skrivna/och framförda av män och de flesta bilder av samiska shamaner föreställer män. Kvinnliga utförare är med andra ord ett relativt nytt inslag i samisk musiktradition. Förutom att fungera som tecken på samiskhet har jojken och trumman en andlig betydelse, de är medel att kommunicera med själavärlden. Samernas religion innan kristnandet var animistisk, det vill säga naturen uppfattades som besjälad precis som människor och djur. Naturens själ kan åkallas och de som kunde åkalla själar var shamanerna, som gjorde detta med hjälp av trummor. Naturen, och särskilt den karga nordliga naturen, har därför en särskild betydelse i den samiska andligheten. Djur och

natur är också ofta omsjungna ämnen i jojkar. När Mari Boine använder sig av trumman och jojken intar hon med andra ord en plats som ofta sammankopplats med män: positionen som den andliga ledaren. Det tycks alltså ha skett en förskjutning av traditionerna som tillåter kvinnor att bära en framträdande andlig roll inom samisk kultur. Men det är en särskild sorts andlighet Mari Boine projicerar, i "Uldda Nieida" sjunger hon till exempel om jordens ande, en kvinnofigur som förhäxar män. I videon till sången snurrar en kvinna i vit klänning med utsträckta armar först på en äng och sedan med inklippta berg i bakgrunden. Det tycks som att denna kvinnas plats i den andliga världen, och i naturen, är knuten till hennes kön och därmed den kvinnliga anden. En ande som definieras av sin heterosexualitet eftersom hon främst syftar till att förföra män. Sofia Jannok tematiserar inte sin kvinnlighet i musiken på samma andliga sätt och hennes låtar handlar nästan uteslutande om naturen. Men hon intar en traditionellt kvinnlig artistposition som sångerska framför ett band av män. Och i sina sånger till naturen beskriver hon en upplevelse av en magisk koppling till denna. Både Mari Boine och Sofia Jannok nämner magi i relation till just naturen och kombinerar i sina beskrivningar samisk och västerländsk föreställningsvärld. I den västerländska föreställningsvärlden har kvinnor ansetts vara i kontakt med naturen och driftstyrda, medan män ansetts kultiverade och förnuftiga (jfr. Fornäs 2004). Sett ur detta perspektiv är artisternas magiska kopplingar till naturen och Mari Boines andliga anspelningar inte förvånande. Inom till exempel världsmusik och electronica har samisk musik enligt John Connell och Chris Gibson (2003: 203) fyllt en särskild funktion: eftersom musiken uppfattas som andlig och nära naturen anses musiken bidra med ett särskilt lugn, en kontemplativ eller translik känsla som kontrasteras mot den västerländska "maskinmusiken". Naturen och den magiska kopplingen till den kan inte sägas vara genuskodad i sig, men artisterna förhåller sig till naturen som en ursprungsplats, en plats för födelse (av kvinna) och som en magisk och estetisk plats. Naturen är med andra ord inte en kraft som de kämpar med eller mäter sin kraft mot, den är inte farlig och inte deras levebröd utan istället vacker att titta på, magisk och platsen de kommer från, likt kvinnliga jordandar. Naturen och känslan för den blir på så sätt feminin i både Mari Boines och Sofia Jannoks beskrivningar.

Samiskheten och norsk/svensk kulturell identitet

Att de två artisterna själva etnifierar sig, med kommersiella och politiska implikationer, och att de framställer sig själva som magiska och i kontakt med naturen på ett kvinnligt sätt gör att de påminner om uttrycket hos andra kvinnliga artister inom världsmusiken (jfr. Connell & Gibson 2003). Musikbranschen i stort har visat att artister som inte självklart ingår i en vit västerländsk genealogi porträtteras som exotiska med olika typer av referenser till "deras" kultur, och att kvinnor exotiserar på ett sexualiserande sätt. Mari Boine och Sofia Jannok använder dessa

bilder för egen sak – och modifierar dem. Richard Jones-Bramman (2001) menar att samisk musik är både underhållning och en förhandling av samisk historia och etnicitet. Vidare menar Jones-Bramman att det i en sådan förhandling finns både koloniala bilder och politiska omformningar av dessa bilder. På samma sätt kan dessa två kvinnliga artister sägas både reproducera och förändra stereotypa bilder av samiskhet och samiska kvinnor.

Vad säger då deras framställningar av samisk kulturell identitet om det svenska och det norska? Båda artisterna beskriver att de kommer från Sápmi och åker hem till Sápmi, när de är i Norge och Sverige är de någon annanstans. På så sätt blir nationalstaterna som artisterna formellt tillhör andra platser än deras egna. Sofia Jannok beskriver i sin blogg hur hon anpassar sig till storstadslivet i Stockholm som om det vore ett annat land, en annan värld. Även om svensk och norsk kultur sällan omtalas av artisterna formas bilder av dem i sin frånvaro. Den kulturella identiteten hos Norge och Sverige kännetecknas av att de är koloniserare och motsatserna: de är det som Sápmi inte är. Om Sápmi är vidsträckt, magiskt, vackert, andligt, traditionellt och en plats för slöjd och politik så blir nationalstaterna motsatsen: trångt, modernt, fult, sekulärt och en plats för tekniska framsteg, stress pengar och jobb. Nationalstaterna beskrivs hos Mari Boine som onda i sin framstegsiver och strävan efter teknisk utveckling när de bygger ut elförsörjning och fiskenäring i Sápmi. Sofia Jannoks hyllande av orörd natur kan förstås som en uppmaning att bevara naturen i Sápmi, även om hon inte uttryckligen kritiserar tekniska framsteg. I båda artistskapen framträder traditionen som något positivt och unikt, de moderna storstadsmänniskorna som negativa frånvarande figurer.

Noter

- ¹ Forskningen om samisk populärmusik online genomfördes med stöd av STINT (Stiftelsen för internationalisering av högre utbildning och forskning) på The University of Auckland under 2010.

Referenser

- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London: Routledge 1994
- Brah, Avtar och Ann Phoenix, "Ain't I A Woman: Revisiting Intersectionality", i *Journal of International Women's Studies*, 5(3) 2004, s. 75-86
- Connell, John & Chris Gibson, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, London: Routledge 2003
- Echtner, Charlotte & Pushkala Prasad, "The Context of Third World Tourism Marketing", *Annals of Tourism Research*, 30(3) 2003, s. 660-682
- Edström, Olle K., "From Yoik to Music: Pop, Rock, World, Ambient, Techno, Electronica, Rap and ...", i *STM-online*, 13 2010
- Egeland, Helene, *Det ekte, det gode og det coole: Södra teatern og den dialogiske formasjonen av mangfoldsdiskursen*, Linköping: Tema Kultur och samhälle 2007
- Fornäs, Johan, *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*, Stockholm: Norstedts 2004.

- Gaski, Harald, "The Secretive Text: Yoik Lyrics as Literature and Tradition", i *Nordlit*, nr. 5. 2000
- Hall, Stuart, "Who Needs 'Identity'?", i Stuart Hall & Paul du Gay (red.), *Questions of Cultural Identity*, London: Sage 1996
- Hall Stuart, "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity", i Anne McClintock, Aamir Muft & Ella Shohat (red.), *Dangerous Liaisons: Gender, nation and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis: University of Minnesota press 1997, s. 173-187
- Hutnyk, John, *Critique of Exotica: Music, Politics and the Culture Industry*, 2000
- Huq, Rupa, *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity on a Postcolonial World*, London: Routledge 2006
- Jones-Bamman, Richard, "From 'I'm a Lapp' to 'I am a Saami': Popular Music and Changing Images of Indigenous Ethnicity in Scandinavia", i *Journal of Intercultural Studies*, 22(2) 2000, s. 189-210
- Pettersson, Robert, *Sami Tourism in Northern Sweden: Supply, Demand and Interaction*, Umeå: Umeå universitet 2004
- Sernhede, Ove, *Alienation is my nation. Hiphop och unga mäns utanförskap i det nya Sverige*, Stockholm: Ordfront 2002

Internet

- <http://www.youtube.com/watch?v=zygiu-7myhc> (16/8 2011)
- <http://www.sofiajannok.com/> (16/8 2011)
- <http://www.myspace.com/sofiajannok> (16/8 2011)
- <http://www.mariboine.no/> (16/8 2011)
- <http://www.myspace.com/boine> (16/8 2011)

LITTERÄRA PRAKTIKER

KAMPEN OM MINNET

INGER BRATTSTRÖMS UNGDOMSROMANER OM ANDRA VÄRLDSKRIGET

Ulf Boëthius

Professor em. i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Att minnas är en sak, att skriva historia en annan. Historia och minne drar åt olika håll. Medan historikerns ambition är att vara objektiv och rationell är minnet förbundet med olika individers och gruppers intressen och dessutom ofta laddat med känslor. Dessa kan ibland vara så starka att man har svårt att ta till sig historikerns sanningar – särskilt om dessa kolliderar med de egna subjektiva minnena. Det kollektiva minne som växer fram ur de enskilda rösterna avviker därför ofta från historieskrivningens bild. Men motsättningen mellan historia och minne är inte absolut: den historiska forskningen utgör ju en del av den breda offentlighet där det kollektiva minnet utformas – och omformas. Det gemensamma minnet är föränderligt: det pågår ofta strider om bilden av det förflutna.

Även skönlitteraturen kan bidra till det kollektiva minnet. Den tyska forskaren Astrid Erll har myntat en särskild term för romaner med den funktionen. Hon kallar dem minnesromaner (Erll 2003). Minnesromaner kännetecknas enligt Erll (som här är inspirerad av Paul Ricoeur) av tre saker: de bygger på (är "prefigure-erade" av) en redan existerande erinringskultur; de spelar en central roll när det gäller att bekräfta eller omstrukturera de (ofta konkurrerande) kollektiva minnen som denna rymmer (ytterst möjliggör romanerna läsarens "refigurering") och slutligen använder de sig av en rad för minneskonstruktionerna speciella berättartekniska grepp (Erll talar om "det kollektiva minnets retorik") (Erll 2003: 139, 180ff). Minnesromanen skiljer sig här från den historiska romanen som också fokuserar på händelser i det förflutna men för det mesta utan att bearbeta det kollektiva minnet av dem. I praktiken tänker Erll på böcker om ett historiskt skeende som ligger så nära i tiden att författarna kan bygga på egna minnen: själv undersöker hon ett antal minnesromaner om första världskriget skrivna i slutet av 1920-talet.

Här skall två tidiga svenska minnesromaner om andra världskriget ställas i centrum. Det handlar om två ungdomsböcker av Inger Brattström, *Före mörkläggningen* (1966) och *Behåll din bit!* (1967). Inger Brattström var nitton år när kriget bröt ut och kan således bygga på egna minnen. Men böckerna är inte öppet självbiografiska – även om författaren precis som huvudpersonen i *Före mörkläggningen* tog studenten 1940 och samma år gifte sig med en officer (*Svensk författarlexikon 1900–1940*: 344). De båda böckerna hänger ihop: den första, som har den artonåriga Åsa som fokalisator, skildrar tiden från sommaren 1939 till juni

1940, medan den andra, som låter hennes tre år yngre syster Brita blicka tillbaka, utspelas från december 1940 till maj 1945.

Hur minns de här båda böckerna kriget? Till att börja med kan man konstatera att det är fråga om en enda sammanhängande berättelse: den bild av Sverige under krigsåren som tecknas i *Före mörkläggningen* återkommer i sina huvuddrag i *Behåll din bit!* Jag tänker undersöka dels vilka dessa huvuddrag är, dels hur berättelsen är berättad – med fokus på den särskilda retorik som kommer till användning under minnesbearbetningen. Vilka minnesmässiga modus kan man urskilja – och med vilka berättartekniker skapas de? Men avsikten är också att diskutera hur böckerna förhåller sig till den minneskultur ur vilken de växt fram. I första hand tänker jag relatera dem till den berättelse om kriget som var den dominerande i den svenska offentligheten vid mitten av 1960-talet. Men jag kommer också att dra in en annan kontext: de böcker om Sverige under beredskapen som Inger Brattströms föräldrar, Lisa och Gösta Högelin, skrev medan kriget ännu pågick. Avslutningsvis tänker jag också diskutera hur det kom sig att Inger Brattströms böcker gavs ut just vid 1960-talets mitt och inte vid någon annan tidpunkt. Hur såg den samtidskontext ut som gjorde dem möjliga?

Böckernas bild av kriget

Böckernas karaktär av minnesromaner markeras redan på de första sidorna. I *Före mörkläggningen* möter vi frasen “Det var den sommaren” redan på första sidan och den återkommer sedan som en refräng genom hela det första avsnittet. I *Behåll din bit!* skapas den tillbakablickande hållningen genom att berättelsen får börja i maj 1945. Därifrån kastas vi tillbaka i tiden: det andra kapitlet startar i december 1940.

Låt oss nu se hur böckernas berättelse om Sverige under andra världskriget ser ut. Åsa i *Före mörkläggningen* är från första stund misstänksam mot nazismen. Hon känner obehag inför omgivningens beundran för “det nya Tyskland, där de marscherade så taktfast och hade så sunda vanor” (22). Men det är först när hon möter journalisten Mattias som hon blir verkligt engagerad. Mattias, som kämpat mot fascisterna i Spanien, berättar om nazistiska övergrepp och tyska koncentrationsläger – “rösten var intensiv och skälvande” (34). Hans inlevelse väcker Åsa.

Hon är emellertid ganska ensam om att reagera. Hon umgås med den barnlige Palle som sjunger Horst Wessel och ritar hakkors i sanden samtidigt som han är bäste vän med en jude. När Åsa försöker få honom att förstå vad tyskarna egentligen gör med judarna svarar han att det nog mest är “prat och överdriven skräckpropaganda” (39). Självt upprörs hon över Uppsalastudenternas motstånd mot att låta ett antal judiska läkare komma in i landet. Men hennes föräldrar håller med studenterna. “Vi ska inte få ett rasproblem också här...”, säger fadern (36).

Åsa upprörs också över talet om “neutralitet”. “Neutral, tänkte Åsa, Hur kan man vara neutral? Det var ett omoraliskt ord.” (112). Därför ifrågasätter hon också

de inskränkningar av tryckfriheten som införs – i neutralitetens namn. Även på den här punkten har fadern motsatt uppfattning. Inte heller den ett par år äldre Andreas, som hon förlovar sig med på bokens sista sidor, delar hennes kritiska hållning.

Den ende i hela boken som delar Åsas upprördhet över det som sker är Mattias. Ändå förhåller de sig på olika sätt inför det som sker. Han deltar aktivt i kampen mot nazismen medan Åsas avsky för det som sker runt omkring henne får henne att till sist fly bort, in i ett hägrande äktenskap.

I *Behåll din bit!* är det i stället Åsas yngre syster Brita som blickar tillbaka. Hon säger sig inte bry sig om kriget. Men hon kommer inte undan. Hon umgås med "swingpjatten" Simon, vars mamma upplåter sitt hem för flyktingar av alla slag. I centrum står den några år äldre norrmannen Odd, som anländer vintern 1941–skottskadad efter sin flykt över gränsen. Odds funktion liknar den som Mattias hade i den föregående boken. Han föraktar svenskarna för att de förbjuder rapportering om de tyska övergreppen samtidigt som de tillåter permittenttåg och malmtransporter.

En dag våren 1942 är Odd borta. Brita tar hans försvinnande mycket hårt. Odd har öppnat Britas ögon för både krigets brutala verklighet, de nazistiska grymheterna och den diskutabla svenska neutralitetspolitiken. Hon börjar skolka och driver omkring i Stockholms centrum med Simon. När föräldrarna förebrår henne svarar hon genom att påminna om det som pågår. "Förresten, visste de att det gick tåg? Att det varje dag genom månader och år gick tåg mellan Tyskland och Norge? Med soldater och krigsmaterial och så." (109)

Brita blir illa berörd av firandet på Kungsgatan när kriget är slut: "Det verkar nästan som om det vore vi svenskar som varit i krig och nu äntligen gått segrande ur striden..." (146). Då har hon också sett de fasansfulla bilderna från koncentrationslägren. Hur har detta kunnat hända? Det beror på lydnaden, tror Simon. "Och kanske är lydnaden den yttersta orsaken till kriget, om vi inte var så lydiga tillsammans skulle det ju aldrig gå..." (147).

Brita hamnar alltså i ungefär samma syn på kriget, nazismen och den svenska neutralitetspolitiken som Åsa i den föregående boken. Men Brita gör ett helt annat livsval än systemen. Hon har ingen tanke på att gifta sig och skaffa barn. I stället tänker hon bli bonde. Men först ämnar hon delta i återuppbyggnadsarbetet efter kriget, "gripa in med båda händerna och hjälpa till och bli delaktig". (152)

Minnesromanernas modus

Låt oss nu undersöka hur det hela berättas. Man kan berätta om det som skett i olika tonlägen och med olika anspråk. Astrid Erll (som här bygger vidare på Jan och Aleida Assmann) menar att man i minnesromanernas retorik kan urskilja minst fyra olika modus: kommunikativt, kulturellt, antagonistiskt och reflexivt. Den som använder ett kommunikativt modus vill bara berätta om sina egna pri-

vata erfarenheter. Detta modus – som Erll också kallat erfarenhetsmässigt (Erll 2004: 268) – kännetecknas av en låg genre, vardagligt språk, realistiska detaljer, underifrånperspektiv och en berättare med “personal voice” (termen är Susan Lansers) – något som rent berättartekniskt tar sig uttryck i intern fokalisering och ett intradiegetiskt berättande (Erll 2003: 153, 164).

Den som använder ett kulturellt modus har andra anspråk. Här får den personliga upplevelsen allmängiltighet och kulturell betydelse – Erll har också använt termen monumentalt modus (Erll 2004: 268). Ett sådant modus utmärks bland annat av högre genre, ett mindre vardagligt språk, kulturella referenser, hänvisningar till ett historiskt (ibland mytiskt) förflutet samt en auktoritativ (ofta allvetande och heterodiegetisk) berättare (Erll 2003: 151ff, 163f). Det kan också anta en antagonistisk karaktär. Ett antagonistiskt modus uppstår om berättelsen utmanar andra sätt att minnas det förflutna och ger sig in i de minneskonkurrenser som ofta pågår i minneskulturen. Ibland förekommer direkta referenser till andra konkurrerande berättelser (Erll 2003: 154ff). Men polemiken kan också vara dold och framträda först när den utmanade berättelsen synliggörs. Ett reflexivt modus slutligen kännetecknas av ett berättande där minnet, minneskulturen och minnesprocessen skjuts i förgrunden och blir föremål för diskussion.

Minnesromaner pendlar ofta mellan flera av dessa modus. Alla de nu nämnda, utom det reflexiva, finner man också i Inger Brattströms romaner. Men det är ett kommunikativt eller erfarenhetsmässigt modus som dominerar. Redan genrevalet pekar i den riktningen. Båda böckerna är flickböcker och Brattström har dessutom valt en av denna ofta föraktade genres mest slitna mönster: det där vi får följa en flicka under något eller några av de sista åren (och/eller sommarloven) i gymnasiet. Fokaliseringen är intern och Åsas och Britas vardagsliv står i centrum. Åsa berättar om sommarlov och kadettbaler, revybesök och studentfirande medan Brita talar om biobesök och smokingfester – och om hur hon drar runt på Epa och NK i stället för att gå i skolan. Tonen är vardaglig och böckerna är fulla av realistiska detaljer: mörkläggningsgardiner, gengasbilar och ransoneringskort men också filmtitlar, slaggers och namn på populära jazzmusiker.

Kulturellt och antagonistiskt modus

Samtidigt glider minnesskildringen ibland över i ett kulturellt eller monumentalt modus. Detta är inte särskilt framträdande. Endast vid ett tillfälle använder sig Brattström av en kulturell referens som höjer framställningen över det vardagliga. Det sker då hon i *Före mörkläggningen* låter Mattias referera till Picassos *Guernica* – “där finns alltsammans för den som har ögon att se med” (32f). Annars är det bara stilen som ibland får en viss förhöjning. Det tydligaste exemplet är fokuseringen på det tyska marscherandet i den första boken (22, 32). Marscherandet blir inte bara en symbol för Nazitysklands framfart, det ger också kriget en mytisk

dimension. Detta blir särskild tydligt när stöveltrampet dyker upp för tredje gången, efter ockupationen av Norge och Danmark:

Och Åsa hörde det igen, alldeles tydligt. Hur de marscherade och marscherade tvärs över skogar och fält och vattendrag och städer och byar och trädgårdstomter, rakt genom kartor och rapporter och bulletiner, hon kände hur hårt de trampade, hon såg hur kallt det blänkte i stövelskaften. Och de hade inga ansikten, det hemska var att de hade inga ansikten alls. (188)

Här har framställningen lämnat realismen och gått över i det visionära: nazismen har blivit en metafysisk makt vars obönhörliga marscherande ingenting tycks kunna hejda.

I *Behåll din bit!* är ett kulturellt modus ännu mera sällsynt. Men när Brita går på bio och ser journalfilm får kriget även här en anonym och tidlös karaktär:

Det var de vanliga journalfilmerna, Ufa och Fox och SF, det ar Hitler och parader och fanor, Churchill och cigarren, bomber som föll och föll och föll genom luften, explosioner på land och i vatten, soldater med sotiga ansikten under hjälmarna. Brita försökte fånga de där ansiktena, försökte få ett intryck av hur de såg ut och hur de kände bakom röken och svetten och skotten. De var anonyma och alla lika varandra i sin hanering med vapen och ammunition, under attack eller flykt, sen gjorde det detsamma om det var under öknens sol eller uppe vid polcirkeln, om ryss eller finne eller amerikan, den okände soldaten. (102)

Samtidigt som kriget får en monumental dimension aktualiserar citatets omnämnande av "Churchill och cigarren" ett annat drag i böckernas minnesberättande. Vissa ord och begrepp har ett slags pars-pro-toto-karaktär och väcker hela minneskedjor till liv. Erll (som här är inspirerad av Pierre Noras begrepp "lieux des mémoires") talar om hur vissa ord fungerar som "cues", stickrepliker som får läsaren att ta vid och fullborda den antydda helheten. Orden får, förtydligar Erll, en "Abrufffunktion": de kan starta minnesprocesser hos de läsare som själva upplevt (eller skaffat sig kunskaper om) det skeende det handlar om.

