



KUNGL. VITTERHETS HISTORIE
OCH ANTIKVITETS AKADEMIEN

KONFERENSER 84

FLANÖRENS VÄRLDSBILD



Flanörens världsbild

Redaktör: *Elena Balzamo*

Konferenser 84



KUNGL. VITTERHETS HISTORIE OCH
ANTIKVITETS AKADEMIEN

Flanörens världsbild. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. Konferenser 84.
Stockholm 2014. 155 s.

Abstract

(The “flâneur” and his world view.) This conference publication is based on presentations and panel discussions from a symposium held in January 2013 at the Academy. The literary “flâneur” is closely related to the emergence of megacities around the turn of the last century, which implied unprecedented changes in terms of spatial restructuring, abolishing of social barriers and individual estrangement.

The aim of the symposium was not only to place Nordic “flâneurs” in a broader European perspective, but also to chart the most important ingredients of their worldview as well as to discuss the variations within Nordic countries.

The present book emphasises the great role the “flâneur’s attitude” played in the history of literature, not least in the Nordic countries. During several decades its influence could be felt in the whole of European literature and it was an important source of inspiration for some of later modernistic trends.

Keywords

Literature, modernism, Nordic countries, city, flâneur, urbanisation, landscape, estrangement

© 2014 Författarna och KVHAA, Stockholm

ISBN 978-91-7402-423-4/pdf

ISSN 0348-1433

Utgivare	Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien (KVHAA), Box 5622, 114 86 Stockholm www.vitterhetsakad.se
Distribution	eddy.se ab, Box 1310, 621 24 Visby http://vitterhetsakad.bokorder.se
Omslag, typografi	Lars Paulsrud
Omslagsbild	Foto Raoul Hausmann, Berlin, S. Bahnhof Charlottenburg 1930–31. <i>I: Kamerafotografien 1927–1957, Die Neue Sammlung.</i> München: Schirmer/Mosel 1979. © Raoul Hausmann / BUS 2014.
Grafisk form	Bitte Granlund/Happy Book
Tryck	DanagårdLiTHO, Ödeshög, 2014



In memoriam
Bure Holmbäck
1923–2013

Innehåll

Förord av <i>Elena Balzamo</i>	9
<i>Thure Stenström</i> : Hälsningstal vid symposiet <i>Flanörens världsbild</i>	13
<i>Christina Sjöblad</i> : "Att bada sig i mängden". Nedslag i några Baudelairetexter	17
<i>Alexandra Borg</i> : Vandrande texter. Knut Hamsuns <i>Sult</i> och Eva Adolfssons <i>Förvandling</i>	29
<i>Jan Balbierz</i> : Kroppen på vift. Diet och flanörskap i Knut Hamsuns <i>Svält</i>	41
<i>Andreas G. Lombnæs</i> : Massen som speil. Vandringer i det moderne	52
<i>Martin Zerlang</i> : Københavnske flanører	63
<i>Bure Holmbäck</i> : Flanören och hans nya värld. Hjalmar Söderbergs väg från débauche till engagemang	74
<i>Massimo Ciaravolo</i> : Storstaden och flanören som finlandssvenskt problem. Runar Schildt, Arvid Mörne och Erik Grotenfelt	93
<i>Per Stam</i> : Henry Parland – flanör i exil	109
<i>Arne Toftegaard Pedersen</i> : Helena Westermarck – stadens och livets vandrare	121
<i>Ulf Peter Hallberg</i> : Flanörens återkomst. Trottoaren som tidsmaskin	131
Den evige flanören. <i>Massimo Ciaravolo</i> i samtal med <i>Carl-Henning Wijkmark</i> och <i>Ulf Peter Hallberg</i>	143
Om författarna	152

Förord

av Elena Balzamo

Flanören måste vara lika urgammal som mänskligheten själv. Flanören föddes sannolikt i samma ögonblick som människan lärde sig att sätta en fot framför den andra.

Det har utan tvivel alltid funnits folk som tyckt om att vandra utan mål, stundom tittande sig omkring, stundom försjunkna i egna tankar. Ändå uppstod *begreppet* flanör relativt sent; fenomenet är tätt knutet till storstädernas framväxt med allt nytt som denna förde med sig av rumslig omstrukturering, social uppluckring och främlingskap.

Att vandra i naturen brukar man kalla att promenera; flanerar gör man först när man känner gatläggningen under fötterna. Men flanören som litterär gestalt är av ännu senare datum – tydligt förknippad med både människans benägenhet att vandra och med storstadens allt mer ökande betydelse visade sig den litterära flanören kring förrföra sekelskiftet. Det litterära flanörbegreppet har starkt präglat den europeiska litteraturen under flera årtionden och blivit en viktig källa för senare tids modernistiska strömningar. Inte minst har flanörbegreppet spelat en betydande roll i Norden, från Knut Hamsun till Runar Schildt och med den tidiga Hjalmar Söderberg som en av de viktigaste företrädarna.

Det som främst utmärker de nordiska förhållandena är den relativt sena industrialiseringen, och följaktligen ett relativt sent framväxande storstadsliv, liksom de förhållandevis små storstäderna som länge ger intryck av landsort i jämförelse med de europeiska megapolerna – en kontrast som blir extra berikande när den transponeras på det litterära planet. Ett annat särdrag är naturens starka närvaro i den nordiska staden. Flanerande och vandring är ibland svåra att skilja åt, något som ger de nordiska stadsskildringarna en speciell prägel.

Det kändes därför lockande att försöka sammanställa bilden av den nordiska litterära flanören, dennes sätt att röra sig och att iakttä sin omgivning. Tanken gav upphov till ett symposium som ägde rum i Kungl. Vitterhetsakademiens lokaler i januari

2013. Symposiets syfte var dels att se på den nordiska flanören i ett bredare europeiskt perspektiv genom att undersöka sambandet med flanören i Tyskland och Frankrike, dels att kartlägga de viktigaste beståndsdelarna i den nordiska flanörens världsbild – skillnaderna mellan denne och den kontinentala flanören samt skillnaderna inom Norden. Flanörgestaltens utveckling genom tiderna var ett annat intressant spår som vissa av deltagarna valde att följa.

Till detta kom omständigheten att de tre första banden av Hjalmar Söderbergs *Samlade verk* äntligen har utkommit. Arrangörerna önskade att dra uppmärksamheten till denna kulturhändelse och till *Samlade verks* huvudutgivare, Bure Holmbäck, i förhoppningen att väcka intresse för Söderbergs författarskap hos en yngre generation forskare. Bure Holmbäcks bortgång senare samma år kom – trots hans höga ålder – som en överraskning för alla som kände denne lidelsefulla entusiast, denne nestor inom söderbergforskningen. Det blev ett hårt slag även för utgivningsarbetet som dock förhoppningsvis kommer att föras vidare enligt den uppläggning som finns att läsa i denna bok.

Nödvändigheten av att sätta fenomenet i ett bredare perspektiv, att åskådliggöra inspirationskällorna, är anledningen till att både symposiet och den föreliggande boken inleds med Christina Sjöblads anförande om flanörernas portalgestalt Charles Baudelaire och begreppets kontinentala rötter. Därefter följer ett panorama, framlagt av Alexandra Borg, över de tidiga nordiska litterära flanörerna från Knut Hamsun till Eva Adolfsson. Gestalternas förhållande till vandringen genom det urbana landskapet får en närmare belysning i Jan Balbierz' föredrag, medan Andreas Lombnæs koncentrerar sig på ett mindre känt men högst tidstypiskt författarskap: den norske poeten Sigbjørn Obstfelder. Även i Köpenhamn flanerade man flitigt vid sekelskiftet, som framgår av Martin Zerlangs inlägg, medan den stockholmska flanören naturligtvis främst förkroppsligas i Hjalmar Söderbergs talrika gestalter. Dessa analyseras i Bure Holmbäcks föredrag som huvudsakligen fäster sig vid dialektiken mellan flanerande och engagemang.

Söderbergs inflytande var särskilt starkt i Finland där dagdrivarlitteraturen kom att bli en viktig trend, bland annat tack vare författare som Runar Schildt, Arvid Mörne och Erik Grotenfelt, vilkas verk står i fokus i Massimo Ciaravolos anförande. En annan viktig representant för den finlandssvenska traditionen är Henry Parland. Här går den från början obekymrade flanören i exil och förvandlas till en skarpsinnig iakttagare, berättar Per Stam i sitt avsnitt. De kvinnliga flanörerna är ytterst sällsynta i litteraturen men de har förstås alltid funnits. I sitt inlägg presenterar Arne Toftegaard Pedersen en av de kvinnliga flanörerna, finlandssvenska Helena Westermarck.

Själv en skönlitterär författare, berättar så Ulf Peter Hallberg om sina egna flanörfarenheter och om erfarenheternas roll i det egna skrivandet, samt om förhållandet till sina föregångare: först och främst Walter Benjamin men också Charles Baudelaire.

På detta sätt fullbordas cirkeln, dock utan att helt sluta sig. Det förflutna aktualiseras i nuet, den nordiska flanören sätts åter i ett större internationell sammanhang. Och flanören fortsätter sina nyckfulla vandringar ännu i våra dagar. Att temat förblir lika aktuellt som förr bevisas av samtalet mellan den italienske litteraturhistorikern Massimo Ciaravolo och två svenska författare, Carl-Henning Wijkmark och Ulf Peter Hallberg, som båda två vittnar om att flanörlitteraturen inte är död: vandringen går vidare ...

Elena Balzamo

Hälsningstal

vid symposiet *Flanörens världsbild* i januari 2013

Thure Stenström

Det har kommit på min lott att på Kungl. Vitterhetsakademiens vägnar få hälsa Er alla välkomna till detta endagssymposium om flanörens världsbild. Jag säger alltså med stark emfas: hjärtligt välkomna till Stockholm och välkomna hit till Vitterhetsakademien!

Flanerandet har ståtliga lärdomshistoriska anor. Redan Aristoteles och hans filosofiska skola i Aten har blivit kända som kringströvande flanörer som strosade omkring i trädgårdsgångarna (perípatoi) på Lykeion och besvarade de grundläggande filosofiska problemen. Det är därför de kallades peripatetiker (kringvandrare) och Aristoteles skola för den peripatetiska. Det hörde alltså till ledamöternas sysslor och åligganden i denna den första av alla västerländska akademier – att flanera omkring och under sitt kringvandrande utöva tankeverksamhet och bygga upp en världsbild. Detsamma gjorde redan Sokrates. Också han släntrade eller strosade omkring på Atens gator och torg, allt medan han ställde problem och meddelade privatlektioner åt dem som så önskade. Egentligen är ju metoden inte särskilt underlig. Ofta är det när man inte är alltför målmedveten och välorganiserad, när man strövar omkring mer på måfå, som man gör de viktigaste upptäckterna och hittar fynd och tankekombinationer som man eljest aldrig skulle ha kommit på.

Även om ett visst mått av organisation kanske är nödvändig, vill jag uttrycka förhoppningen att förhandlingarna och meningsutbytet här i dag skall bli givande, och att vi inte skall känna oss alltför hårt styrda utan att vi kan uppträda just som obekymrade flanörer och låta idéerna och infallen flöda fritt och spontant. Det brukar bli bäst så!

Egentligen borde vi väl inte vara så försoffade, att vi sitter runt ett bord i bekväma fåtöljer under detta symposium. I stället borde vi vandra omkring ute på stan och samtala. Men med tanke på väderleken och väglaget skall vi kanske vara glada över att vi i

dag trots allt har en rejäl lokal och en rejäl gammal akademi att vara inhysta i. Det leder naturligt över på vad jag nu tänkte göra, nämligen inledningsvis och med några ord berätta om denna akademi och den plats där vi nu befinner oss.

Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien är en gammal sammanslutning men tillhör inte de allra äldsta i landet. Den till åren äldsta akademien har vi i stället i Uppsala. Där står vi med en av Nordens i särklass äldsta vetenskapliga akademier, Kungl. Vetenskaps-Societeten, som en gång hette De nyfiknas gille (Collegium curiosorum). Den grundades så tidigt som år 1710–11, alltså under kung Karl XII:s regemente, närmare bestämt under hans fångenskap i Bender. Men inte ens bland de kungliga riksakademierna här i Stockholm är Vitterhetsakademien äldst. Den äran tillkommer i stället Kungl. Vetenskapsakademien som grundades år 1739. Men sedan kommer Vitterhetsakademien, grundad av drottning Lovisa Ulrika år 1753. Först därefter och som sladdbarn – en smula på efterkälken – kommer så slutligen Svenska Akademien, grundad av Gustaf III år 1786. Sådan är alltså tågordningen: Vetenskapsakademien är äldst, Svenska Akademien är yngst. Och mitt däremellan kommer alltså drottning Lovisa Ulrikas vittra akademi år 1753.

Lovisa Ulrika var syster till Fredrik den Store i Preussen och uppfostrad i den tidens salongskultur – ganska franskt präglad – som odlades i Potsdam och vid diverse kungliga hov ute i Europa. När hon grundade Vitterhetsakademien, ville hon skapa en svensk motsvarighet till de många liknande lärda sällskap som fanns ute på kontinenten. Till förste ständigt sekreterare valde hon den dåtida nationalskalden, poeten och rolighetsministern vid hovet Olof von Dalin. Bland de allra första hedersledamöterna invaldes en sådan celeber upplysningsman som den franske filosofen Jean d'Alembert.

När frihetstidens ledamöter skulle sammanträda, flanerade de dock inte – som de skulle göra i våra dagar – här nedanför på Villagatan för att invänta det rätta klockslaget. I stället spatserade de runt i de välansade promenadgångarna ute i Drottningholms slotts trädgård. Man kan säga att de därmed fullföljde den gamla ståtliga traditionen från Aristoteles dagar. Den första sammanträdeslokalen var nämligen drottningens bibliotek och myntkabinett på Drottningholm. Det var där hon samlade sin akademi. Hon ville med detta markera, att det skulle vara ett humanistiskt lärt sällskap, med uppgift att – som det hette i grundläggningsdokumentet – odla ”historien, antikvitet, vältalighet och svenska språkets uppodling”. Märkligast var kanske, att hon själv deltog i förhandlingarna. Vetenskap var ju på den tiden något som bara männen fick hålla på med. Det var uteslutande en syssla för karlar. Men Lovisa Ulrika var före sin tid och ansåg för sin del, att kvinnor också dög och att lärdom ingick i regentrollen. Hon ville, för att uttrycka det på de båda språk som hon behärskade bättre än svenskan, vara ”une belle savante”, ”ein gelehrtes Frauenzimmer”.

Sedan dess har det runnit mycket vatten genom Stockholms ström. Mycket har förändrats. Att vi sitter här på Villagatan, sammanhänger med att Akademien år 1953

fick en stor donation av en mycket förmögen och kulturintresserad lantman och finansman, fil.dr Herbert Rettig. Han residerade tidigare på Tuna gård i Tensta i Uppland och var en bemärkt bondeförbundare. Denne förmögne man älskade lärdomen över allt annat och donerade till Akademien det här huset och dessutom ett helt slott ute i Uppland, Skånelaholm, och en ansenlig post aktier. I september 1973 tog Akademien dr Rettigs föräldrahem här på Villagatan 3 i anspråk som sin fasta hemvist.

Sedan dess flanerar alltså ledamöterna regelbundet här utanför på Villagatan den första tisdagen i varje månad och väntar på att klassammanträdena och så småningom plenarförsamlingen skall ta sin början. En smula ungefärligt uttryckt brukar det vara runt 70-talet närvarande ledamöter, ibland fler, som samlas här till månatliga sammanträden, professorer i humaniora, samhällsvetenskap, juridik och teologi. Som vanligt i sådana här sammanhang kan man inte ansöka om att bli invald. Man blir kallad och får sedan tacka antingen ja eller nej. Akademien främjar forskning inom sitt ämnesområde, stöder forskningsprojekt, anordnar symposier, har en egen skriftutgivning och har också ett stort internationellt utbyte med systerakademier lite varstans i Europa.

Till sist vill jag nämna, att Akademien förvaltar flera andra kulturfastigheter utöver det Rettigska huset här på Villagatan. Jag har redan nämnt Skånelaholm, ett vackert 1600-talsslott beläget vid sjön Fysingen nära Upplands Väsby, dit Akademien alltid brukar fara ut efter vårterminens sista sammanträde och njuta av parkgrönskan. Där flanerar ledamöterna i parkens gångar, innan de intar middag på slottet. Men ännu bättre passar Akademiens andra slott, Stjersunds slott i Närke, som utflyktsmål. De ledamöter som så önskar kan där flanera i de rofyllda parkgångarna med vidunderlig utsikt över sjön Alsen och Vättern. Stjersund är ett magnifikt slott, som i mitten av 1800-talet tillhörde den Bernadotteska familjen och som är byggt i nyklassisk stil.

Slutligen äger vi också ett par regelrätta bondbyar. Den ena är Stensjö by och belägen i Döderhults socken nära Oskarshamn, alltså mitt i Vilhelm Mobergs och Astrid Lindgrens eget landskap. Den andra är Borgs by och ligger på Öland, nära Ölands största fornborg Gråborg. Där brukar gärna våra arkeologer övernatta, medan de flanerar omkring på Alvaret och grälar om åldern på Ölands äldsta fornlämningar. Även om akademiledamöterna liksom de flesta akademiker nuförtiden är ganska försoffade och nedsuttna, finns alltså flanerandet med som en röd tråd i Akademiens historia från 1753 och ända fram till nu.

Med dessa ögonblicksbilder ur Vitterhetsakademiens förflutna och nutid hoppas jag, att jag givit Er den rätta ramen för dagens förhandlingar. Vi gläds över att Elena Balzamo, utländsk ledamot av denna akademi – som den framstående Parisskandinavist hon är – har tagit initiativ till den här sammankomsten. Själv framstående kännare av både Hjalmar Söderberg och August Strindberg är hon onekligen rätt kvinna på alldeles rätt plats för att leda dagens förhandlingar och att i fortsättningen hålla i tömmarna.

Jag säger än en gång välkommen till Er alla!

Och på drottning Lovisa Ulrikas eget tungomål vänder jag mig så till Elena Balzamo: Chère Madame! Je vous donne la parole!

”Att bada sig i mängden”

Nedslag i några Baudelairetexter

Christina Sjöblad

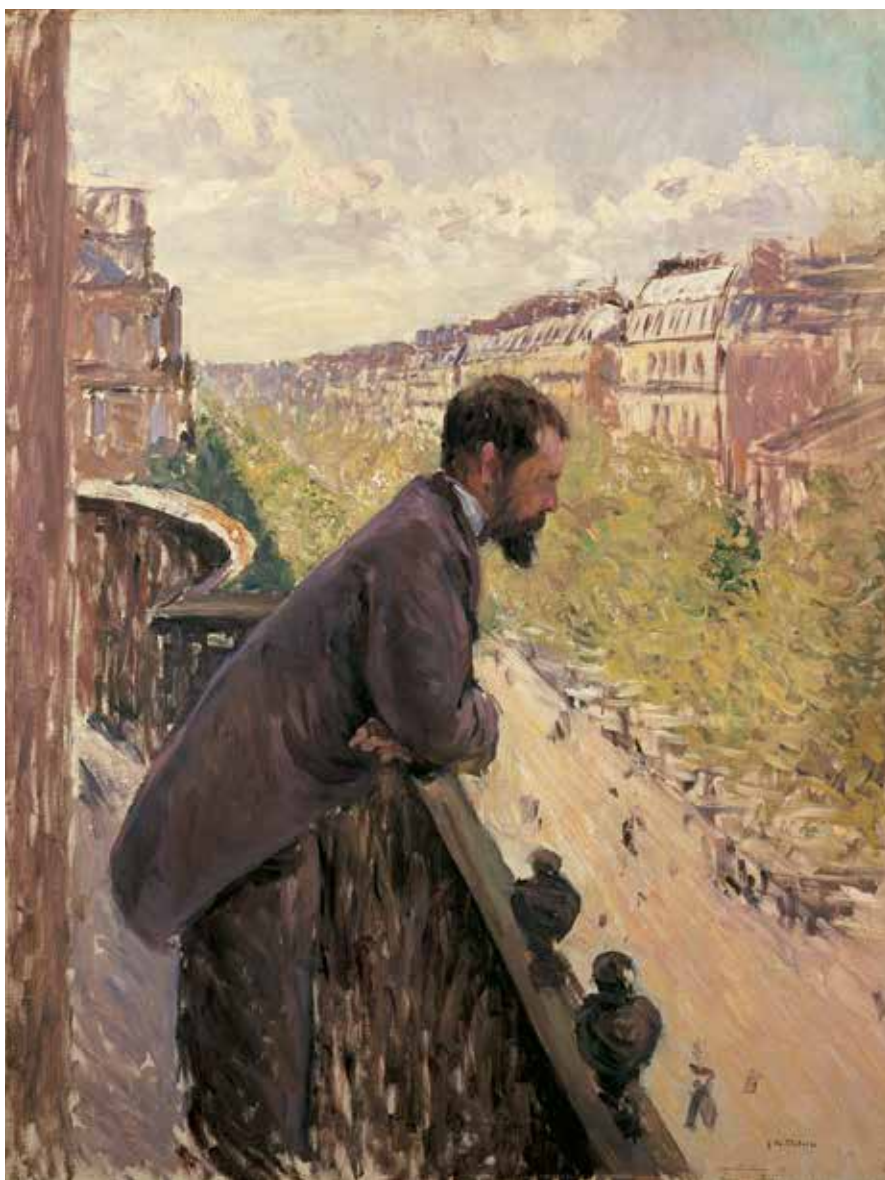
Jag har fått den både tacksamma och otacksamma uppgiften att inleda detta symposium med att tala om flanörens världsbild hos Charles Baudelaire. Otacksam, därför att ämnet är stort. Alla ni som sitter här och är intresserade av flanören i litteraturen och i verkligheten har er egen bild av Baudelairens texter och kan sannolikt en del av dem mer eller mindre utantill. Tacksam, därför att det alltid är inspirerande att återvända till sina litterära favoriter och betrakta dem ur en ny synvinkel.

Jag utgår sålunda ifrån att en hel del av det jag här kommer tala om för somliga blir en ”favorit i repris”, för andra en påminnelse om länge sedan lästa rader, och förhoppningsvis för några ändå lite nya synpunkter. Det viktigaste är, som jag ser det, att Baudelairens texter kan bilda en gemensam referensram för oss alla i dag.

Observatör, flanör, filosof, kalla honom vad ni vill; men ni kommer helt säkert för att karaktärisera detta slags konstnär tvingas förse honom med ett epitet som ni inte skulle kunna tillvita den konstnär som gestaltar eviga eller åtminstone varaktiga ting /... / Ibland är han poet, än oftare söker han sig till romanförfattarens eller moralistens närhet; han målar av tillfälligheten och allt det den förmår förmedla av evighet.¹

Detta säger Baudelaire i essän *Det moderna livets målare*, från 1863, som kom i svensk översättning 2005. Den originella person som åsyftas är konstnären Constantin Guys som i texten omnämns som M.G, då han bett att få vara anonym. Det är en av de texter jag kommer att återvända till i dag.

Nästa textcorpus är ”Tableaux parisiens” (Parisiska tavlor) – den nyskrivna avdelning som infördes i andra upplagan av *Les Fleurs du mal* (Ondskans blommor) med 18 dikter. I andra upplagan hade ju Baudelaire fogat in 35 dikter, de flesta nyskrivna, som ersättning för de sex han dömdes att lyfta ut ur första upplagan av diktsamlingen 1857.



*Gustave Caillebotte (1848–1894), Man på en balkong, Boulevard Haussmann. 1880.
(Privat samling.)*

Den tredje gruppen av texter är prosadikterna, *Petits Poèmes en Prose* (Små dikter på prosa) eller *Le Spleen de Paris* (Parisisk spleen), som var den titel diktaren ser ut att till slut ha valt under arbetet med dem. De flesta är skrivna under de sista levnadsåren, men utgivna som en postum diktsamling 1869.

När Baudelaire avled i augusti 1867 hade han inte kunnat färdigställa samlingen, som var tänkt som en pendang, innehållande hundra prosadikter, till avdelningen "Spleen et Idéal" i *Les Fleurs du mal*. Den tryckta samlingen innehåller 50 prosadikter. Idealet har fått vika för parisisk spleen. Bland de titlar Baudelaire tänkte sig för prosadikterna finns "Le Promeneur solitaire" och "Le Rodeur parisien", vilka visar att strövtåg i storstaden är avgörande för den atmosfär Baudelaire vill fånga. Det flyktiga, ytliga, snabbt förbiilande, som Guys velat kasta ner i sina skisser ligger nära det diktaren söker.²

Vem är då flanör?

Enligt *SAOB* är flanören en person som sysslolös promenerar omkring på gatorna utan bestämt mål, en dagdrivare. Men då skall man hålla i minnet att denna del av ordboken kom ut på 1950-talet. Artikeln är skriven innan intresset för storstaden och för flanör-gestalten markant ökade under senare delen av 1900-talet och därmed försöken att ringa in flanörens väsen och vandringar, eller "resor utan mål". Går man till modernare medier så konstateras det i Wikipedia att termen "flanör" kan ledas tillbaka till 1600- och 1700-talen, men att termen fick ett rikare och intressantare innehåll under 1800-talet.

För Baudelaire har flanörbegreppet övertoner av passionerad iakttagare som njutningsfullt blandar sig i folkmassan och anonymt följer dess böljande rörelser. Hos Baudelaire är flanören en man. Vid denna tid kunde inte en borgerlig kvinna röra sig ensam i gatuvimlet utan att riskera sitt goda rykte. Och de arbetarkvinnor som befolkade gatorna hade sannolikt annat i tankarna än flanerande.

I dag ser vi Baudelaire som storstadens diktare och modernismens fader inom poesi, liksom hans samtida Gustave Flaubert brukar tilldelas denna roll för prosan. Men detta var inte lika tydligt för hans samtid. Då såg man honom som realisten, dekadenten, symbolisten, och inte minst som poeten som skrev sedlighetssårande dikter för att chockera sin samtid och som dömdes att dra in diktsamlingen och lyfta ut sex dikter. En av de första i Norden som främst såg Baudelaire som storstadens diktare var författaren Johannes Jørgensen som lyfter fram just denna aspekt i en stor artikel i tidskriften *Tilskueren* 1891. Men det är framför allt genom den marxistiske diktaren Walter Benjamins skrifter *Paris, 1800-talets huvudstad*, i urval översatta till svenska av Carl-Henning Wijkmark 1969 och av Ulf Peter Hallberg i tre band 1990, som Baudelaire har knutits till flanerandet och moderniteten, storstaden, urbanismen och kosmopolitismen.³ Med flanören ger sig intelligensen ut på marknaden, som Benjamin säger.

Les Fleurs du mal

Det kan vara av intresse att se när och hur Baudelaire själv använder ordet och begreppet *flanör*. Enligt konkordansen till *Les Fleurs du mal* förekommer orden *flanör* och *flanera* inte en enda gång i diktsamlingen. Men de vanligaste orden är:

1. œuil	143 ggr
2. cœur	142 ggr
3. ciel	82 ggr
4. âme	70 ggr
5. soleil	60 ggr
6. nuit	57 ggr

Öga, ögon och hjärta är alltså de överlägset mest frekventa orden i diktsamlingen, och de kan knytas till diktjagets vandringar i staden och de starka känslor många av iakttagelserna väcker. På tredje och fjärde plats kommer orden *himmel* och *själ* med långt färre nedslag. I avsnittet "Parisiska tavlor" ingår flera av de mest kända, lästa och tolkade dikterna i samlingen: "Le cygne" (Svanen), "A une passante" (Till en förbipassande), "Les aveugles" (De blindade). Många av dikterna tar fasta på storstadens anonyma och olyckliga existenser, som de blindade eller de små gummorna som traskar fram likt marionetter, eller släpar sig fram likt skadade djur och som kunnat fylla "en flod med sina tårar". Gamlingar i trasor, prostituerade och tiggare, alla finns de där och möter diktjagets plågade blick.

Diktaren Yves Bonnefoy skriver i inledningen till volymen *Baudelaire Paris sans fin* att överallt i *Les Fleurs du mal*, men särskilt i "Tableaux parisiens", finner man denna starka känsla inför andras lidande, "och genom detta lidande denna inre erfarenhet av jaget, själens häpnad inför mysteriet att finnas till." I dikter som "Les petites vieilles" (De små gummorna) visar Baudelaire en inlevelseförmåga och solidaritet som närmar sig tillgivenhet inför dessa okända, skriver Bonnefoy, och flera av dikterna blir "det främsta exemplet på medlidande som den moderna dikten känner till. De små gummorna har lyckats krossa skriftens cirkel."⁴

Prosadikterna

Här finner man ordet "flanera" en gång och "flanör" en gång. Det första i prosadikten "Le joujou du pauvre" (Den fattiges leksak) där diktjaget ger "ett uppslag till en oskyldig förströelse", nämligen att man tar med sig några billiga små leksaker i fickorna när man skall ut och flanera, som man kan ge bort till fattiga barn man möter. "Ni skall få se, vad de kommer att göra stora ögon." Ordet "flanör" används i den sista prosadikten

”Les bons chiens” (De goda hundarna) om de kringströvande herrelösa hundar som likt zigenare irrar runt i jättestadernas raviner. ”Jag besjunger den smutsiga hunden, hunden utan hem, den kringströvande hunden, ’le chien flâneur’”, för deras intelligens och födgeni.

I inledningen till prosadiktsamlingen understryker Baudelaire uttryckligen behovet av ett nytt idiom som kan skildra de chocker som medvetandet utsätts för i den moderna storstaden. De klassiska versmåttan med regelbundet rimmade strofer håller inte längre måttet inför den nya verklighet som växer fram:

Vilken av oss har inte i sina äresjuka stunder drömt om underverket av en prosa, poetisk och musikalisk, utan rytm och utan rim, lagom mjuk och lagom motspänstig för att forma sig efter själens lyriska strömdrag, drömmens vågrörelser, medvetandets ryckvisa språng?

Det är framför allt ur upplevelsen av de stora världsstäderna, ur korsningen av deras otaliga förbindelser som detta efterhängsna ideal föddes.⁵

I flera prosadikter möter man olika miljöer och människor i storstaden. Änkorna som svartklädda och ibland med ett barn vid handen lyssnar på en gratiskonsert i någon park. De fattiga som slukar det nybyggda glänsande kaféet med hungriga ögon. Den gamle gycklaren som dragit sig tillbaka från det larmande nöjesfältet och gett upp. Kvinnan skymtad genom ett fönster böjd över sitt arbete som väcker vandrarens fantasi. Den i detta sammanhang mest intressanta prosadikten är förstås den tolfte, ”I vimlet” eller ”Massorna” (”Les foules”):

Det är inte allom givet att bada sig i mängden: att avnjuta massan är en konst, och det kan bara ske på det mänskliga släktets bekostnad och i ett rus av livskraft för den som redan i vaggan av en fe fått lust till förklädnad och maskering, hat till bofasthet och en lidelsefull kärlek till resor.

Massliv, ensamhet: begrepp som av den verksamme och produktive poeten görs likvärdiga och utbytbara. Den som inte förstår att befolka sin ensamhet kan inte heller vara ensam i en jäktande folkhop.

Poeten åtnjuter det ojämförliga privilegiet att efter behag kunna vara sig själv eller någon annan. /.../

Den ensamme och tankfulle vandraren hämtar ur denna universella gemenskap en sär egen berusning. Den som lätt förmåler sig med massan upplever feberaktiga njutningar som för alltid är förmenade egoisten, stängd som en kassakista, eller den lättjefulle, tillsluten som en mollusk. /.../

Det som människorna kallar kärlek är bra smått, begränsat och bräckligt i jämförelse med denna obeskrivliga orgie, denna heliga prostitution hos en själ, som skänker sig helt i dikt och barmhärtig hängivelse åt den oväntade som uppenbarar sig, den obekante som går förbi./.../⁶



Paris som byggarbetsplats under Haussmanns ombyggnad, 1850-tal. Beskuren. (Okänd konstnär.)

Baudelaires Paris

Under 1850- och 60-talen var staden en stor byggarbetsplats, då under prefekten Haussmanns ledning centrala delar av den medeltida staden med trånga smutsiga gator skulle moderniseras. Gamla byggnader revs och breda boulevarder drogs fram, träd planterades och vatten- och avloppssystem byggdes om, samtidigt som man började planera för metron, detta storstadens geniala blodomlopp. På många ställen i Baudelaires verk speglas detta bullrande kaos och den oro och vantrivsel som dessa genomgripande förändringar förde med sig. Dikten "Le cygne" (Svanen) ger en bild av denna stad i förvandling i de ofta citerade raderna:

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);
/.../
Paris change! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubours, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

I Ingvar Björkesons översättning lyder versraderna:

(/i dag/ är det gamla Paris försvunnet; mera snabbt
än människohjärtat skiftar en stad och dess drag!)
/.../
Paris förändras, men min melankoli
Är densamma! Lyftkranar, marmorblick, unga
Palats, gamla stadsdelar – allt blir symboler
Och minnena trycker mig, kvaderstenstunga.⁷

Sonetten "A une passante" (Till en förbipasserande) skildrar det plötsliga mötet mellan två främlingar i gatuvimlets oväsen. Blickarna möts – och så är den sorgkladda kvinnan borta. Kvar sitter mannen vid kafébordet, som slagen av blixten, i chock. Walter Benjamin har talat om kärlek vid sista ögonkastet: "Det är ett avsked för evigt som i dikten sammanfaller med det ögonblick då passionen vaknar."⁸

Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! – Trop tard! *Jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

/.../ försvunnen! Skall vi ses i evigheten nu,

på annan plats, långt bort? Kanske ej någonsin?

För sent! Jag kände ej din väg, du inte min ...

Jag skulle älskat dig, och detta visste du!

Konstnärerna

Baudelaire verkade från ungdomen som konstkritiker och hans artiklar om konst ägnas i dag stort intresse av forskningen. Essän "Det moderna livets målare" (1863) behandlar konstnären Constantin Guys (1805–1892). Denne hade gjort sig känd som krigskorrespondent under Krimkriget då han sände sina teckningar till bildtidskrifter i England och Frankrike. Återkommen till Paris 1859 lärde han känna Baudelaire som fångslades av hans skisser och akvareller av samtida miljöer och människor. Artisten, Moderniteten, Militären och Dandyn är rubriker på avsnitt i Baudelairens essä. Med hästdroskor och ryttare, militärparader, eleganta damer i vida krinoliner, arbetare vid en bardisk och prostituerade väntande på bordeller avbildar han i snabba glimtar det moderna livet. I sina skisser vill han fånga rörelsen och det flyktiga ögonblicket. Baudelaire skriver:

Mängden är hans element på samma sätt som luften är fågelns, vattnet fiskens. Hans passion är den samma som hans yrke: att ingå äktenskap med mängden. För den fulländade flanören, för den passionerade observatören, innebär det ett ofantligt nöje att ta sin boning i massan, i det böljande, i rörelsen, i det flyktiga och oändliga. Att vara utanför det egna hemmet, och likväl känna sig hemma överallt; att se världen, att vara i världens centrum och förbli dold för världen, sålunda ter sig några av de anspråkslösare nöjena för dessa oberoende, passionerade och opartiska andar /.../ Observatören är en furste som överallt åtnjuter anonymitet.⁹

Guys är ingen dandy, han är inte blaserad, tvärtom. Vad söker han då, denne "med en aktiv fantasi begåvade enstöring", frågar Baudelaire. Jo, denne konstnär söker, "ständigt på resande fot genom människomassans stora öken, ett mer upphöjt mål än den rena flanörens /.../ Han söker något som man må tillåta oss att kalla moderniteten /.../" Detta är det övergående och det flyktiga, det som är typiskt för den egna epoken.¹⁰

En annan samtida konstnär som Baudelaire beundrade var etsaren Charles Meryon. "Jag har sällan sett en ofantlig stad representerad med mer poesi och naturlig högtidlighet," skriver Baudelaire i *Salon de 1859* (1859 års Salon): "Det majestätiska i all samlad sten, *klockstaplarna som pekar mot himlen med fingret*, industrins obelisker som spyr ut sin rökblandning mot firmamentet /.../ en tumultuarisk himmel laddad med vrede och hat och perspektivens djup som ökas av tanken på alla dramer som där utspelas /.../"



Charles Meryon (1821–1868), Saint Étienne du Mont, Paris. Etsning från 1800-talets mitt. (TT Nyhetsbyrån: Historical, The Granger Collection.)

På Meryons gravyrer ser man ofta stora flockar av mörka fåglar som cirklar runt torn och kyrkspiror och ger en dramatisk och hotfull atmosfär åt hans stadslandskap. Man har tolkat detta som förebud om hans tilltagande sinnessjukdom. Baudelaire som beundrade hans konst köpte in artistens gravyrer, "Eaux-fortes sur Paris", och när han blev tillfrågad om han ville skriva en tjugo till trettio rader till några av gravyrerna, tackade han ja till detta. Han ville skriva ner sina drömmier, "filosofiska drömmier av en parisisk flanör".

Men detta intresserade inte Meryon, som ville ha beskrivningar av sina verk, inga drömmier utifrån dem. "Meryon berövade oss en mycket speciell serie prosadikter", skriver Pichois & Avice.¹¹

Samtidigt med ombyggnaden av staden Paris växer en annan konstart fram, fotografiet. Baudelaire är ingen älskare av fotokonsten, tvärtom, han avskyr den och menar att fotografiet förstör poesins drömlandskap.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att flanörens världsbild hos Baudelaire är komplex. Diktaren skildrar den njutning som ensamheten i folkmassan ger, den känsla av berusning han upplever när han anonym uppgår i och driver med mängdens rörelser. Vandringarna i storstaden innebär möten med okända och ger upphov till drömmar och fantasier om förbiglimtande öden.

Men diktaren skildrar också de fysiska och mentala chocker som storstadens kaos och buller ger upphov till, så till exempel i prosadikten "A une heure du matin" (Klockan ett på natten), som börjar:

Enfin! seul! On n'entend plus que le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés.
Pendant quelques heures, nous posséderons le silence sinon le repos. Enfin! La tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même. /.../
Horrible vie! Horrible ville!

Äntligen! ensam! Man hör bara ljudet av någon ledbruten och försenad droska som rullar bort.

Under några timmar ska jag undfå tystnad, om ej vila. Äntligen har det mänskliga ansiktet med dess tyranni försvunnit och jag ska lida bara av mig själv. /.../
Förfärliga liv! Förfärliga stad!¹²

NOTER

- 1 Charles Baudelaire, *Det moderna livets målare*. Med illustrationer av Constantin Guys. Översättning och introduktion Lars Holger Holm. Stockholm 2005, s. 35 f.
- 2 Robert Kopp, *Baudelaire. Le soleil noir de la modernité*. Découvertes Gallimard Littératures. Paris 2004, s. 93 ff.
- 3 Walter Benjamin, *Bild och dialektik*. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark. Staffanstorp 1969; och Walter Benjamin, *Paris, 1800-talets huvudstad: Passagearbetet*, Band 1–3, urval, översättning, kommentarer av Ulf Peter Hallberg, Stockholm 1990.
- 4 Yves Bonnefoy, "Paris en poésie", i *Baudelaire Paris sans fin* av Claude Pichois & Jean-Paul Avice. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris musées 2004, s. 19 f.
- 5 Charles Baudelaire, *Prosadikter*, i översättning av Erik Blomberg. Stockholm 2000, s. 14.
- 6 Charles Baudelaire, "Massorna", ur *Prosadikter*, i översättning av Erik Blomberg, s. 42 f.
- 7 Charles Baudelaire, *Det ondas blommor*. Tolkningar ur *Les Fleurs du mal* av Ingvar Björkeson. Stockholm 2002, s. 118 f.
- 8 W. Benjamin, *Bild och dialektik*, s. 127.
- 9 Baudelaire, "Det moderna livets målare", s. 43.
- 10 Baudelaire, "Det moderna livets målare", s. 47 f.
- 11 Pichois & Avice, *Baudelaire Paris sans fin*, s. 138 f.
- 12 Ur "Klockan ett på morgonen", ur *Prosadikter*, i översättning av Erik Blomberg, s. 36.



Foto Marius Becker. (TT Nyhetsbyrån, DPA.)

Vandrande texter

Knut Hamsuns *Sult* och Eva Adolfssons *Förvandling*

Alexandra Borg

I.

Den flanöristiska texten kan vara lika skiftande som stadslivet självt. För att ringa in dess egenart görs i det följande några nedslag i företrädesvis skandinaviska alster från olika tidperioder. Särskild uppmärksamhet ägnas Knut Hamsuns *Sult* från 1890 och Eva Adolfssons *Förvandling* från 2005.¹ Adolfssons roman är intressant då den går i tydlig dialog med *Sult*. Även här möter vi en hungrande, smått förvirrad men icke desto mindre *reflekterande* stadsvandrare som försöker komma till rätta med sitt skrivande och den plats hon befinner sig på, ett smått sömnigt Sundbyberg. Jag skriver *hon*, för hos Adolfsson har flanören transformerats till en ung kvinna med skrivarvånda för en uppsats i litteraturvetenskap. Kvinnan är gravid, liksom Hamsuns namnlöse hjälte är hon mycket hungrig.

När Hamsuns roman för första gången gavs ut på ett förlag – ursprungligen trycktes den i en dansk tidskrift – sade recensenterna att boken inte handlade om något. Iakttagelsen var riktig: Hamsuns ärende var att gestalta det sinnestillstånd en urban miljö framtvingar. Han ville beskriva det *alienerade* subjektets känslor, snarare än att i sann realistisk anda teckna ett stadslandskaps konturer. Det råder inget tvivel om att han lyckades. *Sult* med dess icke-handling kan sägas gå i bräsch för den modernistiska romanen. Den namnlösa Sulthjälten är storebror till gestalter som Malte Laurids Brigge, Josef K, Michel och Ulrich.

Adolfssons kvinnliga hjälte är knappast alienerad, trots att hon känner sig främmande inför andra. Även Adolfsson ringar in ett tillstånd – ett subjekt i förvandling, på tröskeln från ett tillstånd till ett annat. Den högggravida studentskan som bara drar omkring, kan visserligen på samma sätt som Hamsuns gestalt ses som en anomali i stadslandskapet, men de mest tydliga likheterna mellan romanerna finns mer på ett formellt plan.

Genom att sätta en gravid kvinna i huvudrollen och låta handlingen tilldra sig i en förvisso modern stadsmiljö, men en avslagen sådan, en sovstad med förortstorg, smutsbruna hundar och nedlagda butiker, ifrågasätter Adolfsson flanörestetiken och flanören som litterär gestalt. Liknande försök har gjorts tidigare. Ett av de mest kända exemplen i svensk litteratur är *En flanör* av Sigfrid Siwertz från 1914, vilken vi återkommer till. Adolfssons berättarjag irriterar sig på huvudpersonen i *Sult*, den svältande mannen som bara slår dank. Hon riktar en tydlig kritik mot den omnipotenta manliga stadsskildraren, som bara hungrar men inte tar för sig:

En man svälter därför att han vill skriva. Och skriften och svälten är förbundna med varandra, svälten liksom skapar skrivandet ...

Men jag då? sätter jag igång med att klaga.

Jag är ju också en blivande författare! fastän på samma gång en blivande mor! Får jag då lov att hänge mig åt dessa kanske helt nödvändiga dårskaper? Inte! (Adolfsson 2005, s. 30)

Förvandling inleds med raden: "Det var på den tiden jag gick om kring i Sundbyberg med min stora mage, gick och gick och inte visste vart det skulle bära." (s. 5) En parafrafras på de kända inledningsraderna till *Sult*: "Det var i den tid jeg gik omkring og sultet i Kristiania, denne forunderlige by som ingen forlater før han har fåt mærker av den ..." Flera är de stora modernister som hävdar sin skuld till Hamsun: Rainer Maria Rilke, Louis-Fernand Céline, men också, på senare tid, amerikanen Paul Auster. Austers *Moon Palace* (1989) är en tydlig intertext till *Sult*. Också här vandrar en blivande författare runt i en dystopisk storstad och drömmer om att skriva. Också här parallellställs hungern med skaparvandan. Det handlar om en *svält* i överförd bemärkelse, en hunger efter verklighet, den sanna konsten.

I uppsatsen "The Art of Hunger" (1992) skriver Auster om Hamsuns estetik. Han ser *Sult* som ett försvar för självsvältandet, strävandet efter perfektion och koncentration, men också kontroll över jaget och hjärnan. Visst ligger det något i Austers synpunkter, men Hamsuns hjälte är ju knappast självpåtaget anorektisk. Den arme mannen vill ju äta, men är utfattig. Liksom anorektikern är han dock extremt självupptagen, hans kropp är i centrum snarare än det som borde vara det: skrivandet. Samma sak gäller för Adolfssons studentska med sin tudelade födslovanda: hon försöker skriva en uppsats, passande nog om Hamsuns *Sult*, men kan bara tänka på sin stora mage. Bägge tycks ha drabbats av något som är större än de själva, något som kontrollerar *dem*, snarare än tvärtom.

2.

Såväl Hamsuns som Adolfssons romaner är exempel på flanöristiska texter. I båda böckerna är stadsvandringen den bärande strukturen och jagets tolkande av omgivningen det främsta motivet. Här ser vi hur komponenterna stad, vandring, tanke (minne), skrivande blir en enhet. Och framför allt: vi finner en flanörfigur.

Men vad är en flanör, och vad gör han – eller hon? Låt oss backa lite för att reda ut gestaltens konstitution. Uttrycket ”flåner” kommer från normandiskans ”flanner” och är belagt sedan tidigt 1600-tal. Verbet sägs härstamma från fornnordiskans ”flana”. I flera västsvenska dialekter används fortfarande substantivet flane om byfånar som driver runt på stan.²

Det finns, bör det nämnas, en uppsjö av teorier kring flanören, både som sociologisk typ och litterär. Varje tid tycks ha sin egen flanör: Weimarrepubliken, Julimonarkin, Wieneran för att nämna några. Vår digitala tidsålder har tvingat fram den elektroniska flanören, voyeuren framför datorn som surfar mellan webbsidorna, stannar till, än här än där, skriver inlägg, postar foton från vardagslivet, kikar, snokar och hastar vidare.