I Brattströms båda böcker finns det gott om sådana signalord. De flesta av dem står i det kommunikativa minnets tjänst och bör ha fungerat som "cues" för läsare som själva upplevt (eller skaffat sig kännedom om) krigsårens vardagsliv – jag tänker på ord som mörkläggningsgardiner, vedstaplar och ransoneringskort. Men det finns också ord som pekar mot minnesräckor av ett annat och mindre vardagligt slag. Det är ord som aktualiserar politiska och kulturella kontexter och fungerar som "lieux de mémoires": symboliska monument över de händelser de frammanar. Redan det ovan berörda marscherandet har en sådan laddning. Det finns emellertid två ordgrupper i böckerna som är av särskild betydelse i detta sammanhang: å ena sidan ord som "koncentrationsläger", "Auschwitz", "jude" och "ni-onde april", å den andra "neutralitet", "flyktingar", "konfiskeringar", "permittertrafik", "malm" och "kvarstadsbåtar". Orden i den första gruppen framkallar minnet av nazisternas krigsförbrytelser medan orden i den andra aktualiserar den svenska neutralitetspolitiken. I båda fallen blir resultatet att framställningens erfa-

renhetsmässiga modus glider över i ett kulturellt sådant. Moduset blir också antagonistiskt – åtminstone för de läsare som uppfattade att Brattströms berättelse i praktiken vände sig mot den gängse bilden av Sveriges agerande under kriget.

Småstatsrealismen och den moraliska motberättelsen

Den berättelse om Sverige under andra världskriget som dominerade under 1960-talet var den som forskarna brukar kallas den småstatsrealistiska (Östling 2003: 32ff). Enligt den hade Sverige trots sin neutralitet egentligen kriget igenom stått på den rätta sidan. "Vi har gjort vårt, vi har fört kampen på vårt sätt", deklarerade statsminister Per Albin Hansson på krigets sista dag (Johansson 2006: 277). Eftergifterna hade varit obetydliga och dessutom nödvändiga. Samlingsregeringen lyckades hålla landet utanför kriget, något som hade varit bra även för grannländerna: Sverige hade ju tagit emot en mängd flyktingar. Man tonade ned de sympatier för Tyskland som under krigets första år funnits både inom försvarsmakten och hos ledamöter av samlingsregeringen: i stället slog den småstatsrealistiska berättelsen fast att det aldrig funnits någon nazism av betydelse i Sverige. Denna berättelse kom att bli allmänt omfattad under de första efterkrigsdecennierna. Den fick stöd även av historikerna: det stora forskningsprojektet "Sverige under andra världskriget", inlett under 1960-talets senare hälft, bekräftade i allt väsentligt småstatsrealismen.

Det är denna patriotiska berättelse som Brattströms böcker ifrågasätter. För Åsa är neutralitet som vi sett ett omoraliskt ord. Hon upprörs dessutom – precis som systemen – över motståndet och misstänksamheten mot (särskilt judiska) flyktingar och båda reagerar mot inskränkningarna i tryckfriheten och förbudet att kritisera nazisternas illgärningar. Ingen av dem tycker heller att Sverige egentligen är neutralt: man tillåter ju dagliga transporter av både soldater och krigsmateriel genom landet och säljer järnmalm till Tyskland. Samtidigt ser de att många lockas av "det nya Tyskland" – eller tycks likgiltiga inför det som sker. Varken fadern, som flyttar knappålar på sin karta, eller Åsas man Andreas verkar bli berörda av de tyska övergreppen. Därför tycker Brita att det känns konstigt när svenskarna i maj 1945 uppträder som om de deltagit i kriget och "nu äntligen gått segrande ur striden". Ironin drabbar i praktiken också kärnan i den småstatsrealistiska berättelsen, Per Albin Hanssons "Vi har gjort vårt, vi har fört kampen på vårt sätt."

Det som vi möter i Brattströms böcker är det som senare har kommit att kallas den moraliska motberättelsen om kriget (Östling 2003: 35). Denna berättelse skyntar redan i den kritik som redan under krigsåren riktades mot samlingsregeringens neutralitetspolitik och som kom till uttryck också i romaner som Vilhelm Mobergs *Rid i natt!* och Eyvind Johnsons *Krilonserie*. Dess huvudtema var att Sveriges agerande under kriget stred mot centrala moraliska värden. Ledstjärnan var, menade kritikerna, den skrupelfria pragmatismen. Regeringen hade inte insett

att kriget var en kamp mellan frihet och ofrihet (och mellan ont och gott) och eftergifterna innebar ett schackrande med demokratins grundläggande värden.

Under de första efterkrigsdecennierna kom denna motberättelse emellertid att spela en undanskymd roll. Inte förrän under 1980-talet började den på allvar utmana småstatsrealismen. Med Maria-Pia Boëthius uppmärksammade debattbok *Heder och samvete* (1991) kom genombrottet. Nu vittrade den småstatsrealistiska berättelsen sönder (Östling 2003: 38ff). Även historikerna påverkades; det tydligaste uttrycket för detta var det nya stora forskningsprojektet "Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen" i början av 2000-talet. Plötsligt började Sveriges agerande under kriget ses i ljuset av Förintelsen.

Inte heller de skönlitterära författarna ifrågasatte under de första efterkrigsdecennierna den småstatsrealistiska berättelsen. Inger Brattström var en av de första som bröt tystnaden. Men hon fick snart efterföljare: 1970 inleddes Sven Delblancs Hedebysvit som innehöll svidande kritik mot Sveriges agerande under kriget (Kejzlar 1984: 243ff). Även andra författare tog upp ämnet. Andra världskriget fick uppenbarligen förnyad aktualitet vid denna tid – även om den småstatsrealistiska berättelsen fortsatte att vara hegemonisk. Vilka var då orsakerna till detta? Hur kom det sig att Inger Brattströms minnesromaner skrevs just när de skrevs?

Vänstervågen

En viktig faktor var säkert vänstervågen vid 1960-talets mitt. 1965 publicerades Göran Sonnevis berömda dikt "Om kriget i Vietnam". Den blev symbolen för ett pånyttfött politiskt engagemang, riktat inte bara mot "USA-imperialismen" och det kapitalistiska systemet utan mot förtryck och övervåld i största allmänhet. Redan tidigare fanns ett starkt engagemang för de svartas kamp i Sydafrika och för den amerikanska medborgarrättsrörelsen. Utpekandet av "lydnaden" som den yttersta orsaken till världskriget i *Behåll din bit!* kan ses mot bakgrunden av en av tidens vanligaste kampmetoder, civil olydnad.

Den nya vänstern bars upp av ett starkt moraliskt patos. Blickarna var i första hand riktade mot nuet men engagemanget hade även en tillbakablickande dimension, manifesterad i ett antal arbetarspel. Andra världskriget låg dock i allmänhet utanför blickfältet. Ändå tycks det mig möjligt att det moraliska engagemangets återkomst kan ha haft sin betydelse – inte bara för Inger Brattströms ifrågasättande av den svenska neutralitetspolitiken utan också för dem som under 1970-talet följde henne i spåren.

Också utvecklingen i Tyskland kan ha spelat en roll. Här startade under 1960-talet en livlig debatt om det som hände under andra världskriget. Debatten gav återklang långt utanför Tysklands gränser. För det första aktualiserades nazismens krigsförbrytelser av två uppmärksammade rättegångar: dels Eichmannrättegången i Jerusalem 1961 och dels Auschwitzprocesserna i Frankfurt 1963–1965 (Östling 2008, 284).¹ För det andra kom den nya vänstern här att ställa föräldrageneration-

en till svars också för nazisternas framfart några decennier tidigare (Eberan 2002: 284f). Det förnyade intresset för kriget gav eko också i den tyska barnlitteraturen (Dahrendorf 1999: 22ff).²

Makarna Högelins beredskapsskildringar

Även Inger Brattström ställde föräldragenerationen till svars. Hennes minnesromaner vänder sig inte bara mot småstatsrealismen, de utgör också repliker till de ungdomsböcker som hennes föräldrar, Gösta och Lisa Högelin, hade skrivit. Makarna Högelin publicerade en rad beredskapsskildringar under krigsåren. I dessa sägs ingenting om vare sig trupptransporter, permittenttrafik eller inskränkningar i tryckfriheten. Tyskarna är i det närmaste osynliga. Och när de någon gång skymtar (som i Gösta Högelins *Rolf blir flygkadett*, 1941) omtalas de med viss sympati (125). Nazitysklands huvudmotståndare i öster, Sovjetunionen, behandlas på ett helt annat sätt. Här struntade författarna i tryckfrihetsförordningens förbud mot yttranden som kunde leda till "osämja" med främmande makt (Landgren 1975: 65). "Bolsjevikerna, förstås, de röda galningarna" (Lisa Högelin 1943: 57) utpekas av båda som huvudfienden – och det så sent som 1943, då nazisternas brutalitet var allmänt känd samtidigt som det började bli tydligt att Tyskland skulle förlora kriget.³

Makarna Högelin tycks under krigsåren ha stått nära den politiska falang som forskarna kallat den storsvenska. Riktningen var på en gång nationell och tysksinnad och vilade på ett fundament av antikommunism, rojalism och fosterlandskärlek. Sovjetunionen framstod som Sveriges arvfien. Falangens företrädare hade ett visst inflytande under krigets första år men detta försvann snabbt efter Tysklands anfall mot Sovjetunionen i juni 1941. 1943 var den storsvenska opinionen mer eller mindre osynliggjord – utom i makarna Högelins ungdomsböcker (Johansson 2006: 225ff).

Inger Brattström utmanade således i *Före mörkläggningsen* och *Behåll din bit!* både den småstatsrealistiska berättelsen och den storsvenska syn på kriget som präglade föräldrarnas ungdomsböcker. Perspektivet växlar mellan ett kommunikativt modus som berättar om huvudpersonernas privata upplevelser under krigsåren, ett monumentskapande modus som lyfter blicken utöver nuet och vardagen och ett antagonistiskt modus, som riktar sig mot den hegemoniska berättelsen om Sveriges agerande under andra världskriget. Böckerna domineras av ett kommunikativt modus men de båda andra modusen är också tydligt urskiljbara – i varje fall för en sentida läsare.

Läsarnas refigurering

Var de det också för samtiden? Hur uppfattade de samtida läsarna Inger Brattströms minnesromaner? Till att börja med kan man konstatera att böckerna vände

sig till två olika läsargrupper. Adressaterna var i första hand flickor i tonåren som inte själva upplevt kriget. Dessa läsare fick här veta hur två kvinnliga gymnasister upplevde krigsåren – samtidigt som böckerna talade om att den svenska neutraliteten inte riktigt var vad den syntes vara. Men det fanns ytterligare en målgrupp: vuxna läsare som själva mindes kriget. De kunde läsa böckerna också på ett annat sätt – antingen bekräftades deras egna minnen eller också utmanades de av Brattströms framställning.

Om ungdomarnas reaktioner vet vi tyvärr ingenting. Vi vet mera om vad de vuxna läsarna tyckte. Både *Före mörkläggningen* och *Behåll din bit!* fick ett ganska stort antal (om än kortfattade) recensioner. Recensionerna var i allmänhet mycket uppskattande.⁴ Anne-Marie Alfvén-Eriksson påpekade också att ämnet var nytt. Även om andra världskrigets grymheter var väl kända hade ungdomsboksförfattarna inte så ofta skildrat stämningarna i Sverige vid krigsutbrottet (Alfvén-Eriksson 1966).

Alla recensenterna var födda före kriget och de flesta var gamla nog att ha egna minnen. De läste också böckerna som minnesromaner. Gun Bengtsson talade om hur även vuxna kunde läsa ungdomsböcker “för att minnas och för att lära sig förstå” (Bengtsson 1966). Läsningarna var överlag bekräftande. “Man känner igen allt, det är taget på kornet. Så var det vintern 1939–40”, skrev till exempel Anne-Marie Alfvén-Eriksson (född 1913) om *Före mörkläggningen*. Andra instämde. Det man fäste sig vid var i första hand romanernas kommunikativa modus, deras förmåga att återskapa och vidarebefordra minnet av livet i Sverige under krigsåren.

Däremot var det nästan ingen som uppmärksammade böckernas förmåga att ge det förflutna mera monumentala dimensioner. Närmast kommer kanske Margareta Aminoff som, efter att ha talat om hur “krigsstämningen” hela tiden finns med, skriver: “Känsliga Åsa lider med individen, med den sårade soldaten, med flyktingarna.” (Aminoff 1966) Här skymtar det kulturella modusets tidlöshetsperspektiv. Men böckernas politiska dimension ignoreras helt. Ingen av recensenterna tycks ha uppfattat böckernas antagonistiska modus. Den enda som snuddar vid saken är Lena Fridell. I sin recension av *Behåll din bit!* skriver hon att även “den mörkare sidan av krigets vardag i Sverige – sänkta lejdbåtar, permittenttågen – tecknas i boken, om än i förbigående” (Fridell 1967). Men hon lämnar snabbt ämnet.

Hur skall vi förklara detta? Varför såg inte recensenterna att böckerna utmanade den gängse berättelsen om hur Sverige hade agerat under kriget? Kanske hade man inte läst böckerna tillräckligt uppmärksam. Margareta Sjögrens recension av *Före mörkläggningen* tyder på det. Hon skriver att Åsa skildras “just så sovande, så kolugnt skygglapsförsedd som tyvärr majoriteten av svenska flickor var under den tiden” (Sjögren 1966). Sovande och skygglapsförsedd – när det i stället är precis så den kritiska Åsa ser på sin omgivning?

Men det var nog inte bara fråga om slarviga läsningar utan om direkta blockeringar. Kanske var den småstatsrealistiska berättelsens inflytande så starkt att man helt enkelt inte förmådde uppfatta kritiken. Permittenttrafik, trupptransporter, förbud att kritisera tyskarna, malmbåtar – allt detta var ju ursäktligt i ett småstatsrealistiskt perspektiv. Inger Brattström var helt enkelt för tidigt ute med sin moraliska kritik. Kanske vara hon också för lågmäld för att kunna göra sig hörd. Inger Brattströms unga huvudpersoner ställer de kritiska frågorna men det är inte fråga om en anklagelseakt. Kanske behövdes det en sådan för att läsarna skulle lyssna.

Gunila Ambjörnssons kommentarer till *Behåll din bit!* i BLM 1968 visar hur tondöva många var. Att syssla med andra världskriget uppfattar hon som en form av flykt: “När dagens problem är för komplicerade kan man alltid dra sig tillbaka till gårdagens.” (Ambjörnsson 1968: 220) Författarna skall skriva om dagsaktuella frågor (hon nämner Vietnam) och inte om problem i det förflutna. Hon uppfattar överhuvudtaget inte kritiken mot Sveriges agerande under kriget. Boken har, förmodar hon, ungefär samma effekt som Hasse och Tages samtidiga revy *Å vilken härlig fred!*: “den vuxne ler igenkännande åt gengasens och ransoneringskupongernas idyll, de yngre läser den nog mest som en ambitiös flickbok där parallellerna med 60-talets problem inte precis är iögonenfallande.” (Ambjörnsson 1968: 220) Att kritiken av Sveriges neutralitetspolitik skulle ha någon relevans i nuet kan hon uppenbarligen inte tänka sig – trots att Vietnamkriget aktualiserade just det moraliska förhållningsätt som var huvudpunkten i Brattströms motberättelse om världskriget.

Nej, tiden var ännu inte mogen för den moraliska berättelsens genombrott. Det skulle behövas flera ifrågasättanden av småstatsrealismen innan det kollektiva minnet av kriget kunde rubbas. Inte förrän Maria-Pia Boëthius tjugofem år senare gav ut en “anklagelseakt” med titeln *Heder och samvete* började man lyssna på allvar. Det är som bekant droppen som urholkar stenen. Inger Brattströms båda minnesromaner bör bli ihågkomna som två av de tidigaste försöken att ge sig på den.

Noter

- ¹ Eichmannrättegången var dessutom utgångspunkten för Hanna Arendts omdiskuterade bok *Den banala ondskan*, som översattes till svenska 1964.
- ² En av de mest uppmärksammade böckerna, Hans Peter Richters *Damals war es Friedrich* (1961), översattes 1963 till svenska under titeln *Aldrig mer*.
- ³ Huvudpersonen i Lisa Högelins *Ingen rädder här* (1943) försöker (precis som Rolf i makens *Flyget går till anfall*, 1943) förhindra att ryska ubåtar (med hjälp av svenska kommunister) sänker tyska malmfartyg.
- ⁴ En förteckning över recensionerna finns i *Svenskt författarlexikon 1966-1970*: 81.

Referenser

- Alfvén-Eriksson, Anne-Marie, "Nu var det 1939", *Dagens Nyheter* 12/11 1966.
- Ambjörnsson, Gunila, "Världen i ungdomsromanen", *Bonniers litterära magasin* nr 3 1968, s. 219–221
- Aminoff, Margareta, "Om och för tonårsflickor", *Hufvudstadsbladet* 10/12 1966
- Bengtsson, Gun R., "Mörklagd framtid", *Sydsvenska Dagbladet* 7/12 1966
- Boëthius, Maria-Pia, *Heder och samvete. Sverige och andra världskriget*, Stockholm: Norstedts 1991
- Brattström, Inger, *Behåll din bit!* Stockholm: Svensk läraretidnings förlag 1967
- Brattström, Inger, *Före mörklägningen*, Stockholm: Svensk läraretidnings förlag 1966
- Dahrendorf, Malte, "Die Darstellung des Holocaust im Kinder- und Jugendbuch der Bundesrepublik", i *Beiträge Jugendliteratur und Medien*. 10. Beiheft 1999, s. 18–29
- Eberan, Barbro, *Vi är inte färdiga med Hitler på länge än*, Eslöv: Bruno Östlings bokförlag Symposion 2002
- Erlil, Astrid, "Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses", i Astrid Erlil & Ansgar Nünning (red.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin & New York: Walter de Gruyter 2004, s. 249–276
- Erlil, Astrid, *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003
- Fridell, Lena, "Om och för tonåringar", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 13/12 1967
- Högelin, Gösta *Flyget går till anfall. Rolf på nya äventyr*, Stockholm: B Wahlströms bokförlag 1943
- Högelin, Gösta, *Rolf blir flygkadett. Berättelse för pojkar*, Stockholm: B Wahlströms bokförlag 1941
- Högelin, Lisa, *Ingen rädder här. Berättelse för flickor*, Stockholm: B Wahlströms bokförlag 1943
- Johansson, Alf W., *Den nazistiska utmaningen. Aspekter på andra världskriget*. Sjätte upplagan, Stockholm: Prisma 2006
- Kejzlar, Radko, *Literatur und Neutralität. Zur schwedischen Literatur der Kriegs- und Nachkriegszeit*, Basel & Frankfurt am Main: Helbing und Lichtenhahn 1984
- Landgren, Bengt, *Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen. Studier i svensk dikt och politisk debatt 1933–1942*, Uppsala: Uppsala universitet 1975
- Sjögren, Margareta, "Det hänger på de nybakta bullarna", *Svenska Dagbladet* 3/11 1966
- Svenskt författarlexikon 1900–1940*. Utarbetat av Bengt Åhlén., Stockholm: Rabén & Sjögren 1942
- Svenskt författarlexikon 1966–1970*. Utarbetat av Bengt Åhlén, Stockholm: Rabén & Sjögren 1975
- Östling, Johan, "Svenska berättelser om andra världskriget. Från patriotism till universalism under efterkrigstiden", i Lars M. Andersson & Mattias Tydén (red.), *Sverige och Nazityskland. Skuldfrågor och moraldebatt*, Stockholm: Dialogos 2007, s. 26–42
- Östling, Johan, *Nazismens sensmoral. Svenska erfarenheter i andra världskrigets efterdyning*, Stockholm: Atlantis 2008

LIVSBERÄTTELSE OM PSYKISK SJUKDOM

Ingrid Holmquist

Professor em. i genusvetenskap vid Göteborgs universitet

Jag vill att den här texten publiceras för jag vill berätta hur det är att kämpa mot den ständiga impulsen att ta sitt liv. Hur det är att leva med en kronisk sjukdom som inte syns. Hur svårt det är. Hur lite hjälp det finns att få.

- Ann Heberlein

Det här är en memoar om psykisk sjukdom. Med nödvändighet handlar den också om mig själv, men mest om min sjukdom, hur jag led, hur jag behandlades och vad läkarna skrev i mina journaler.

Jag vet att många människor har liknande problem. Låt oss dela ensamheten.

- Arvid Lagercrantz

Jag vill inte vara representant för de sjuka. Jag vill vara författare. Men jag kanske borde. Kanske jag vågar en dag.

- Beate Grimsrud

Hur kan det komma sig att inte mindre än tre berättelser om psykisk sjukdom har publicerats nyligen: Ann Heberleins, *Jag vill inte dö, jag vill bara inte leva* (2008) Arvid Lagercrantz *Mitt galna liv* (2010) och Beate Grimsruds, *En dåre fri* (2010)? Det är också ovanligt att som Heberlein och Lagercrantz framträda med sitt eget liv och eget namn i detta sammanhang. De flesta tidigare skildringar av psykisk ohälsa i Sverige är i stället skrivna om någon annan eller som fiktionsberättelser, enligt Lars-Eric Jönssons studie *Berättelser från insidan. En essä om personliga erfarenheter i psykiatrins historia* (2010). Att Heberlein och Lagercrantz vågar skriva öppet om sin psykiska sjukdom kan nog främst förstås som ett resultat av förändrade normer i samhället – att lida av psykisk ohälsa betraktas inte längre som något skamligt och stigmatiserande, i varje fall inte i samma utsträckning som förr. Snarare verkar det finnas ett stort intresse för psykiska problem av olika slag, vilket exempelvis TV-program med dynamisk psykoterapi, KBT-terapi och råd från Dr Phil visar. Både viljan att skriva om psykisk sjukdom och den mediala representationen av den kan också tolkas som en del av det sug efter verklighet, den “verklighetshunger”, som alltsedan mitten av 1990-talet har präglats såväl massmedia som litteratur och konst (Lenemark 2009:85). Lenemarks datering av återkomsten för “verklighetsskildringar” stämmer väl även vad gäller livsberättelser om psykisk sjukdom, då en del sådana skrevs under slutet av 1990-talet och under tvåtusenårs första år, exempelvis *Adams bok* av Åsa Moberg och Adam Inczedy-Gombos (1999). Däremot finns endast två svenska skildringar av psykisk sjukdom från 1960-talet angivna i Jönssons källförteckning, Torsten Hanssons, *Med samhället som föräldrar* (1960) och Ing-Marie Erikssons, *Märit* (1965) och

ingen från 1970-talet (Jönsson 2010). Själv drar jag mig dock till minnes Sonja Åkessons "Psyksvit" ur diktsamlingen *Sagan om Siv* (1974), och det kan säkert finnas andra, även om de rimligtvis inte är särskilt många. Detta är anmärkningsvärt med tanke på tidens radikalism och det stora antalet verklighetsberättelser, som då publicerades. Men kanske det svenska samhället inte var moget för sådana bekännelser ännu?

Jag vill här undersöka den "verklighet" som Heberlein, Lagercrantz och Grimsrud förmedlar i sina texter. Texterna är olika såtillvida att Heberleins och Lagercrantz texter är öppet självbiografiska – Lagercrantz genrebestämmer också sin skildring som memoar i undertiteln, "En memoar om psykisk sjukdom" – medan Heberleins verk saknar sådana preciseringar. Grimsrud däremot betecknar sin text som roman, men som flera kritiker har påpekat kan den rubriceras som självbiografisk roman då den innehåller uppenbart självbiografiska inslag. Alla tre ryms inom begreppet livsberättelser, som är ett paraplybegrepp som omfattar olika självbiografiska genrer (eng. "life writing", Smith&Watson 2001:3) Till de valda berättelserna ställer jag några kultur- och litteraturvetenskapliga frågor: Hur förmedlar författarna sina erfarenheter? Vilken syn på psykisk sjukdom framträder? Vilka diskurser präglar synen på sjukdom och jagutveckling?

Berättelserna

Citaten som inleder artikeln visar att såväl Heberlein som Lagercrantz och Grimsrud strävar efter att bryta tystnaden kring psykisk sjukdom. Detta innebär att deras livsberättelser också kan betecknas som vittnesberättelser. Termen vittneslitteratur har till att börja med främst hänvisat till skildringar av Förintelsen, men används nu som ett samlingsbegrepp för olika sorters självbiografiska berättelser om exempelvis "övergrepp och sjukdomar", där den egna erfarenheten och vikten av att förmedla den till andra betonas (Larsson 2010:218). Men även om de tre aktuella författarna har ett gemensamt syfte, skiljer de sig mycket åt i sättet att berätta. I detta avsnitt vill jag förmedla något av berättelsernas speciella narrativa och emotionella karaktär, eftersom detta i hög grad påverkar läsarens uppfattning om de tankar kring sjukdomen som förmedlas.

Ann Heberleins berättelse är formad som ett utsnitt ur hennes verklighet, som skildrar ett manodepressivt skov med inslag av stark ångest och självmordstankar. Berättelsens nu omfattar cirka tre månader och är upplagt som en sorts resa, vilket enligt Katarina Bernhardsson är en vanlig litterär form för att skildra sjukdom (Bernhardsson 2010:33). Den första anhalten är "psykakuten" på S:t Lars sjukhus i Lund, där vi möter berättelsens huvudperson, Ann, som en del av ett kollektiv av "människospillror" (s. 8). Ann känner igen sig i vissa medpatienter och därigenom berättas hennes historia:

En gång var jag en sån där ung tjej med svarta trasiga kläder och sönderskurna armar och smak av galla i munnen. (...) Den 7 juni 1991 tog jag en taxi till S:t Lars efter att ha blivit våldtagen en hel natt. (...) Jag har suttit i väntrummet på S:t Lars

som arbetslös, som servitris, som vårdbiträde, som student, som doktorand, som tf. lektor, som doktor i etik och som författare, debattör och kulturskribent. (s. 10-11)

Väntrummet på S:t Lars framstår i denna berättelse som ett dödens väntrum, för trots medicin och läkarens oro över hennes suicidtendenser, har hon bestämt sig för att ta sitt liv. Detta beslut förblir i hennes medvetande under en lång varm sommar trots de tre barnen som hon älskar, och som hon upplever en sorts normalitet tillsammans med, och trots maken som älskar henne "reservationslöst" (s. 50). Beslutet följer henne också till Almedalen, där hon deltar i ett samtal om etik – "jag ställer aldrig in. Aldrig" (96) – och slutligen till Stockholm, där det ska förverkligas.

Berättelsen går mestadels på ett känslomässigt högvarv, vilket understryks av att distansen mellan berättarjaget, Ann, och huvudpersonen, Ann, är starkt reducerad. Berättarjaget ger genomgående röst åt huvudpersonen, som talar hela tiden, ibland med sig själv, ibland med sin älskare, ibland med Gud och ibland med läsaren. Så här försöker hon förklara sin ångest:

Min ångest tillhör inte den chica existentiella kulturångestgenren. (...) Min ångest kryper på alla fyra och slår huvudet i golvet. Bang bang tills blodet kommer. (...) Min ångest tvingar ut mig på flera timmar långa helvetesvandringar gågågågå bort från mig själv bort från rösten i mitt huvud som säger att jag måstemåstemåstemåste. (s. 13-14)

Texten försöker härma manins och ångestens rastlöshet, men mot berättelsens slut blir den stillsammare och övergår i depressionens tomhet: "Ingenting. Ingenting. Ingenting." (s. 185) Men det slutar inte där utan i ett "Någoting", ett överlevande: "Vakna upp och stärk det som finns kvar och som var nära att dö" (Upp. 3:2, *Bibeln* 2000, i Heberlein 2010: 207). Men med tanke på att Uppenbarelsebooken skildrar apokalyps och återfödelse är det ett öppet slut som undviker frågan om i vilken existens uppvaknandet sker.

Medan Ann Heberlein gestaltar ett sjukdomsförlopp, försöker Arvid Lagercrantz skildra hela sitt "galna liv", som "ung", "vuxen" och "på äldre dagar". Och om hon i första hand ger en subjektiv känsloladdad beskrivning av sjukdomens vånda, närmar han sig sitt lidande som om han vore forskare. Som memoarförfattare använder han flera olika metoder och material; han studerar sina egna patientjournaler, egna och andras brev, gör intervjuer med sin fru, sin bästa vän och sina släktingar. Han har ett förord, där han ger sina utgångspunkter, och ett slutord, där han redogör för vad han kommit fram till.

Lagercrantz berättelse följer i stort hans liv. I början ägnar han en hel del uppmärksamhet åt sin uppväxt i en känd släkt, som också var hårt drabbad av psykisk ohälsa. Arvid Lagercrantz pappa Carl hade två barnkullar, en äldre, där Olof Lagercrantz och Lis Asklund ingick, och en yngre, med en ny fru, Lilian, där Arvid och hans tvillingbror Nils föddes 1942 och en syster, Dika, tre år tidigare. Arvid Lagercrantz poängterar att hans föräldrar var ovanligt gamla när han föddes, Carl var 59 och Lilian 41. Han kände ett avstånd till föräldrarna, som var "gammaldags" och då inte minst pappan, som var "förankrad i 1800-talet" (s. 23). Carl var

bankdirektör och Lilian, som var född von Koch, utbildade sig till sjuksköterska, men hon fick lämna sitt yrke när hon gifte sig. Arvid uppfattade sin pappa som sträng och var som barn lite rädd för honom, men han tyckte ändå bättre om honom än om mamman, som trots att hon ville ge barnen stor frihet, saknade, menar han, respekt för deras integritet.

Arvid Lagercrantz karakteriserar sig själv som en "ovanligt besvärlig pojke", som tjuvrökte redan i 7-årsåldern och knyckte pengar ur sin mammas handväska. Men han beskriver sig också som komplexfylld och olycklig, exempelvis i tonåren då han jämförde sig med sina mer läs- och skrivbegåvade syskon och halvsyskon. Arvid hade dyslexi och kände sig därför misslyckad i en familj där läsande och skrivande värderades mycket högt. I ungdomen försökte han kompensera sina svårigheter genom fysiskt arbete, bland annat gick han till sjöss, men detta slutade olyckligt med att han fick sitt första allvarliga utbrott av manodepressivitet. Samtidigt odlade han redan i ungdomen drömmen om att bli journalist och han lyckades också förverkliga denna, trots sina olika handikapp. Så småningom blev Arvid Lagercrantz en mycket framgångsrik politisk journalist på Dagens Eko och sedermera också vice VD och VD för Sveriges Riksradio under 10 år. Under stora delar av sitt liv led han också av manodepressivitet, men tack vare sin ökande förståelse av sjukdomens förlopp och strikt medicinering, lärde han sig att leva med den. När Lagercrantz skrev sin memoarbok hade han inte behövt läggas in på sjukhus på över 20 år.

Beate Grimstruds *En dåre fri* är också den ett vittnesmål om psykisk sjukdom, även här finns journalutdrag, inläggning på sjukhus, våldsamma sjukdomsutbrott. Men samtidigt är denna berättelse så mycket mer. Den är en roman, som inom romangenren kan kategoriseras som bildningsroman eller konstnärsroman: huvudpersonen Eli berättar sin historia från barndomen i Norge till framgången som författare och filmare i Sverige.

Skildringen av Elis sjukdomshistoria är tätt sammanflätad med hennes utveckling som författare. Detta illustreras av en absurd situation, som beskriver denna romans födelse. Eli går i egenskap av mentalpatient på "röstkurs", där hon för första gången tvingas formulera sig om sina inre röster och deras förbindelse med händelser i hennes liv. Mitt i denna krävande uppgift "krockar" hennes världar. Elis förläggare ringer och meddelar att Eli har blivit nominerad till Augustpriset, och kort därefter ringer hon ännu en gång – Eli har även blivit nominerad till "motsvarande litterära pris i Norge" [Bragepriset] (s. 389). Då kommer tanken att "skriva en bok om rösterna." Och hon fortsätter: "(...) en dag ska jag skriva en bok om alltihop. Om jag vågar." (s. 389)

Eli lever med fyra manliga röster i sitt medvetande, vilka representerar olika delar av hennes personliga identitet. De första två – Espen, som alltid gråter och Emil, som hjälper Eli att bemästra sin rädsla, särskilt rädslan för döden – dyker upp redan under Elis barndom och är själva barn. Dessa följs under Elis tonårstid av Erik, en rebell och en "oemotståndlig stark jävel" (s. 128). När Eli går på

skrivarkurs i Sverige dyker slutligen "Prins Eugen" upp, konstnär förstås, men också en sorts dandy med smak för exklusiva kläder.

Men vad "gör" då dessa manliga röster i romanen? En av deras funktioner tycks vara att tematisera Elis ambivalenta könsidentitet. Den signalerar redan hennes namn, som är könsneutralt. Biologiskt är hon definierad som flicka, och hon uppfattas också så av sin familj, men i sin genusidentitet överskrider hon polariseringen mellan femininitet och maskulinitet och kan därför uppfattas som transperson.

Mer generellt fungerar rösterna som hjälpare eller motståndare för Eli i olika sammanhang. Rebellen Erik, exempelvis, kan ge henne kraft och energi, men han kan samtidigt vara mycket destruktiv och våldsam. Rösternas funktion som både hjälpare och motståndare i Elis liv ger berättelsen en karaktär av saga. Elis framgång som författare är verkligen sagolik med tanke på alla svårigheter hon måste övervinna. Utöver sin psykiska sjukdom med diagnosen schizofreni är hon dyslektiker och har en synskada, som det tog lång tid för omgivningen att upptäcka. Därtill har hon en problematisk familjsituation med en pappa "som är som ett barn"; han är lekfull och har en konstnärlig begåvning, men är totalt oförmögen att sköta ett jobb eller ta hand om sin familj. Mamman tar hand om alla fem barnen och tvingas ge upp sina förhoppningar om universitetsstudier och yrkesarbete. Men både mamman och Eli har förmågan att alltid kämpa vidare. Eli vet redan som liten att hon ska bli författare. Vad gör det att hon varken kan läsa eller skriva? Huvudsaken är att hon vet vad hon vill, resonerar Eli. Och liksom rösterna är inte hennes familj något enbart dåligt – familjelivet kan skapa kreativa "hål" i verkligheten, sådana som Eli upplever när hon börjar skriva, (s. 357) och som kan göra henne till "en däre fri".

Sjukdomsbilden

Både Ann Heberlein och Arvid Lagercrantz har den psykiatriska diagnosen bipolär sjukdom, tidigare kallad manodepressivitet. Romangestalten Eli har en diagnos som schizofren.

För Arvid Lagercrantz blir hans sjukdom begriplig genom den starka ärftliga benägenheten för manodepressivitet som finns i hans släkt. Den "lagercrantziska sjukan" har skördat flera offer i hans familj, den som står honom närmast är tvillingbrodern Nils, som begår självmord, 21 år gammal. Men fastän Arvid accepterar sin psykiatriska diagnos, hoppas han ständigt att varje attack av sjukdomen ska vara den sista. Han har svårt att förlika sig med den medicinska substansen litium, som anses vara det mest verksamma för hans sjukdom. "Litium var för mig som insulin för en diabetiker", citerar Lagercrantz sin läkare (s. 20), men trots detta försöker han vid upprepade tillfällen sluta med medicinen, då han anser att den hämmar hans kreativitet och skapar ett "tristare liv". Men när han till slut inser att

han inte kan bemästra sjukdomen utan litium, gör han sig "till vän" med medicinen genom att sätta sig in i allt som finns att veta om den.

Ann Heberlein tar kategoriskt avstånd från litium: "Lithium [sic.] vägrar jag. Tjock och trögtänkt kan jag inte vara" (s. 24). Men hon tar inte avstånd från annan medicinering. I stället för litium tar hon Topimax, ett preparat mot epilepsi som visat sig vara verksamt vid hennes sjukdom, "bipolär typ 2". Heberlein beskriver också sin sjuåriga kamp som ung för att få medicin mot sin ångest, något som ständigt misslyckades eftersom Freud och psykoanalysen under 1980-talet var "standard, också i den skattefinansierade vården" (s. 25). Till slut tvingades hon göra ett "taffligt självmordsförsök" (s. 27) för att få sina ångestdämpande piller. I polemik med Foucaults teorier i *Vansinnets historia* tar Heberlein avstånd från tanken om psykisk sjukdom som en "konstruktion" och understryker dess fysiska och livshotande karaktär: "min ångest är i allra högsta grad verklig. (...) Min ångest skulle inte vara mindre smärtsam om den var mer socialt accepterad. (...) Ångest, depressioner, psykoser, manodepressivitet, är alla sjukdomar med en hög dödlighet. Det handlar om liv och död." (s. 94)

Både Lagercrantz och Heberlein beskriver också den maniska fasen som en sorts neurologisk störning. Heberlein talar om en överproduktion av tankar som hon upplever som "ett ständigt världskrig" i hjärnan (s. 50), och även Lagercrantz använder sig av en sådan metaforik, "ockupation, krig, artilleri, bomber, det är så det känns. Jag vill sätta en huva över min antenn." (s.18) Även i Elis sjukdom uppträder mycket våldsamma symtom. När hon blir rädd känner hon ofta att hennes huvud kommer att spricka, men enligt den journal som återges i romanen vill hon ibland också "*slå sig själv i skallen, som hon säger själv: spräcka skallen.*" (247) Hon är både rädd för våld och utsätter sig själv och personalen för våld.

Sjukdomsberättelserna innehåller för Elis och Arvids del en hel mängd vistelser på sjukhus. Båda blir tvångsintagna vid några tillfällen och båda blir lagda i bälte flera gånger. Arvid får flera elbehandlingar, första gången som 15-åring. Enligt egen utsago blir han dock genomgående väl behandlad av personalen inom vården, exempelvis snabbt väl omhändertagen även i början av sin sjukdom. Hans äldre halvsyskon, läkaren Rutger Lagercrantz och Lis Asklund, förmedlar i början kontakterna med vårdpersonalen, vilket uppenbart underlättar Arvids situation, trots att han inte vill ha privilegier genom sina släktförbindelser. För Eli är läget mer problematiskt innan vårdpersonalen blir bekant med hennes fall. En gång blir hon "bältad" mycket brutalt med bruten arm, en annan gång tvångsintagen, när hon besöker en psykiatrisk klinik för att få en spruta. Men så småningom bildas ett vårdteam med särskilt ansvar för Eli, både på sjukhuset och i hemmet. I detta ingår både vårdpersonal och Elis vänner, som visar ett stort engagemang för henne.

I behandlingen av sjukdomen ingår inte endast medicinering utan även olika former av psykoterapi. Ulf Durling, Arvid Lagercrantz läkare på 1970-talet, ansåg att fastän sjukdomen var ärftligt betingad utlöstes den av psykologiska orsaker,

varför psykoterapi borde vara ett verksamt medel mot insjuknandet. Arvid är först negativ till terapi, eftersom hans mamma, som var mycket intresserad av psykoanalys, satte honom i lekterapi på Ericastiftelsen redan när han var åtta år. Han förstod aldrig varför han skulle leka i en sandlåda i en lägenhet och kände sig "kränkt" av att iakttas av en vuxen (s. 37). (Samma reaktion beskriver Staffan Lamm, son till psykiatrikern Ester Lamm och Gustaf Jonsson på Skå, se Jönsson 2010:49). Dessutom hade Arvid sin psykologiska analys klar: han kände sig oälskad som barn och fick därför känslan att det var något fel på honom. För att kompensera denna brist utvecklade han en "duktighetsneuros" (s. 96), ett överambitiöst sätt att sköta sitt arbete, som flera gånger skapade en mental överansträngning, som utlöste sjukdomen.

Men trots sin skepsis börjar Arvid i psykodynamisk terapi för psykologen Bibi Örner och fortsätter i närmare tre år. Efter en trög start förstår han att meningen med terapin inte är att formulera intelligenta analyser av den egna problematiken utan att med ordens hjälp "*återuppleva* känslor" (s. 141, min kurs.), som trängts bort för att de varit alltför hotande och plågsamma. Känslorna för honom tillbaka till barndomen, till den lille pojken i kortbyxor, som känner sig oälskad och bortstött av sin stränge och kylige far. Det oälskade barnet är en central symbolisk figur i texten. Det framgår tydligt av omslagsbildens foto på Arvid, fyra år gammal, sittande på huk med ena handen hårt sammanpressad och ett sammanbitet uttryck i ansiktet. Blicken fokuserar på handen och är vänd från åskådaren. Genom terapin får Arvid Lagercrantz hjälp att möta och acceptera sina inkapslade känslor av sorg och osäkerhet men också av aggressivitet och skamfylld sexualitet, vilket ger honom en stark psykisk lättnad och frihetskänsla. Men terapin slutar inte där – terapeuten utmanar också Arvids bild av pappan och får honom att i viss mån ompröva sina upplevelser och förstå sig själv och pappan i ett vidare sammanhang, där båda framstår som utsatta för samma psykosociala villkor: "Pappan var en låst person. Han hade också en far som var sträng och blandade ihop att tycka om med att uppskatta. Det gjorde många män på den tiden och även nu. (...) Även jag har blandat ihop att bli omtyckt med att bli uppskattad." (s. 143-144) Terapeutens arbete med att få Arvid att bearbeta och därefter distansera sig till barndomsupplevelserna framgår av hennes journalanteckningar, där hon genomgående hänvisar till hans "narcissism"; efter nästan två års terapi skriver hon att patienten nu tycktes mer medveten om sin "narcissistiska läggning" och "handskades bättre med den" (s. 145). Terapeuten konstaterar också att relationen till mamman och hustrun knappast berörts, men däremot till sonen, som patienten är mån om att förbättra sin relation till. Mamman fortsätter att vara så gott som frånvarande i terapin med undantag för att Arvid tar upp några drömmar från barndomen, som visar längtan efter att ha sexuellt umgänge med henne. Sammantaget beskriver Arvid Lagercrantz terapin som en plågsam men frigörande process; han liknar det vid att famla i "ett mörkt rum", som till slut blir upplyst och därför ofarligt (s. 160). Terapin gör honom säkrare på sig själv och mer medveten om sina

psykologiska reaktionsmönster, men tyvärr befriar detta honom inte från sjukdomen. Efter avslutad terapi försöker han också sluta med litium, men efter en ganska kort tid insjuknar han igen.