Redan inledningsvis tycks flanörens identitet ha varit oklar. Honoré de Balzac beskriver honom som den enda lyckliga människan på Paris gator. I boulevardtidningen *Figaro* (1831) framhålls att flanören är en figur som uppsöker olika gratisevenemang på gallerier och utställningar. Han känner sig så hemma i det nya stadsrummet att han gör gatan till sitt vardagsrum. Hos den tyske författaren Heinrich Heine rapporterar flanören om samhället, men anses också förebåda slutet på en högkulturell era. Walter Benjamin analyserar flanörens socioekonomiska profil och knyter figuren till en bestämd plats och tid: Paris under Julimonarkin (1830–1848). För Franz Hessel, också han en författare under Weimarrepubliken, är däremot flanerandet ett levnadssätt som gör människan fri. Flanerandet för Hessel är en konst snarare än ett sätt att förflytta sig på. Enligt Hessel upphör man alltså inte att flana i en urban miljö, något som Benjamin hävdade i *Passagearbetet*: hans flanör kunde inte överleva på Paris trafikerade gator.

Hessels *Spazieren in Berlin* (1929) utgör ett av de viktigaste bidragen till litteraturen om flanerande som aktivitet.³ Insatsen har länge varit dold. Det är först på senare tid den uppmärksammas och omvärderats. Hessels stora inflytande på Walter Benjamins stadstexter är oomtvistligt. Hans formulerande av en flanerandets fenomenologi föregår Benjamins med flera år.

I min avhandling *En vildmark av sten. Stockholm i litteraturen 1897–1916* (2011) har jag ett pragmatiskt förhållningssätt till flanörbegreppet. Termen flanör reserveras för ett särskilt sätt att stadsvandra som implicerar dels ett medvetet, reflekterande förhållande till vandringen som praktik – kort sagt ett metaperspektiv; dels en syn på gatan som en skådeplats för den urbana erfarenheten, och dels en utvecklad receptiv förmåga, en vil-

ja att omfamna snarare än exkludera yttre stimuli. Flanören blir i mina läsningar en figur som uppfattar gatans realiteter som en text vilken alltid omformulerar sig själv.⁴

Går vi till källorna ser vi att flanören är en gestalt med många talanger. Samtidigt som han – eller hon – förkroppsligar en urban erfarenhet är hon en metafor för hur den moderna konstnären manifesterar sig själv i storstaden. Då som nu utgör hon därtill ett verktyg, ett slags historisk agent, som författaren använder för att utforska det förändrade sociala och kulturella stadslandskapet.

Det säger sig självt att vissa karaktärer framstår som mer representativa än andra beträffande den urbana erfarenhet de görs till språkrör för. En central diskussion i dagens flanörforskning är också gestaltens genuskodning, med forskare som Susan Buck-Morss, Griselda Pollock och Tone Selboe i spetsen. De är skeptiska till att det oftast är medelklassmannens upplevelser som satts under lupp. I stället pekar de på det faktum att de skönlitterära texterna *själva* vidgar definitionen av den urbana observatören. Emigranten, uteliggaren, arbeterskan och den prostituerade besitter, visar de, egenskaper som gör dem lika storstadsmässiga som flanören.

Som litterärt motiv tillhandahåller stadsvandrarfiguren ett paradigm genom vilket det urbana seendet kan studeras ur ett genus- och klassperspektiv. De manliga gestaltarnas förhållningssätt till staden och betraktandet som sysselsättning skiljer sig från de kvinnligas. Så är fallet i det sena artonhundratalets texter, och så är fallet i dagens: läs bara stockholmskildringen i Sigrid Combüchens *Spill* (2010), där tjugotalets Stockholm silas genom en ung lundastudents medvetande.

I många böcker får de manliga protagonisterna betrakta staden som en maskulinitetens arena, där kvinnor uppträder som objekt, antingen för njutning, eller som ett instrument för att nå framgång. Ylajali, kvinnan som Hamsuns hjälte förälskar sig i, blir i romanen en sinnebild för det urbana livet. I beskrivningen av henne har stadens alla karakteristika transformerats till egenskaper: penninggirighet, anonymitet, föränderlighet och degeneration, men också skönhet, lekfullhet och åtrå. Den namnlöse *Sulthjälten* och Ylajali möts av en händelse, blir intensivt attraherade av varandra, för att sedan separera och aldrig mer återses.

Huvudpersonerna i Ulf Lundells *Jack* eller för den delen Klas Östergrens *Gentlemen* liknar flanörfiguren, sådan han ursprungligen tecknades i de franska fysiognomierna, och senare hos Charles Baudelaire, i *Le Spleen de Paris*, *Petits poèmes en prose*. Gatan är ett territorium som först skall erövrats, sedan åtnjutas. Staden och stadskvinnan erotiseras och fetischiseras. Den manlige hjälten promenad beskrivs i sexuella ordalag och stadsvandringen blir en implicit samlagsscen. Adolffson är medveten om kvinnors och mäns olika villkor i staden, men också om de litterära konventionerna bör det tilläggas. Inte sällan kontrasterar hon medvetet den manligt kodade urbana erfarenheten med en kvinnlig. Hennes gravida studentska sätter därmed frågan om det genuskodade seendet på sin spets:

En helt tydlig vårdag kommer, på eftermiddagen går jag ut: sjöpromenad. Ryggen värker lite. Hållningen!

Borta vid norrsidan av sjön, där siktar jag den stora poeten som så ofta vandrar härkring. Ser honom komma gående högre, med konungslig hållning, med solglans i det vågiga håret.

På något sätt oroar han mig, och jag förstår inte riktigt varför. En gammal man? (...)

Under någon sekund stirrar han faktiskt helt stint mot mig – ser han mig?

Ser han då: en gravid kvinna? Börjar han då fundera ut något metaforiskt om mig, något om liv i knoppning, ser han kanske min kropp som en svällande frukt, glänsande i den värmande solen ... Eller ser han böljande sädesfält, träd dignande av frukter, en marknadsplats med varorna utbredda i sina stånd, pumpor, meloner, tomater, granatäpplen, druvor i klasar ... Nej en sådan liknelsegaltning han blir i min tanke, jag måste fnissa åt hans sjuka. (2005, s. 83)

3.

Flanören har förmågan att uppfatta gatorna som texter och läsa dem som raderna i en bok. Frank Hessel drar till exempel ständiga paralleller mellan att gå och att se samt att läsa och att skriva. Dessa liknelser förekommer också flera gånger i *Sult* och i *Förvandling*. Analogin är gammal; textmetaforer i beskrivningar av staden användes redan av upplysningsfilosoferna. Flanerande är förvisso ett sätt att läsa gatorna, men Hamsuns och Adolfssons flanörgestalter läser också mellan raderna. Utifrån lämningar och rester från det förflutna – gatstenar, skyltar, statyer, (barn)kläder, tapeterna hemma i bostaden – tolkar de dåtiden för att kunna säga något om nuets stad och den egna belägenheten.⁵ Figurerna blir så arkeologer i stadslandskapet, och deras flanerande får terapeutiska dimensioner. Det blir ett sätt att nå det förflutna – undermedvetna – framför allt svunna upplevelser.

Flanerandet är något i högsta grad visuellt, kopplat till en direkt sensorisk erfarenhet där blicken sammanfogar nutid och dåtid. I dess essens ligger en intellektuell aktivitet, och kanske är det just denna som gjort flanören populär hos dem som velat utreda storstadslivets existensvillkor: flanören tolkar staden med sina sinnen och sätter samman de spridda intrycken till en enhet, en text eller bild. Flanerandet kan därmed associeras med både observation (observerandet av människor, sociala typer, konstellationer), tolkning (av stadens spatiala bilder, skrivna texter om och av staden) och produktion (av litterära texter, rapporter, journalistik).

Anke Gleber presenterar i *The Art of Taking a Walk* (1999) en intressant tes: hon föreslår att den kringvandrande flanören fångar gatulivets rörliga bilder på samma sätt som en stumfilmkamera. Flanerandets somnambuliska tillstånd, visar hon, har flera beröringspunkter med filmisk reception: hypnos, dagdrömmeri och viljan att hänge sig. Flanerandet fångar vidare både surrealistiska och impressionistiska stämningar, uppmärksammar såväl det visuella som audiotiva bombardemanget av intryck. I förlängningen leder det över i en ”visuell medvetandeström”, som sedermera översätts i skrivande och bilder.⁶

4.

Men den flanöristiska texten, vari ligger dess estetiska särart? Den flanöristiska texten begränsar sig inte till någon specifik genre, såväl ett socialreportage som en skönlitterär reseguide kan ha en flanöristisk prägel. Friedrich Engels *Die Lage der arbeitenden Klassen in England* från 1845, har till exempel påfallande ofta lyfts fram som exempel på just ett flanöristiskt alster. Denna urbaneoretiska klassiker om förhållandena på en textilindustri i Manchester har en *peripatetisk*, kringvandrande metod. Otålig att berätta för sina läsare om arbetarmiljöernas misär tar Engels med dem på en rundtur i slummen. Det empiriska materialet utgörs därtill av intervjuer med de individer han stöter på. I likhet med Dantes *Inferno* är vandringen en gradvis nedstigning till de vidrigaste av mänskliga förhållanden. Det är den undängömda, utforskade delen av staden Engels vill komma åt, en förståelse av samhället ur arbetarens perspektiv. Engels skönlitterära anslag har inspirerat många: Balzac, Dickens, Dostojevskij, Eliot och Orwell. Några svenska författare är Martin Koch och Ivar Lo-Johansson, främst hans *Kolet i våld. Skisser från de engelska gruvarbetarnas värld* (1928) och *Nederstigen i dödsriket. Fem veckor i Londons fattigvärld* (1929).

Flanerandet bör alltså inte begränsas till någon särskild typ av skriven text, eller för den delen *sinnestämning hos författaren*, men en sak avgör: det fria associerandet. Den flanöristiska texten med dess uppradande av detaljer, intryck, anekdoter och fakta är associativ till sin karaktär. Här finns ingen logik, framställningen liknar på så sätt en tankebana, eller släntrande promenad om man så vill. Ett annat, bärande inslag är gatumotivet. Från Knut Hamsuns *Sult*, Ivar Lo-Johanssons *Kungsgatan* (1935), Jane Jacobs *The Death and Life of Great American Cities* (1961) till Eva Adolfssons *Förvandling* är gatan såväl ett formellt, som strukturerande och innehållsligt tema.

Till de mest distinkta flanöristiska genrerna hör dock, skulle jag vilja säga, den korta berättelsen som skissen eller krönikan. Dessa texter beskriver – och imiterar genom sin spatiala stil – ofta översköljningen av sensoriska intryck som stadsvandringen utsätts för under promenaden. Resultatet blir en montageliknande text. Lekfull, mångfasetterad och med överraskande associationer. Både *Sult* och *Förvandling* har inslag av detta. Bägge är kortromaner som därtill är indelade i korta episoder, täckande en ögonblicksbild eller beskrivande en händelse eller känsla. Hamsuns bok är indelad i fyra kapitel, eller *stycker*. Första gången texten publicerades var det som följetong, ”en kristianskiss av en anonym forfattere”, i den danska tidskriften *Ny jord* 1888.

Som Benjamin påpekat kan vidare embryot till den flanöristiska texten sökas i den tidiga storstadsjournalistiken. Det var i de franska följetongerna flanerandet först satte sitt litterära avtryck. Svenska litteraturhandböcker identifierar dock inte någon egentlig flanörlitteratur i generell mening före 1900-talet, men antyder att det finns tydliga stadstematiska, *flanöristiska*, drag i den diktning som inspirerad av den pari-

siska och engelska boulevardlitteraturen introducerades i Sverige vid 1800-talets mitt. Alf Kjellén lyfter i *Flanören och hans storstadsvärld* (1985) fram Oscar Patric Sturzen-Becker (pseud. Orvar Odd) som den främsta introduktören av det franska litterära flanörmodet. Sturzen-Becker var *Aftonbladets* korrespondent i Paris 1838–1839. På plats studerade han de franska storstadsgenrerna, vaudevillen, följetongen och fysionomin – genrer han sedermera importerade till Sverige. I ett fall övertogs helt en av de litterära gestalterna – flanören.

Eftersom staden alltid varit en arena för kommunikation är det kanske ingen tillfällighet att den flanöristiska texten flödar av textmetaforer. För Franz Hessel var flanerandet ett läsande av gatan. Skyltfönster, automobiler och ansikten var bokstäver som bildade ord, rader och sidor i en ständigt föränderlig bok. Gator kan alltså vara meningar, och staden en roman, en symbol för det nedtecknade. Svenske Ludvig Nordström skriver i en krönika hur han ”genombläddra[r]” Stockholm som en ”lätthandterlig, angenäm och vacker liten uppslagsbok” till skillnad från ”folianter” som London och Berlin.⁷

Föreställningen om staden-som-text är, som vi varit inne på, gammal. Nordströms tidstypiska fantasi ekar i en nära trehundra år gammal tradition av att se staden som ett bibliotek, och därtill läsa den som vore den en bok innehållande ett oändligt antal andra böcker. Som arkitekturhistorikern Anthony Vidler visat har varje epok haft sin egen variant av metaforen. Upplysningstidens var encyklopedien, organiserande och definierande; 1800-talets den vittförgrenade mysterieromanen; det tidiga 1900-talets det modernistiska montage, och dagens det virtuella nätverket.⁸

Kopplingen mellan staden som geografisk plats och staden som berättad form är lätt att förstå med tanke på de moderna stadsplanernas vidsträckta, parallella gator. Abstrahera Manhattans rutnätsplan och liknelsen mellan en tryckt boksida, med meningar och stycken, framträder.

I en uppsats frågar Joyce Carol Oates retoriskt: ”Om staden är en text, hur skall vi läsa den?”⁹ Den franske filosofen Michel de Certeau, som skrivit mycket om just vardagslivets fenomen, skulle säga att frågan är felställd.¹⁰ Det handlar inte om att *läsa*. Genvägen till förståelse är enkel och vardaglig: att gå. Promenaden ger en personlig, direkt och alternativ kunskap om närmiljön. En kännedom om staden som inte går att hitta i den positivistiska urbana diskursen. Stadsvandringen, och den flanöristiska texten, kan därför sägas bidra med en motdiskurs i samtalet om det urbana. Den praktiserade staden, staden man lär känna till fots, är ett korrektiv till den abstraherade, genomurbaniserade staden hos kartritare och stadsplanerare.

de Certeau visualiserar sin tankegång i två scener: den hisnande känslan att se New York från taket på World Trade Centers 110:e våning (essän är från tidigt 1980-tal) kontrasterad mot att promenera omkring på Manhattans gator. Upplevelserna implicerar två skilda förhållningssätt visavi staden. För den eleverade, som visserligen ser

staden i dess helhet, är staden-i-sig något abstrakt, oåtkomligt. Fotgängaren saknar visserligen överblick, men hans relation är desto mer intim och äkta. de Certeau gör en åtskillnad mellan å ena sidan begreppsstaden och vardagsstaden, å andra sidan mellan att se och att gå – på voyeuren (*voyeur*) och fotgängaren (*marcheur*). Att betrakta staden på avstånd ger en låtsad kunskap, staden ”förvandlas till en texturologi”. När voyeuren förhåller sig till staden som vore den en text, ett faksimil eller en ritning, får han en konstlad relation till den, han uppfattar den som ett begrepp. I Siwertz *En flanör* från 1914 finns flera episoder som illustrerar de Certeaus resonemang. Denna bildningsroman, i sig en uppgörelse med flanörmentaliteten, etablerar en spänning mellan panoramat och gatuperspektivet, mellan det överblickande och det gående subjektet. Romanen inleds med att huvudpersonen står på Mosebacke och ser ut över Stockholm. Han äger staden med blicken, ser sig själv som förmer än andra och är likgiltig inför sin samtids sociala problem – handlingen tilldrar sig strejkåret 1909. Med tiden sker en utveckling. Flanören blir en man bland andra. Han sänker sig bokstavligen till gatunivå, under långa vandringar hamnar han i samtal med strejkbrytare och uteliggare. Då han ett år senare återigen står på Söders höjder, denna gång för att ta farväl av staden, har han förändrats och blivit en del av samhället.

5.

Promenaden är en demokratisk och i högsta grad fysisk erfarenhet. Stadsvandrandens intryck av staden är oförmedlad, ren. Vad som dessutom skiljer fotgängarens kunskapsinsamlande från teoretikerns är just att han använder sinnena, kroppen; därför blir också Adolfssons gravida flanös så emblematiske i sammanhanget – om det är något hennes upplevelse av staden är så är den *kroppslig*.

Såväl Hamsun som Adolfsson befäster sina gestalters status som urbana karaktärer genom en promenad. Figurerna blir ett slags litterära verktyg med vars hjälp berättaren obehindrat kan röra sig igenom stadens rumsliga och sociala geografi. I det här fallet ett Kristiania med drag av Chicago, respektive ett Sundbyberg på sent nittonhundretal.

En promenad är något som utvecklas temporalt, liksom en berättelse när man läser eller skriver. I den flanöristiska texten imiterar narrationen handlingen att gå och textens temporala struktur associeras med gatans linjära form. På så sätt blir de metaperipatetiska. Stadsvandrandens uppgift är att tolka stadsscenerierna, uttyda dess stimuli – ljus, ljud och doft. Den rumsliga undersökningen blir i linje med det stadsvandrande subjektets rörelser, och kopplingen mellan den tematiska nivån och den formella uppenbaras. I *Sult* och *Förvandling* finns gott om tankegångar, episoder där romankaraktärernas perception, kropp, vandring och stad vävs samman. Hamsun använder till och med uttrycket ”tankegång”, då han skall beskriva sin gestalts promenad. Styckena som knyter samma perception, kropp, vandring och stad skall förstås som en vilja att ge-

stalta snarare än att beskriva det moderna psykets subjektiva aktiviteter, ett försök att fånga den mängd upplevelser som registreras av den stadsvandrande protagonisten i en narrativ stil som uttrycker tanke och perception i termer av rörelse och förändring. Stadsupplevelsen kommer läsaren till del via en tankeström där det sker växlingar mellan berättarens kommentarer och protagonistens inre monolog. Som en följd av skiftena i sceneri, berättare och karaktär blir den narrativa rösten instabil, och det är ofta oklart vem som för ordet.

Den berättarteknik som stundtals används hos Hamsun kom med tiden att bli ett av de mest mytomspunna stildragen i den modernistiska litteraturen: *the-stream-of-consciousness*. Som Stanfordprofessorn Franco Moretti påpekat är det en utpräglad urban berättarstrategi. Med denna stil förlänas storstaden en form, och dess invånare ett perspektiv.¹¹

6.

Inledningsvis nämnde jag att likheterna mellan *Sult* och *Förvandling* framför allt uppenbarar sig på ett formellt plan – sättet att låta promenaden strukturera handlingen, den associativa framställningen, ackumulerandet av sinnesintryck. Även vissa motiv går igen hos Adolfsson: de ändlösa strövtågen, gränsen mellan ute och inne, illamående, slumpartade möten på gatan, skaparvårda. Som nämndes befinner sig bägge böckernas hungrande protagonister i ett övergångsstadium, i en situation där de inte riktigt är sig själva. Både *Sult* och *Förvandling* slutar också med en definitiv förändring liksom en radikal förflyttning. Hos Hamsun beslutar sig mannen för att lämna sin hemstad, och ta plats på ett lastfartyg:

Ute i fjorden rettet jeg mig op engang, våt av feber og mathet, så ind mot land og sa farvel for denne gang til byen, til Kristiania hvor vinduerne lyste så blankt fra alle hjem. (s. 159)

Adolfssons studentska lämnar å sin sida sitt hem i Sundbyberg med svettig panna för att åka till Förlossningsavdelningen. Även hon fäster uppmärksamhet vid de blanka fönstren:

Och den kommer [taxin], och den är svart, och alla fönster står blanka ut mot den ljusa nat-
ten. (2005, s. 222)

NOTER

- 1 Eva Adolfsson, *Förvandling*: roman (Stockholm: Bonniers, 2005).
De flanöristiska inslagen i Knut Hamsuns prosa i synnerhet och hans Christianiaskildringar i allmänhet har uppmärksammats av flera forskare, se bl.a. Tone Selboe, *Litterere vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* (Oslo: Pax Forlag, 2003); "By og fortelling i Knut Hamsuns Sult", *Neues zu Knut Hamsun* (Frankfurt am Main: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002), s. 99–113 och "Byens betydning i Sult", *Hamsun i Tromsø II. Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse 1999*, red. Even Arntzen m.fl. (Hamarøy: Hamsun-Selskapet, 1999), s. 133–154 samt Mark Sandberg, "Writing on the Wall", *Scandinavian Studies*, 1999:3, s. 265–296. Se även Atle Kittang, *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet* (Oslo: Gyldendal, 1984).
- 2 *Flånerie*, fr.; flanerande. I engelskan finns knappast något ord som motsvarar uttrycket – "idling", "strolling" och "sauntering" är de närmaste ekvivalenterna. Tyskan har översatt det franska *flanant* med "flanierend". Det var först i början av artonhundratalet orden "flåner" och "flåneur" började användas i det parisiska språkbruket, för att sedan, mot seklets mitt, spridas över den europeiska kontinenten. Elof Hellquist, *Svensk etymologisk ordbok*, d.1 (Lund: Gleerups, 1952), s. 218. Jfr Selboe 2003, s. 199 resp. Alf Kjellén, *Flånören och hans storstadsvärld. Synpunkter på ett litterärt motiv*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Literature 28 (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1985), s. 10 f.
- 3 Verket recenserades av Walter Benjamin i en numera berömd recension, "Die Wiederkehr de Flaneurs", publicerad i *Die literarische Welt*, nr. 5, 1929. Den finns omtryckt i *Gesammelte Schriften* III. En nyutgåva av *Spazieren in Berlin* finns även i illustrerad form med titeln *Ein Flaneur in Berlin* (Berlin: Das Arsenal, 1984), s. 277–281.
- 4 Jfr Selboes hållning i *Litterere vaganter* (2003).
- 5 Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998), Anna W. Stenport, *Making Space: Stockholm, Paris, and the Urban Prose of Strindberg and His Contemporaries* [diss.] (Berkeley, 2004) och Anke Gleber, *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999).
- 6 Gleber 1999, s. x. "I argue that the flaneur, in the process of strolling, sets out to perceive everyday life as a three-dimensional screen whose images he projects immediately into his unique form of literature. (...) A camera, a kino-eye, an author as director, the flaneur shapes reality into an ongoing film; he acts as a spectator-turned-reader-turned-writer." Analogin mellan flanerande och film utreds även av James Donald i *Imagining the Modern City* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).
- 7 Ludvig Nordström, "Sten-sommar", *Stockholms Dagblad*, den 1 september 1912.
- 8 Anthony Vidler, "Reading the City: The Urban Book from Mercier to Mitterrand", *PMLA: Special Topic Cities*, 2007:1, vol. 122, s. 235–251.
- 9 Joyce Carol Oates, "Imaginary Cities: America", *Literature and the Urban Experience: Essays on the City and Literature*, red. Michael Jaye & Ann Chalmers Watts (New Jersey: Princeton University Press, 1981), s. 11–33.