I berättelsen om Eli förekommer både psykodynamisk och kognitiv terapi, men endast den senare framställs som betydelsefull för hennes utveckling. Den kognitiva terapins omedelbara syfte är att hjälpa Eli att klara sitt vardagsliv ensam i sin lägenhet efter fem år med många sjukhusvistelser. Men terapeuten, Jonatan, har ett djärvare, mer övergripande mål: Eli ska göra sig av med "rösterna", som en gång kanske var viktiga för hennes överlevnad, men nu hämmar hennes tillfrisknande och personliga utveckling. Först får hon träna på att hålla rösterna borta från terapisaftalen, vilket skildras som en enorm ansträngning, då Eli upplever att hennes huvud kommer att sprängas om hon inte släpper fram dem. I kognitiv terapi är det handlingen som skapar förändring och nya insikter: "move your ass and your mind will follow", som Jonatan uttrycker det (s.291). Och efter många bakslag lär sig Eli att kontrollera rösterna: Erik, den destruktive, försvinner först och tycks ta med sig Espen och Emil, endast prins Eugen är kvar och frestar med "hejdlös shopping" (s. 451). Men även om de lever kvar någonstans i hennes medvetande framstår de nu som mindre farliga, för det är Eli, som är "pekfingret" (476).

En viktig aspekt på Elis tillfrisknande är att hennes ambivalenta könsidentitet inte längre framställs som ett problem. Hon är nöjd med att vara "androgyn", eller med ett mer subkulturellt ordval, varken "King eller Queen, men Queeing fighter" (475).

Prognosen för Eli är att hon kanske aldrig blir helt frisk, men att hon har lärt sig att leva med sjukdomen. Den kognitiva terapin skildras som mycket positiv för denna utveckling, men beskrivs inte som det enda som har gjort henne bättre. För Eli liksom för Arvid är det avgörande att bli älskad och bejakad, vilket innebär att hennes nära vänner och de vårdare som har ett långsiktigt personligt ansvar för henne blir centrala i kampen mot sjukdomen. Det gäller även Jonatan, som tycks få ett särskilt inflytande över henne som terapeut, i situationer när han visar sig som medmänniska och inte endast som professionell. Som nämnts inledningsvis är även skrivandet centralt för Elis mentala hälsa, en "gåva att växa tillsammans med." (s. 7) Och i sitt slutord skriver Lagercrantz att han genom arbetet med boken tror sig ha funnit "svaret" på varför han blev sjuk.

I Heberleins berättelse förekommer ingen skildring av en terapeutisk process och därigenom ger den mindre förståelse av sjukdomens psykosociala mönster än hos Grimsrud och Lagercrantz. Heberlein diskuterar dock vissa inslag i sin sjukdomsbild, särskilt sina tvångsmässiga självmordstankar. Hon tar bestämt avstånd från en förklaringsmodell som hävdar att dessa skulle kunna härledas till en speciell, traumatisk händelse, exempelvis den brutala våldtäkten hon utsattes för. I stället hänvisar hon till "det totala nederlaget som grundläggande erfarenhet" (s.141), en tanke formulerad av författaren Jean Arméry, som led av självmordstankar

redan som barn och begick självmord 1978 efter att i 20-årsåldern ha överlevt Auschwitz, Buchenwald och Bergen-Belsen. Nederlaget består i "oförmågan att hantera livet", och tar sig uttryck som att inte kunna vara lycklig och inte kunna ge eller ta emot kärlek (s. 147).

Men vid ett annat tillfälle talar hon om nederlaget i termer av att bli "bortvald", i betydelsen övergiven, ratad, både på ett personligt och på ett socialt plan: "Varför blir alltid jag över? (...) Vad är det med mig som gör att jag inte får några riktiga jobb?" (s. 150) Här framträder Anns nederlag på ett annorlunda sätt: dels får andra människor en roll i det och dels blir det mer konkret. Ett exempel på hur Ann blir bortvald som person är när alla hennes vänner överger henne efter våldtäkten, eftersom de inte klarar av hennes psykiska reaktioner på övergreppet. Den samhälleliga aspekten på att bli bortvald exemplifieras med att Lunds universitet inte har gett henne fast anställning efter disputationen, men däremot utnyttjat henne som ögonfägnad vid en promoveringshögtid. Hennes officiella roll var marskalkens, men situationen fick henne att känna sig som en "kransflicka", en av de näpna småflickor som bär in lagerkransarna till den lärda församlingen. Här framträder en genus- och möjligen också en klassaspekt på Anns problem. Genusaspekten behöver knappast kommenteras, men däremot klassfrågan. Ann är själv medveten om att så gott som ingen får jobb direkt efter disputationen, men känner sig ändå sviken av Akademien. Ann har som den första i sin familj gjort en klassresa, vilket skulle kunna göra henne särskilt känslig både för otrygga arbetsvillkor och för upplevelsen att inte ges tillträde: "det gör så ont att inse att jag inte får plats" (s. 176). Klass och genus aktualiseras också av andra situationer, exempelvis när Ann framträder offentligt, och detaljerat beskriver sina dyra, eleganta, moderiktiga märkeskläder. Avsikten tycks vara att lyfta fram skillnaden mellan yttre säkerhet och inre kaos, men koncentrationen på utseende och kläder signalerar också en social osäkerhet och svär mot föreställningen om att Anns problematik enbart skulle vara av existentiell art.

Heberleins text är svårtolkad eftersom den framför allt försöker fånga ett pågående sjukdomsförlopp. Detta gör det osäkert hur mycket vikt som kan läggas vid olika uttalanden i texten. Kanske visar de främst hur Ann pendlar mellan olika ståndpunkter beroende på skiftande känslolägen? Men ändå är det påfallande hur Ann, liksom Arvid och Eli, på olika sätt bearbetar behovet att bli sedd, bejakad och älskad.

Diskursiva förklaringsmodeller

Karin Johannisson diskuterar i *Melankoliska rum* relationen mellan personliga erfarenheter och normativa diskurser. Hon understryker att melankolin endast kan upplevas genom ett "förnimmande jag", men att upplevelsen formas, tolkas och kontrolleras genom socialt och kulturellt tillgängliga förklaringsmodeller. Denna påverkan är en interaktiv process, där den förkroppsligade erfarenheten å ena si-

dan präglas av hur den beskrivs i vetenskapliga och sociokulturella diskurser, men där den å andra sidan "åter-skrivs" i dessa (Johannisson 2010: 259, 43).

Vad gäller symtombilden i sjukdomsskildringen ansluter sig Heberleins, Lagercrantz och Grimsruds berättelser i stort till dagens dominerande psykiatriska diskurs som anger neurobiologiska och genetiska förklaringar till förekomsten av psykiska sjukdomar och betraktar psykofarmaka som det främsta botemedlet. Men samtidigt visar alla författarna ett visst motstånd mot denna tolkningsmodell. Heberlein är genom sin kritik av psykoterapi och sitt starka försvar av psykofarmaka den minst motsträviga, men samtidigt öppnar sig hennes text för såväl existentiella som sociala tolkningar av hennes psykiska tillstånd. Lagercrantz däremot gör aktivt motstånd mot den tongivande diskursen när han lyfter fram att psykosociala fenomen som familjen och relationen mellan barn och föräldrar är viktiga för förståelsen av sjukdomen och att dynamisk psykoterapi kan vara till stor hjälp, även om den inte ger fullständig bot. Även hos Grimsrud framträder familjen som potentiellt sjukdomsskapande, men hon talar inte om den i sådana termer: hennes motstånd mot den tongivande sjukdomsdiskursen ligger i hennes konstnärliga gestaltande. Grimsrud framställer Elis sjukdom som ett psykiskt drama, där rösterna är både hjälpare och motståndare i hennes kreativa bildningsgång och därigenom inte låter sig reduceras till enbart neurologiska störningar. Om tolkningen fokuserar på texten som konstnärsroman antyds här en romantisk diskurs där psykisk sjukdom och genialitet kopplas samman.

Den kritik mot familjens makt- och genusstrukturer som framträder hos Lagercrantz visar på inflytande från en psykoanalytisk förklaringsmodell, men i en något radikaliserad variant, troligen präglad av 1970-talets kritik mot både psykiatriska och andra sociala institutioner. Inom psykiatrin utvecklades under 1960- och 1970-talet en "antipsykiatrisk rörelse", som bland annat representerades av psykiatern R.D. Laing och av tänkare som Irving Goffman och Foucault. Laing var ytterst kritisk mot kärnfamiljen, men mest känd var han för sin syn på den psykiskt sjuka som den egentligen insiktsfulle och friske, medan samhällets normalitet var det sjuka. Främst riktade rörelsen sin kritik mot den tidens stora psykiatriska anstalter, som man menade gjorde patienterna mer sjuka än friska genom att hospitalisera dem. Denna åsikt omfattades också av stora grupper utanför den psykiatriska vården, exempelvis patientorganisationer, och kritiken ledde slutligen till en omfattande psykiatrireform, där "anstaltsystemet" nedmonterades och ersattes av en satsning på mindre sjukhusvård och mera öppenvård (Jönsson 2010:117-120). Även det senare systemet har dock kritiserats för att vara underdimensionerat och svårtillgängligt för dem som behöver vård.

Den antipsykiatriska rörelsens ifrågasättande av den psykiska sjukdomen som en sjukdom och dess radikala samhällskritik lyser idag med sin frånvaro, även om maktmissbruk i den psykiatriska vården debatteras, till exempel i Anna Odells konstverk om sin psykos 2009. Men i stort kan man tala om en diskursiv förändring sedan 1960-1980-talet både inom den psykiatriska teoribildningen och inom

synen på den offentliga vården. Som redan visats framträder också denna i skiftande grad i Lagercrantz, Heberleins och Grimsruds berättelser. Vad gäller den psykiatriska sjukvården ger Lagercrantz genomgående en positiv bild av den, medan Heberlein och Grimsrud är mer kritiska. Heberlein kritiserar den ensidiga inriktningen på psykoanalys på 1980-talet och anser att dagens sjukvård brister vad gäller kunskapen om psykisk sjukdom och de resurser som den tilldelas. Grimsrud ger exempel på övervåld vid bältning, som väl stämmer överens med den pågående kritiska diskussionen av denna vårdform, men i stora drag ger hon liksom Lagercrantz en positiv bild av den psykiatriska vården.

Till detta kan man ge flera förklaringar. En är att vården troligen har förbättrats efter omstruktureringen till mindre och öppnare institutioner – men detta gäller endast delvis Lagercrantz, som ju är gammal nog att ha erfarenheter av den tidigare psykiatrin. En annan förklaring skulle kunna vara att den psykiatriska sjukhusvård som både Lagercrantz och Grimsrud skildrar är mer avancerad än den ordinarie genom att den ger tillgång till terapi och i Elis fall till ett särskilt vårdteam, vilket i berättelsens slut dock upplöses på grund av besparingsåtgärder. I den meningen är inte bara Arvid Lagercrantz en privilegierad patient utan också Grimsruds Eli.

Kognitiv terapi som ju är Elis terapiform har en hegemonisk position i dagens Sverige genom att den numera är officiellt förordad av Socialstyrelsen med argumentet att denna terapiform ger bättre resultat än övriga terapier. Genom att vara inriktad på tydliga – och i vissa fall snabba – resultat kan den kognitiva terapin, och särskilt dess enklare form kognitiv beteendeterapi – tolkas som en terapiform som är nära relaterad till den idag dominerande neurobiologiska psykiatriska diskursen, medan den psykodynamiska terapin har en historisk koppling till 1960- och 1970-talets psykiatri- och samhällskritik.

I såväl Arvids som Elis terapier framstår dock samtalet med och tilltron till terapeuten som människa som avgörande för att terapin ska bli lyckosam. Avslutningsvis vill jag framhålla att alla livsberättelserna eller vittnesmålen kan sägas vidga terapibegreppet genom att peka på den centrala betydelsen av stödjande och bejakande mänskliga relationer och av skrivandet som kreativ och kommunikativ kraft. Detta uttrycks explicit hos Grimsrud och Lagercrantz och indirekt hos Heberlein genom den konsekventa skildringen av den totala alienation och ensamhet som Ann upplever.

Referenser

- Bernhardsson, Katarina, *Litterära besvär: skildringar av sjukdom i samtida svensk prosa*, Lund: ellerströms 2010
- Grimsrud, Beate, *En dåre fri*, Stockholm: Bonniers 2010
- Heberlein, Ann, *Jag vill inte dö, jag vill bara inte leva*, Stockholm: Weylers 2010 [2008]
- Johannisson, Karin, *Melankoliska rum*, Stockholm: Bonnier pocket 2010 [Bonniers 2009]
- Jönsson, Lars-Eric, *Berättelser från insidan: en essä om personliga erfarenheter i psykiatrins historia*, Stockholm: Carlssons 2010
- Larsson, Lisbeth, "Självbiografi, autofiction, testimony, life writing", i *Tidskrift för genusvetenskap*, nr 4, 2010, s. 5–21
- Lagercrantz, Arvid, *Mitt galna liv: en memoar om psykisk sjukdom*, Stockholm: Lind & Co 2010
- Lenemark, Christian, *Sanna lögner: Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*, Hedemora/Möklinta: Gidlunds 2008
- Smith, Sidonie och Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2001

VIRGINIA WOOLFS ENIGMA

Lisbeth Larsson

Professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet

Today marks the 70th anniversary of the death of Virginia Woolf. On March 28th, 1941, at the age of 59, the writer took her own life by filling her pockets with rocks and wading into the fast-flowing River Ouse near her home in Rodwell, East Sussex. Her body was found three weeks later by children playing near the banks of the river, a long way downstream from where she died ...¹

2011 firade New York Public Library sitt hundraårsjubileum genom att ställa ut ett urval av de artefakter som finns i bibliotekets omfattande arkiv. Bland de förevisade föremålen fanns en promenadkäpp som ägts av Virginia Woolf. I den video som samtidigt lades ut på nätet menade utställningens curator Thomas Mellins att käppen var en av arkivets verkliga dyrgripar.² Den fyller ut ett tomrum kring författaren, menade han. Den ger en kontext till de manuskript och tryckta böcker som också finns i bibliotekets arkiv. Promenadkäppen representerar och kommer även, enligt Mellin, att imaginärt återskapa den frånvarande Virginia Woolf på samma sätt som författaren Jack Kerouacs efterlämnade dragspel representerar och återskapar honom, Mary Shelleys hårlock henne och George Washingtons recept på öl återskapar USA:s förste president.

Nu gick Virginia Woolf vanligtvis inte med käpp (kanske drack Washington heller inte särskilt mycket öl, det är oklart), men hon använde ofta en sådan under sina långpromenader. Den käpp som New York Public Library ställer ut är emellertid inte vilken som helst av hennes promenadkäppar utan den som hon använde när hon 20 mars 1941 gick ner till floden Ouse för att aldrig återvända. Hennes make Leonard fann den flytande i floden när han förgäves letade efter henne. Vid detta tillfälle var käppen en signal om att Virginia Woolf var död. På New York Public Librarys utställning gör den, menade Mellins, henne levande.

Det finns, som författarna Elizabeth Hallam och Jenny Hockey framhåller i boken *Death, Memory and Material Culture*, platser som särskilt aktualiserar de dödas frånvaro och samtidigt gör dem närvarande (2001:77ff.). Kyrkogården är en sådan, muséet en annan. Minnet är, som Andrew Jones understryker i *Memory and Material Culture*, inte bara lagrat i människans hjärna utan i ännu högre grad i olika externa arkiv och i den materiella kultur som omger henne (2007:3). Bland de representationer som binder samman frånvaro och närvaro utgör artefakter av olika slag en viktig del. Statyer återkallar historiska hjältar och tillfällen, på muséer finns representativa representationer och artefakter. Bland de privata min-

nesartefakterna utgör souvenirer, smycken och fotografier viktiga inslag. Men, som Jones (2007:14) understryker, dessa ting är stumma. “In fact, meaning is not simply read out of a signifier, it is read *into* it.”

Käppen berättad

När Sherlock Holmes och hans medhjälpare Watson i inledningen till den klassiska detektivromanen *Baskervilles hund* finner en kvarglömd käpp där de tillfälligtvis bor frågar Holmes sin vän vad denne “make out of” besökarens käpp.³ Watson svarar att han på insgnierna kan se att det är en doktorskäpp och att den som ägt den promenerat mycket då doppskon av järn är kraftigt nedsliten. Den överlägsne Holmes kan emellertid ge en vida mer omfattande karaktäristik, ja, utveckla ett helt scenario utifrån käppen. Med en suverän gest tar han över den och demonstrerar vad allt han “make out of it”. Med Andrew Jones skulle man dock snarare säga “make into it”. Käppen är stum. Det är Holmes, människan, som skapar berättelsen. Virginia Woolfs käpp är också stum, men på utställningen i New York Public Library blir den en del av ett narrativ som, liksom Doyles, handlar om en död kropp. Trots att Woolf under sitt liv regelbundet använde käppen när hon under sitt långa och mycket produktiva författarliv gjorde pauser för att gå sina långa och fysiskt krävande promenader blir den i utställningen en del av den berättelse som handlar om hennes död.

Det är en viktig skillnad mellan ett minne och att minnas. När vi minns omsätter vi tingen i narrativer och Woolfs käpp kommer, genom att knytas till hennes självmord, att ingå i och förstärka en redan mycket stark berättelse om henne. Den handlar, som Catherine Sandbach-Dahlström grundligt visat i essän “In my end is my beginning”, om Virginia Woolfs självmord och utgör både början och slutet på den berättelse om henne som omsatts i det numera mycket stora antal biografier som finns om henne.⁴ Julia Briggs, som i sin biografi *Virginia Woolf. A Hidden Life* försöker värja sig mot denna berättelse, skriver att man av det som skrivits om Virginia Woolf kan få den uppfattningen att hennes beslut att ta sitt liv “was the most interesting or significant thing about her.” (2005:395) Men trots att Briggs på många sätt lyckas skriva ut Virginia Woolf ur den berättelse som handlar om Woolfs psykiska och personliga problem undgår hon inte den grundläggande intrigens grepp. Hon hittar bara en annan orsak – andra världskriget - i den orsak-verkan-logik som arbetar i narrativet om Virginia Woolf och hennes döda kropp.

Centrala artefakter

I den omfattande minneskult som kommit att ägnas Virginia Woolf spelar ett antal artefakter en central roll. De härrör alla från tillfället för hennes självmord. Det handlar framför allt om avskedsbrevet hon skrev och stenarna hon fyllde sina

fickor med. Till detta kommer platsen för självmordet, floden Ouse och sankmarkerna kring den som gjorde käppen nödvändig. Sandbach-Dahlström lyfter särskilt fram Woolfs avskedsbrev till maken Leonard.⁵ Med detta brev skapade Woolf, menar Sandbach-Dahlström, tre narrativer som sedan arbetat vidare: För det första att hon är på väg att bli galen och att döden är den enda utvägen. För det andra att hon vill befria Leonard från bördan att ta hand om henne och ge honom ett eget liv. För det tredje att beslutet är rationellt, då hon vet att hon inte kommer att bli frisk denna gång. Dessa trådar har sedan flätats samman och utvecklats på olika sätt i de orsak-verkan-narrativer som skapats inom Virginia Woolf-receptionen.

I sin bok *Virginia Woolf Icon* pekar Brenda Silver ut en annan artefakt som narrativets bärare; nämligen fotografiet. Silver menar att det är Virginia Woolfs ansikte så som det avbildats på ett antal fotografier som är navet i berättelserna om henne. Om och om igen har bilden av hennes ansikte fortsatt att reproducerats i en rad olikartade sammanhang. Det finns på ett hart när oändligt antal T-shirts, muggar och posters, eller som Silver skriver (1999:8): “Wherever one looks, it often seems, academic journals, newspapers and magazines, television and film, or billboards, Virginia Woolf is there endorsing by her presence and status whatever product – whether intellectual or material – is being offered for our attention /.../ for years now, Virginia Woolf’s face has also sold more postcards at London’s National Portrait Gallery than that of any other figure; and she has been used to market wares ranging from Party at Rome, to Bass Ale.” Virginia Woolfs ansikte har, enligt Silver, frigjort sig från sin författare och blivit en egen text. På samma sätt som Andreas Nyblom (2008) i hennes efterföljd menat att profilporträttet av Verner von Heidenstam var hans ryktbarhet, är, menar Silver, Woolfs ansikte i hög grad hennes. Silver beskriver också, som senare Nyblom med Heidenstam, hur porträtten av Woolf förändrades under författarkarriärens gång. Efter debuten 1915 porträtterades hon regelbundet, och förutom alla enskilda fotografier av en rad okända fotografer finns flera serier, tagna av välkända och framstående fotografer. 1927, efter hennes stora genombrott med romanerna *Jacobs rum*, *Mrs Dalloway* och *Mot Fyren* tog societetsfotografen Leonard Green en lång svit. Två år senare, efter den spektakulära romanen *Orlando* och den numera klassiska essän *Ett eget rum*, tog den experimentelle fotografen och dadaisten Man Ray ytterligare en. Från 1939 finns en lång serie fotografier tagna av den kända dokumentärfotografen Gisèle Freund. Många av dessa bilder är mycket starka och i konstnärligt avseende avancerade. Det är emellertid, intressant nog, inte något av dessa porträtt som kommit att bli den ikoniserade bilden av Virginia Woolf. Det är ett helt annat fotografi, nämligen det familjeporträtt som George Beresford tog 1902 då hon var tjugo år, tretton år före hennes debut som författare. Det knyter alltså inte an till författarbiografin, men på ett desto starkare sätt till den berättelse om en döende kvinna som kommit att bli Virginia Woolfs.