- 10 Michel de Certeau, "Marches dans la ville", *L'invention du quotidien* (Paris: Inédit, 1980), s. 171–198; "Att gå i staden", *Mama/Divan*, sv. övers. Fredrika Spindler, 1998/1999:20, s. 30–41.
- 11 Se Franco Moretti, *Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Márquez* [1994], eng. övers. Quentin Hoare (London & New York: Verso, 1996), s. 124 ff. resp. s. 162.



Knut Hamsun. Etsning 1902 av Johannes Lindner (1839–1906), senare kolorerad. (TT Nyhetsbyrån: Historical, akc-images.)

Kroppen på vift

Diet och flanörskap i Knut Hamsuns *Svält*

Jan Balbierz

I.

Knut Hamsuns *Svält* börjar med en av den modernistiska romanens modellscener: berättaren är instängd i ett mörkt rum och där börjar fantasins och minnets slussar öppna sig. Skriften och skrivandet är redan i denna inledningsscen sammankopplade med den stränga dieten: Rummet, där berättaren har vaknat, är tapetserat med gamla tidningar och han börjar dagen med att läsa en annons om nybakat bröd.

Romanen anknyter på ett självklart sätt till den modernistiska flanörproblematiken: dess berättare utför långa, rastlösa vandringar, han tillhör sekelskiftets flanörer men detta flanörskap omtolkas av den norske författaren. I stället för det passiva, kontemplerande manliga subjektet är Hamsuns berättare febrilt upphetsad. Det finns något tvångsmässigt och irrationellt i hans drivande, vi befinner oss väldigt långt från dessa avspända promenader som till exempel Robert Walser prisar i sin flanörberättelse *Der Spaziergang*.

Storstadsvandringarna förbinds med ett annat motivkomplex: kroppsligheten, ätandet och nerverna. Tillvarons materiella aspekter dominerar i Hamsuns roman. Berättarens rastlösa aktivitet gör att han förvandlas till en närmast djurisk, impulsdriven varelse:

Jag snodde runt i mitt rum, gjorde meningslösa turer fram och tillbaka, skrapade med naglarna i väggarna, lade försiktigt min panna mot dörren, knackade med pekfingret i golvet och lyssnade uppmärksamt, alltsammans helt utan avsikt, men stilla och eftertänksamt som om det var något väldigt viktigt jag höll på med. (Hamsun 2007, s. 121, övers. Henrik Petersen)

Oftast kopplas den korporala diskursen till skrivandet och denna extas som hör både till den religiösa upplevelsen och den konstnärliga epifanin. På detta sätt blir Hamsun en av föregångarna till en antropologisk grundföreställning som om och om formule-

ras av modernismens klassiker: nämligen att litteraturen är förankrad i våra kroppsliga upplevelser, att texten på ett märkvärdigt sätt föds i *textus*, kroppens vävnader, dess materia.

Spörsmålet som jag vill försöka besvara här är hur pass mycket Hamsuns text låter sig inskrivas i en modernistisk poetik, inte bara på den narrativa nivån – detta är ganska självklart – utan också som ett exempel på den korporala diskursen som är en av den modernistiska kulturens *master-plots*. Hamsun tillhör, såsom jag ser det, denna linje i den europeiska modernismen som bygger sina litterära och kulturella projekt på en antikartesiansk eller antilogocentrisk antropologi och där kroppen med dess drifter och underjordiska energier ställs över tänkandet och förnuftet.

Svält saknar en klar narrativ struktur, det finns ingen temporal kontinuitet eller någon utpräglad intrig; det är associationer, observationer och förnimmelser som styr texten och leder den i oväntade rikningar. Romanens berättarstruktur kommenteras av Hamsun i ett ofta citerat brev till Georg Brandes från 1890:

Min Bog maa ikke betragtes som en Roman. Der et nok af dem, som skriver Romaner, naar de skal skrive om Sult – fra Zola til Kielland. Det gør det allesammen. Og er det Mangelen paa det Romanagtige, som kanske gør min Bog monoton, saa er jo det bare en Anbefaling, eftersom jeg simpelthen havde bestemt mig til *ikke* at skrive en Roman.

I samma brev tillägger han att det är nervernas estetik som dominerar i texten och att det är just detta som gör den så unik:

Jeg har gjort et Forsøg paa at skrive – ikke en Roman, men en Bog, uden Giftermaal, Landture og Bal hos Grosserereren, en Bog om en ømtaalig Menneskesjæls fine Svingninger, det sære, ejendommelige Sindsliv, Nervernes Mysterier i en udsultet Krop. (Hamsun 1994, s. 161–162)

Den narrativa strukturen i *Svält* är intimt förknippad med romanens psykologiska grundsyn. Enligt Hamsuns biograf satte han på sitt rum i Amerika upp en banderoll där han skrev (på engelska): "My religion is the moral of wildest naturalism, but my world is aesthetical literature." (Kolloen 2009, s. 21) Som i Strindbergs fall handlar det hos Hamsun om en ny syn på naturalismen, han förespråkar en estetik där texten är uppbyggd *nach der Natur*, men denna natur innefattar också (eller kanske framför allt) undermedvetna fenomen och det latent driflivet. Samtidigt ritar författaren ett utopiskt projekt: Hamsun försvarar tesen att denna nya människa måste frigöra sig från förnuftets kedjor.

En intressant pendang till romanen är den unge Hamsuns essä *Om det omedvetna själslivet*, en rörig blandning av vetenskapliga, halvvetenskapliga eller pseudovetenskapliga påståenden som alla kretsar kring en historia: Berättaren vaknar i sin sommarstuga och hittar på bordet två kortberättelser; skriften är hans, men han kommer inte

ihåg när han skrev dem. Så småningom upptäcker han att den ena berättelsen är en förändrad och förbättrad kopia av en tidningsartikel han råkade se tidigare, den andra är ett foster av omedvetna, nattliga skrivdrifter. Essän kan också ses som en estetisk och antropologisk programförklaring, den nya människan som Hamsun postulerar i sin text är nervös, vibrerande och översensibel. Hon befinner sig i ett ingenmansland mellan normalitet och galenskap.

I *Svalt* återkommer tankarna om en närmast automatisk skrift i flera episoder, som till exempel när berättaren omedvetet börjar skriva siffran 1 848 på ett ark papper. På ett annat ställe drabbas berättaren av ett oförklarligt behov av att utföra bisarra, irrationella handlingar: "Full och nervös gick jag längs gatan, axlande mitt skinn (...)", senare börjar han studera gatstenarna och finner: "allehanda tecken och underliga figurer i dem." (Hamsun 2007, s. 139, 140) När han träffar en polis som bär numret 69 utropar han: "Detta tal träffar mig med en fruktansvärd precision, sitter med ens som en flis i min hjärna. 69, exakt 69, jag skulle inte glömma det!" (Hamsun 2007, s. 142)

Dessa hallucinatoriska stadsvandringar kombineras med romanens huvudtema: av hungern och fastan. Den modernistiska litteraturen är full av dylika varianter på hungerkonstnärer. I Kafkas berättelse med samma titel dör protagonisten av självsvält, Gunnar Ekelöf formulerar i ett excerpt tanken om att texten är en "utsöndring" ur kroppen. Vilhelm Ekelund skriver på ett ställe att "den stora hungern är den stora konsten". (Anders Olsson kommenterar härvidlag att: "Hungern betyder i nietzscheanska termer att icke delta i flockens gemensamma måltider, att bryta pakten med kollektivet.", Olsson 1995, s. 19.) Nietzsches utläggningar kring kropp och mat kan inskrivas i ett större sammanhang av problematiken kring hälsa, sjukdom och livsexperiment. Dietläran har hos honom en mycket materiell och fysiologisk sida, han planerar sina måltider för 200 veckor framåt eller anordnar exakta måltider med åttio gram stekt kött, två skorpor och två råa ägg (Ekerwald 1995, s. 104 och 125) men blir också, som i *Ecce homo* där han kommer med en utdragen utläggning om kökets betydelse för anden, en metafor för kulturen. Vad som är relevant i mitt sammanhang är att svälten hos Hamsun redan i början sammankopplas med stadslivet. Det är just denna blandning av den asketiska dieten och vandringen i urbana miljöer som framkallar märkliga sinnestillstånd.

Kroppsligheten är också ett dominerande tema i Hamsuns brev från 1880-talet. Författaren blev som bekant felaktigt diagnosticerad, enligt läkarna skulle han ha haft tuberkulosis, en på denna tid obotlig sjukdom. I breven ger han detaljerade beskrivningar av sitt tillstånd, mycket här handlar om blodig hosta, retade nerver, feber och kroppsvätskor. I ett brev till Gustav Philipsen skrivet i juli 1889 blir nervositeten direkt knuten till *Svalstens* uppkomst:

Jeg gaar her i Kristiania nu, roder omkring paa Aastedet for "Sult", er nervøs, skriver, "gør i" studier. Nu har jeg altsaa bare 5 Maaneder igen for "Sult" ska være færdig. Blir jeg bare ikke altfor nervøs! Dét er nu min Sygdom! Ellers er jeg frisk og arbejdsfør. (Hamsun 1994, s. 140)

Den intertextuella dimensionen i *Svält* är starkt utpräglad. Hamsun livnärde sig i Amerika på föreläsningar om modern litteratur; dessa byggde på hans ofta fragmentariska läsningar av Balzac, Flaubert, Hugo, Zola, Kielland och Strindberg. I början av 1889 diskuterade han Nietzsche med Brandes och de nietzscheanska spåren i hans författarskap är legio. Den viktigaste intertextuella länken tycks mig dock vara Dostojevskij, vars *Brott och straff* utgör en urtext till denna typ av modernistisk skildring av staden, svälten och nervositeten som Hamsun representerar. Likheter med den ryske författaren är uppenbara och noterades redan mycket tidigt av kritiken; redan efter publiceringen av det så kallade Svält-fragmentet skriver en av de danska tidningarna att vi har att göra med en talang av Dostojevskijs kaliber. Spörsmålet om när Hamsun började läsa den ryske författaren förblir dock en tvistefråga inom Hamsunforskningen. I det redan citerade brevet till Brandes jämför Hamsun själv sin protagonist med Raskolnikoff.

Rodion Raskolnikoffs trägna vandringar introduceras med en beskrivning av staden: den azurblå Nevafloden, katedralens kupol, stadens ”i sanning storslagna panorama; varje gång hade han förbluffats av det vaga, mystiska intryck det gjorde”. Rodion vandrar febrilt över Sankt Petersburg, betryckt av det förflutna: ”Han återvände hem i kvällen: han måste alltså ha drivit omkring i bortåt sex timmar. Han kunde omöjligt erinra sig var han hade varit eller hur han hade tagit sig hem. Han klädde av sig, och skälvande i hela kroppen som en slutkörd häst lade han sig på soffan, drog rocken över sig och föll genast i djup sömn ...” (Dostojevskij 1982, s. 136) Han blir sjuk och slutar att äta, i dagar ligger han i dvala: ”Men han var inte medvetlös hela sjukdomstiden – han befann sig i ett tillstånd av feberyrsel och halvmedvetenhet.” (Dostojevskij 1982, s. 139) Först när han blir matad med soppa med potatis och mjöl av Nastasja försvinner hans yrsel.

Svält är en roman genomsyrad av religiös problematik. Dels handlar den om en uppgörelse med en nyckfull Gud (eller kanske någon ond demiurg) som kastat berättaren i eländet och dömt honom till svältandet; dels om fastan som väg till en inre kunskap och närmast mystiska upplevelser. När berättaren börjar renskriva sin artikel märker han att: ”En underlig tät ånga av ljus och färger slår upp ur dessa fantasier.” (Hamsun 2007, s. 39) Liknande upplevelser beskrivs också i ett brev till Erik Skram från 1888:

Saa brød min Lidenskab ud paa andre Maader: jeg fik det med at *elske Lys*. Jeg forsikkrer Dem, det var en rent sandselig Elskov, Kødslust. Meget Lys, Sollys, Dagslys, store Lamper, forfærdelige Blus, et fanatisk Lys rundt omkring mig og alle vegne. Fru Janson troed, jeg var bleven gal. Jeg har aldrig forstaaet Neros Jubel over Roms Brand før da. (Hamsun 1994, s. 99)

Vid flera tillfällen ingår berättaren i en blasfemisk dialog med den gudomliga instansen, han uppfattar sig själv som en leksak i dess händer:

Jag kunde inte sätta mig ensam på en bänk eller överhuvudtaget sätta min fot någonstans utan att bli ansatt av små meningslösa tillfälligheter, löjliga bagateller som trängde in i mina föreställningar och spridde mina krafter för vinden. En hund som strök förbi, en gul ros i någons knapphål, kunde sätta mina tankar i gungning och engagera mig länge. Vad var det för fel på mig? Hade Herren pekat på mig med sitt finger? (Hamsun 2007, s. 24)

Lite längre fram i texten tänker berättaren över Gud och blir ”mer och mer bitter mot (...) [honom] för hans återkommande förföljelser”:

Om han trodde att han drog mig närmare till sig och gjorde mig till en bättre människa genom att tortera mig och lägga motgång på motgång i min väg så tog han fel, det kunde jag försäkra honom. Och jag tittade upp mot himlen och började nästan gråta av trots och sade honom detta en gång för alla. (Hamsun 2007, s. 25)

Berättarens uppgörelse når sin kulmen i ett vredesutbrott som markerar hans avsked från Gud som kallas för ”avskum i höjden” och förbannas:

... utom mig av raseri, hotar och ropar våldsamt upp mot himlen, skriker hest och sammanbitet ut Guds namn och kröker fingrarna som klor ... Jag säger dig du himlens heliga Baal, du finns inte, men om du fanns, så skulle jag förbanna dig så att din himmel darrade av helvetets eld. Jag säger dig, jag erbjöd dig min tjänst men du har avvisat den, jag säger dig, att du har stött bort mig, och jag vänder dig för evigt ryggen för att du inte behagat hålla reda på din besökstid. Jag säger dig, att jag vet att jag ska dö, och jag skymfar dig ändå du himlens Gud och Apis, med döden för tänderna. Jag säger dig, att jag är hellre lakej i helvetet än fri i dina boningar, jag säger dig, att jag njuter det saligaste förakt för din skrattretande himmel, och jag väljer hellre avgrunden till evigt tillhåll, dit Satan, Judas och Farao stöts ner. Jag säger dig, att din himmel är full av alla jorderikets mest råhövdade idioter och andliga tiggare, och jag säger dig, att du har fyllt din himmel med de fetaste hororna här nedifrån, som i ynkedom fallit på knä för dig i sina dödsstunder. Jag säger dig, du har brukat våld mot mig, och du vet inte, du allvetandets Nolla, att jag aldrig böjer mig i motgång. (Hamsun 2007, s. 151 f)

Också denna vredesutgjutelse förbereds och avslutas av kroppsliga symptom: ”jag andas tungt och högljutt och gråter hjärtskärande varje gång jag måste kasta upp dessa köttsmulor, som kanske kunnat mätta mig lite.” Efter utbrottet kråks, gråter och svär berättaren åt ”alla världens makter”: ”Jag darrar av upphetsning och utmattning, står kvar på samma ställe, alltjämt viskande svordomar och skändligheter, hickande efter den häftiga gråten, bruten och matt efter det vanvettiga vredesutbrottet.” (Hamsun 2007, s. 153)

Trots denna uppenbara religionskritiska dimension anknyter Hamsun till en mycket gammal kristen tradition: Att fasta och pina sin kropp har alltid varit en av de viktigaste vägarna som leder till religiös extas.

I sin bok *Le officine dei sensi* ger den italienske kulturvetaren och antropologen Piero Camporesi en omfattande genomgång av denna tradition. Kroppens materialitet

har i den europeiska kulturen två sidor: dels handlar det om dess degradering och sociala nedgång till fattigdom, dels om en affirmativ, karnevalisk hållning där kroppen bejakas och dess fysiologiska funktioner framställs i en grotesk förstoring. Camporesi uppehåller sig vid den första linjen och jag sammanfattar här några huvudteser i hans resonemang. Den västerländska kulturens tankevärld kretsar mycket kring idén om kroppens orenhet, kring föreställningen att den är ett kärl för smuts och synd och därför ständigt måste rensas. Maten och sexualiteten ställs här på samma nivå, de är frestelser som man måste kämpa emot och skämmas för. Man utarbetade därför olika dieter och konsumtionsmodeller som skulle möjliggöra kroppens rensning. Den viktigaste av dem var fastan. Den kunde antingen vara temporärt begränsad och inskriven i den cirkulära, mytiska tiden (som fastetiden före påsken) eller durativ (som fastan hos eremiter och munkar). I extrema fall handlade det om en förnekelse av all mat, en diet som är reducerad till minsta möjliga kaloritillförsel. Köttet spelade en speciell roll i den monastiska dieten: den associerades med onda drömmar och sexuell aptit. Syftet med de stränga matvanorna var alltid att återupprätta kroppens balans och hälsa, det som kallades *sanitas*.

Den stränga dieten, *abstinentia*, leder till en kroppslig och andlig förvandling, kroppen blev mager och utmärglad. Det kroppsliga förfallet närmar Hamsuns berättare till munkarna från den tidiga kristendomens tid:

Den senaste krisen hade gått rätt hårt åt mig: jag tappade en hel del hår, huvudvärken var också mycket plågsam, särskilt på morgonen, och nervositeten ville inte ge med sig. Om dagen satt jag och skrev med händerna invirade i trasor, enbart för att jag inte tålde min egen andedräkt mot dem. (Hamsun 2007, s. 111)

Berättarens kläder förvandlas till trasor, skjortan som han gått i, i många veckor, blir ”styv av gammal svett och hade skavt sönder min navel”. Ur såret på hans kropp kommer det ”blodigt vatten”, fötterna sväller upp. (Hamsun 2007, s. 144)

Den helige Antonius och hans frestelser blir ett kulturellt mönster till berättarens dietiska excesser. Vid slutet av 1800-talet aktualiseras denna tematik inte minst genom Gustave Flauberts roman *La Tentation de Saint Antoine* från 1874; romanen omnämns av Strindberg i *Legender* och i Huysmans *Mot strömmen*. Hos Flaubert återfinns bland annat en beskrivning av ett långdraget, psykedelisk gästabud, berättaren i Hamsuns roman drabbas av liknande visioner om mat och ätandet:

I min fantasi befann jag mig plötsligt i ett stort rum med två fönster som jag en gång bott i på Hægdehaugen. Jag såg en bricka full av stora smörgåsar på bordet, den ändrade utseende, blev till en biff, en förförande biff, en snövit servett, bröd i massor, silvergaffel. (Hamsun 2007, s. 47)

Fastan framkallar en rad av ofta ganska spektakulära mentala fenomen, sömnlöshet, hallucinationer och visioner; berättaren drabbas av ”syner och känslor och vanvettiga infall (...)” (Hamsun 2007, s. 123) och tappar förankringen i verkligheten:

Jag hade ingen riktig insikt i vad som hade hänt mig, jag såg mig förundrat omkring, kände mig fullständigt förvandlad, kände inte alls igen mig. Jag rörde vid mig själv, längs med armarna och nedåt benen, och föll i förundran över att fönstret satt på den väggen och inte på den motsatta, och jag hörde hästarnas trampande nere på gatan som om det kom ovanifrån. (Hamsun 2007, s. 148)

Jag väljer att läsa Hamsuns *Svält* som en röst i den kristna, asketiska traditionen, ett protokoll av ett långdraget experiment med kroppen och dieten och en beskrivning av en korporal metamorfos. Den modernistiska komponenten modifierar denna tradition. Svältandet hos Hamsun leder nämligen till en kreativ extas, till nervernas förfining och till konstnärligt skapande:

Plötsligt kommer jag på några bra meningar, till en skiss, en följetong, lyckträffar av ett slag jag aldrig sett förut. Jag ligger och upprepar orden för mig själv och upptäcker att de är utmärkta. Snart kommer det flera ord, jag blir med ens klarvaken och reser mig upp och greppar papper och penna från bordet bakom min säng. Det var som om en åder brustit i mig, det ena ordet följs av det andra, ordnar sig i sammanhang, utvecklar sig till situationer; scener hopar sig, handlingar och repliker väller upp i min hjärna och jag fylls av en underbar tillfredsställelse. Jag skriver som en besatt och fyller den ena sidan efter den andra, utan ett ögonblicks paus. Tankarna kommer över mig så plötsligt och fortsätter att strömma så ymnigt att jag förlorar en massa bisaker, som jag inte hinner skriva ner tillräckligt snabbt, trots att jag arbetar av alla krafter. Det fortsätter att tränga sig in på mig, jag är helt uppfylld av mitt stoff och vartenda ord jag skriver är lagt i mun på mig.

Det varar, varar så välsignat länge, innan denna förunderliga stund upphör. (Hamsun 2007, s. 38)

Bilden av berättaren som en kristen anakoret *à rebours* förstärks genom att han i den sista delen börjar arbeta med en pjäs som skall heta ”Korsets tecken” och handla om ett säreget ”missfoster till människa”, en ”härlig, fanatisk sköka, som hade syndat i templet, inte av svaghet och inte av åtrå, utan av hat mot himlen, syndat precis vid altarets fot, med altarduken under sig, enbart av härligt förakt för himlen (...)”. Hennes kropp skulle ha sina brister och vara lite fränstötande: lång, mycket mager och lite mörk och när jag gick skulle hennes långa ben lysa igenom hennes kjolar i varje steg hon tog.” (Hamsun 2007, s. 186 f)

Svält utgavs 1890 och tillkom under ett decennium som av dagens idéhistoriker ofta kallas ”nervositetens tidsålder”. Karin Johannisson skriver i sin bok *Melankoliska rum* att ”Nerverna och deras status befinner sig i absolut fokus av individens självförståelse (...)” kring 1900: ”Tillståndets kännemärke var starkt stegrad sensibilitet och

häftiga känslösvängningar, där både de höga (euforiska) och låga (melankoliska) lägena präglas av rastlös retlighet.” (Johannisson 2009, s. 192 f) En av de viktigaste retningsfaktorerna för sekelskiftets nervsjuka utgjordes av storstadslivet och nya tekniska uppfinningar. Tåg och spårvagnar, bilresor, larm och buller, det elektriska ljuset, överflödet på varor i de nybyggda passagerna, slumområdenas lukter angriper den moderna människans varseblivningsapparat med en tidigare okänd intensitet och skapar nya sensoriska fenomen som oftast står väldigt nära den poetiska synestesin.