Porträtteringen skedde på önskan av Virginia Woolfs far och hon är på bilden mycket lik sin döda, av fadern intensivt sörjda, mor så som denna såg ut på de bilder som den kända fotografen Julia Margaret Cameron tog av henne då hon var i Virginias ålder. Cameron var god vän med Woolfs mor, som dog endast fyrtionio år gammal, och hon tillhörde liksom denna i sin ungdom de prerafaelitiska kretsarna. Julia Stephen stod modell för flera av gruppens målare. Ett av de mer kända porträtten av henne är Edward Burne-Jones "The Virgin" 1879. Och trots att tiden, när Beresford fotograferar den unga Virginia, hunnit komma en bit in på 1900-talet är hon arrangerad i enlighet med denna epoks estetiserade kvinnobild, då, som den trendsättande författaren Edgar Allan Poe uttryckte det, "the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetic subject in the world".⁶ Den unga Virginias ansikte är lika rent, blekt och naket, som den döende Ofelias på den vattenburna blomsterbädden i John Everett Millais kända målning, lika oförbehållsamt uppgivet som Beata Beatrix på Dante Gabriel Rosettis.

Det är inte Virginia Woolfs ansikte vilket som helst som blivit ikoniserat, vilket Silver förbiser, det är det porträtt som knyter an till den Woolf-narrativ, vars början är densamma som dess slut. Beresfords porträtt av den unga Virginia förstärker och samspelar effektivt med de andra av dessa nyckelartefakter; brevet, sterna och floden Ouse. När Virginia Woolf tog sitt liv var hon närmare sextio år och hade en omfattande och för den västerländska litteraturen omvälvande produktion bakom sig, men på den ikoniserade bilden av henne är hon ständigt ung och dödsmärkt.

Följer man den fortlöpande traderingen av berättelsen om Virginia Woolf kan man se hur huvudnarrativet blir alltmer utmejslat och förtydligat. I Michael Cunninghams roman *The Hours (Timmarna)* från 1998 och ännu mera Stephen Daldrys filmatisering med samma namn fyra år senare är det extremt förtydligat. Här handlar berättelsen bara om dödsdrift och början är på ett mycket konkret sätt densamma som slutet. Filmen öppnar med en närbild på en stritt strömmande flod för att sedan följa hur Nicole Kidman, som en mycket porträttlik Virginia Woolf, tar på sig sin kappa och vandrar ned mot den (dock utan kapp). Vandrigen växelklippas med bilder av hur hon skriver avskedsbrevet till sin make, vilket också läses högt. Inledningssekvensen avslutas med att Leonard kommer hem till det tomma huset och finner brevet, samtidigt som Virginias huvud försvinner under vattnet. I filmens slutscen upprepas denna bild och man får se hennes huvud försvinna under tytan som blir slät.⁷

Känslans struktur

Filmen *Timmarna* är ingen biografisk berättelse om Virginia Woolf, även om många uppfattat den som sådan och ondgjort sig över alla "fakta" som inte stämmer. Men den arbetar med bitar ur berättelsen om Woolfs liv, med hennes utseende och framför allt med hennes enigma. Bärande i filmen *Timmarna* är det som

man med ett kulturanalytiskt begrepp kan kalla den Woolfska huvudnarrativets "structure of feeling"; den överväldigande känslan av att denna kvinna av någon gåtfull anledning är dömd att gå under. Filmen breder också medelst olika sammankopplingar ut denna känslstruktur över tid och människor så att man får en känsla av att detta gäller kvinnor i gemen. Filmen växlar mellan tre kvinnor: en född på 1800-talet, de två andra under mellankrigstiden, två i England, en i USA, vilket gör att den undergångsdömda kvinnan i narrativet tycks handla inte bara om den engelska författaren Virginia Woolf utan också om alla andra kvinnor från alla andra länder.

I sitt självporträtt "every girl needs a virginia woolf dress" knyter konstnären Jessica Anna Mills också an till filmen, Woolf och dess depressiva känslstruktur. Hon sitter i ett badrum, framåtböjd med ansiktet dolt bakom sitt hängande hår. Klänningen är småblommig och påminner om den som Nicole Kidman bär i *Timmarna* när hon (som Woolf) går ner mot Ouse för att ta sitt liv. Det som, enligt texten under bilden, fått Jessica Anna Mills att tänka på Virginia Woolf är emellertid inte denna likhet men en närliggande, nämligen att de stora fickorna är "so deep that you can lose yourself within them".⁸

Mångfald och enhetlighet

Jessica Anna Mills "every girl needs a virginia woolf dress" ligger på nätet och Paula Maggio visade på det i sin Woolfblogg den 9 mars 2009.⁹ I Maggios regelbundna och informationspäckade blogg finns ständigt nya referenser till nätets cirkulation av Virginia Woolf-narrativet. På nätet har den ikonisering av Virginia Woolf, som Brenda Silver skrev om vid slutet av 1900-talet, under 2000-talet kommit att anta enorma dimensioner och den är i ständigt växande former. En enkel sökning på Google i februari 2011 gav 5 miljoner träffar, fyra månader senare, i juni samma år gav den närmare nio miljoner.

Först på den sida som kommer upp vid Googlesökningen ligger i juni 2011 Beresfords ungdomsporträtt. Den hänför sig till bloggaren Gizmoni, som vill rekommendera filmen *Timmarna*.¹⁰ Och han är inte ensam om att koppla samman denna bild med filmen.¹¹ Eller med något annat. Beresfords porträtt återkommer ständigt på nätet. Det används för att gör reklam för Woolfs böcker. Det är genomgående den illustration som används i de biografiska artiklarna. Det är den bild som utgör utgångspunkt för satir såväl som celebrering. Påtagligt är också hur ofta den används i de personliga bloggarna för att etablera den känslstruktur som är Woolf-narrativens.

De nio miljoner träffarna ger förvisso nätläsaren ingångar till en omfattande värld av upplysningar och berättelser om Virginia Woolf. Många länkar leder till artiklar som, liksom Wikipedias, är påfallande lika de traditionella tryckta.¹² De är linjära och monologiska som en tryckt text och de innehåller, som dessa, en tydlig argumentation för en bestämd tolkning. Skillnaden mellan traditionella uppslags-

verk och nätbaserade är emellertid att där de förras artiklar är fixerade, avlutade och slutna är de senare öppna genom att vara länkade till det som man inom hypertextteorin brukar kalla *lexia*, dvs nya informationsblock som kan kopplas till nya informationsblock, vilket innebär att betydelsen av en viss information kan komma att ändras när ny information tillkommer och den blir del av ett nytt sammanhang. Som hypertextteoretikerna ständigt betonar är det inte det enskilda *lexiat* som konstituerar läsarens slutliga hypertext utan den början och det slut läsaren väljer och den fria sammanlänkningen han eller hon gör av dem. "So long as the text was married to a physical media, readers and writers took for granted three crucial attributes", skriver Landow och Delany (1991:3), "that the texts was *linear, bounded and fixed*." Hypertexten däremot "can be composed, and read, non-sequentially; it is a variable structure, composed of blocks of texts (or what Roland Barthes terms *lexia*) and the electronic links that join them." (1991:3) Friheten att skapa sin egen berättelse (om Virginia Woolf och vad som helst) är i princip fullständig. Länkandet kan leda vart som helst och många hypertextteoretiker har också, med ett återkommande citat från Jeffrey E. Conklin (1987), varnat för risken "to get lost in hyperspace".

Hypertextberättelsen är inte linjär utan skapas av hypertextläsarens självständiga val av sammanlänkningar. Nätet är, skulle man kunna säga, ett enormt och ständigt växande arkiv som saknar katalog. Walter Ong, expert på förhållandet mellan muntlig och skriftlig kultur, har också menat att hypertextualiteten i vissa avseenden återfört oss till den samtidighet, närvaro och verbala konkretion som karakteriserar den muntliga kulturen.¹³ Själva begreppen "länk" och "länka" ger emellertid osökt associationer till den linjära struktur som är det tryckta narrativets. Det skapar också en föreställning om helhet liksom begreppet "patchwork", som bland andra Paul Longley Arthur (2009) använt. Vissa teoretiker menar emellertid att dessa och liknande begrepp döljer hypertextens konstruerade karaktär av, som Terence Harpold uttrycker det, "digression, detour, swerve, split, cut".¹⁴ Harpold menar att man borde ersätta länkmetaforen med metaforen "knot", då den pekar på den konstruerade sammanbindningen och dess möjliga upplösning och den grundläggande tomhet och skillnad som finns mellan olika *lexia*.

Grovt sammanfattat skulle man kunna säga att det problem som hypertextteoretikerna kämpar med är hur en berättelse tar form, när det sammanfall mellan början och slut som Catherine Sandbach-Dahlström pekat på i samband med Woolf-narrativet, faktiskt ägt rum och det på ett mycket konkret sätt. I den linjära berättelsen om Virginia Woolf är det sätt på vilket man uppfattar slutet, Virginia Woolfs självmord, avgörande för hur den biografiska berättelsen börjar och själva berättelsen utgörs av en argumentation för slutets nödvändighet. På nätet har emellertid mellanrummet mellan början och slut försvunnit. Den utveckling som Sandbach-Dahlströms kritiserade; att Woolf-narrativen tenderade att bli en cirkel i stället för en linje, har gått ett steg vidare. På nätet har den i hög grad reducerats till en punkt.

Varje ny teknologi "acts as an ever more efficient prop for human memory", menar Andrew Jones (2007:1). Den skapar också nya förutsättningar för berättandet. Den linjära argumentation som finns i de tryckta Woolf-biografierna har på nätet kommit att ersättas av upprepning. Repetitionen har ersatt representationen, som Gilles Deleuze skriver i *Difference and Repetition* (1993:20ff).¹⁵ Den berättarteknik som hypertexten arbetar med kan bäst beskrivas som kumulativ. Som i en gammaldags blädder-dia, där blad lades över blad och successivt kom att förtydliga vissa saker, återkommer vissa bilder, texter och upplysningar i de olika Virginia Woolf-lexias gång på gång och blir på så sätt mer betydelsebärande än andra. George Beresfords porträtt av den 20-åriga Virginia är en sådan återkommande bild. Woolfs avskedsbrev till Leonard en annan. Såväl den svenska som den engelska Wikipediaartikeln, som båda illustreras med Beresfordporträttet, avslutas med ett långt utdrag ur Virginia Woolfs självmordsbrev. I den korta svenska artikeln utgör det närmre hälften av texten. Brevet har också en särskild artikel i Wikipedia.¹⁶ Det finns att läsa i maskinskrift såväl som faksimil på en annan site.¹⁷ Det är ett givet inslag i de många lexia som behandlar Virginia Woolfs mentala hälsa, dels för att diagnostisera henne, dels för att använda henne som exempel på olika psykiska tillstånd och sjukdomar.¹⁸ Självmordsbrevet har också inspirerat till en lång rad av självbiografiska performances, där unga kvinnors som exempelvis Chelsey Grasso berättar sitt liv med brevet som script.¹⁹ I Grassos YouTube-video skrivs Virginia Woolfs självmordsbrev fram mot en svart bakgrund omväxlande med klipp där Grasso berättar sin egen historia rakt in i kameran. Bloggaren Konstruerat skriver på sin blogg att hon alltid bär med sig en kopia på Woolfs avskedsbrev i sin moleskine.²⁰ Signifikativt är att det gång på gång läggs ut i sin helhet utan någon som helst kommentar på olika bloggar.²¹

Virginia Woolfs avskedsbrev ingår också som en del av eller en referens i en rad konstföremål som, likt Jessica Anna Mills självporträtt, ligger ute på nätet. På ett bord, som den danska designern Kristin Bille skapat som en hommage till Woolf, finns texten ur avskedsbrevet skrivet på bordsskivans undersida. Hon har döpt bordet till "Ouse".²² Konstnärinnan Rowena Hannan har i sin hommage till Virginia Woolf fyllt ett par porslins skor med små stenar och Maggio skriver i sin Woolf-blogg: "The pair created in Woolf's honour detail her relationship with husband Leonard and lover Vita Sackville-West. The sole of each shoe features the beginning and ending of letters. Poignantly enough, Woolf's shoes are filled with small porcelain stones, reminders of the stones she slipped into her coat pockets before drowning in the River Ouse."²³ I Zoe Reves performance "Virginia Woolf's Stones" sitter skådespelerskan i ett badkar allt medan hon berättar om Virginia Woolf. "The audience is led around the stage by the performers and handed white stones. They represent the stones Woolf placed in her pocket just before drowning herself in the river Ouse."²⁴

Fotot, brevet, floden, stenarna och även käppen är artefakter som Woolf-narrativen konvergerar mot samtidigt som de skapar berättelsen. Jaishree K. Odin

definierar det estetiskt som “radical realism, which combines realistic details while skilfully incorporating postmodern narrative strategies to depict experience that is profoundly affected by the scientific and technological reorganization of sociopolitical, cultural, and economic conditions of production and consumption.” (2010:1) Odin understryker också det repetitiva i de postmoderna berättelsernas estetik.

Inom hypertextteorin utgör begreppet konvergens, liksom det tidigare nämnda mångfald, ett nyckelbegrepp. De båda begreppen framstår som varandras motsatser, men som Henry Jenkins betonat i boken *Konvergenskulturen* (2008) kommer postmodernitetens mediala mångfald ständigt att förenhetligas. Enligt samma grundläggande princip kommer den stora mängden lexia om Virginia Woolf att trots sitt löfte om mångfald konvergera mot och appellera till en och samma känslöstruktur och modernitetens stora berättelse om kvinnan såsom utsatt, dysfunktionell och undergångsdömd, då den, med ett citat från Jones (2007:42), fortfarande besitter den “common currency that provide a framework for inter subjective understanding.”

Noter

- ¹ <http://lovelifefoodart.blogspot.com/2011/03/virginias-last-letter.html>, 2011-03-28.
- ² <http://bloggingwoolf.wordpress.com/> 2011-05-17.
- ³ Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles* (1902), <http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=DoyHoun.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1> 2011-08-08. Den svenska översättaren Charlotte Hjulström använder dock ordet ”tror”, Lund: Bakhåll 2003, s. 7.
- ⁴ Catherine Sandbach-Dahlström, ”’In my end is my beginning’; The Death of Virginia Woolf’ *Exit: Endings and New Beginnings in Literature and Life*, ed Stefan Helgesson, Amsterdam, New York: Rodopi, 2011, s. 161-187.
- ⁵ Virginia Woolf skrev två avskedsbrev till sin make med några dagars mellanrum. Innehållet i dem är tämligen likartat. Dahlström citerar i sin essä, a.a. s 165, det första: ”Dearest, I want to tell you that you have given me complete happiness. No one could have done more than you have done. Please believe that. But I know that I shall never get over this: and I am wasting your life. Nothing anyone says can persuade me. You can work, and you will be much better without me. You see I can’t write even this, which shows I am right. All I wish to say is that until this disease came upon me we were perfectly happy. It was all due to you. No one could have been so good as you have been from the very first day till now. Everyone knows that. V.” - Det är dock det andra som kommit att bli det som i de flesta sammanhang definieras och citeras som avskedsbrevet: “Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can’t go through another of those terrible times. And I shan’t recover this time. I begin to hear voices, and I can’t concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don’t think two people could have been happier until this terrible disease came. I can’t fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can’t even write this properly. I can’t read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that – everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can’t go on spoiling

- your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. V.”
 exempelvis http://en.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf_-_cite_note-Rose-25
- 6 Edgar Allen Poe, "The Philosophy of Composition" i *Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the United States, 1984, s. 19.
- 7 <http://www.youtube.com/watch?v=ieay8KaRgwY&feature=related> 2011-06-27.
- 8 <http://www.etsy.com/listing/8950546/every-girl-needs-a-virginia-woolf-dress> 2011-06-27.
- 9 ib och <http://bloggingwoolf.wordpress.com/> 2011-06-27.
- 10 <http://gizmoni.blogspot.com/2011/05/virginia-woolf.html> 2011-06-27.
- 11 <http://gizmoni.blogspot.com/2011/05/virginia-woolf.html> och
<http://mithibookblog.wordpress.com/2011/03/09/mrs-dalloways-mirror-a-review-of-the-hours/> 2011-06-27.
- 12 http://sv.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf och http://en.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf
 2011-06-27.
- 13 Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London: Methuen 1982, s. 136.
- 14 Terence Harpold, "Threnody: Psychoanalytic Digression on the Subject of Hypotexts", *Hypermedia and Literary Studies*, red. Paul Delany och George P. Landow, Cambridge Massachusetts, London: TheMIT Press 1991, s. 176.
- 15 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, övers Paul Patton, New York: Columbia UP, (1968) 1994.
- 16 http://en.wikisource.org/wiki/Virginia_Woolf_suicide_note 2011-06-27.
- 17 <http://grahamburger.tumblr.com/post/1707917582/virginia-woolfs-suicide-note-to-her-husband>, <http://www.lettersofnote.com/2010/02/i-cant-fight-any-longer.html>,
<http://www.chasingthefrog.com/reelfaces/thehours.php> 2011-06-27.
- 18 <http://www.mcmanweb.com/woolf.html> 201-06-27.
http://www.associatedcontent.com/article/232596/bipolar_disorder_through_the_eyes_of.html,
http://seedmagazine.com/content/article/many_minds_one_story/,
<http://www.famousbipolarpeople.com/virginia-woolf.html> 2011-02-19.
- 19 <http://vimeo.com/7496587> 2011-02-19.
- 20 <http://konstruerat.blogspot.com/search?q=Virginia>, 2011-02-19.
- 21 <http://elsi.tumblr.com/post/378440332/virginia-woolfs-last-letter-to-her-husband>,
<http://landeryou.tumblr.com/post/4911682090> och
<http://lastdollstanding.blogspot.com/2011/04/virginia-woolfs-suicide-letter-to-her.html> 2011-06-27.
- 22 http://kristinbille.com/?page_id=550 2011-08-10.
- 23 <http://bloggingwoolf.wordpress.com/2009/05/07/woolf-shoes-hold/> 2011-02-19.
- 24 tv <http://cuetv.ru.ac.za/?p=824>

Referenser

Litteratur

- Arthur, Paul Longley, "Digital Biography_Capturing Lives Online", i *a/b: Auto/Biography Studies*, vol.24, 2009:1, s 74–92
- Briggs, Julia, *Virginia Woolf: A Hidden Life*, London: Allen Lane 2005
- Conklin, Jeffrey E., "Hypertext: An Introduction and Survey", *IEEE Computer* 20:9 (1987), s 17–41
- Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, övers. Paul Patton, New York: Columbia University Press 1994 (1968)
- Doyle, Arthur Conan, *Baskervilles hund*, övers Charlotte Hjulström, Lund: Bakhåll 2003

- Hallam, Elizabeth & Jenny Hockey, *Death, Memory and Material Culture*, New York: Berg 2001
- Harpold, Terence, "Threnody: Psychoanalytic Digression on the Subject of Hypotexts", *Hypermedia and Literary Studies*, red. Paul Delany och George P. Landow, Cambridge Massachusetts, London: The MIT Press 1991, s. 171–183
- Jenkins, Henry, *Konvergenskulturen: Där gamla och nya medier kolliderar*, övers. Per Sjärdén, Göteborg: Daidalos 2008
- Jones, Andrew, *Memory and Material Culture*, London: Cambridge University Press 2007
- Landow, George P. & Delany, Paul, "Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: the State of Art", i *Hypermedia and Literary Studies*, Paul Delany och George P. Landow (red), Cambridge, Mass. and London: The MIT Press 1991, s. 3–51
- Nyblom, Andreas, *Ryktbarhetens ansikte: Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige*, Stockholm: Atlantis 2008
- Odin, Jaishree K., *Hypertext and the Female Imaginary*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2010
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London: Methuen 1982
- Poe, Edgar Allen, "The Philosophy of Composition", i *Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the United States 1984
- Sandbach-Dahlström, Catherine, "'In my end is my beginning'; The death of Virginia Woolf" *Exit: Endings and New Beginnings in Literature and Life*, ed Stefan Helgesson, Amsterdam, New York: Rodopi 2011, s. 161–186
- Silver, Brenda R., *Virginia Woolf Icon*, Chicago: The University of Chicago Press 1999

Nätkällor

- Doyle, Arthur Conan, *The Hound of the Baskervilles*, (1902),
<http://etext.virginia.edu/etcbn/toccer-new2?id=DoyHoun.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1> 2011-08-08
- <http://www.lettersofnote.com/2010/02/i-cant-fight-any-longer.html> 2011-02-19
- http://www.associatedcontent.com/article/232596/bipolar_disorder_through_the_eyes_of.html 2011-02-19
- http://seedmagazine.com/content/article/many_minds_one_story/ 2011-02-19
- <http://www.famousbipolarpeople.com/virginia-woolf.html> 2011-02-19
- <http://vimeo.com/7496587> 2011-02-19
- <http://konstruerat.blogspot.com/search?q=Virginia> 2011-02-19
- <http://bloggingwoolf.wordpress.com/2009/05/07/woolf-shoes-hold/> 2011-02-19
- <http://lovelifefoodart.blogspot.com/2011/03/virginias-last-letter.html>, 2011-03-28
- http://en.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf_-_cite_note-Rose-25 2011-03-28
- <http://bloggingwoolf.wordpress.com/> 2011-05-17
- <http://www.youtube.com/watch?v=ieay8KaRgwY&feature=related> 2011-06-27
- <http://www.etsy.com/listing/8950546/every-girl-needs-a-virginia-woolf-dress> 2011-06-27
- <http://bloggingwoolf.wordpress.com/> 2011-06-27
- <http://gizmoni.blogspot.com/2011/05/virginia-woolf.html> 2011-06-27
- <http://mithibookblog.wordpress.com/2011/03/09/mrs-dalloways-mirror-a-review-of-the-hours/> 2011-06-27
- http://sv.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf 2011-06-27
- http://en.wikisource.org/wiki/Virginia_Woolf_suicide_note 2011-06-27
- <http://grahamburger.tumblr.com/post/1707917582/virginia-woolfs-suicide-note-to-her-husband> 2011-06-27
- <http://www.chasingthefrog.com/reelfaces/thehours.php> 2011-06-27
- <http://www.mcmanweb.com/woolf.html> 2011-06-27

VIRGINIA WOOLFS ENIGMA

<http://elsi.tumblr.com/post/378440332/virginia-woolfs-last-letter-to-her-husband> 2011-06-27

<http://landeryou.tumblr.com/post/4911682090> 2011-06-27

<http://lastdollstanding.blogspot.com/2011/04/virginia-woolfs-suicide-letter-to-her.html> 2011-06-27

<http://cuetv.ru.ac.za/?p=824> 2011-06-27

http://kristinbille.com/?page_id=550 2011-08-10

ATT SKRIVA NATIONEN FRÅN LUNDELL TILL LATIN KINGS

Ulf Lindberg

Docent, f d lektor vid Lärarutbildningen, Malmö högskola

Med sitt begrepp om föreställda gemenskaper (“imagined communities”) gav Benedict Anderson (1991/2000) ett viktigt bidrag till förståelsen av “nationalismens ursprung och spridning”, som det heter i bokens svenska undertitel. I stark förenkling framstår nationen och nationalismen för Anderson som medieprodukter. Om “[d]et är det tryckta språket som uppfinner nationalismen” (130), ankommer det på moderna medier att vidmakthålla och uppdatera den. I Andersons efterföljd talar bl a Homi K. Bhabha i sin artikel “DissemiNation. Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation” (1994) om “att skriva nationen” (“writing the nation”). Hans huvudtanke är att nationalismen låter sig förstås i termer av narrativa strategier.