I Hamsuns roman återfinns samma konstellation av stadsbeskrivning, modernitet, varseblivning och nervositet som upprepas i otaliga varianter i den europeiska litteraturen kring 1900. Hamsun försökte själv marknadsföra sig som den nya litteraturens häröld. Han använde sig av termer som var på modet vid sekelskiftet: det undermedvetna, patologi, degeneration, nervkonst. *Svält* är full av beskrivningar av neurotisk aggressivitet: den kraftlösa, bräckliga och sårbara manliga individen exploderar då och då i oförklarliga utbrott och kastar sig över okända personer.

Vi befinner oss ännu i tider före psykoanalysens uppkomst; idén om psyket som ett slagfält av olika krafter, till exempel libido eller dödsdriften, håller fortfarande på att födas. I stället är teorierna kring det mänskliga psyket biologiska, det handlar mest om hjärnor och nerver som retas och skakas om av yttre faktorer. 1890-talet var en övergångsperiod i psykologins historia. Från och med mitten av 1800-talet präglades forskningen kring det mänskliga psyket av materialistiska och fysiologiska modeller. Ludwig Büchners *Kraft und Stoff* (1855) som förklarade människans psykiska mekanismer med hjälp av en fysiologisk terminologi fick ett enormt genomslag såväl bland yrkesläkare som i en bredare publik. Den populäre Hermann von Helmholtz och hans lärjungar försökte vid samma tid att reducera psyket till ett substrat av kemiska och fysiska processer. Sigmund Freud själv arbetade i början av 1890-talet vid en fysiologisk forskningsinstitution och sysslade med att mikroskopera och analysera nervceller. Fram till 1895, då han skriver den aldrig fullbordade boken *Entwurf einer Psychologie*, är det just sådana organiska och biologiska förklaringar som dominerar i hans skrifter. Ett genombrott i hans tänkande sker först några år före sekelskiftet. I november 1899 kommer Freud med sin bok om drömtydning som på ett radikalt sätt förändrar tolkningen av människans psykiska struktur.

Nervsjukdomarna var också starkt könskodade. Sekelskiftets kvinnor led av olika typer av hysterier; den maskulina modediagnosen var trasiga eller hypersensibla nerver. Som Karin Johannisson framhäver finns i botten av dessa diagnoser en äldre tradition av *morbus melancholicus*. Den melankoliska karaktären har sedan antiken beskrivits i ambivalenta termer, den kännetecknas av extrema skiftningar i stämningsläget. Melankolikerna är antingen slöa och apatiska eller hyperaktiva och nervöst upphetsade, de befinner sig i ett tillstånd av dvala eller kreativ extas, deras matvanor är lika extrema och skiftar mellan bulimisk glupskhet och självsvält. I deras relation till mat

närmar de sig ofta det som Julia Kristeva kallar abjektion: denna "vämjelse inför mat, smuts, avfall" som väcker kväljningar men också "fascinerande ryck". Äcklet inför mat, hävdar Kristeva, "är kanske abjektionens mest ursprungliga och mest arkaiska form", likaså blödande och varande sår: de väcker krämpor, spasmer i strupen och i tarmarna, provocerar fram illamående och skakar samtidigt om vår identitet. Vi stöter bort och kastar upp abjektet, eftersom det är en del av våra mest arkaiska och ursprungliga minnen från tiden före språkets uppkomst. Abjektet som Kristeva kopplar till det moderliga är något som "rubbar en identitet, ett system, en ordning". (Kristeva 1995, s. 199 f)

I en av episoderna drömmer berättaren i *Svalt* om en köttbit, han går ner till en basar och ber vid köttboden om ett ben för sin hund; sedan börjar han gnaga på det:

Det smakade ingenting men en frän lukt av blod kom från benet och jag måste ganska omedelbart kräkas. Jag försökte igen; om jag bara fick behålla det så skulle det nog göra verkan, det gällde att få det att ligga kvar därnere. Men jag kräktes igen. Jag blev arg, bet håftigt i köttet, slet av en liten bit och svalde den med våld. Det tjänade ingenting till; så snart de små köttsmulorna hade blivit varma i magen kom de upp igen. (Hamsun 2007, s. 151)

Samma objektiva förhållande till maten tematiseras också lite tidigare i texten. Vid ett tillfälle beställer berättaren en biff: "Jag började äta, blev alltmer glupsk, slukade stora bitar utan att tugga dem, stönade djuriskt vid varje munfull. Jag slet i köttet som en människoätare." (Hamsun 2007, s. 127) Berättaren försöker behålla maten han ätit, kämpande för att dämpa kväljningarna, och springer "till slut in i en portuppgång, framåtböjd, med huvudet före, blind av vatten som sprängde ut mina ögon, och jag kastade upp igen." (Hamsun 2007, s. 128 f)

Det melankoliska grundmönstret på dietschemat och den kreativa processen är alltid detsamma: det handlar om en pendelrörelse mellan två extrema poler. Enligt Johannisson övertas detta mönster i modernitetens diskurs; i synnerhet den manliga delen av kultureliten drabbas av hyperaktivitet och terroriseras av uppskrivade prestationskrav som senare åtföljs av en oförklarlig apati. Så kallad skrivkramp och tankekramp tycks ha varit en regelrätt yrkessjukdom bland akademiker, journalister och författare kring 1900. I Hamsuns roman återkommer samma blandning av febril aktivitet och depressiv självförsunkenhet vid flera tillfällen. I ett ögonblick av kreativ rastlöshet vill berättaren skriva en stor filosofisk artikel: "Jag hade lust till en större kraftansträngning än så, jag var i stånd att övervinna svårigheter och bestämde mig för en avhandling i tre delar om det filosofiska vetandet. Naturligtvis skulle jag få tillfälle att spräcka några av Kants ynkliga sofismer ..." Snart upptäcker han dock att han inte kan hitta någon penna, den ligger kvar i fickan på en väst som lämnades hos en pantlånare: "Hur märkligt fel gick det inte på alla sätt! En artikel i tre avsnitt skulle stranda på den löjliga orsaken att jag inte hade en tio öres blyetspenna på fickan!" (Hamsun 2007, s. 17) Han

går ner till lånan och hittar en pennstump i fickan men då är han redan så pass försjunken i apati att den ultimativa filosofiska texten förblir oskriven.

Hamsuns roman har också blivit föremål för talrika intertextuella dialoger i den senare litteraturen. Eva Adolfsson levererade en feministisk variant på den i *Förvandling* (2005); amerikanska författare som Henry Miller, Isaac Bashevis Singer och Paul Auster anknöt till den i sina texter. Den sistnämnde har skrivit en insiktsfull essä om detta verk där "ingenting händer", där "formen viker för processen" och den "historiska tiden utplånas för den inre kontinuitetens skull." (Auster 1995, s. 10). "Konstens värld har översatts till kroppens värld – och den ursprungliga texten har övergivits. Hunger är ingen metafor; den är problemets själva kärna." (Auster 1995, s. 17) Hamsuns kropp är ingen metafor, ingen abstrakt konstruktion; den norske författaren framkastar tanken att konst och liv är ett, samtidigt har denna konst "sin början i vetenskapen om att det inte finns några rätta svar":

Hamsuns person befriar sig systematiskt från varje tro och varje system, och till slut, genom den svält han pålagt sig själv, kommer han fram till tomma intet. Det finns ingenting som kan få honom att gå vidare – och ändå går han vidare. Han går vidare rakt in i tjugonde århundradet. (Auster 1995, s. 20)

Det finns således en koppling mellan *Svält* och den annalkande moderniteten: dess berättare, en "brinnande hjärna", befinner sig alltid på gränsen till kollaps och sinneskaos; samtidigt förebådar hans aktiviteter den modernistiska litteraturens misstänksamhet mot förutfattade meningar om världen, mot det systematiska tänkandet och mot den logocentriska synen på människan och hennes natur.

BIBLIOGRAFI

- Adolfsson, Eva, 2005. *Förvandling*: roman. Stockholm.
- Auster, Paul, 1995. *Hungerns konst. Essäer, förord, intervjuer*. Övers. Tony Andersson. Stockholm.
- Camporesi, Piero, 2005. *Laboratoria zmysłów*. Övers. Joanna Ugniewska. Gdańsk. (Originalutgåva: *Le officine dei sensi*. Milano 1985.)
- Dostojevskij, Fjodor, 1982. *Brott och straff*. Övers. Hans Björkegren. Stockholm.
- Ekerwald, Carl-Göran, 1995. *Nietzsche. Liv och tankesätt*. Stockholm.
- Flaubert, Gustave, 1874. *La Tentation de Saint Antoine*. Paris.
- Hamsun, Knut, 1994. *Knut Hamsuns brev. 1, 1879–1895*. Medarb. Harald S. Næss. Oslo.
- Hamsun, Knut, 2007. *Svält*. Övers., efterord och kommentar Henrik Petersen. Sundbyberg.
- Huysmans, Joris-Karl, 2004. *Mot strömmen*. Övers. Elias Wraak. Malmö.

- Johannisson, Karin, 2009. *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*. Stockholm.
- Kolloen, Ingar Sletten, 2009. *Hamsun. Svermer og erobrere*. Oslo.
- Kristeva, Julia, 1995. *Stabat mater och andra texter*. Övers. Ann Runnqvist-Vinde, urval Ebba Witt-Brattström. Stockholm.
- Olsson, Anders, 1995. *Ekelunds hunger*. Stockholm.
- Walser, Robert, 2000. *Der Spaziergang. Prosastücke und Kleine Prosa*. Zürich.

Massen som speil

Vandringer i det moderne

Andreas G. Lombnæs

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Du myldrende stad, du by fuld af drømme,
Hvor spøgelser ved højlys dag antaster os!
Hvor mysterierne løber som rivende strømme
I kanalernes årer, o mægtige kolos!

Baudelaire, "Les sept vieillards" ("De syv oldinge"), ur *Helvedsblomsterne*.
Oversat og kommenteret af Peter Poulsen (1857/1998)

I den norske bygda, på 1950-tallet, kunne min mor aldri ha kommet på å gå 100 meter uten et ærend. Ingen andre heller utenom barn, tullinger og bygdas eneste kunstner. I Heggstads *Gamalnorsk Ordbok* er *flana* utlagt som "flogsa, fara umkring", en "flann-fluga" er en kvinne "som flyr frå festarmannen". Substantivet *flan* eller *flana* er på moderne norsk i følge Falk og Torps *Norwegisch-Dänisches etymologisches Wörterbuch* "ein neugierige und einfältige person", altså nysgjerrig og enfoldig. Det franske verbet *flâner* gjengis samme sted som "auf der Strasse sich herumtreiben", å drive rundt på gaten. Slik den senere så bekjente norske forfatteren Dag Solstad gjorde i 1962 da han som journalistlærling gikk rundt i småbyen for å finne stoff til sine petitartikler, senere samlet i *Sleng på byen* (1983). Hans eldre kollega Sigbjørn Obstfelder hadde videre vyer:

Obstfelder var én som når som helst kunne dukke opp. I de fjerneste og mest fremmede byer hvor man var sikker på at man ikke hadde noen bekjente, kunne man plutselig se ham komme; og det fantes da en viss sammenheng mellom ham og denne fremmede byen. Ikke slik at han gjorde inntrykk av å være en innfødt – det var jo hans vesen å være en fremmed –, men det hadde sin betydning å se ham nettopp her, mot denne bakgrunn, slik mange ganger

person og bakgrunn i drømmen blir til en betydningsfull enhet. /.../ Dette unge menneske som ikke hørte hjemme noe sted, var fortrolig med alt, med naturens stillhet, med storm og hav og med storbyenes liv. De ukjente, de sky, de heslige, de gåtefulle som i de store byene dannes som støv som samler seg i krokene, de grågrå som ikke utgjør en stand, men mange, mange enkelte, de som for nesten alle forbigående var usynlige, de så han.

Slik presenterer Rainer Maria Rilke i wieneravisen *Die Zeit* (13.11.1904) sin norske dikterkollega Sigbjørn Obstfelder. Med utgangspunkt i tekster av Obstfelder og Knut Hamsun skal jeg prøve å komme underfund med hva disse tidlige modernister er ute etter på sine vandringer, være seg i den norske natur eller diverse storbyer.

Fra norsk synsvinkel skulle en flanør kunne være både turist og tater, omstreifer og landstryker, de siste mobile varianter av tigger og uteligger. En dagsaktuell ungdommelig type er "byvanker". Mens turisten samler opplevelser, er vagabonden i tillegg en kilde til opplevelser – som historieforteller eller ganske enkelt én som setter fantasien i sving. Tilsvarende er den skrivende flanøren både reporter og selger av imaginære varer, om ikke varen selv. De mest kjente landstrykere i norsk litteratur er selvspeilinger skapt av nobelpristageren Hamsun i romanen fra 1927 (*Landstrykere*), etter at han vél hadde etablert seg som godseier.

Som bohemen har flanøren del i to verdener – en dobbelthet som forbinder det faste og etablerte med det flyktig flakkende og usikre. Når de tidligste sigøynerne i Nord-Europa kalte seg bohemer, tok de opp sitt motbilde, bøhmerne, i navnet. Motsetningene gir hverandre mening. For er ikke den ubemidlede og ensommes nød en tryggere ontologisk grunn enn eiendom og posisjon? Ensom og pengeløs tilbringer dikteren Claes Gill Lucia-natten 1928 i et fjøs: "[da jeg] hørte kuene puste, visste jeg at jeg lå i Guds vugge og at intet ondt kunne ramme meg" (Fløgstad 1994, s. 84). 36 år senere beretter han i et radiointervju at erfaringen befridde ham for "den metafysiske angst" som følger modernistisk litteratur.

Mens farende fant og skikkelige folk (liksom positivister og idealister) har innrettet seg i hvert sitt hjørne av tilværelsen, utprøver flanøren mellomposisjonene. Mens de første holder seg til sine *enten-eller*, regner han med *både-og* og *verken-eller*. Noe som i neste omgang kan forklare ikke bare flanørens tvetydige sosiale status, men også hans paradoksale ensomhet i massen, den på én gang inntrykksvære innlevelse og desinteresserte avstand, og en fascinasjon for marked og varer helt ulik shopperens kjøpeglede og eietrang.

Å omtale flanøren som "han" virker uproblematisk. Likevel har litteraturforskeren Tone Selboe kunnet skrive en bok om kvinnelige flanører, som hun velger å kalle "vaganter". Enda mer overraskende er at tre av hennes seks slentrende damer er norske, nemlig Camilla Collett (1813–1895), Sigrid Undset (1882–1949) og Cora Sandel (1880–1974). Avslutningsvis skriver Selboe:

Bylitteraturen viser at kvinnelige forfattere som sine mannlige kolleger, har utforsket forholdet mellom seende og sett, mellom blikk og besittelse, mellom omgivelse og individ, mellom by og litterær form, og slik vært med på å forme den urbane fortellingen. (Selboe 2003, s. 194)

Selboes "byfortellinger" svarer "på omgivelsenes omskiftelighet, hastighet og inntrykksrikdom ved å være både eksplisitt eksperimenterende, formbevisst og 'fragmentert', og resonnerende, diskuterende og 'sammenhengende' – enten det gjelder reisebrevet, essayet, novellen eller romanen /.../". (Selboe 2003, s. 198) Storbylitteraturen bekrefter og diskuterer litteraturens væremåte som en dobbelthet av form og tanke, her er ikke byen å anse som ramme, den fremmer selv innhold og handling. Det er tekster som lar byen inngå som uløselig bestanddel i sitt formelle og innholdsmessige system – mener Selboe.



"Opbrud til tindebestigning, Skjolden, Sogn." Ukjente fjellklatrere knipset av bergensfotografen Knud Knudsen i 1890-årene. Obstfelders bekledning derimot var ikke annerledes i fjellet enn i byen. (Tillhører Billedsamlingen ved Universitetsbiblioteket i Bergen.)

Forholdet mellom seende og sett, mellom omgivelse og individ står sentralt også i Obstfelders prosatekst "Byen" som åpner i fjellet, og der jegfortelleren ikke slentrer, men løper i panikk:

Jeg bor i fjeldet. I uger har jeg ikke set et menneske, ikke hørt min egen røst. Jeg hører mig selv tænke, mens tjernet skvulper.

Røde skyer drager forbi. Det mørknes, fjeldvandet blir sort, lommen skriger.

Der farer en angst igjennem mig. Hvor er de nu alle? Hvad gjør de? Lever de end nu? Lever mine brødre, menneskene?

Og fjeldet blir pludselig så isende koldt. Det har intet hjerte.

Jeg må ned, bag den borteste blåne, søndenfor de brede sletter, der hvor hjerter slår, der hvor tusender hjerter slår i kor.

Jeg iler til dalen, jeg gjemmer mig i kupeen. Hele natten pruster jernvognen, lyner afsted i mulm og mørke, gjennom lange, dybe dale, over brede sletter.

Næste aften står jeg på den stenlagte gade. Der er ingen skog lenger, men huse og huse og vinduer, ingen sus gjennom blade, men surren af vogne, larm af utallige fødder.

Langt borte hører jeg et forfærdeligt skrig. Hvem lider?

Jeg løber efter skriget. Og jeg hører ud fra åbne vinduer en brølende røst:

"Forfærdes, I mænd og kvinder, I rådne kar, Eders skiddenhed er værre end øglers, Eders synder er utallige som havets sand." /.../

Angst løber jeg videre. Jeg kommer forbi et hus, hvor der er mange mennesker. Jeg ser dem sitte langs veggene, de snakker ikke til hinanden, de smiler ikke til hinanden.

Og jeg blir mer og mer angst. Jeg kommer forbi dansebuler med mænd og kvinder, der sparker hinanden tilblods.

Er dette mine brødre, menneskene?

Jeg løber videre og videre. Jeg blir mere og mere angst. Ingen taler til hinanden, ingen smiler til hinanden. De farer afsted, som var de piskede, og ud fra de små huse hører jeg gråt og hulken, bag mig gråter det, gråter, gråter ...

Og omsider går det op for mig, omsider ser jeg det: De er vanvittige, de piskes af sin egen skygge. Og jeg ser mig om, jeg ser på deres øine, deres miner, deres ilen og løben:

Ja, de er vanvittige, de er vanvittige. (Obstfelder 2000, II, s. 93–94; datert 1893)

Omskiftelighet, hastighet og inntrykksrikdom er åpenbart relative størrelser. Om referansen er Hamsuns Hamarøy, skal det ikke meget til. Om forfatteren har erfaringer av Chicago og København (der den første versjonen av *Sult* ble skrevet i 1888 etter opphold blant annet i den amerikanske storbyen), er det like fullt typisk norsk å ha

uberørt natur som sammenligningsgrunnlag. Den nervøse overømfintlighet som sammenfattes i den tidstypiske diagnosen *nevrasteni* (og som både Hamsun og en rekke av hans hovedpersoner lider av), kan meget vel bero på mengden av impulser som rammer de uforberedte menneskene i tidens raskt voksende byer. Hunger forklarer ikke alle jegfortellerens underligheter i *Sult*.

Litteraturhistorisk plasserer denne boken seg mellom naturalisme og nyromantikk (i norsk betydning av ordet) også kalt nyidealisme, det vil si modernisme. Deler av miljøskildringen liksom hovedpersonens mest åpenlyse prosjekt er naturalistisk: En arbeidsløs mann søker leve-brød i bokstaveligste forstand. Imidlertid er det tydelig nok at hans viktigste drivkraft er hungeren etter anerkjennelse og kjærlighet. Individuell identitet står mot sosial rolle, sjelens krefter mot samfunnets. Jeget er en skarp skildrer av egen og andres fornedrelse, men uten tro på muligheten eller nytten av forbedringer. Han er en anorektiker som saboterer seg selv og fremprovoserer sin sult, som et middel i en paradoksalt form for selv-bekreftelse. Han vil ikke endre samfunnet, men heve seg over det, over kroppens og materiens begrensninger.

Hans rundvandring i Kristiania preges liksom Edgar Allan Poes "The Man of the Crowd" (1840) av en betinget formålsløshet motsvarende Kants definisjon av kunsten som "Zweckmäßigkeit ohne Zweck" eller *disinterested interest*. I 1888 er kunsten også i Norge i ferd med å frigjøre seg fra samfunnsnyttens liksom tidligere fra religionen. Som Poes gamle mann suger kunstneren energi fra mengden, men kunstneren forvandler også som Poes rekonvalesent-forteller denne energien til selvbekreftende fantasme – og dernest salgbart verk.

Det førmoderne samfunnets fellesskap i tro og arbeid gjorde et folk av enkeltindivider; modernitetens kunstner mangler forpliktende relasjoner til tingene og menneskene som nærer hans kropp og sjel. Enda står han ikke ut med ensomheten, men oppsøker de stedene hvor folk samles. "He refuses to be alone. *He is the man of the crowd*," som Poe skriver i novellen med dette navn. Som *massemenneske* er han ute av stand til å opprette genuine relasjoner. I den forstand er han "the type and the genius of deep crime". (Poe 1952, s. 112) Det dreier seg som i Charles Baudelaire's essay "Le peintre de la vie moderne" (1863) om "et *jeg* som er umettelig i sin higen etter *ikke-jeget*, og som uopphørlig gjengir det og uttrykker det i bilder som er mer levende enn livet selv, det ustadige og flyktige livet". (Baudelaire 1987, s. 111) Andre mennesker fremstår for Hamsuns protagonist som uerkjente sider av det egne selvet. Han lengter etter kjærlighet, men har verken blick eller interesse for den reelle kvinnen han følger hjem, en tigger er bare et ubehagelig selvbilde som må manes bort med almisser, også når det fordrer at han må pantsette et sårt tiltrengt klesplagg. Noen personlighetskjerne finnes like lite som i Ibsens berømte løkscene i *Peer Gynt* (1867). Fraværet av stabil utsigelsesinstans i den moderne litteraturen bemerkes av Erich Auerbach (1974, s. 545) i hans kommentar til *Markens Grøde* (1917). Hamsun blander personal og aural tale, "blurs

the dividing line between the direct and indirect discourse of the characters in the novel and the author's own utterances". Det som dermed forsvinner er en objektiv referanse for fenomenene.