Syftet med nationalistiska diskurser, säger Bhabha, är att skapa *en* gemenskap av många olika. För det ändamålet laborerar sådana diskurser med två slags temporala representationer, som står i motsatsförhållande till varandra. Som *pedagogisk* diskurs framställer nationalismen folket under hänvisning till ett gemensamt ursprung och en kontinuerlig, ackumulativ historia. I denna typ av berättelse blir folket ett objekt för samtida strävanden. Men nationalistiska diskurser är också och samtidigt *performativa*. Det innebär med Bhabhas ord att “[t]he scraps, patches and rags of daily life must be repeatedly turned into the signs of a coherent national culture” (1994:145). De symboler som företräder det nationella kräver ständig aktualisering, och i den processen uppträder folket i stället som ett subjekt, vilket omtolkar den fixerade pedagogiska bilden av en enhetlig nation. Här öppnar sig ett tillfälle för marginaliserade grupper att gripa in med sina berättelser och utmana den dominerande homogenitetsdiskursen. För Bhabha är nationen med nödvändighet splittrad inifrån; den kan bara upprätthålla myten om en gemensam essens genom att glömma närvaron av “de andra”. Nationens minne är alltid “the site of the hybridity of histories and the displacements of narratives” (169).

I det följande ska jag diskutera två svenska låttexter, Ulf Lundells “Öppna landskap” och Latin Kings “Snubben”, som utsagor om nationen.¹ Båda finns lätt tillgängliga på nätet. Det som intresserar mig är mindre vilka intentioner upphovsmännen kan ha haft än låtarnas mottagande och orsakerna till detta. Nationstematiken är tydligare i ”Snubben”. Lundells text nämner aldrig Sverige – något den för övrigt har gemensamt med “Du gamla, du fria”, som i stället hyllar “Norden” – men hälsades ändå som en ny nationalsång då den släpptes 1982. Det låter sig inte förklaras enbart av låtens retorik utan handlar också om den konjunktur som

den offentliggjordes i. "Öppna landskap" inledde en våg av representationer/uppdateringar av svenskhet under 1900-talets sista decennier, som kan ses som svar på en nationell identitetskris. Till dessa hörde även mindre legitima, populärmusikaliska verk, av bland andra gruppen Ultima Thule, som tidigt i karriären flirtade med svensk nynazism och för övrigt gjorde en cover på Lundells hitlåt 1994. Det är orden som står i fokus för mitt intresse; såtillvida är det rimligt att tala om att *skriva* nationen. Men musiken kan studeras ur samma synvinkel. Bland annat navigerar både Lundell och Latin Kings mellan inhemsk vistradition och ett transnationellt populärmusikaliskt idiom. Ur den synvinkeln vore det kanske riktigare att säga att Lundell och Latin Kings *uppför* nationen.

En övergripande tankefigur för min läsning ryms i neologismen "symbolisk kolonisering". I båda texterna "koloniserar", eller hämtar subjektet identitet från, en plats. Hos den nyromantiske individualisten Lundell iscensätts landskapet som ett (sen)modernt upplevelseobjekt, skapat av och för subjektet. För förortsrapparen i Latin Kings skapas snarare subjektet av platsen. Dess trovärdighet avhänger förmågan att representera en specifik, lokal tillhörighet på de villkor som genren föreskriver.

Den romantiska texten

"Öppna landskap" vetter dels åt svensk visa, dels åt amerikansk mainstreamrock. Det är en inte särskilt ovanlig hybrid.² En grundläggande likhet består i att den moderna visan, med rötter tillbaka till Bellman, och svensk mainstreamrock båda använder modersmålet och kombinerar litterära pretentioner med en bred popularitet. Men viktigare för min argumentation är att båda vidareför en (maskulin) romantisk-bohemisk tradition (för rockens del se t ex Frith & Horne 1987, Pattison 1987, Reynolds & Press 1995).

Nu är ju romantikbegreppet notoriskt problematiskt, antingen det definieras i epokala termer, på filosofisk grund eller som en "stiltfamilj" (jfr Wærp 1998). Det sistnämnda alternativet, som jag här väljer att utgå från, är det som Horace Engdahl odlar i *Den romantiska texten* (1986). Men här ryms också ett slags tematisk bestämning i form av ett nyckelscenario, som Engdahl förföljer. Detta scenario kallar han "den levande blicken", varmed han avser en "antändning av inbildningskraften" som framkallar både "den verkligaste verkligheten" och ett radikalt poetiskt språk att fånga den i. Som Engdahl observerar, hotas ofta subjektet i romantiska texter av att

sjunka ner i passivitet och förlamning, att drabbas av känslornas död, att begravas under en objektiv natur eller Tidens massa. Jaget måste tändas, pånyttfödvas, åter tränga fram (eller tillbaka) till en levande vision. Det är ett Fenixlikt jag, hänvisat till en cykel av tomhet och befriat seende (273).

Man bör lägga märke till att den levande blicken inte kan bli föremål för en viljeakt. Att förvärva den framställs som en nåd, en gåva, ett mysterium. Icke desto

mindre dröjer det inte länge förrän lyriska subjekt såväl som deras upphov i stigande grad tar sin tillflykt till olika metoder att *själva* skapa det önskade sinnestillståndet. "Berusa er", rådde Baudelaire. "Med vin, med poesi, med dygd, alltefter behag." Under de följande seklerna blir en sådan instrumentalisering av "livet" i "konstens" tjänst en normal företeelse, som inbegriper kärleken och sveper den i en maskulint romantisk kappa. "Gör mig kär och galen igen", ber Lundell. Inställt på självexpressivitet behöver det lyriska subjektet en musa för att tända blicken. Men kvinnor är Evor: ge efter och du förlorar din frihet. Denna tvetydighet, som kulminerar hos det slutande 1800-talets dekadenta författare, genljuder i 1900-talets svenska visa från Taube till Vreeswijk liksom i rocken, där den har gett upphov till långa rader av *rolling stones* och *mysterious women*.

Medan rocken är urban i fråga om lyrisk miljö såväl som till beat och sound, har den moderna visan hållit naturlyriken vid liv, inte minst i pastorala scenerier av det slag som Taube lockade fram så många. När Lars Lilliestam kallar Lundell "en obotlig naturromantiker" (1998:184), förklaras denna egenskap därför bäst genom hänvisning till inhemsk tradition. I sig har visans landskap kanske inte så mycket gemensamt med den dramatik och mystik som odlades av romantiken. Men man kan nog hävda att *bruket* av naturen är romantiskt. Det är inte en fråga om symbolistisk dubbelexponering av ett sett landskap och ett sinnestillstånd, inte heller om expressionistisk förvrängd projektion, utan landskapet behåller den mimetiska trovärdighet som krävs för att det ska kunna bli platsen för en transformation av seendet.

Den nationella tillhörigheten är ett annat romantiskt motiv som Lundell berör – något som aldrig var ett problem för kosmopoliten Taube. Sverige i Lundells drömmar är resultatet av framgångsrika förhandlingar mellan behovet av gemenskap och bohemens behov av frihet, men den sociala verklighet som han upplever, fostrar ofta kritik och väcker känslor av nostalgi och revolt, historieromantik och idealisering av "folket". Några av dessa drag är också närvarande i "Öppna landskap" och har säkert bidragit till låtens popularitet vid sidan av sångbarheten med en melodi som lånar från "Hör hur västanvinden susar". Texten är bland annat garnerad med signalord, lämpade att utlösa stereotypa föreställningar om vad svensk kultur är eller kanske borde vara. Dessa signalord refererar delvis till naturliga fenomen (hav, vind, ljus, öppna landskap, med flera), vilka förbinds med kulturella signifikanter (glesbygd, hembränt, hembakt bröd, sill, johannesört, en lövkrans, runstenar). De inkluderar också några abstrakta begrepp (fred, frihet, klarhet och enkelhet), som fungerar som uttolkare av de sinnliga intrycken. Varje vers gör iakttagelser som berör såväl natur som kultur. Huvudregeln är att sinnestryck spinnas ut via "shifters" för tid och rum ("när", "där", "då") till små begivenheter eller scener i versernas senare halvdel: måltiden i första versen, lyssnandet under stjärnhimlen i den andra, nedläggningen av kransen i den tredje. Vad som på det viset framträder är en kronotop i Bakhtins mening: en *idyll*.

Enligt Bakhtin (1991:136f) har idyllen tre allmänna kännetecken: den förlägger livet till en bestämd plats, hem för förfäder såväl som förväntade barn; den betonar primala, existentiella aspekter av vardagslivet som födelse, arbete, kärlek, död, och den länkar människolivets rytm till naturens. Men allteftersom tillvaron i det moderna gjort det svårt att förverkliga dessa goda ting har idyllen i det närmaste expatrierats från representationer av samtida liv och de element som konstituerade den omtolkats i enlighet med det individualiserade samhällets krav.³

Denna utveckling är påtaglig i "Öppna landskap". Framför allt i textens tredje och fjärde rad, som närmast i förbigående nämner att subjektet vill bo i ett öppet landskap "några månader om året/ så att själen kan få ro". Vad texten hyllar är alltså ett *ferielandskap*, en paus från den moderna tillvarons komplikationer, som så att säga bara är närvarande i sin frånvaro. Idyllen har blivit ett undantag, ett rituellt, framförhandlat, villkorligt återvändande till en förmodern livsform, som alla kan känna igen sig i och uppfatta som "realistisk".

En pastoral för upplevelsesamhället

I en artikel från 2003 påpekar konstkritikern Lars O Ericsson att "landskap" från början betecknade en genre inom måleriet. Landskapet "uppstår", skriver Ericsson, när naturen under 1600- och 1700-talen förvandlas från kuliss till självständigt objekt för visuell gestaltning. "Det är därför något av en paradox att begreppet landskap för många tycks vara så nära förknippat med föreställningar om orörd, jungfrulig natur; om ursprung, äkthet och sanning". Det är heller inte svårt att se konventionella avtryck i Lundells landskap. I själva verket kan man med Anders Öhman (1999) finna ett bärande motiv i hans författarskap i subjektets strävan att ta i besittning platser som förvandlats till klichéer. Toposkaraktären, menar Öhman, är själva förutsättningen för jagets intresse. Perspektivet låter sig väl förenas med Engdahls; platsen är död tills den möter den unika "levande blicken".

Till topiken hör vissa detaljer som styr åt det sublima, t ex det svallande havet. Men det vilda är på inget vis överväldigande utan tempereras av människors närvaro; det uppvisar också pastorala drag, framför allt genom att framställa landet ("det enkla och det klara") i positiv kontrast till staden ("tvivlet"). I modern mening, noterar Raymond Williams, anses pastoralen representera "the simple matter in which general truths are embodied or implied".⁴ Det sublima och det pastorala behöver således inte utesluta varandra; tvärtom kan i den pastorala traditionen det höga uppenbara sig som vad Lundell kallar "det klara och det enkla". För "Öppna landskap" är det också av intresse att pastoralens design implicerar nödvändigheten av ett återvändande (Gifford 1999: 10). Att vistas på landet "några månader om året" ligger alltså även det inom pastoralens ramar.

Vad Lundells text visar upp är ett antal *typiska* scener, ett collage av upprensbara ögonblick, som samlas till en sammanhängande utsaga genom det ly-

riska subjektets värdering (“Jag trivs bäst ...”). Subjektet presenterar sig via sina preferenser; texten är såtillvida ingenting annat än en smakdeklaration. Ur den synpunkten framstår landskapet som externaliserad subjektivitet. Och här skulle jag vilja hävda att Lundell tänjer på den romantiske bohemens hållning så att den blir förenlig med en sensibilitet, som alstrats av det senmoderna upplevelsesamhället.

Begreppet “upplevelsesamhälle” anknyter till diverse andra termer med samma förled, typ “upplevelseindustri”. Det introducerades såvitt jag vet av den tyske sociologen Gerhard Schulze i en omfattande studie från 1992, *Die Erlebnis-Gesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Schulze argumenterar här för att de band mellan smak, livsstil och samhällsklass som Bourdieu penetrerade i *La distinction* (1979) sedan dess i stor utsträckning ersatts av andra under trycket av en tilltagande individualisering. I upplevelsesamhället är uppgiften att *leva* sitt liv. Vägled av sin förmåga att välja rätt strävar det självreflexiva, upplevelseorienterade subjektet att manipulera verkligheten på ett sådant sätt att det “mår bra”, vilket innebär att den “levande blicken” inte längre bara är en angelägenhet för diktare. Men att framkalla goda tillstånd kräver ett starkt mått av rationalitet; därför talar Schulze också om en “inre modernisering”. (Här kan man notera den noggrannhet varmed subjektet drar upp gränsen mellan det egna, inre-yttre rummet och den sociala gemenskapen i andra versen av “Öppna landskap”).

För det upplevelseorienterade subjektet blir något verkligt i samma mån som det sammanfaller med dess förväntningar om upplevelser. Så tycks de runor som utlöser kransnedläggningen i “Öppna landskap” sakna värde i sig själva. Runorna/historien existerar inte för att hålla minnet av någon eller något vid liv, utan “för vår skull”. Att lägga ner en lövkrans går i stil med möbleringen av det sublimala-pastoral landskapet – det “känns rätt”. Gesten är estetisk.

Läst med utgångspunkt i “Öppna landskap” blir “den levande blickens” historia en aspekt av det moderna subjektets, som i dag, avklätt sina universalistiska anspråk, allt tydligare framstår som maktfullkomligt, etno-, gyno- och antropocentriskt. Vi har att göra med ett subjekt som på ett självklart sätt symboliskt koloniserar yttervärlden för sina syften i form av ett antal geo-stereotyper. Iscensättningen lämnar inget utrymme åt någon annanhet av det slag vi möter hos lyriker som Martinsson, Ekelöf, Tranströmer eller den sene Bruno K Öijer. Allt är där “för vår skull”, dvs för vad Freud kallade “hans majestät jaget”.

“Hör nu på go’ vänner”

Ta “Snubben”, till exempel. Den är en “Öppna landskap” för Efterlyst-generationen. Sitter i ryggmärgen, kan nynnas i sömnen, regerar på förfesterna. (Ernst 2004:130)

Under 90-talets lopp blir de etniska Andra synliga på ett nytt sätt i den svenska kulturella offentligheten. De är inte längre bara omtalade; med den generation av unga “invandrare” som Latin Kings tillhör börjar periferin själv tala tillbaka. Den

finner sin röst först i hiphop, sedan i litteratur, journalistik, film och scenkonst. Mottagandet blir överlag positivt. Men samtidigt skapar det en etnisk nisch; artisterna tenderar att behandlas just som representanter för det nya, mångkulturella Sverige (Trotzig 2005).

Steket från "Öppna landskap" till "Snubben" (från debuten *Välkommen till förorten* 1994) är ganska bryskt. Lundells rockballad skrider fram i väl utmätta, symmetriska steg, tagna av ett moget, reflexivt, monologiskt subjekt. Latin Kings låter yngre, omedelbarare, postmodernt splittrade. "Snubben" bygger på rytmisk intensitet, förmedlad av en gungande basfigur som trummorna hackar i och rapen rider på. Inte sällan känns det som om rapparen nätt och jämt lyckas behålla kontrollen. Det finns ett vers-refräng-schema, men verserna är olika långa och subjektet fördelat på flera röster. Som intro och outro fungerar ett samplat brottstycke av en röst som på göteborgska ondgör sig över "invandrapacket". Efter introt följer en annan sampling med känd anknytning till svensk barn- och viskultur ("Hör nu på go vänner ..."). Den används för att presentera en ny vers och dyker upp ett halvdussin gånger; i outrot får den överrösta det invandrarfientliga talet. Men lånet fungerar inte bara som svenskhetssymbol utan frammanar också en muntlig, narrativ urscen med införstådda åhörare.

Denna fiktion hålls fast i första versen, där rapparen Dogge Doggelito vänder sig direkt till publiken med en skämtsam presentation av gruppen: "Ni har sett mig förr ...". I andra och tredje verserna infrias löftet att berätta med hjälp av en anekdot, som avbryts i mitten med en cliffhanger (huvudpersonen råkar ut för ett pistolhot). Situationen alstrar den lugnande refrängen "Snubben trodde han var cool för han hade en pistol", som framförs à la fotbollskör, som ett kollektivt omdöme. Anekdoten parodierar ett välkänt inslag i mediernas förortsrapportering som går ut på att invandrargång tar T-banan in till stadskärnan för att ställa till bråk. Det parodiska ligger framför allt i att berättaren utrustas med en uzi, ett vapen som favoriseras i militant svart rap och i enlighet med genrens tradition av maskulint kodat skryt sätter motståndarens lilla Beretta-atrapp på plats.

Därmed förvandlas anekdoten till en skröna med oklart sanningsvärde. Ändå är det denna skröna som i tredje versen får aktualisera låtens politiska budskap. Greppet är djärvt men säkert effektivt ur retorisk synvinkel: åhörarna har dragits in i en feel-good-stämning, som gör dem mottagliga.⁵ Budskapet relateras explicit till lasermannens Sverige och tar sig uttryck i tre språkliga handlingar: ett avvisande av karikatyriska fördomar, en vädjan till dåvarande statsministern Carl Bildt och en uppmaning till antirasistiskt motstånd, som utmynnar i den av kören upprepade sensmoralen "vi svartskallar måste enas och sluta slåss med varann". Texten laborerar med svävande referenter. Vilka är t ex "vi" som måste bli "starkare och fler" – alla antirasister? "svartskallarna"? "svartskallar" av manligt kön (det heter ju "var inte rädd, var stolt, försök vara man")? Även här tycks patos vara viktigare än logos. Obestämdheten har också något att säga om utsagopositionen:

textens jag är en "svartskalle", som gör anspråk på att betraktas som svensk medborgare.

"En röst från förorten"

Det är med livet i miljonprogrammets förorter som varumärket Latin Kings kommit att förknippas. Egentligen stammar de tre medlemmarna Dogge, Chepe och Salla från Alby i Botkyrka, platser som ibland namnges i deras produktion. Men liksom Lundells öppna landskap är "betongen" i Latin Kings tappning pseudo-konkret, en förort som också kunde vara belägen i Malmö, Göteborg eller kanske utkanten av Paris. Benämningen är inte ointressant i det sammanhanget. För-ort: det är en plats vars identitet är underkastad en annan, Orten; utan denna, en icke-plats. Och denna icke-plats har av olika omständigheter kommit att representeras av de etniskt Andra, de icke (helt) svenska, danska, franska etc – en tillskriven identitet som Latin Kings valt att förhålla sig kritiska till men samtidigt dragit växlar på.

Ta språket. Å ena sidan anses Latin Kings ha varit först med att rappa på svenska. Valet har utan tvekan bidragit till att göra en miljö som få hade insyn i vid 90-talets början offentligt bekant. Det säger också något om medlemmarnas vilja att privilegiera texternas innehåll. Å andra sidan är deras språk vad som numera kallas "blattesvenska", en hybrid, i det här fallet med inslag av Botkyrkaslang. Det signalerar en vilja till "autentiskt" uttryck. Men samtidigt förmedlar det en "annanhet", som kan upplevas som antingen exotisk eller provocerande.