Det tvilende og spørrende ("doubting and questioning") er felles for de stiltrekk Auerbach oppfatter som moderne, det vil si modernistiske. (op.cit. 534–542) Denne litteraturen mangler plot i tradisjonell forstand, forfatteren

does not proceed rationalistically, nor with a view to bringing a continuity of exterior events to a planned conclusion/. ... A/ chance occasion releasing processes of consciousness; a natural and even, if you will, a naturalistic rendering of those processes in their peculiar freedom, which is neither restrained by a purpose nor directed by a specific subject of thought; elaboration of the contrast between 'exterior' and 'interior' time. (op.cit. 538)

Innovasjon og eksperiment i litterær form er slik forstått aspekter av individets tilfeldige og ubestemte relasjoner. Det er følger av nye livs- og opplevelsesformer. I likhet med Poes *massemenneske* ernærer Hamsuns litterate vagabond seg av andre, men forblir like usubstansiell. De andre er redusert til mulige identiteter, og selv er han ikke villige til å forplikte seg på én enkelt. Når den navnløse sultekunstneren så ofte omtales som "Sult-helten", er det på sitt vis treffende. Av de roller han går ut og inn av, er Opprøreren-mot-Gud i Fjerde stykke den mest storslagne, men også den som er mest underminert av teatraliske geberder. Under ett er flanøren utgangspunkt for de mest forskjellige typer – fra journalist til forbryter og detektiv. Når Hamsun i det som skulle blitt hans siste roman, *Ringens sluttet* (1936), vender tilbake til byvandrerens, er denne forvandlet til en lasaron med bare sporadiske erupsjoner av fantastiske påfunn. Fra Poes nysgjerrige rekonvalesent er det et kort skritt til hans fornemme privatdetektiv Dupin ("The Murders in the Rue Morgue", 1841). Til syvende og sist ernærer disse figurene seg som guden Pan i Hamsun-romanen fra 1894 av sitt eget fantasiliv. Scenen hvor *Sult-helten* biter seg i fingeren og suger blodet, er symptomatisk. De ulike typer opererer i ulike stilarter, alle preget av det flyktige og tilfeldige, av improvisasjon og synkope mer enn av klassisk litterær komposisjon, like fullt mer gjennomgående musikalsk enn det man tidligere har sett. Sammen utgjør de storbyens symfoni.

* * *

Skjebne er å ta på seg det liv man én gang har, med dets forpliktelser og privilegier. Det førmoderne menneske har skjebne; det moderne er satt fri fra sitt ene liv og spiller seg i et mylder av mulige liv, i "livets rytmer" slik Obstfelder opplever det i "London. Ved banken":

Tusener hjerner. De har alle et eller andet mål. De tænker sine tanker, løber sine ærinder. Tusener af viljer – som molekylerne i en malstrøm.

De ser hinandens øine, hinandens ansigter. De stryger lige forbi hinanden, og den ene ved ikke om den anden. Tusener liv, tusener legemer spindes i tætte masker – uopløselig ser de ud som – og dog går hver sin egen vei. (Obstfelder 2000, III, s. 90)

Fra plassen foran verdens største bank strekker tråder seg til de fjerneste landsbyer, usynlige ”skjæbnemikrober” er i bevegelse:

Ikke et menneske i gaderne.

Ingen bor her omkring. Ikke et eneste lysende vindu. Man blir så underlig beklemmt. Husene lever! Det hvisker, det suser derinde i de strenge høie rum! Det drager fra rum til rum, et endeløst tog, fra hele jorden, udover alle lande. Pengesedler, veksler, checker, et endeløst tog. (Obstfelder 2000, III, s. 91)

Pengene forener og splitter. Den samme verden med sin disharmoniske skjønnhet kommer til syne i et alminnelig jernbanetog:

Et snit gjennom en af de lange vognrækker med I, II, III, IV på dørene, det ruller teppet op for mer end en liden verden, det ruller teppet op for hele livet, hele det store, brogede, smertefulde liv, hele det disharmoniske liv! (”Fjerde klasse”, Obstfelder 2000, III, s. 108)

Fordi nyhetstelegrammene speiler *verdenskampens blodige og kokette lek* er ”Avisglæden” større enn eventyret ved teater eller roman:

Telegrammerne myldrer, man sidder der ved sin kaffekop og er med overalt, overalt på begge halvkugler, verdenskampen leger sin blodige, sin guddommelig kokette leg om en, tæt om livet på en, ud fra de sorte typer raser den frem, de sorte typer, som er kastet ned på det billige papir i tidens feberhede hast. (Obstfelder 2000, III, s. 110–111)

Avisen speiler verden og verden mennesket:

Det er et rivende virvar. Bare et enkelt sådant bladnummer, hvilket besynderligt sammensurium! På den ene spalte gløder en idé, på den næste styrter en bro, en smørfabrik arbeider sig op mellem en beretning om hvordan det går for sig på øerne i det stille hav, og en liden notis om en bacille, som er fundet, eller en ny drivkraft. At den blev fundet efter en mands tyveårige dag- og nattearbeide, derom beretter notisen ikke, det er der ikke tid til. Det fantaserer vi os til selv.

Men den, der følger virvaret fra dag til dag, han kan måske se noget fødes langsomt inde i det, nye syner, nye livssyner, ja nye verdenssyner.

At samle det alt sammen til et helbillede, /.../, at ridse op for sig verdensvalpladsen med dens tusenstemmige tummel, af kamp, af sorg og glæde, af menneskehoder, – at følge denne valplads i dens skiften fra dag til dag gjennom de sorte typer, det er det, som er den dybe ”avisglæde”. (Obstfelder 2000, III, s. 113)

Inne i all denne "typetummel" ser man "menneskehedens forvirrede hjerne arbeide, koge, bruse, medens dens hjerte skjalv i sine rødder", men opp av og innimellom det hele – "bag mennesketåger var den, er den, bag forplumring, bag vrøvl, bag alle de mangfoldigheder af menneskelige machinationer" – *sannheten!* (Op.cit. s. 115 og 114)

Det som hilder mellom linjene i avisenes vilkårlige sammentreff av typer i ordets dobbelte betydning, er intet mindre enn sannheten. I fortellingen "Den ubekjendte" (Obstfelder 2000, III, s. 83–89) er det den individualiserende kjærligheten:

Alle disse gaderne som havde været lige allesammen, og disse husvæggene som stod og svetted, og disse folkene som for og myldret og pusted, som om der var noget påfærde, – det var ikke fuldt så vanvittigt længer. For nu gik *hun* der. /.../ Hvordan skulde jeg ellers – hvis jeg ikke fandt hende – kunde sove, kunde puste i dette umådelige virvar, hvor to sekunder ikke er lige, – Paris! (Obstfelder 2000, III, s. 84 og 86)

Obstfelder maler som Hamsun figurativt der Poe fokuserer på det abstrakte mønsteret. Det er en nærliggende fortolkning å se "The Man of the Crowd" som en personifisering av jegfortellerens rastløse jakt etter noe han ikke har satt ord på, men som kan være selvet, den egne identiteten – på samme måte som i *Sult*. Kvinnen i Luxembourg-haven har samme funksjon for jeget som Poes olding, eller *la passante*, den forbipasserende kvinnen i Baudelaires berømte dikt, eller igjen Hamsuns Ylajali. Vi har å gjøre med projeksjoner av begjæret, men Hamsun og Obstfelder konkretiserer og naturaliserer fantasmet på en helt annen måte enn forgjengerne. Er det en arv fra norsk realisme? De to nordmennene nærmer seg faretruende dagdrømmen, likevel uten å falle for *happy endings*.

Et mer spesifikt norsk særpreg kommer vi på sporet av i et Obstfelder-fragment publisert under tittelen "Norsk natur" 23 år etter forfatterens død. Her heter det om nordmennene:

Så ofte hender det os, der drar ud i det fremmede, at vi, med engang, mens vi sidder i de funkende restauranter, blir som borte. Det var en tone fra vore fjeldture, som dukked frem. Og mens vi går på boulevarder mellem de gamle kulturers mennesker, da kan det hende os, at vi syntes, vi hørte lommens skrig, – langt inde i os. (Obstfelder 2000, III, s. 240–241)

I en tidlig tekst trykt under tittelen "Julekort" (Obstfelder 2000, III, s. 59–62) er fenomenet som bestemmer jegets søken *solen*, eller snarere *vissheten* om solen, slik det i "Avisglæden" var sannheten, og i "Den ukjendte" kjærligheten – alt til syvende og sist kanskje nettopp bilder på en unnflyende identitet. I "Julekort" er det snakk om "en trofast krans [av] de herligste venner – av sten":

Indeni denne krans ligger alt det rigeste, hjertets liv, følelsens saga, stilhedens illustrasjon. Fjeldet med knappen over, længer fremme "Hæsten", indover Lysefjordens folkevise, drar en mod nord, kommer en tilslut til sneen. Og ens øjne kan glimte op, en kan få rødme i ansigtet,

kraft i armen, ti overalt derinde har en dyre eindomme, som ingen kjender og ingen har røvet, har sat de profane verdensøine på, har svøbt i sladderens kåbe – endelig har jeg fundet et fredlyst hjem, hvor der ligger det deiligste av mit eget, skånet, glemmt, noget, som ingen, ingen kjender, ingen ved.

/.../

De gjemmesteder og de fine, blomsterfødte øieblikke. Det er min opdagelse i verden, det er mig selv. Det kan ingen stjæle, uden at dræbe mig. (Obstfelder 2000, III, s. 61)

De hemmelige steder i fjellet, ”det er mig selv”! Et aspekt av modernitetens innbrudd i norsk litteratur er spenningen mellom bysivilisasjon og natur, gamle fellesskap og ny individualisme. Vi ser det i Hamsuns *Pan*, og vi ser det i Obstfelders prosadikt ”Byen”. Byens mylder erstatter skog og fjell som sjelens speil. De norske flanører er nok drømmere og grublere, men deres vandringer har bevart et energisk preg. Tone Selboe bemerker at Cora Sandels Alberte vandrer i Paris’ gater for å holde varmen. Obstfelder krysser Europa til fots med samme selvfølgelighet som han krysser Langfjella når han skal ta seg fra Stavanger til Kristiania.

Som i den diktstrofe av Baudelaire som står som motto, er det ikke det nye i byen som appellerer, så mye som at byen gir nye og slående bilder til gamle spøkelser, fremfor alt kanskje det problematiske ”mig selv”, som Obstfelders lyriske jeg søker i barndommens fjell før han fortsetter letingen i de store byene. Slik oppheves hos den tidlige norske modernismens flanører i noen grad skillet mellom vidde, landevei og fortau. Om vi skal tro myten er det en metafor som dikteren selv kom i skade for å ta bokstavelig da han med sin danske kone ville gå over heiene fra Valle til Stavanger i august 1899:

Han selv stilte i lys dress, lave sko, grå filthatt og stivet skjorte, og i hånden en rull papir, i tilfelle inspirasjonen skulle komme over ham. Fruen hadde en tynn, utringet kjole, tynne skinnstøvler med høye hæler og en paraply i hånden. Små detaljer som frakk, lue, sekk, kart og proviant ble avskrevet på den manglende erfaringens konto og kom derfor ikke med! /.../ Om morgenen den fjerde dagen regnet det verre enn før, og Obstfelder hadde nå nærmest gitt seg over. Det eneste han ytret den dagen, ifølge hans noe mer robuste kone, var: ”Er det ikke skjönt å dø i slike omgivelser?” (<http://www.dinside.no/28029/full-fjellosersikt>)

LITTERATUR

- Auerbach, Erich, 1974: *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by Willard R. Trask. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Baudelaire, Charles, 1987: *Skjønnheten og det moderne liv*. Oversatt av Arne Kjell Haugen. Oslo: Solum Forlag.

- Baudelaire, Charles, 1998: *Helvedsblomsterne*. Oversat og kommenteret af Peter Poulsen. København: Nansengade Antikvariat.
- Ekner, Reidar, 1966: "Rilke, Obstfelder og *Malte Laurids Brigge*". *Edda* nr 5, s. 304–321.
- Fløgstad, Kjartan, 1994: *Portrett av eit magisk liv. Poeten Claes Gill*. Oslo: Aschehoug.
- Hamsun, Knut, 1888: "Sult". *Ny tid*, København.
- Hamsun, Knut, 1890: *Sult*.
- Lombnæs, Andreas G., 2003: "Obstfelders modernitet". *Edda* nr 3, s. 4–19.
- Obstfelder, Sigbjørn, 2000: *Samlede skrifter I–III*, ved Arne Hannevik, 5. rev. og utvidete utg. Oslo: Gyldendal.
- Poe, Edgar Allan, 1952 [1840]: "The Man of the Crowd". I: *Tales, poems, essays*. London and Glasgow: Collins.
- Selboe, Tone, 2003: *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*. Oslo: Pax.
- Solstad, Dag, 1983: *Sleng på byen*. Oslo: Oktober forlag.
- Sølvberget Magasin*, 1993 [Obstfelder-nummer]. Stavanger Kulturhus.

Physiologie DU FLÂNEUR.

PAR

M. Louis Huart.

VIGNETTES

De **MM. Alophe, Daumier et Maurisset.**



PARIS,

AUBERT ET C^{IE},
Galerie Véro-Dodat.

LAVIGNE,
Rue du Paon-St-André, 4.

1841.

A. 10605

Titelsidan ur Physiologie du flâneur, 1841, av Louis Huart (1813–1865), och med vinjetter av Marie-Alexandre Alophe, Honoré Daumier och Théodore Maurisset. (Bibliothèque nationale de France.)

Københavnske flanører

Martin Zerlang

Flanøren kommer til verden

Allerede de gamle grækere flanererede. Godt 300 år før vor tidsregning skrev Teofrast en lille bog, som han kaldte karakterer. Ordet karakter kommer af det græske ord for indgravning, og det dækker fint de indtryk, som andre mennesker efterlader i vores sind. Hos Teofrast var det træk som bondeknoldens gangart, aristokratens ansigtsudtryk, sludrehovedets tale. Byboeren er både pen og papir. Snart indskriver han sin karakter i andres bevidsthed, snart indskriver andre deres karakter i hans følsomme sind.

I 1688 publicerede Jean de la Bruyère en opdateret udgave af Teofrast. I *Les caractères ou les mœurs de ce siècle* beskrev han i kapitlet om hovedstaden, hvordan ”man” i Paris hver aften mødtes i Cours la Reine eller Tuilerihaven for at iagttage hinanden: ”... man kan ikke undvære disse mennesker, som man ikke bryder sig om, og som man gør nar ad.”

Med storbyen skilles livet i en privat og en offentlig sfære, og under promenaden gennem byens offentlige strøg opøvede man færdigheden i at ”læse storbyen”, men også evnen til at ”skrive sig ind” i andres bevidsthed.

I 1700-tallet valgte mange med Rousseau at forlægge deres promenade til landet og naturen. Men i de sidste par årtier henimod århundredskiftet blev den urbane lystvandring en kulturform, hvis særlige dyrker var en forløber – eller man må snarere sige forgænger – for flanøren. Mellem 1781 og 1789 samlede litteraten Louis-Sébastien Mercier sine små prosastykker om alle sider af livet i Paris i et tolvbindsværk, som han kaldte *Tableau de Paris*. Som han selv formulerede det, havde han på sin vis skrevet den med sine ben (s. 350), og flere af tableauerne handlede om byens ”karakterer”, fra lorgetbærere til politispioner.

Omkring 1786, samtidig med at Mercier vandrede fra ”billede” til ”billede” i byens kæmpemæssige galleri, åbnede man i Paris med Galeries de Bois det første eksempel på

en helt ny bygningstype: Passagen. Den var, som ordet angiver, beregnet for den, der var på vej. Den var gade og hus i ét, en efterkommer af bazaren og kolonnaden, et drivhus for moderne kundepleje.

I 1841 kunne man i Louis Huarts *Physiologie du flâneur* læse, at flanøren især fejrede sin triumfer i passagerne. (s. 93) Med hjælp af bl.a. Honoré Daumiers vignetter redegjorde Huart muntert for flanøren, som han definerede som "et dyr med to fødder, uden fjer, med paletot-frakke, rygende og flanerende." (s. 8) For flanøren var lystvandringen uden mål og med "et veritabelt behov", og for at tilfredsstille dette behov havde han brug for "gode ben, gode ører, gode øjne". (s. 53)

Honoré de Balzac udviklede en *Théorie de la démarche* – en teori om gangarten –, hvor han præciserede, at gangarten er kroppens fysiognomi, og at gangarten for den gode iagttager afslørede både følelser og laster.

I følge Louis Huart kunne den rigtige flanør dog tage det roligt, hvis han følte et investigatorisk blik rettet mod sig. Det allervigtigste for en flanør er nemlig, at han har en samvittighed, som lader ham i ro. (s. 125) Når alt således var i orden, kunne han begive sig ud på gaderne, og alt, hvad han stødte på, kunne give ham anledning til lystfulde iagttagelser og refleksioner: "Flanøren kan komponere en hel roman ud af det simple møde i en bus med en lille dame med sænket slør." (s. 55)

Flanøren kommer til Danmark

Flane er et godt og gammelt dansk ord. Flanen er en letfærdig kvinde, som lever i nuet, hvor hun flager fra oplevelse til oplevelse. Som ordbøgerne viser, gjorde hun sig gældende i en tid, hvor frihed og frækhed var to sider af samme sag. Hun udfoldede sit flyvske væsen på byens gader, hvor ordbøgerne har registreret moralske dårligdomme i ord som flanelag, flanelevnet, flanesind, flanesværm, flanesyge. Da Frederik Paludan-Müller i 1884 digtede om "Døgnet's Flaner," var det en advarsel mod gadelivet. Kvinderne skulle ikke rende fra nål og tråd.

I 1830'erne slog ordet flane et sving ind over Frankrig, hvorfra det vendte forandret tilbage som "Flaneur", tidens nye ord for en laps, en levemand – og en litterat. Flanøren var, som allerede nævnt, et toføddet pattedyr, men også en sofistikeret herre, med høj hat, hvide glacéhandsker på hænderne, lakerede støvler, briller på næsen, cigar i munden, spadserestok i hånden og et kalkulerende glimt i øjet. Han introducerede en avanceret moderne livsstil, der overlegent brød med tidligere tiders indknebne småborgermoral. Han er i virkeligheden bourgeois'en, der nu tager det offentlige rum i besiddelse i stedet for med sin hjemmekultur at afgrænse sig opad mod det pralende aristokrati og nedad mod pøbelen på gaden. Og når han kaldte sig "Flaneur" og ikke "Flanør" var det sikkert, fordi han vidste, at Paris, "det nittende århundredes hovedstad", var det eneste rigtige sted for en rigtigt flanør.

Byen gøres klar

I Danmark har man siden Holbergs tid – jf. en figur som Jean de France – anet, at Paris var det rigtige sted. Anelsen blev til vished i det 19. århundrede, hvor Paris levede målestokken for det urbane liv. Blandt pariserfarere kunne man nævne Oehlenschläger, Heiberg Sr. og Jr., Georg og Edvard Brandes, Herman Bang og mange flere, men den flittigste skildrer af Paris var Richard Kaufmann, der i 1880'erne udsendte stofrige, gennemillustrerede bøger som *Det moderne Frankrig* (1882), *Pariserliv i Firserne* (1885), *Paris under Masken* (1887) og *Paris under Eiffeltaarnet* (1889).

I den første af disse bøger causerer Kaufmann over det, som jo er en forudsætning for flaneriet, nemlig de gader hvor flaneriet kan finde sted. Han konstaterer, at i London er en gade den korteste forbindelsesvej mellem to punkter. Man ser sig ikke om, man sanser ikke noget, man stiler direkte mod målet. Helt anderledes med gaderne og især boulevarderne i Paris:

Pariserboulevarden er nemlig en Gade af fuldstændig særegen Beskaffenhed. Det er ikke blot Færdselen, Mylret, den brogede, mangfoldige Verdensstadskolorit, der gjør den til, hvad den er.

/.../ Selv hvor Farten og Færdselen er størst, er der ikke noget Aandeløst ved den. Folk har nok travlt hist og her, men man lægger knap engang Mærke til det, de forsvinder mellem Mængden, der ikke har det, mellem dem, der sidder paa Kaféernes Fortougsstole, staar i Gadedøre eller i Grupper paa Trottoiret og passiarer, driver langsomt op og ned for at drive. Man har en Fornemmelse, som om man var paa Fornøjelsestour, for at hvile sig, for at se og standse, hvor der er Noget at se, lukke Øjnene rigtigt op og fylde sig med Indtryk. /.../ Man har ikke noget Øjeblik følt sig paa en Landevej, hvor man skulde videre, man har følt sig som i en Salon, hvor man befandt sig fortræffeligt, og hvor man følgelig blev. Og det er i Virkeligheden ogsaa det, Parisergaden er. Hjemmet kjender Pariserne kun som et Sted, hvor man arbejder; Hvilen, Adspredelsen efter Arbejdet maa hentes udenfor de fire Vægge, midt i Tummelen og Trængselen, helst hvor den er allerstørst, der er dér flest Incitementer, som faaer Blodet til at rulle hurtigere og sætter den letpaavirkelige Fantasi i Bevægelse. Man søger til Boulevarden; den er den store Fællessalon, hvor hele Byens Befolkning strømmer hen for at tilfredsstille sin enorme Trang til Selskabelighed, hvor man mødes med Lyst til at være sammen, hvor man færdes mellem hinanden med den elskværdige Forekommenhed, den Lethed i Tilnærmelse, der er en ganske naturlig Følge af Bevidstheden om, at man gjensidig er der til hinandens Underholdning. (Kaufmann 1882, s. 336 f.)

I 1700-tallet var der ingen københavnske gader, der havde de samme kvaliteter som en salon, men i slutningen af 1700-tallet forberedtes nogle af de københavnske gader for flanøren. Tidligere havde de, som beskrevet af Ludvig Holberg, været eksempelløst skidne. Men nu blev Skidenstræde til Krystalgade, og københavnernes fik smag for at promenerer i gaderne. Gaderne indrettedes, så det blev muligt at udfolde den nye lyst. Fortovene – eller "Trottoirerne" som man kaldte dem – blev bredere og mere bekvem-

me, og der blev indrettet cafeer og konditorier. Fra 1830erne forvandlede Østergade til det strøg, som skulle blive det københavnske sidestykke til pariserboulevarderne. Her på det urbane luksusstrøg kunne flanøren holde sig ajour med udviklingen, her kunne han besigtige de nyeste industrivarer, her kunne han købe en cigar hos Hirschsprung, og her kunne han se og lade sig se.

Søren Kierkegaard som flanør

"Stakkels Paris" skrev Søren Kierkegaard et sted, men han kendte kun byen fra andres beskrivelser. Ikke desto mindre iscenesatte også han sig efter nyeste parisermode: "Jeg var en Dagdriver, en Lediggænger, en Flaneur, en letsindig Fugl", skrev han i *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed*, og Kierkegaard, der jævnligt måtte skifte korksålerne på sine sko, var blandt de første flanører. Han spadserede hyppigt og gerne på voldene, og enhver læser, der lader sig lokke ind i forfatterskabet, føres uundgåeligt med på en lystvandring gennem Guldalderens København. Når bare man går, skal det nok gå, sagde Kierkegaard jo også. Der kunne tegnes kort, der bringer læseren fra Langebro til Farimagsgade, Hausers Plads, Købmagergade, Peder Madsens Gang, i teatret, på konditori.

Det er selvfølgelig på Østergade at Johannes Forførelsen "udsér" Cordelia, der, skæbnessvangert, står ved en butik med galanterivarer. Og fra Østergade følger han hende ud til voldene hvor han "indhenter" hende. (Kierkegaard 1997, s. 307)

Den læser, som drager med på de filosofiske vandreture, opdager før eller senere, at Kierkegaard anlægger et dobbeltblik i sin kortlægning af København. Lystvandringen glider over i en bodsvandring.

Organ for driverlyst

Sådan var det ikke hos Poul Chievitz, der med titlen på sin første roman – *Saadan forholder det sig* – slog en ny og nøgtern tone an. Iført halsbind og høj nankingshat og stortornede pantalons og bambusstok med guldknap blev Chievitz Københavns førende flanør, og Vilhelm Andersen fortæller i *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, at "ingen fungerede i dette Fag som han, han var Indehaver af Rekorden for det langsomste Tempo for Eftermiddags-Spaseringen mellem Hesten og Hjørnet" (dvs. det øverste af Strøget). (s. 666) Det må derfor være Chievitz, Erik Bøgh tænker på i en af sine *Dit og Dat*-føljetoner fra 1860, hvor han fortæller om sin samtale med en ung, "nu allerede bortgaaet Novellist", der under en diskussion om "den ædle Kunst: at drive" havde bemærket, at i modsætning til Paris, hvor driveriet var en del af åndedrættet og fordøjelsen, var det i København "en saa vanskelig Kunst, at han, uagtet sin medfødte Begavelse i denne Retning, havde behøvet en mangeaarig Øvelse, førend han kunde drive

Veien fra Hjørnet af Kongens Nytorv til Begyndelsen af Vimmelskaftet op til et Tidsmaal af tre Kvarteer.” (s. 4)

I romanen *Fra Gaden* (1848) omsatte Chievitz sine mangeårige lystvandringer i en fremstilling af livet blandt et antal unge levemænd, der ikke tynges af gammeldags moral. Allerede på den første side fortælles om et nyt, men særdeles veludviklet ”Organ”, nemlig organet for ”Driver-Lysten” (s. 7), og store dele af romanen optages af skildringer af denne driverlyst, der især finder sin tilfredsstillelse på ”Routen” opad Strøget. En tilfredsstillelse som kun vokser, når den stimuleres af de erotiske muligheder, der måtte vise sig. Som en af dem fortæller: Han ”drev op og ned mange Gange, stod stille ved hvert Boutiksvindue og lod til at anstille dybsindige Undersøgelser over alle Industriens Frembringelser ...” (s. 26), men spejdede i virkeligheden efter en forbipasserende ung dame.

Undervejs i denne lille roman konfronteres personerne med det nye brændende spørgsmål om modsætningen mellem kapitalister og arbejdere, og de påhører diskussioner om Europas jernbanenet, men det virkeligt nye i disse flanørers livsform er, at de hæver sig op over al moral og ideologi. ”Romantiken passer kun slet med vore Glacé Handsker og lakerede Støvler” (s. 25), konstaterer en af dem. Livet er at drive ned ad Vimmelskaftet, oplivende nerverne med en cigar og tankerne med en beregning, ”hvis Udfald viste, at der endnu var Raad til Chokolade om Aftenen.” (s. 25)

Paul Chievitz stammede ikke fra en præstefamilie, og selv om han færdedes i Den akademiske Læseforening var han heller ikke student. Dermed stod han uden for de to kredse, der var altbestemmende for tidens kulturliv. I læseforeningen omgikkedes han av andre unge og mere eller mindre oppositionelle ”litterater” som Meir Aron Goldschmidt, P.L. Møller, Carit Etlar, Frederik Dreier, Hans Egede Schack. De kaldte sig ”Løsgængerne”, og flanørens løse omstrejfen var med til at forme deres verdensbillede. De var ikke bundet af standens eller kaldets loyalitetsbånd, men var så meget desto mere tvunget af økonomisk tvang til at fægte sig igennem på det nye marked for dagblade, tidsskrifter o.l. Driveren Chievitz var i virkeligheden en disciplineret skribent, der måtte finansiere sin forfattervirksomhed med arbejde på et handelskontor.

Flanør og føljetonist

Dobbeltheden af driveri og disciplin er også det, Robert Watt slår ned på i sit portræt (i *Fra Mange Lande*) af den toneangivende pariser-flanør, digteren Gérard de Nerval, der blev berømt for sine spadsereture med en skildpadde i snor. Robert Watt skriver: ”Man troer i Almindelighed, at en Flaneur ingen Ting faaer bestilt /.../; men det er en stor Fejltagelse. Gérard de Nerval var en Flaneur saa godt som Nogen; men har som saa mange Andre med hans Tilbøieligheder netop arbeidet en hel Del. Man troer de sove, fordi de lukke Øinene, at de ere stumme, fordi de ikke aabne Munden, og saa sætte de sig til at skrive de skønneste Ting.” (Watt 1871, s. 187)

Robert Watt selv skrev måske ikke de skønneste ting, men som ægte flanør forenede han en afslappet, lystbetonet holdning til den moderne verden med en myreflittig indsats som oversætter, journalist og forfatter. I 1860'erne og 70'erne skrev han føljetoner fra alle verdenshjørner, *Fra mange Lande* (1871) er den karakteristisk henkastede titel på en af hans samlinger, men det var dog især alverdens hovedstæder, han interesserede sig for, f.eks. *Kjøbenhavn, Melbourne, Paris* (1867), hvor han i sit vanlige letfodede tonefald skriver om driveri som en kunstart:

Driveriet – det ægte, uforfalskede Driveri – er en Kunst, og der hører Studium til at udføre det ordentligt, ligesom til at gøre enhver anden Ting her i Verden, saafremt man ikke er født med speciel Begavelse i den Retning. Denne egne, slentrende, nonchalante Gang, denne udsigelige Slæben med Fødderne, denne Staaen stille, disse Kast med Hovedet, denne ubeskrivelige Manoeuvreren med Klemmebrillerne og disse forskellige Maader at hilse paa, det hører Altsammen med, for at man skal være en god Driver. (Watt 1867, s. 24)

Robert Watt blev i 1886 direktør for Tivoli, der siden sin åbning i 1843 havde været en forpost for det moderne liv. Her kunne enhver give den som flanør og møtte sit blik med synet af arabesker, balloner, cigarrøg, dampkarrusellen, eksotiske "folkekaravener", de fotografiske ateliers.

Herman Bang

Men som beskrevet i Herman Bangs københavnerroman *Stuk* (1887) bredte de moderne ambitioner sig til det øvrige København og ud over de sløjfede volde til stadig fjernere horisonter. København fik et nyt kongeligt teatre, et panorama og et panoptikon, illustrerede magasiner og stormagasiner, og et Søtorv der skabte pariserstemninger på grænsen til et af de nye brokvarterer. Robert Watt havde allerede gjort sine læsere fortrolige med Melbourne, Paris, London, Stockholm og New York, men det blev Herman Bang, som med sine tuschoptrukne øjne løftede københavnerskildringen op på et internationalt niveau.

Bang skriver et sted livsklogt, at nogle lever for at skrive, mens andre må skrive for at leve. Hertil kunne man føje, at der er dem, der drive for at skrive. I *Herhjemme og Derude* (1881) definerede han føljetonskribenterne, og dermed sig selv, som "disse ørkesløse Flanører uden Maal og Med" (s. 4), men andetsteds indrømmede han, at spontaneiteten var indstuderet og flaneriet drevet op til en profession. I en føljeton om "Magasin du Nord" røber han den forretningshemmelighed, at spontaneiteten kun er tilsyneladende, og at synet er det egentligt afgørende:

Der er en Hemmelighed bag en Feuilletonists Opgave: det maa bestandig se ud, som om han snublede over sine Emner paa Gaden, se saaledes ud, thi han gjør det ikke. – En Feuilletonists Arbejde bestaar hverken i at læse, studere eller tænke meget – han maa kun bestandig se



Herman Bang. (Det Kongelige Bibliotek, København.)

meget. /.../ Og hvad en Feuilletonist fremfor alt maa kunne se, er det, som vi alle ser, det, der ligger os saa nær, at vi hver Dag løbe Panden mod det, og som vi aldrig have gidet høre noget om, fordi vi høre om det hver Dag det – kort sagt det, som ligger os nærmest, og som vi derfor ikke kjende. (Bang 2007, bd 1, s. 238)

Ordet forretningshemmelighed skal tages helt bogstaveligt. I modsætning til den politiske journalist, der skulle se på sit stof med partiets eller programmets øjne, levede føljetonisten af at se på tingene med egne øjne. Det var føljetonen, der formidlede overgangen fra en politisk presse, hvor den intellektuelle var bundet i loyalitetsforhold, til en mere kommerciel presse, hvor den frie intellektuelle med sit vid og sin stil måtte konkurrere med andre om at vinde læsernes og dermed købernes gunst. Derfor skulle føljetonisten også på én gang repræsentere ”alle”, og samtidig markere den helt specielle, helt personlige synsvinkel. I det humoristiske blad *Punch* spiddedes Bang igen og igen som en alamodisk flanør, der kapitaliserede sin evne til at finde stof, hvor som helst på sin vej gennem byen.

En bonde på byvandring

En fuldstændig kontrast til Bang var forfatteren Jakob Knudsen, der var en del af det såkaldte folkelige gennembrud omkring 1900. I 1902 beskriver han i dobbeltromanen *Gjæring-Afklaring* (1902) provinsstudenten Karl Wintrup, der på første side af *Afklaring* præsenteres som så inkarneret ”Landbo”, at han efter et helt år i den københavnske ”Murstensverden” (s. 193) endnu ikke havde noget overblik:

Han havde gaaet, ligesom Sporvognshestene, sine bestemte Ruter ad de Gader til hvilke hans forskellige Ærinder førte ham. (Knudsen 1902, s. 193)

Mere præcist kendte han kun fire ruter gennem København, hvoraf de to første – til Frederiksberg Have og til Banegaarden – førte ud af byen, mens den tredje førte til Universitetet og den fjerde til Kongens Have.

Karl Wintrup reagerer derfor med usikkerhed, da studenterkammeraten Peter Hellum lokker ham ud at flanere i det nye København. Karl, der ellers aldrig går uden for sine faste ruter, vælger en dag at følge Hellum ud i den nyanlagte Botanisk Have, op på et lille kunstigt klippeparti. Her udstilles modsætningen mellem de to kammerater, da Hellum, dekadent læspende, giver sig hen i en lovprisning af Botanisk Have:

Botanisk Have er ligesom en stor, dejlig Likørflaske /.../, Chartreuse eller saadant noget, med al den levende Naturs mangfoldige Dufte koncentrerede – sssj. Hertil replicerer den meget jyske Karl Wintrup: Ja, det er kunstigt nok, veed jeg. (Knudsen 1902, s. 201)

Chartreuse blev også kaldt certosa, og certosa-herre var i tiden op til århundredeskiftet

den tids øge- eller kælenavn for den moderigtige flanør, som med høj hat, cigaret i den ene hånd, en tyk spadserestok i den anden hånd og oprullede, stribede bukser sled sine såler tynde på byens nye strøg. Hellum ser byen gennem likørens slør, mens Karl Wintrup ser byen gennem et tykt lag af bondske forbehold.

En elsker af folkerige fortove

Med det tyvende århundredes forvandlede bybilledet. Allerede i den nye arkitektur med stadig færre ornamenter kunne man fornemme, at den moderne by var beregnet på at blive oplevet fra et bilvindue. Fodgængerens magelige rytme, den gode tid til at nyde et nedløbsrør udformet som en tudsemund, var afløst af en ny rytme, moderne tempo.

Alligevel har flanøren haft sine fortalere op gennem det 20. århundrede, og udviklingen af "gågader" siden 1960'erne har givet skikkelsen nye muligheder. Her på falderbet skal to af disse nyere forfatterskaber nævnes, hvor flanøren er en vigtig figur.

Der er for det første Tom Kristensen, som i 1920'erne indledte et forfatterskab, hvor det ikke var svært at følge linjen tilbage til Bang og videre tilbage til Chievitz – men hvor de gamle flanerede østpå, ad Strøget, lod Kristensen i *Herværk* (1930) sin helt Jastrau – ja, "jazztrav" – flanere vestpå ad Vesterbrogade og Istedgade. "Istedgade er nu en dejlig Gade", siger digteren Steffensen under en tur med Jastrau, og Jastrau får da øje for denne proletargades skønhed:

Og han maatte selv stirre ned ad den lange Gade. Uendelig var den. Formiddagssolen lynede i et Mylder af aabentstaaende Vinduesruder som i Vandddraaber, og langt ude ved Enghaveplads blev de graa og gule Facader luftige som fjerne Bjerger, indtil de opløstes i en flimrende Taage. (Kristensen 1930, s. 62)

Om Jastrau hører man, at han har "den Uro og det Tempo i Blodet, som Aftenluft og brede Fortove giver" (s. 71), og om sig selv skrev Tom Kristensen i essaysamlingen *Blandt københavnere* (1973), at han var en "elsker af folkerige fortove". (s. 75 ff) For ham var København en stadig kilde til henrykkelser: Eet menneske i en masse er et menneske ud over sig selv, og "en københavnner i en masse er mere slagfærdig end sig selv." (s. 91) Tom Kristensen mente selv, at denne slagfærdighed var knyttet til en særlig sans. I erindringsbogen *Aabenhjertige fortællelser* (1966) fortæller han stolt om, hvordan han havde fundet et nyt ord, "fysiognomisans", der direkte var knyttet til storbyeksistensen: "Nej, man skulle have fysiognomisans, sans for gadernes ansigter." (s. 83)

Ubestemmellessteder

Ligesom Tom Kristensens Jastrau flanerer Morten Søndergaard i digtsamlingen *Ubestemmellessteder* (1999) på Vesterbro, og ligesom Jastrau besynger han Istedgades uendelighed. (s. 111) Digtsamlingen er fuld af velkendte lokaliteter og lokalfigurer, men alligevel har den fået titlen *Ubestemmellessteder*. Ordet dækker præcist det særlige ved en flanørs forhold til byen: At han ikke har noget bestemt mål.

Men selv om flanøren ikke har noget mål, er han gerne præcis i sine iagttagelser, og hvis Louis Huart i 1841 kombinerede præcisionen med en selvironisk videnskabelighed, når han definerede flanøren som et toføddet pattedyr, kombinerer Søndergaard præcisionen med en lyrisk encyklopædisme. Det lyriske og det leksikalske glider helt sammen i det digt, som starter med et citat fra en leksikonartikel om fænomenet "gang": "Personen fører, først fra den staaende Stilling (begge Fødder paa Jorden), siden fra Skridt til næste Kroppen frem under smaa Bøjninger i det ene Bens Fod, Knæ og Hofte, medens det andet Ben løftes under en knæbøjning og nu som frit hængende svinger frem som et Pendul, idet efterhaanden Knæet rettes ud" – hvorefter digtet slår over i en beskrivelse af en konkret person, der vandrer. En flanør.

Morten Søndergaard gav en senere digtsamling titlen *Et skridt i den rigtige retning* (2005). Man kan måske slutte denne lille oversigt over københavnske flanører med en påstand: En flanør kan ikke undgå at tage et skridt i den rigtige retning.

LITTERATUR

- Andersen, Vilhelm: *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, bd. III. København, Kristiania, London, Berlin: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag 1924.
- Balzac, Honoré de: "Théorie de la démarche" (1833), i: *Oeuvres diverses*, ed. Marcel Bouteron et Henri Longnon. Paris: Conard 1938.
- Bang, Herman: *Herhjemme of Derude*. København: Schuboths Forlag 1881.
- : *Stuk*, efterskrift ved Knud Michelsen og noter ved Steen Rasmussen. København: Gyldendal 1887.
- : *Vælsende Themaer I–IV*, udgivet af Steen Rasmussen. København: C. A. Reitzel/DSL 2007.
- Burton, Richard D.E.: *The Flaneur and his City. Patterns of Daily Life in Paris 1815–1851*. University of Durham 1994.
- Bøgh, Erik: *Dit og Dat*. København: Boghandler Th. Gaudrup 1860.
- Chievitz, Poul: *Fra Gaden* (1848). København: DSL/Borgen 1991.
- Fournel, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris: Adolphe Delahays 1858.
- Huart, Louis: *Physiologie du flaneur*, vignettes de M.M. Alophe, Daumier et Maurisset. Paris: Aubert et Cie, Lavigne 1841.

- Kaufmann, Richard: *Det moderne Frankrig*. København: Gyldendal 1882.
- : *Pariserliv i Firserne. Nye Skizzer fra det moderne Frankrig*. København: Gyldendal 1885.
- : *Paris under Masken. Nye Pariserlivsbilleder*. København: Gyldendal 1887.
- : *Paris under Eiffeltaarnet*. København: Gyldendal 1889.
- Kierkegaard, Søren: "Forførerens Dagbog", i: Søren Kierkegaards Skrifter, Vdg. af Søren Kierkegaards Forskningscenteret, bd 2–3. København: Gads Forlag 1997.
- Knudsen, Jakob: *Gjering-Afklaring* (1902). København: DSL/Borgen 1988.
- Kristensen, Tom: *Hærværk*. København: Gyldendalske Boghandel/Nordisk Forlag 1930.
- : *Aabenhjertige fortællelser. Erindringsglimt*. København: Gyldendal 1966.
- : *Blandt Københavnerne. Nogle erindringsglimt*. København: Gyldendal 1973.
- La Bruyère, Jean de: *Les caractères de La Bruyères et de Téophrast*. Paris: Aucher-Eloy et Cie 1826.
- Leopold, Svend: *Omkring Parnasset og andre Materier*. København: Gyldendalske Boghandel/Nordiske Forlag 1914.
- Mercier, Louis-Sébastien: *Tableau de Paris*, i: *Paris Le jour, Paris La nuit*. Paris: Robert Laffont 1990.
- Paludan-Müller, Frederik: "Fremtidsmaalet", i: *Poetiske Skrifter III*. København: Gyldendalske Boghandel/Nordisk Forlag 1909.
- Paris, ou le livre des cent-et-un*. Frankfurt: Schmerber 1832.
- Søndergaard, Morten: *Sahara i mine hænder. Ild og Tal; Ubestemmelsssteder*. København: Borgen 1999.
- : *Et skridt i den rigtige retning*. København: Borgen 2005.
- Teofrast: *Mennesketyper*. København: Gyldendal 1979.
- Watt, Robert: *Kjøbenhavn, Melbourne, Paris. Scener og skizzer*. København: V. Trydes og K. Vissings Forlag 1867.
- : *Fra Mange Lande*. Feuilletoner. Ældre of Nyere. København: Kristian Vissings Forlag 1871.
- Zerlang, Martin: *Bylivets kunst. København som metropol og miniature*. Hellerup: Forlaget Spring 2003.
- : *Herman Bangs København*. København: Politikens forlag 2007.

Flanören och hans nya värld

Hjalmar Söderbergs väg från débauche till engagemang

Bure Holmbäck

Jag har vägt mina ord och menat allvar med dem. Det är min vana nu och alltid.

Detta Söderberg-citat låter som en programförklaring, och det är precis vad det är: en deklaration i debattartikeln "Ord, handling, ansvar" från 1903.

[Hjalmar Söderberg är] *en av de viktigaste föreläsarna för flanörattityden*. (Ur inbjudan till symposiet i januari 2013.)

Det är två citat som speglar motsatta attityder hos Söderberg, och båda är riktiga. Sammanställningen väcker två frågor: Hur blev han ärkeflanören, och hurdan var hans attityd?

* * *

Det fanns tidigt en grundläggande spänning omkring Hjalmar Söderberg. Han väckte på samma gång entusiasm och förargelse med sina attityder: han var respektlös, utmanande, frivol och orädd. Det var attityder som mottogs med blandade reaktioner.

Slutraderna i "Tuschritningen", den inledande berättelsen i *Historietter* (1898), lyder: "Jag röker nu andra cigarrer och köper dem i en annan bod; och jag undrar nu icke längre över livets mening; men det är icke emedan jag tror mig ha funnit den."

Hållningen väckte förargelse hos Carl David af Wirsén, som recenserade samlingen i *Vårt Land* 15.4.1898: "För den, som anser, att lifvet verkligen har en mening, hvilken det lönar mödan att begrunda, förefaller satser, sådana som denna, obehagliga."

Entusiasmen kunde man möta i Fredrik Nycanders recension av *Förvillelser* (sign. Don Diego, *Figaro* 23.11.1895), där han med gillande konstaterar att boken är "nervös", "blaserad", "pikant", "raffinerat skeptisk", "gallsjukt småleende", och att den präglas av "brist på allvar, resignation, djup". Man kan känna entusiasm inför Söderbergs debutbok utan att instämma i just dessa omdömen.

Karikatyr av Nils Kjellberg föreställande Hjalmar Söderberg publicerad i Figaro 30.11.1895, med underrubriken "En naturalist". Söderberg har här den långa rock som var på modet och som i kretsarna kallades "Tuppyrock", hög hatt och käpp.

(Tack till Nils O. Sjöstrand, ordf. i Söderberg-sällskapet, som vänligen ställt bilder i detta kapitel till förfogande inklusive bildtexterna.)

Förvillelser är den naturliga utgångspunkten för ett studium av flanörtemat hos Hjalmar Söderberg. Definitionen av begreppet flanör i *Svenska Akademiens ordbok* (SAOB) stämmer exakt in på huvudpersonen Tomas Weber: "person som sysslös promenerar omkring (på gatorna), dagdri- vare." Det heter sammanfattande om honom: "Han kände sig gå i medvind, på en sluttning, och han andades lätt; men han såg icke sin kurs."

Kontrasten är tydlig mot Söderbergs nästa romanhjälte, Martin Birck, som också rör sig plan- löst på Stockholms gator men har allvarligare tan- kar än Tomas Weber: "Han tänkte på livet och böckerna. I hans uppväxtår hade en ny litteratur brutit sig fram, som stod i strid mot den härskande samhällsmoralen och arbetade på att förändra den. Nu hade den tystnat." Det är den ofta kommenterade spänningen hos Söderberg mellan åttital och nittital.

Tomas Weber i *Förvillelser* är alltså en portalfigur i Hjalmar Söderbergs förhål- lande till flanörlitteraturen. Och sedan? Det är faktiskt ont om fortsättningar på sam- ma genomförda nivå hos honom. Det finns några gestalter i de tidiga verken – "En sommarsaga", "Porträttet" – som man kan beskriva som flanörer, men i de fallen räck- er inte definitionen i SAOB. Man behöver vidga beskrivningen för att få in dem i hå- ven, betrakta flanörlitteraturen som en del av *fin de siècle*. Här finner man nyansskill- nader mellan encyklopedier från tre olika generationer:

Nordisk Familjebok (bandet tryckt 1908): ett från Paul Bourget hämtat uttryck, "med vilket betecknas de ultramoderna, i klädsel och seder, konst och litteratur fram-





Foto från 1901 av Hjalmar Söderberg i karmstol, Flodins ateljé. Fotot togs i samband med utgivandet av Martin Bircks ungdom och publicerades, i starkt beskuret skick, i tidskriften Varia, årg. 4 (1901) som ingress till Otto Järtes recension av boken. (Bonniers arkiv.)

trädande yttringarna av det utlevande, nervöst överdrivna, blaserade och osunda hos den västerländska överkulturen vid 19:e årh:s slut”.

Svensk uppslagsbok, 1947–1955 års utgåva: ”det blaserade, nervösa och mer eller mindre dekadenta i livsåskådning och levnadssätt.”