Platsens betydelse för den egna identiteten underförstås i beteckningar som "folkmusik" och hör till rapens konventioner. På 90-talet var det motsättningen mellan East Coast och West Coast, mellan New York och Los Angeles som dominerade bilden av amerikansk rap. Att ha rötter och bekänna sig till dessa har inte blivit mindre angeläget av att den hiphop som ursprungligen skapades av svarta amerikaner sedan dess förvandlats till en global uttrycksform. Även om villkoren i europeiska förorter inte riktigt kan jämföras med dem som råder i Amerikas slumområden finns tillräckligt med *upplevda* likheter för att det ska bli möjligt att rappa om det på alla möjliga språk. Följdriktigt konstaterar Ove Sernhede (2002) att de multietniska hiphopare han studerat i Hammarkullen ser sig på en gång som "förstadsnationalister" och medlemmar av en global underklass, "The Hip Hop Nation". På nationell nivå är ungdomarna utestängda, men genom att deras exklusionserfarenheter representeras i lokala termer får de ett specifikt bytesvärde i förhållande till andra lokala representationer av samma problem världen över. För detta ändamål erbjuder hiphop en repertoar av konventioner, av vilka somliga kan övertas ganska oförmedlat medan andra måste översättas till motsvarigheter i den egna kulturen.

"Snubben" nämner aldrig förorten, men vad Magnus Dahlstedt (2005:76) kallar "den hegemoniska förortsberättelsen" är ändå närvarande som en förståelsehori-

sont vilken gör sig påmind både i innehåll, tilltal och bruket av "blattesvenska". Denna berättelse tecknar ett etniskt kodat utanförskap, förlagt till en karg miljon-programsmiljö där fattigdom, droger, kriminalitet och våld är vardagsmat, men under ytan bär den också på inslag av värme, solidaritet och lokalpatriotism. Tonvikten skiftar med källan: om medierna tenderar att stigmatisera förortstillvaron, försöker rapparna ladda om, nyansera och inte sällan romantisera den. Förortsberättelsen är alltså inte en och odelbar, tvärtom utspelas en ständig kamp om innehållet och rätten att yttra sig om det, men en viktig poäng som Dahlstedt gör är att artister inifrån miljön och journalister utifrån *gemensamt* skapar en mytologi, där rapparen antar rollen av "en röst från förorten" som "säger som det är" (2005:80). Förortsrötterna begåvar rapparen med auktoritet och gör det möjligt att presentera hans utsaga som "äkta" (den karaktäristiska titeln på en samlings-cd med svensk hiphop från 2000). Ett av Dahlstedts paradexempel är just Latin Kings; andra som figurerar i hans artikel är Ken, Ayo, Feven, Blues och Svenska akademien.

Denna representationspolitik är inte oproblematiserad. När förortsrapparna symboliskt koloniserar platsen med hjälp av hiphopens mytologi och retorik, riskerar de samtidigt att underkastas sin egen konstruktion och, som Dahlstedt (2005:84) skriver, "ytterligare förstärka bilden av att 'de Andra' är bundna till platsen och har sina rötter i 'förortskulturen'". Platsbundenheten riktar dessutom fokus mot personen snarare än mot musiken. Ytterligare en avigsida består i att det kan försvåra "att få tillträde till det offentliga samtalet om [rapparna] inte väljer att uttala sig om slum, betong, snatteri, droger eller andra 'förortsnära' spörsmål". Dahlstedt anser slutligen att rapparna tenderar att sprida essentialistiska föreställningar om identitet, som i grunden inte skiljer sig nämnvärt från dem som förespråkas av rasistiska ideologier. Sammantaget ser han framför sig hur det åtminstone delvis självpåtagna annorlundaskapet hotar att förvandlas till en boja, som alstrar "nya reservat, *den exotiska Förorten*, dit 'de Andra' återigen kan förpassas".

Det ska understrykas att "förortskulturen" sådan den framträder i Sernhedes studie i likhet med all kultur är heterogen och i rörelse, en hybrid som skapas och omskapas genom nytolkning och sammansmältning av en mångfald element. Att bekänna sig till denna kultur kan ses som ett försök att göra en dygd av migrantens osäkra position mellan det gamla och det nya landet. Identiteten som "förstadsnationalist" blir då ett provisoriskt val, en identitet i process som potentiellt har mer att göra med *routes* än med *roots* (Gilroy 1993). I detta perspektiv kan Dahlstedts kritik tolkas så att framställningen av förorten i svensk hiphop hotar att befästa schablonbilden av ett slags trojansk häst i det svenska samhället genom att snarare betona *roots*. Men problematiken är inte enkel. Hos Latin Kings dominerar visserligen förortsidentiteten, men den är knappast rotfast. Centralgestalten Dogge har de senaste åren bland annat uppträtt i Allsång på Skansen, vikt ut sig i *Veckorevyns* kalender, gjort julreklam för Elgiganten, intervjuats tillsammans med Svenska Akademiens ständige sekreterare, Horace Engdahl, uppträtt som program-

ledare i TV mm. Kort sagt har han blivit en kändis. För en artist som skapat sig "cred" på helt andra grundvalar innebär det en betydande risk att stämplas som "sellout", vilket också drabbat Dogge (och möjligen bidragit till Latin Kings upp-lösning). Men på spel står inte bara en konflikt mellan en mainstream- och en un-dergroundidentitet av det slag som normalt uppträder på kulturella fält, utan också etnisk tillhörighet. Dogge själv har aldrig stuckit under stol med att han uppfattar sig som svensk.⁶ Nu har marknaden gått i god för hans svenskhet.

Särskilt problematiskt är begreppet essentialism i sammanhanget. Som Sern-hede understryker (2002:239), är inte sökandet efter rötter i traditionell mening "överflödigt, otidsenligt eller antimodern". Snarare utgör det ett nödvändigt komplement till de möjligheter att välja tillhörighet som öppnats av den kulturella friställningen. Att vi erkänner att vi formats av våra ursprung måste inte låsa vårt handlande. Inte heller är alla former av essentialism nödvändigtvis oförenliga med ett konstruktivistiskt grundperspektiv. I feministisk såväl som postkolonial teori har denna insikt bl a tagit sig uttryck i lanseringen av begreppet "strategisk es-sentialism". Det innebär att man åberopar föreställningar om folkets, kvinnors eller (som i "Snubben") "svartskallars" egenart för att mobilisera till motstånd, medveten om att man laborerar med föreställda gemenskaper.

Att skriva nationen

Det har blivit dags att återvända till Bhabhas distinktion mellan pedagogisk och performativ nationsdiskurs. När Lundell, med eller mot sin vilja, skriver nationen i "Öppna landskap" är det den pedagogiska diskursen som lättast ger sig tillkänna. I denna erinras folket-publiken om sin nationella samhörighet med hjälp av svenskhetssignifikanter som rotas upp ur romantikens och bondesamhällets mylla och tas i anspråk av ett individualistiskt subjekt. Mellan nu och förflutet råder, så ser det ut, en oproblematiserad kontinuitet. Men samtidigt undermineras den pasto-rala idyllen av en performativ ansats, som skriver in den som tillfällig, valbar och därmed samtida.

"Snubben" illustrerar å andra sidan närmast exemplariskt Bhabhas tes att beho-vet av att ständigt reaktualisera vad nationen står för också lämnar utrymme åt marginaliserade grupper att ingripa med sina berättelser. Latin Kings skriver om svenskhetens innehåll genom att blanda in främmande element på olika nivåer. Det som skiljer deras version av "det nya Sverige" från annan multikulturell dis-kurs är framför allt ett underifrånperspektiv, som färgats av den vikt raptradition-en lägger vid plats ("förorten"), etnicitet ("svartskalle") och kön (manligt). Föror-ten lyfts inte fram just i "Snubben". Men i gruppens samlade produktion medför det lokala perspektivet en risk för att Latin Kings identitet fixeras vid platsen, me-diernas bild av förortskulturen som invandrarreservat bekräftas och exklusionen tar sig subtilare uttryck (som i begreppet "invandrarförfattare"). I Bhabha-inspirerade termer skulle man då kunna hävda att den performativa ansatsen hotar

att inordnas under ett nytt slags pedagogisk diskurs, som strävar att isolera de Andra i enklaver.

Noter

- ¹ För en mer omfattande analys av "Öppna landskap", se <http://www.ep.liu.se/ecp/025/037/ecp072537.pdf> eller <http://dspace.mah.se:8080/handle/2043/5082> (engelskspråkliga versioner) eller Lindberg (2009).
- ² Jfr Lilliestam (1998). I själva verket har svenska rockartisters visanknytning blivit så framträdande att en kritiker funnit sig föranlåten att dödskallemärka den i en artikel i *Dagens Nyheter* (Strage 2004). "Jag ser min generations största begåvningar förstöras av visor", inleds texten med en anspelning på Allen Ginsbergs *Howl*. "En efter en överger de den moderna popmusiken, upptäcker akustiska gitarrer, härliga svenska texter och omfamnas av en publik som myser på filter utbredda i slottsruiner."
- ³ Redan vid 1700-talets slut var t ex föreställningar om naturen som en terapeutisk tillgång vitt spridda, och sublim natur (särskilt vattenfall) hade blivit måltavla för en spirande turistindustri, som Orvar Löfgren noterar i *On Holiday. A History of Vacationing* (1999).
- ⁴ Citerad i Gifford (1999:9).
- ⁵ Ett sådant, instrumentellt tänkande är inte ovanligt hos genrens stilbildare. "You know the rhyhm, the rhyme plus the beat is designed/ so I can enter your mind" skanderar Chuck D i Public Enemys "Rebel without a Pause" (*It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, 1989).
- ⁶ Se t ex The Latin Kings (2004:149).

Referenser

Litteratur

- Anderson, Benedict, *Den föreställda gemenskapen. Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*, Översättning: Sven-Erik Thorhell. Göteborg: Daidalos 2000 (1991)
- Bakhtin, Mikhail, "Kronotopen.Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik". *Det dialogiska ordet*, Gråbo: Anthropos 1991, s. 14–165
- Bhabha, Homi K. , "DissemiNation. Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation", i Bhabha, Homi K., (red.), *Nation and Narration*, London/New York: Routledge 1994, s. 291–322
- Dahlstedt, Magnus, "'Betongen slår tillbaks'. Hip-hop-profeter och röster från Förorten", *Häftan för kritiska studier* 191–192, 2005, s. 72–89
- Engdahl, Horace, *Den romantiska texten, En essä i nio avsnitt*, Stockholm: Bonniers 1986
- Ericsson, Lars O., "'Orörd' vildmark bara en illusion", *Dagens Nyheter* 29 november 2003
- Frith, Simon & Howard Horne, *Art into Pop*, London/New York: Routledge 1987
- Gifford, Terry, *Pastoral*, London/New York: Routledge 1999
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*. London: Verso 1993
- The Latin Kings, *Texter*, Uppsala: Ruin 2004
- Lilliestam, Lars, *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*, Göteborg: Bo Egebys förlag 1998
- Lindberg, Ulf, "Romantik för upplevelsesamhället. Om Ulf Lundells 'Öppna landskap'", i Hornbek, Birgitte (red.): *Det Æstetiske og Det Politiske*, Århus: Klim 2009, s. 131–142
- Löfgren, Orvar, *On Holiday. A History of Vacationing*, Berkeley: University of California Press 1999

- Pattison, Robert, *The Triumph of Vulgarity. Rock Music in the Mirror of Romanticism*, New York/Oxford: Oxford University Press 1987
- Reynolds, Simon och Joy Press, *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock'N'Roll*, London: Serpent's Tail 1995
- Schulze, Gerhard, *Die Erlebnis-Gesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, NY/Frankfurt: Campus 1992
- Sernhede, Ove, *Alienation is My Nation. Hiphop och unga mäns utanförskap i Det Nya Sverige*, Stockholm: Ordfront 2002
- Strage, Fredrik, "Allt fler fastnar i visträsket", *Dagens Nyheter* 8 juni 2004
- Trotzig, Astrid, "Makten över prefixen", i Matthis, Moa (red.), *Orientalism på svenska*, Stockholm: Ordfront 2005, s. 104–127
- Wærp, Henning Howlid, "Romantikken", i Dvergsdal, Alvhild, (red.), *Nye tilbakeblikk. Artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*, Oslo: Cappelen/NLU 1998, s. 125–152
- Öhman, Anders, "Topografier, klichéer och verklighet", *Kulturella perspektiv* nr 1, 1999, s. 4–11

Fonogram

- The Latin Kings (1994/2000): "Snubben", *Äkta! Svenska hiphop-hits 90-00*. m 8573-81913-2.
- Lundell, Ulf (1982): "Öppna landskap", *Kär och galen*. EMI 7463102.
- Public Enemy (1989): "Rebel without a Pause", *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*. DEF 462415 2.

SUBJEKTSAPPARATEN: LARS NORÉNS DAGBÖCKER

Ulf Olsson

Professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

Varför en dagbok? Man kan enkelt se hur Lars Noréns sjuttonhundra sidor långa *En dramatikers dagbok* kan läsas som ett försvarstal: Norén hade i svensk offentlighet anklagats för att ha tillhandahållit en offentlig plattform för ultrahöger och nyfascister, den teaterscen från vilken de kunde distribuera sitt hatiska budskap. Genom hela dagboken och dess anteckningar om vardagligt liv finns också en hela tiden närvarande fråga, en fråga som även formulerades av Michel Foucault i hans förord till Deleuzes och Guattaris *Anti-Oedipe*, nämligen hur vi kan leva våra liv icke-fascistiskt (Foucault 1983: xiii). Med fascism avsåg Foucault de krafter som får oss att älska och begära makten – så hur kan vi befria våra jag, våra njutningar och våra hjärtan från maktnjutandets fascism? Efter att under hela sin karriär betraktat sig som en medvetet anti-fascistisk författare, utnyttjar Norén dagboksformen till att undersöka en annan fråga, den som tvingas på honom av den offentliga anklagelsen om medlöperi med fascismen: “Vem är du?”¹ Och den frågan är naturligtvis också en fråga som dagboken, särskilt i dess personliga eller intima form, ofta genererar, eller rentav påtvingar den skrivande.²

Bortom frågan om ansvar – vilken också är en fråga om handlingen – lurar en annan, än mer avgörande fråga, den om subjektet. Om Norén, som några av hans mest högröstade kritiker hävdade, alltför lättvindigt försöker förklara sig oskyldig till medlöperi och stöd av fascister, så visar han ändå i dagboken att det inte finns något enkelt svar på frågan om identitet, om subjektet. Den redovisning av sig själv som Norén levererar i dagboken tycks innebära att “subjekt” måste förstås i plural: det finns flera subjekt i *En dramatikers dagbok*. Bland dessa kan man nämna dramatikern, som titeln anger, men också fadern, älskaren, trädgårdsmästaren, konsumenten, och flera andra, alla olika varandra, alla med olika funktioner i vardagslivet, och denna pluralitet av subjektiviteter pekar mot att subjektet produceras i olika identiteter och/eller positioner alltefter den situation personen finner sig själv i.

Norén använder och utnyttjar dagboksformen för att forma och bestämma sin offentliga framtoning. Dagboken är resultatet av ett både estetiskt och etiskt val. Men samtidigt är dagboken, som en form av skriftpraktik, mycket större än Norén, och jag vill föreslå att dagboken producerar honom – och inte tvärtom. Dagboken som form kan betraktas som en “apparat” (“dispositif”), vilken är den ursprungliga termen hos Foucault för en “helhet bestående av diskurser, institut-

ioner, arkitektoniska former, regulativa beslut, lagar, administrativa åtgärder, vetenskapliga ståndpunkter, filosofiska, moraliska och filantropiska påståenden”, vilka konkretiseras eller materialiseras i det “system av relationer” som dessa element bygger, och som tar formen av olika apparater.³

Foucault själv utvecklade aldrig sitt begrepp om apparaten, men i stället har det arbetet till någon del utförts av Giorgio Agamben. Han menar att det grundläggande problem som Foucault diskuterar har sin kärna i “relationen mellan individerna som levande varelser och det historiska elementet.”⁴ Dessa senare är de villkor under vilka den levande varelsen formas till ett subjekt. För att förstå Foucaults val av det kanske udda ordet “dispositif” spårar Agamben det tillbaka till dess användning i teologiska sammanhang, och till dess etymologiska kedja, från grekiskan “*oikonomia*”, den romerska översättningen till latinets “*dispositio*”, och sedan franskans “*dispositif*”. Begreppet “*oikonomia*”, vilket betyder hur hushållet skulle styras, fångades in av tidig kristen teologisk diskurs som ett sätt att beskriva hur Gud, som å ena sidan är rent Vara, å andra sidan faktiskt administrerar och styr skapelsen och dess värld, vilket är en aktivitet “blottad på varje grund i varat”. Det är enligt Agamben en avgörande skillnad: dessa apparater, som arbetar utan eller självständigt från Gud, måste “producera sina subjekt.”⁵

Agamben är därmed redo att ge sin definition av Foucaults begrepp som “en uppsättning praktiker, kunskapsmassor, åtgärder och institutioner vilka syftar till att styra, regera, kontrollera och leda [...] mänskliga varelsers uppförande, gester och tankar.”⁶ Passar då dagboken verkligen in i denna tanke? Mitt svar är definitivt ett ja, men då måste vi också undersöka hur dagboken mer specifikt verkar och fungerar.

Apparatens syfte är, enligt Agamben, att “styra och leda” (“govern and guide”) den levande varelsen till det “goda”. I den processen – som kan få goda såväl som mindre goda resultat – förvandlar apparaten den levande varelsen till något annat, till ett subjekt: Agamben definierar subjektet som “resultatet av relationen och [...] den obevekliga kampen mellan levande varelser och apparater.” Eftersom apparaterna är flera, blir subjektet, eller subjektsformerna, likaså plurala, eller “platsen för flerfaldiga subjektifieringsprocesser”.⁷ Apparaten är direkt relaterad till och inskriven i maktrelationer: apparaten förvandlar, ger form, och *tvingar*, genom olika praktiker, diskurser, och skeenden, form på den levande varelsen. Viktigt då, tror jag, att minnas att dessa processer producerar ett subjekt som villigt och glatt accepterar apparatens behandling av honom eller henne – utan detta instämmande skulle apparaten, menar Agamben, förvandlas till en “exercise in violence.”

Apparaten är historiskt situerad, den fungerar olika och i förhållande till tid och plats. Agambens hypotes är att i Västvärlden idag fungerar apparaten framför allt som “avsubjektifiering” (“desubjectification”). Varje process i vilken en levande varelse görs till ett subjekt innefattar ett moment av avsubjektifiering, i vilken tidigare eller konkurrerande former av subjektivitet suddas ut. Men idag är det

västerländska subjektet fångat i en process av konstant avsubjektivering – Agambens exempel är helt trivialt: mobiltelefonen som en apparat för avsubjektivering. Och för kontroll: hopkrupna runt våra mobiler blir vi inte till subjekt, men vi är uppkopplade via nummer genom vilka vi ständigt kan kontrolleras.

Så kan apparatens teoretiska anatomi sammanfattas – men hur ser den ut i den empiriska världen? Hur fungerar den? Agamben exemplifierar med den klassiska praktiken hos Foucault, bekännelsen, vilken följs av en botgöring: “den formering av västerländsk subjektivitet vilken både splittrar, och ändock, härskar över och säkrar självet, är oskiljbar från den sekelgamla aktivitet, botgöringens apparat – en apparat i vilken ett nytt Jag konstitueras genom negeringen av och det samtidiga bemäktigandet av det gamla jaget. Botgöringsapparatens splittrande av subjektet resulterade därför i produktionen av ett nytt subjekt, vilket fann sin äkta sanning i det redan förnekade, syndiga jagets icke-sanning.”⁸ Vilket leder oss till dagboken.

Dagboken utför motsvarande arbete, trots att den inte skrivs inför en mästare vilken utdelar det straff den botfärdige skall underkastas. Författaren/dagboksföraren tilltalar sig själv i dagboken, men ändå, eller just därför, fungerar subjektiveringen. Annorlunda uttryckt, och då utifrån Senecas bekanta påpekande: dagboken är en domstol inför vilken författaren dagligen måste försvara sig. Dagboken är dessutom en kraftfull, mäktig domstol. Som del i apparaten av självobservation, bekännelse och botgöring, så härskar dagboken över sin skrivare, vilket Philippe Lejeune observerar: “Det räcker med åtagandet att föra en dagbok och resten bestäms åt dig.”⁹ Men vari består då denna “rest”?

Dramatikerns dagbok är inte Noréns första: redan 1976 publicerade han en diktsamling med titeln *Dagbok augusti-oktober 1975*, den ökande närvaron av dagboksformen i hans poesi kulminerade sålunda med en volym som då helt bestod i dagboksformen. Den här delen av författarskapet kallas också ofta “dagbokspoesi”. I *Dagbok* skriver Norén öppet in sin poesi i subjektiveringsprocessen:

Jag måste se mig / själv till slutet (12)

Jag måste skriva den här / boken annars vet jag att / jag har önskat färdigt / att Kairos är för handen / det är allvar nu, jag kommer inte / undan, det är det som återstår / när allt är borta, jag kommer att dö om jag inte skriver den, jag / kommer att bli passiv, utarmad, depriverad av mig själv, den ende / inom mig slits sönder utan känsla och genklang (25)

Min existens / är min fråga / som nu inte kan / uttryckas på / något annat sätt (43)

Som så ofta i moderna dagböcker, och i moderna adaptationer av formen, tycks det skrivande subjektet ensamt. Noréns poesi i *Dagbok* kallar oupphörligen på ett “du”, men apostrofen bara understryker att den skrivande är ensam: den andres frånvaro är ett retoriskt villkor för denna poesi. Det ensamma subjektet kunde just genom sin ensamhet tyckas suveränt härskar över dagbokens kungadöme, han kan skriva vad han vill i sin bok. Ensamheten betyder också att den skrivande tilltalar sig själv. Dagbok betyder här inte så mycket iakttagelser av världen som självbeaktelse. Den personligt skrivna dagboken är den form i vilken självobservation-

ens och självkontrollens apparat materialiseras. Och i det perspektivet är den skrivandes makt en illusion.

I sin tidigare poesi, den som ofta kallas "schizopoesi", blev boken det medium i vilket olika diskurser samexisterade, subjektet ett relä för en ström av diskurser, en relästation där diskurser kopplades samman, till och från. Boken, som medium, organiserade språkströmmen: den placerade diskurser bredvid varandra, fördelade dem på parallella spalter, skrev in dem som citat, som blixtrar av hänvisningar till olika sociala fenomen – denna poesi är, som Norén skrev i öppningen av *Stupor*, "poem ur det trancherade medvetandet", eller med en annan liknelse, poesin som magnetröntgen.

Mot denna bakgrund avslöjar en närmre blick på dagbokspoesin att diskursströmmen fortfarande finns där. Men dagboksformen organiserar språkflödet annorlunda: inte längre sammanförandet av olika diskurser, inte längre de hybrida formerna, inte samma excessiva skrift. Istället en enda tidsaxel, vilken i *Dagbok* sträcker sig från en söndag i augusti 1975 till tredje november (trots titelns angivelse av "oktober") samma år. Men innanför datumangivelserna numrerar Norén dessutom dikterna, eller varje textuellt segment, och dessa nummer går från ett till tvåhundrafyra (och fortsätter i *Nattarbete*, 1976). Många av textsegmenten medverkar till den abstrakta självobservation som jag citerade ovan, men dateringen av dem bidrar också till den "uppriktighetseffekt" som dagboksformen skapar: att ge datumet för den dag då dikten skrevs såväl som utspelar sig knyter skriften till verkligheten, signalerar dess sanningsvärde som ett trovärdigt uttryck för den skrivande. Numreringen av segmenten under varje datum bidrar ytterligare till uppriktighetseffekten genom att förse texten med en sorts dokumentär aura. Men datering och numrering signalerar också organisation, kontroll, och till och med effektivitet: en logisk serie av textuella segment – och samtidigt en absolut godtycklig organisation i vilken numreringen förmodligen bara representerar den ordningsföljd i vilken segmenten skrevs men inte någon annan typ av logik.

Dagbok domineras av vad jag vill kalla en abstrakt, existentiell självobservation, formulerad i en poetisk diskurs som inte ger något särskilt utrymme åt materiell konkretion. Men diktsamlingen innehåller också en sakta växande andel av vardagliga anteckningar, av den typ som ofta återfinns i dagböcker som aldrig tänkts för publicering: där förtecknas vardagliga händelser som att gå till arbetet, ett möte med någon, att hämta barnen från dagis... Den längsta dikten eller det längsta textsegmentet i *Dagbok* kan representera hela samlingen: fördelad på mycket korta rader, vilka sträcker sig över tio boksidor (s. 75-85), daterat "oktober 31 oktober-3 november 1975", och numrerat "202", börjar segmentet med en apostrof, som kommer att upprepas genom hela segmentet, övergår i en abstrakt självobservation, allt under det att texten benämner olika kulturella fenomen som Robert Crumbs musik,¹⁰ Jonas Mekas filmer, den ryske dansaren Nijinskij, skådespelerska Maria Falconetti vilken gjorde huvudrollen i Dreyers *Jeanne d'Arc*, mordet på den italienska författaren och filmaren Pier Paolo Pasolini, samt

den svenske fångvårdsdirektören Torsten Eriksson, samtidigt som poeten berättar om hur han hämtar sin dotter Linda på dagis, eller lämnar henne till hennes mor – varpå texten återvänder till abstrakt självobservation, till apostrofer, varpå den slutar, närmast abrupt, med ett omnämnande av Sätters psykiatriska klinik. Det är en mycket vacker dikt, som faktiskt påminner om språkströmmen i Noréns tidigare poesi, men som nu har organiserats helt annorlunda. En rudimentär beskrivning av denna dagbokspoesi kunde då bestå i att den klyvs i två sorters iakttagelser: den ena gäller det egna jaget, och innefattar en reflektion om jaget; den andra gäller världen, men är deskriptiv snarare än reflekterande. Noréns sätt att använda sig av dagboksformen innefattar en stark dragning till skriften som anteckning.

Vad är det alltså dagboken *gör*? Den *tvingar* fram skrift: man måste skriva åtminstone någonting varje dag för att dagboken alls skall finnas till. Och den sorts dagbok som är den personliga *tvingar* också den skrivande att själv bli centrum detta temporala universum, även om diskursströmmen, språkmumlet, hela tiden pågår. Och eftersom dagboken tycks tillåta varje tillfällighet, varje personlig nyck, så är dagboken en privilegierad form för individualitetens framförande, en historiskt situerad form där subjektet kan hända.

Men om dagboken är ett maskineri som drivs av tid, och med tvång som dess effekt, så erbjuder dagboksformen också en annan egenskap, som är påtaglig i Noréns *Dagbok*, och som jag vill kalla “inbäddning”. I en reflektion över berättelse och dagbok pekar Maurice Blanchot på denna egenskap:

Att skriva sin dagbok är att placera sig under beskyddet av vardaglig tid, att placera skriften under detta beskydd, och det är också att skydda sig mot skriften genom att underställa sig denna lyckosamma regelbundenhet som man föresätter sig att inte hota. Vem som än skriver om sig själv rotar sig, på gott och ont, i detta vardagliga och det perspektiv som vardagligheten avgränsar.¹¹

Om Noréns sextiotalspoesi kan sammanfattas, och i så fall bara med en avsevärd förenkling, som en “avsubjektivering” – den producerar subjektivitet utan subjekt – så inträder med dagbokspoesin en stabilisering, som kommer att resultera i åtminstone konturerna av ett lyriskt subjekt. Som form graviterar dagboken mot ett centrum bestående i författarens eller den skrivandes intagande av positionen som subjekt, och styrande sig själv. Absolut avsubjektivering är ett outhärdligt tillstånd, omöjligt att leva om det inte finns ett stöd, som Agambens mobiltelefon, genom vilket varelsen kan betrakta sig själv som en sammanhängande enhet, om så enbart illusionen av en sådan. Dagboken är den maskin som vill skapa en poet ur strömmen av språk, den apparat som destillerar ett subjekt ur språkmumlet. Efter *Dagbok* blir Noréns poesi alltmer reducerad – tills den slutligen förvandlas till dramatik. Destillationen av ett subjekt ur språkmumlet är möjlig bara som en reduktion av diskursivitet, som ett tystande av språket – vilket är motsatsen till produktionen av ett konventionellt subjekt, vilket alltid måste tala, alltid bekännas i språket. Norén tvingas av poesin att överge poesin, och dramat blir den form i vilken Noréns diskursflöden återvänder i hans verk, men då fördelade på olika rollfigurer och situationer, och inte längre i form av en mental rymd som invade-

ras av mediebrus. Men efter att ha publicerat bara dramatik under tjugofem år, innebar *En dramatikers dagbok* att Norén återigen transporterades i en annan diskurs. Men där finns en grundläggande strategisk skillnad mellan de två dagböckerna, vilken signaleras redan av deras respektive titlar: den lyriska *Dagbok* identifierar inte texten mer i detalj än som en personlig dagbok, medan prosaboken tvärtom signalerar att det är en mer specifik dagbok, skriven av en yrkesman, en dramatiker. Skillnaden är betydelsebärande.

Betoningen av yrket i prosadagboken pekar mot det faktum att dagboken inte är en enda sak, utan att den tvärtom har olika historiska former, och fortfarande har det. Den poetiska dagboken pekar på den idag kanske mest spridda typen av dagbok, den personliga, vilken i stor utsträckning är en produkt av sjuttonhundratalet. Philippe Lejeune pekar på samtidigheten i förvandlingen av vår uppfattning av tid, en process som kulminerade i uppfinnandet av den mekaniska klockan, och uppfinnandet av kalendern, med tomma blad för en skrivare att fylla, som två viktiga faktorer i dagbokens moderna historia (Lejeune 2009: 58). Den personliga dagboken tycks med andra ord förknippad med uppfinnandet av den borgerliga individen, och dagboken blir ett viktigt medium för framställandet av ett inre liv till denna individ. Men Lejeune hävdar också att dagboken har djupare historiska rötter än så, och då även andra funktioner att fylla. En sådan rottråd sträcker sig ned till kassa- eller räkenskapsboken ("the account book"): dagboken framstår som framväxt ur nödvändigheten av att föra bok över ens ekonomi, tillhörigheter, handel. Lejeune nämner att i det antika Rom brukade de flesta familjeöverhuvuden låta föra två sorters dagböcker. Den ena en mer renodlad kassabok över inkomster och utgifter, den andra mer av en familjekrönika i vilken olika händelser i familjen eller hushållet antecknades. Lejeunes slutsats är att det "inte fanns något personligt över romarnas privata dagböcker" ("there was nothing personal about the private journals of the Romans"), istället var de gemensamma för ett hushåll, och närmast offentliga, eftersom skrivna av en sekreterare (Lejeune 2009: 52).

Det är, åtminstone till någon del, till denna tradition som en dagbok skriven utifrån en yrkesidentitet hör. Dagbokens historia som en gemensam eller kollektiv berättelse ger en bakgrund till hur Noréns dagbok berör en arbetsenhet, som här är teaterensemblen: regissör, skådespelare, men också scenpersonal, kostymörer, scenografer, och andra: alla olika yrkesgrupper som krävs för att genomföra en teateruppsättning och -föreställning. Poetens dagbok kan vara den ensamme skrivarens, men en dramatikers (och regissörs) dagbok måste vara mer av en kollektiv dagbok, för vilken Norén bara är den skrivande sekreteraren (om än med ett av bara honom själv definierat uppdrag) – och här handlar det dessutom om en dagbok som redan från början är avsedd för offentligheten genom tryckning.

Bland detaljerade rapporter om olika uppsättningar, och mindre detaljerade rapporter om skrivandet av olika dramer, ger Norén också en redogörelse av sig själv i form av en sorts inventarieförteckning. Han skriver som chef för ett hushåll, som förutom han själv består av (men utan att de nödvändigtvis bor i samma bostad),

först, hans dåvarande hustru, senare andra kvinnor, hans barn, och han ger detaljerade beskrivningar av sin ekonomiska situation, om sina svårigheter att organisera sitt ekonomiska och arbetsliv, han redogör för förhandlingar med olika uppdragsgivare, och även med förlaget Bonniers, tänkt att publicera den dagbok vi läser (som är utgiven, ja, av Bonniers). Och vi får än mer detaljerade rapporter om den skrivandes shoppingvanor, hans begär till dyrbara kostymer och exklusiva trädgårdsväxter. I detta perspektiv är prosadagboken i grunden opersonlig: mindre en personlig bekännelse än en räkenskapsbok för ett hushåll.

Prosadagboken saknar också en central egenskap hos den poetiska dagboken i Noréns författarskap: det finns ingen apostrof i dramatikers dagbok. Frånvaron av den Andre som samtalspartner signalerar, kanske paradoxalt, att den skrivande *inte* är ensam. Den Andre är i prosadagboken inte frånvarande, och behöver därför inte åkallas att framträda, utan är redan inskriven i dagboken, i form av det arbetande kollektivet och hushållet. Den poetiska dagboken består i en monolog, som den personliga dagboken tvingar fram ur den skrivande, medan dramatikers anteckningar är mer dialogiska, om än också de framtvingade men då ur räkenskapsboken. Och, i båda fallen, av dagbokens temporala form.

Denna spänning, inbyggd i dagbokens form, mellan monolog och dialog kan, enligt Lejeune, spåras tillbaka till de olika historiska källorna för dagboksskrivandets mest centrala praktiker. Praktiken att datera införandena i dagboken har två uppenbara källor: den ena är brevet, som naturligtvis har en individuell adressat, och den andra är det juridiska dokumentet, exempelvis ett kontrakt, och vilket då har individuella parter, eller ett administrativt påbud av något slag, med en anonym adressat, såsom en befolkning. Till dessa praktiker kan vi, enligt Lejeune, addera krönikan, så som den skrivs utan upplysning om specifik adressat, liksom bönen och brevet, i vilka adressaten är avgörande (Lejeune 2009: 82 & 93). Poängen är att dagboken har flera olika rötter, och att den inte heller senare formats till en enda, sammanhängande tradition, utan den skall snarare ses som en skriftpraktik som rör sig över flera olika fält. Vilket understryker att *En dramatikers dagbok* kan ses som tillhörig en något annorlunda typ av dagbok än dess poetiska föregångare i författarskapet.

I prosadagboken håller Norén med andra ord en annan typ av bokföring över sig själv. Om den poetiska dagboken producerade en självobservation som syftade till konstruktionen av ett subjekt (eller en subjeksposition), så tycks prosadagboken tvärtom ha ett motsatt syfte: nedbrytandet och förstörandet av subjektet. Den 28 september 2000 skriver Norén: "Jag försöker redigera min existens." I *Dagbok* är samma existens föremålet för en fråga, och skriftens uttalade syfte var en genomförd självbetraktelse, ett seende av jaget "till slutet". Skrivandet skulle magiskt förvandlas till en seendets praktik, en transformation av medium som skriften uppenbarligen magiskt skulle producera. Men i *En dramatikers dagbok* är skriften – och inte seendet – den centrala praktiken: nyckelordet är *redigera*. Normalt riktas redigering inte oförmedlat mot mänskliga varelser, utan snarare

redigeras texter, filmer, fotografier, ljudspår... Det Norén antyder i prosadagboken är att subjektet existerar bara som en effekt av olika textuella och mediala praktiker, och att man kan addera dem till en sammanställning av subjektet, och att detta, som textuell effekt, kan redigeras. Subjektivitet är effekten av manipulation, snarare än av en beaktelse av ett inre. Skriften är för dagboken den centrala praktiken:

Jag skriver om mig själv tills jag försvinner. (15 augusti 2002)

Tiden går så fort när jag skriver, mitt liv försvinner. (22 april 2003)

Till denna destruktiva eller rentav dödande egenskap hos skriften kan också läggas att Norén återkommande beskriver sig som redan död: en levande död (exempelvis 16 oktober 2001, 11 december 2001). Visst kan detta betraktas som ett retoriskt trick som möjliggör för den skrivande att skriva utan hänsynstaganden, utan hänsyn till andra, utan moraliskt ansvarstagande – och så betraktades dagboken delvis i den svenska offentligheten när den publicerades (och redan dessförinnan). Men positionen som levande död säger snarare någonting annat. Norén skriver att skrivandet handlar om "att transplantera" (8 oktober 2001), med innebörden att skrivandet inte är ett ursprungligt skapande ur intet, utan snarare en förflyttande och omplacering handling – en transport av den skrivande till olika fält, en klyvning av den skrivande, som betyder att prosadagboken belyser och undersöker några av de villkor under vilka subjektivering sker, men att den som sådan också vägrar att ta del i denna produktion av subjekt. Kanske kan ett Foucaultskt begrepp som "sanningsregim" användas för att belysa skillnaderna mellan de två typerna av dagbok. Den poetiska dagboken produceras under en sanningsregim som fokuserar subjektet, och som ser sanning som en fråga om uppriktighet och sanningsenlighet i representationen av det inre jaget, medan prosadagboken produceras under en sanningsregim som är samhällelig, och som ser sanningen som en förhandling mellan de människor som bebor världen. I denna senare version kan sanningen inte bekännas, den måste utövas och delas.

Det estetiska programmet i *En dramatikers dagbok* vittnar om detta. Den 5 februari 2001 skriver Norén att han avser att skriva "realistiskt, för att inte säga behavioristiskt" (5 februari 2001), och den 21 april 2001 skriver han att han syftar till att skriva "fakta och data, inga åsikter, inga känslor och tankar." (21 april 2001)¹² Kanske lyckas han inte fullt ut leva upp till detta program, men nog är han tillräckligt framgångsrik i denna strävan. Han ger en redogörelse inte för sitt inre liv, men för den värld som han engagerar sig i, och han förtecknar dess innehåll lika noga som vore han i färd med en inventarieförteckning. Hans egen status i denna värld av observerbara data är inte av någon särskild vikt, som han skriver den 25 oktober 2004: "Fast jag oavbrutet skriver om mig själv och det jag minns från min värld är jag inte intresserad av mitt jag. Jag försöker beskriva det instrument som jag är. Mina redskap. Jag är inte intresserad av mig."

Ett instrument är en integrerad del av en apparat, och används för att följa och styra apparatens produktion: ett instrument ger utslag inte för sig själv utan för

något annat. Men integrerad i bekännelseapparaten manipuleras instrumentet. Dagboksapparaten framtvingar ett skrivande som kan synas uppriktigt personligt och intimt. Men den effekt den här producerar är paradoxal: den framställer "Lars Norén" men bara som en skugga. Ju mer intim dagboken synes bli, desto mindre av personen ser vi: han försvinner, förvandlas till en fin svart linje på ett papper.

Norén är inte bara ett instrument på vilket man avläser skriften – han är också en skrivande i besittning av "redskap". Och redskapen är hans vapen i kampen mot subjektets villkor. Philippe Lejeune föreslår att dagboken, så som den formuleras i ögonblick av kris, kan ses som ett "slagfält mot döden", vilket nog kan vara sant för många dagboksförare.¹³ Men Noréns dagbok hävdar motsatsen: dagboken kan också döda sin skrivare – om än kanske för att låta honom eller henne återuppstå till ett nytt liv i skriften.

Berkeley i april 2011

Noter

- ¹ Ur detta perspektiv kan Noréns brottnings med fascismens demon i dagboken ses som en motsvarighet till Strindbergs brottnings med makterna i *Inferno* och *Ockulta dagboken*.
- ² Bland de många framstående personer som fört dagbok kan framhållas Johan Fornäs, Stockholm. Om han i sina dagböcker lyckats finna ut vem han är vet vi inte, då dagböckerna i skrivande stund förblir otryckta.
- ³ Foucault diskuterar begreppet "apparat" i en intervju, eller snarare ett samtal, tryckt (ursprungligen 1977) som "Le jeu de Michel Foucault". Se *Dits et écrits 1954-1988. III: 1976-1979*, Paris: Gallimard 1994, s. 299: "un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques [...] voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments."
- ⁴ Giorgio Agamben, "What is an Apparatus?", in *What is an Apparatus? And Other Essays*, tr. David Kishik, Stefan Padella, Stanford: Stanford University Press 2009, p. 6: "the relation between individuals as living beings and the historical element."
- ⁵ Agamben, p. 11: "devoid of any foundation in being"; "produce their subject". – Man kunde här tillfoga också andra definitioner av "apparat", som exempelvis den i *Webster's 3rd*: bland flera definitioner finner vi också "the complex of instrumentalities and processes by means of which an organization functions or a systematized activity is carried out", eller "the machinery of government".
- ⁶ Agamben, p. 12: "a set of practices, bodies of knowledge, measures and institutions, that aim to manage, govern, control, and orient [...] the behaviors, gestures, and thoughts of human beings."
- ⁷ Agamben, p. 14: "that which results from the relation and [...] from the relentless fight between living beings and apparatuses."; "the place of multiple processes of subjectification."
- ⁸ Agamben, p. 20: "the formation of Western subjectivity that both splits and, nonetheless, masters and secures the self, is inseparable from this centuries-old activity, the apparatus of penance – an apparatus in which a new I is constituted through the negation and, at the same time, the assumption of the old I. The split of the subject performed by the apparatus of penance resulted, therefore, in the production of a new subject, which found its real truth in the nontruth of the already repudiated sinning I."

- ⁹ Philippe Lejeune, *On Diary*, ed. Jeremy D. Popkin & Julie Rak, tr. Katherine Durnin, Manoa: University of Hawai'i Press 2009, p. 203: "All you need do is to make a commitment to keep a diary and the rest is decided for you."
- ¹⁰ Man kan gissa att Norén egentligen avsåg *George Crumbs* musik – seriekonstnären Robert Crumb gör förvisso också musik, och en skiva - *R. Crumb and his Cheap Suit Serenaders* – fanns tillgänglig innan *Dagbok* gavs ut. Men den musik R. Crumb gör tycks mig inte vara Noréns...
- ¹¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard 1959, s. 224: "Ecrire son journal intime, c'est se mettre momentanément sous la protection des jours communs, mettre l'écriture sous cette protection, et c'est aussi se protéger de l'écriture en la soumettant à cette régularité heureuse qu'on s'engage à ne pas menacer. Ce qui s'écrit s'enracine alors, bon gré mal gré, dans le quotidien et dans la perspective que le quotidien délimite."
- ¹² Ekar det av Strindberg? Visst. Se exempelvis *Till Damaskus*, där Tiggaren, som svar på Den okändes fråga varför han bara bryr sig om det yttre, säger "för det som är invändigt, det är bara rena – dravlet."
- ¹³ Lejeune, p. 197 - "battlefield against death".

Referenser

- Agamben, Giorgio, "What is an Apparatus?", i *What is an Apparatus? And Other Essays*, övers. David Kishik, Stefan Padella, Stanford: Stanford University Press 2009, s. 1–24
- Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard 1959
- Foucault, Michel, "Preface", i Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, övers. Robert Hurley m.fl., Minneapolis: University of Minnesota Press 1983, s. xi-xiv
- Foucault, Michel, "Le jeu de Michel Foucault", *Dits et écrits 1954–1988. III: 1976–1979*, Paris: Gallimard 1994, s. 298–9
- Lejeune, Philippe, *On Diary*, red. Jeremy D. Popkin & Julie Rak, tr. Katherine Durnin, Manoa: University of Hawaii Press 2009
- Norén, Lars, *Dagbok*, Stockholm: Bonniers 1976
- Norén, Lars, *En dramatikers dagbok*, Stockholm: Bonniers 2008