Och så till *Nationalencyklopedin*, 40 år senare: ”en dragning till det mystiska och okulta men också till det nervöst sensibla och raffinerade. Inom litteraturen sammanfaller fin de siècle till viss del med dekadentismen med Baudelaire som främste inspiratör. /.../ besläktade tendenser hos författare som Herman Bang, Heidenstam och Söderberg.”

* * *

Alf Kjellén ägnar i sin gedigna undersökning *Flanören och hans storstadsvärld* (1985) ett gott utrymme åt Hjalmar Söderberg. Hans kartläggning bekräftar att *Förvillelser* är det enda verk där Söderberg utvecklar motivet i större skala, men han ger också konkreta exempel på flanörinslag i några andra texter. En typisk figur bland dessa gestalter är en dandy i goda ekonomiska omständigheter, svag för dekadenta poser och med intresse för kläder; esteticism, förfining och skönhetsdyrkan är vanliga motiv; Johannes Hall i *Förvillelser*, med sitt återkommande attribut, en orkidé, är en representativ gestalt i tidens litterära figurgalleri; flera av dessa karaktärer för en bohemisk dagdrivartillvaro, ofta med ett avspänt kaféliv som ett naturligt umgängesmönster; många uttrycker pessimism och livsleda, spleen, trötthet och indolens, de kännetecknas av passivitet och frånvaro av socialt intresse. Flanörens perspektiv är åskådarens, iakttagarens, och föga förvånande intresserar han sig för stadens förvandling.

Hela detta mönster av karakteristiska flanördrag finns i *Förvillelser*, och det finns skäl för Kjellén att kalla den ”en utpräglad flanörroman”. I de senare romanerna finner han enstaka flanördrag, men inte tillräckligt för att beskriva dem som verkliga flanörromaner, och av Söderbergs noveller är det endast en, ”Porträttet”, som han ägnar en ingående analys.

En särställning bland Söderbergs figurer intar Henrik Rissler (i *Den allvarsamma leken*), presenterad som en ”osedlig författare”. Adjektivet är viktigt. Två av fundamenten i det svenska samhället i slutet av 1800-talet var sedligheten och kyrkan. Hjalmar Söderberg ifrågasatte båda, kommenterade dem utmanande och respektlöst och blev därför starkt ogillad.

Ett forum där han demonstrerade denna hållning var *Figaro*, vars redaktör Georg Filip Lundström, signaturen Jörgen, på samma gång var en föregelseväckande skribent och en orädd samhällskritiker. Hjalmar Söderberg debuterade som medarbetare i *Figaro* i december 1891 med dikten ”Débauche” (= utsävning, odygdigt leverne). Vid detta tillfälle använde han pseudonymen Claude; när han sedan vid flera tillfällen

återkom, kallade han sig "förf. till Débauche", som ett slags markering av sin genretillhörighet. Här börjar historien om hans förmåga att väcka anstöt, den utmanande attityden. Det är ett mönster som är lätt att observera, både hos honom och hos hans kritiker. Men han lämnade den klassiska flanörattityden och utvecklade, med ett ökande intresse för sociala och politiska frågor, ett starkt engagemang på två centrala områden: religionen och politiken. Det är flanörens nya värld.

I de tidiga skisserna, den tidstypiska genre som är vanlig i inledningen till Söderbergs författarskap, kan man notera att ett viktigt flanörmotiv saknas. Som Kjellén påminner om redan i titeln till sin bok var storstaden den återkommande miljön i flanörlitteraturen. Hos Hjalmar Söderberg dröjer den på ett påfallande sätt och introduceras först i debutboken 1895. Tidigare väljer han konsekvent andra miljöer: "Vår stad" (1891) och andra rapporter från Kristianstad, skildringar av "vattenvärlden", reseskisser ("Mulet", 1889).

I dikterna, särskilt i dem som han associerar till temat *débauche*, finner man en rad exempel på den attityd som gav honom etiketten "osedlig", men också uttryck för hans bristande respekt för kyrkan och religionen ("Långfredag", "Världsstyrelsen"). I den tidigaste débauche-dikten, som senare trycktes om med titeln "Festen", finner man en rad element som tillhör den depraverade miljöns kännetecken: världens blekhet, som gång på gång kommenteras, den flödande vinkonsumtionen, de nakna flickorna. En av gästerna, som njuter grundligt av mat och dryck, samtidigt som han kan glädja sig åt den lättklädda flickan i knät, är en präst som uppenbarligen finner sig väl tillrätta. "Han kan sin sak." Mot slutet av dikten uppstår en laddad kontrastverkan, en påminnelse om både klasskillnaderna och festdeltagarnas brist på social empati:

Allén i morgonskymning. Vissna blad.
Och detta gröngrå dagsljus, som jag hatar.
– Ditt arbetsfolk, Henri. En ledsam rad,
med sina verktyg. Stackars dumma satar.
Man bör ej se ditåt, man blir ej glad.

Till Söderbergs tidiga författarskap hörde också litteraturkritiken. Där väntar man sig inte någon flanörattityd och finner heller ingen. Däremot kan man finna exempel på ett tidigt engagemang; ett sådant är hans omdöme om Maurice Barrès, antidreyfusarden: "ett bland Frankrikes bästa huvuden. Det gör ett nedslående intryck att se honom sluta sig till detta *pactum turpe* [= denna skamliga pakt] mellan regeringsbourgeoisien, klerikalismen och pöbeln, som i Frankrikes historia är en så fullkomligt ny och förbluffande kombination."

Det är ett av de tidigaste i en rad uttryck för Hjalmar Söderbergs starka intresse för Dreyfusaffären. Han hade några månader tidigare behandlat ämnet i "Kyrkofadern

Papinianus", först tryckt i *Svenska Dagbladet* 5.12.1897 (därefter i *Historietter*, som utkom 9.4.1898). Då hade han just återkommit från Paris, där han hade bevittnat debatten om denna skandal, som skulle fortsätta med sina upprörande juridiska övergrepp i nästan ett decennium. Gång på gång under mer än 20 år kommenterade han fallet, sista gången i sin essay om Anatole France, när denne fick nobelpriset i litteratur 1921.

Dessa debattinlägg och ställningstaganden är några exempel bland många på Söderbergs polemiska beredskap. De utgör en egen genre i hans produktion: uttalanden i stora och små frågor, tillkomna på hans eget initiativ som kommentarer till någon företeelse som han finner anmärkningsvärd, som svar eller beriktigande av något uttalande om honom eller som inlägg i en pågående debatt om ett ämne av allmänt intresse. Inte sällan har de uppmärksammats för sin skärpa, sin kvickhet eller sitt tänkvärda innehåll.

* * *

Flanörens passiva och socialt oengagerade livshållning rymde väl inget intresse för att göra *karriär*, och det är inte ett markant motiv hos Hjalmar Söderberg. Men det finns, intressant nog, i hans fyra första romaner, dock mycket kortfattat och huvudsakligen som en dagdröm.

Tomas Weber leker med tanken på en politisk karriär, som kan leda till att han blir statsminister, och han tänker sig att hans vän Johannes Hall, som är intresserad av teater, får bli ecklesiastikminister.

Martin Birck drömmer om en litterär karriär, som skall krönas med att han efterträder Carl David af Wirsén i Svenska Akademien.

Doktor Glas' vision har en lätt bisarr karaktär och är väl snarare en förnimmelse än en dröm. "De ärelystna förstår jag. Jag behöver bara sitta i en vrå på Operan och höra kröningsmarschen i Profeten för att känna ett hett ehuru visserligen snabbt förflyktigt begär efter att härska över människorna och låta kröna mig i en gammal domkyrka."

Arvid Stjärnbloms dröm om en plats i historien blir visserligen inte verklighet, men han är den ende av dessa gestalter som genomför vad man kan kalla en karriär, låt vara tämligen blygsam. Han avancerar från korrekturläsare och allmänreporter till musikkritiker, utrikesredaktör och utrikeskorrespondent, och samtidigt har han framgång både som författare och som revymakare. Det pessimistiska budskapet är dock uppenbart: framgångsdrömmen blir i viss mån förverkligad, men katastrofen, förlusten av Lydia, gör den likgiltig.

* * *



Hjalmar Söderberg fotograferad i parkmiljö 1903. Detta är sannolikt det enda utomhusfotot på författaren från förrförra sekelskiftet, såvitt känt. Det publicerades i boulevardbladet Figaro 7.11.1903 samt återpublicerades i samma tidning 23.12.1905 i samband med att Doktor Glas kom ut; men då med underskriften: "Doktor Glas äfven kallad Hjalmar Söderberg. Förf. till julens sedligaste bok." Fotot är taget av "Figaros kamera". Söderberg är klädd i "Tuppyrock". "Tuppy" var också en signatur som Söderberg ofta använde i kåserier i SvD.

Söderbergs verk rymmer alltså både flånerie och engagemang. Vad är viktigast?

I *Hjärtats oro* finns i viss mån ett flanörmotiv: författaren beskriver stillsamma promenader i det lilla samhället, han redovisar iakttagelser av händelser och uppfattar fragment av samtal, han noterar vad biografen har att bjuda på ... Men de flesta kapitlen presenterar honom vid skrivbordet, där hans tankar sysslar med olika samhällsfrågor: politik (inte minst försvarspolitik), religion, moral, undervisning, klassfrågan, storstrejken. Han nöjer sig inte med att kommentera problemen, han erbjuder lösningar som visar att han har tänkt på saken med aktivt intresse.

Omkring 1910–1912 inleddes en uppgörelse med flanörattityden i litteraturen. Man har anfört Sigfrid Siwertz' roman *En flanör* som ett betydande exempel på den nya hållningen, uppbrottet från den dådlösa passiviteten. För min del finner jag exemplet mindre övertygande. Huvudpersonen skildras genom nästan hela berättelsen som en programmatisk flanör, som på slutet bättrar sig och beslutar att överge denna till-



Foto från 1907 av Hjalmar Söderberg vid skrivbordet i hans arbetsrum. Som i ateljéfotot är Söderberg elegant klädd i högknäppt kavaj och dito väst med plastron sammanhållen av kråsnål under den höga skjortkragen. (Stockholms stadsmuseum.)

varo. Torsten Gjörlöf är en mer "ideologisk" flanör än Hjalmar Söderbergs gestalter, som inte ägnar sig åt några analyser av i vilken utsträckning de är flanörer eller om de bör sluta att vara det, och hans nya livshållning skildras inte som resultatet av en utveckling utan snarast som ett – relativt enkelt – beslut. Erik Hjalmar Linder formulerar denna iakttagelse: "flanörens flanerande fyller så gott som hela den volym som skulle förklara honom i bann – det är ett gärna påpekadt faktum."

Samtidens uppfattning om Hjalmar Söderberg var kluven, den såg på honom med både förargelse och entusiasm, och förändringen i det litterära klimatet tycks inte nämnvärt ha påverkat denna gruppering bland bedömare. Han hade redan från början tillhandahållit stoff för skilda värderingar som kunde fortsätta att gälla, han fortsatte att vara sig själv även om hans författarskap delvis ändrade karaktär till form och inriktning: bland de skönlitterära verken tillkom ett antal pastischer, han behandlade politiska och religionshistoriska ämnen med en frimodighet som uppfattades av en del läsare som utmanande, av andra som uppfriskande.

Fredrik Böök, Hjalmar Söderbergs kanske viktigaste motståndare, både litterärt och politiskt, anlade just tidsperspektivet, flanörepokens avveckling, i en sammanfattning i sin recension av *Den allvarsamma leken*: "Det var en tid då Hjalmar Söderberg bildade skola, men den tiden är gången." För Böök var Hjalmar Söderberg en dekadent flanörförfattare med en viss elegans i stilen men representant för en hållning som var Böök helt främmande. 1912 var en tid då motsatsen mellan flanörernas epok och en ny era, viljans och handlingens, ställdes på sin spets.

Bööks beskrivning förvånar sålunda inte. Däremot kan Bo Bergman överraska, till exempel när han några år senare (1919) publicerade en essay i *Ord och Bild* med anledning av Hjalmar Söderbergs 50-årsdag: "[De nya vindarna] var de nationalistiska och nyreligiösa strömningarna i början på seklet. /.../ Hjalmar Söderberg förblev obotfärdig. Han fällde upp sin krage."

Det verkar som om Bo Bergman inte hade lagt märke till att Söderberg i olika former angrep just dessa samtida företeelser. Det verkar också underligt att de två ungdomsvännerna inte skulle ha diskuterat de ämnen som engagerade Söderberg. Formuleringen – och beskrivningen – påminner om flera liknande ställen, där Bergman på ett överraskande sätt reducerar Söderberg, ofta strax efter att ha prisat honom.

En större förståelse för Söderbergs karaktär möter man hos den finlandssvenske författaren och litteraturkritikern, senare litteraturprofessorn Per Olof Barck: "[Söderberg] ställer oss inför en tankens och känslans uppriktighet, som inte bara fordrar mycket av mod och allvar, utan som i sig själv är en akt av moraliskt handlande."

Också Ingemar Wizelius ser Hjalmar Söderberg som en aktiv, inte en passiv författare: "hans motvilja mot de usla makterna i tiden – maktbegär, brutalitet, förnuftsfiendlighet, lögnaktighet, dumhet – tillhör förutsättningarna för hela hans författarskap."

Man kan alltså visa att det på 1930-talet – när Söderberg hade avslutat sitt skönlitterära författarskap och inriktade sig på religionshistorisk forskning (*Den förvandlade Messias*, 1932) och samtidskritiska tidningsartiklar – fanns bedömare som uppfattade honom som något annat än en trött kafésittare utan egentligt intresse för vad som hände i samhället på andra sidan kaféfönstret. Alf Kjellén (1985) kommenterar denna utveckling:

I fråga om Söderbergs idéliv har det skett en avgjord revidering inom forskningen under de senaste decennierna. I några uppsatser under 30-talet förebadas den nya inriktning, som studiet av Söderberg senare skulle få med dess starkare betoning av det radikala arvet från 80-talet. Ett flertal forskare har numera engagerat sig i uppgiften att utreda de samhälls- och religionskritiska tendenserna i hans produktion. Jag vill här särskilt peka på Bure Holmbäck, som i sin doktorsavhandling med den betecknande titeln *Det lekfulla allvaret* (1969) polemiserar mot den tidigare dominerande uppfattningen, att Söderberg huvudsakligen var 'kafélivets och de nerrökta krogmiljöernas skildrare' och 'dekadensens blaserade förespråkare' (a.a., s. 233). I samma anda vill Th. Anderberg betona det radikala engagemangets betydelse i Söderbergs författarskap. Han frigjorde sig tidigt – skriver Anderberg – från 'flanörposen' för att intensivt kritisera 'kristendom, borgerlig moral, nationalism och politisk fanatism.' Särskilt tacksamt har det varit att granska de polemiska inslagen i Söderbergs senare författarskap, ett ämne som under de senaste åren blivit föremål för ett par betydande avhandlingar.

Det tema i Söderbergs författarskap som Kjellén här talar om, och som jag har kallat "engagemangslinjen", kan observeras mycket tidigt och förekommer alltså parallellt med flanörmotiven. Thomas Anderberg beskriver sin uppsats "Om författarens moraliska ansvar" i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1981 som "ett försök att framhäva engagemangets betydelse i Söderbergs författarskap".

Ett tidigt exempel är Söderbergs artikel "Sociala grubblerier", publicerad i *Nyaste Kristianstadsbladet* i januari 1892, knappt två månader efter att han hade tillträtt sin tjänst vid tidningen. Det är ett försök till bred analys av en rad samhällsproblem, angivna i rubrikform:

Det allmänna missnöjet – Nybyggnad – Massorna ha vaknat – Utveckling – Religionen och statskyrkan – Ideell och reell frihet – Allmän rösträtt – Världsfred – Ropet på bröd – Fattiga och rika – Storkapitalet – Äktenskapet och kvinnan – Framtiden.

Dreyfusprocessen är redan nämnd – den är en av hans stora frågor. En annan rättsaffär, av mindre dimensioner men av stor principiell betydelse, där Söderberg engagerade sig, var åtalet mot Knut Wicksell för hädelse. I ett föredrag för de socialistiska ungdomsklubbarna 2.11.1908 med titeln "Tronen, altaret, svärdet, penningpåsen" raljerade han med jungfru Marias "bebådelse" och Josefs synpunkter på situationen. Efter reaktioner, bland annat flera artiklar i *Svenska Dagbladet* av Söderbergs kollega Gustaf Stridsberg, åtalades Wicksell och dömdes av Stockholms rådhusrätt till två månaders

fängelse. Domen överklagades; den sänktes av hovrätten till böter, men högsta domstolen fastställde rådhusrättens dom.

Två aspekter hade särskild betydelse för Hjalmar Söderberg i denna affär: yttrandefriheten och religionskritiken. Härtill kom en juridisk rimlighetsbedömning: lagen härstammade väsentligen från "1809 års män" och måste ha "sina rötter i en åskådning som ligger vida längre tillbaka i tiden".

Det finns inte sällan, bland annat i Söderbergs polemiska inlägg, ett temperament som avviker från bilden av honom som sval och starkt behärskad. Ett exempel på detta är en formulering, visserligen inte polemisk men vittnande om ett passionerat sinne, i ett brev till Bo Bergman 8.12.1922: "Två saker ha gripit mig djupare än allt annat i mitt liv – en olycklig kärlekshistoria (1902–1906) och året 1914." Det är en häftig sammanställning, men om man uppfattar att den handlar om två perspektiv, ett personligt och ett historiskt, och dessutom förnimmar intensiteten i båda reaktionerna, ser man innebörden: både den personliga smärta han kände inför kriget och den katastrofkänsla som brytningen med Maria von Platen medförde.

Första världskriget vållade en långvarig vända för Söderberg, och därmed kännbara arbetshämningar. Samtidigt engagerade han sig i brev till sina vänner Carl G. Laurin och Ernest Thiel med förslag att de skulle ta vara på sina förbindelser med högt uppsatta personer (Thiel kände till exempel väl Knut Wallenberg, som var utrikesminister 1914–17) för att framföra hans okonventionella förslag till politiska initiativ.

Hösten 1919 började Söderberg arbeta på den pjäs, *Ödestimmen*, som blev färdig 1922 och fick sin urpremiär i Kristiania, Oslo, den 24 februari 1923. Det är i dramats form en analys av politiska, psykologiska, moraliska och mediala aspekter på ett krigsutbrott, inspirerad av (men inte direkt byggd på) de verkliga händelserna 1914. En replik i pjäsen låter obehagligt profetisk. Det är kejsarens gamle historielärare Cassius, som beskriver sin vision av sitt folks storhet:

Ett folk måste härska över världen! Och vilket folk i världen kan därvid komma i fråga, annat än Tauriens folk? Vi kallades i forntiden goter: det betyder gudarnas folk. Och vi taurier äro i nutiden överlägsna alla folk i världen – i allt! Historien känner intet folk jämbördigt med vårt. Hur underbart har inte försynen lett detta folks öden och upphöjt det som intet annat folk på jorden, så att det inte längre känner någon gräns för sin förmåga, sin vilja, sin kraft! I kultur och teknik, i statsordning, i vetenskap och dikt och konst – och till och med något så underordnat som smak – är vi alla folk på jorden överlägsna. Vi taurier är världens salt!

Och det skulle dock alltsammans ingenting betyda, om vi inte vore överlägsna alla folk på jorden i *krigets* konst och teknik.

Med detta chauvinistiska utbrott gestaltade Hjalmar Söderberg en tysk ideologi ett decennium innan den konkretiserades med nazismens maktövertagande. Det är ännu ett exempel på den vitalitet han kunde vara mäktig, och det är föga överraskande att



Staty av Hjalmar Söderberg utanför Kungliga biblioteket i Stockholm. Vid Söderbergsällskapets 25-årsjubileum 10.9.2010 avtäcktes och skänktes statyn av sällskapet till staden. Skulptören, Peter Linde, har gjort en något syntetiserande staty av författaren. Han har en kortare, något mera tidlös paletå, halmhatt och käpp. Om halsen har han inte en rosett (fluga) eller en plastron, utan en slips, som det brukar vara på foton från 1910-talet och på de målade porträtten av honom från samma tid. Statyns ansikte har bl.a. haft Anna Riwikins fina porträttfotografi från 1938 som förlaga. Handskarna är röda (Tomas Weber i Förvillelser köper röda handskar), käppen har ett ormhuvud (refererande till Doktor Glas). Statyn är sålunda av konstnären medvetet inte bunden till flanörstiden vad gäller klädsel men symboliserar givetvis i många stycken den flanerande stockholmskildraren. (Foto Flickr/Creative Commons/MjauMjauMjauMjau.)

han med vaksamhet och skärpa följde den politiska utvecklingen i Tyskland under 30-talet.

När andra världskriget bröt ut i september 1939 hade han förutsett det i flera år. Några månader senare överfölls Finland av Sovjetunionen, och Söderberg följde det finska vinterkriget med intensivt intresse. Hans brev till sonen – Tom var vid denna tid politisk redaktör och ledarskribent i den liberala *Morgontidningen* i Göteborg – vittnar om hans starka engagemang. Han ansåg till och med att Sverige borde direkt ingripa till Finlands hjälp, och han instämde när Rickard Sandler, ledande socialdemokrat och tidigare statsminister och utrikesminister, med syftning på Christian Günthers bevingade ord konstaterade: ”Om Finlands sak är vår, så är det antingen för mycket sagt eller för litet gjort.” Och Hjalmar Söderberg höll ”livligt” med Tom, som i en ledare om remissdebatten (MT 18.1.1940) hade argumenterat för att Per Albin Hansson, som verkade trött och passiv, borde avgå och lämna plats åt Sandler, som hade förutsättningar att bli ”samlande och lyftande för ett folk i dess ödestimme. Hans stora tal var och förnams som ett historiskt tal”.

* * *

Hjalmar Söderberg beskrivs i inbjudan till detta symposium 2013 som ”en av de viktigaste företrädarna” för ”flanörattityden”. Det är ett riktigt påstående, och samtidigt märkvärdigt, det inser man inte minst efter en genomgång som denna. Man kan kanske säga att hans betydelse för genren snarare beror på hans ställning som författare än på hans ställning som flanör. Å ena sidan äger han en stark lyskraft som flanör, avspeglad i *Förvillelser* och – som Alf Kjellén har kartlagt – i mindre format och varierande former i några andra verk. Å andra sidan har han också en lyskraft som något annat, en motpol till flanörens attityd. Det finns en rad spänningar hos honom, som ger dynamik åt mötet med hans verk: mellan kvickhet och allvar, mellan vemod och polemik, mellan trötthet och vitalitet. Han var passiv och samhällstillvänd; jag har kallat honom en livad pessimist, jag kan också kalla honom en passionerad skeptiker. En av dessa spänningar är den mellan flånerie och engagemang.

Vi möter alltså hos Hjalmar Söderberg både flanörens attityder och flanörens motpol, det engagemang som sammanfattas i hans rubrik ”Ord är handling”. Den spänningen är antagligen *en* förklaring av flera till att han i våra dagar knappast väcker någon förargelse men övervägande entusiasm, och att han är en av de få överlevarna i vimlet av litteratörer från sekelskiftet 1900.

Hjalmar Söderbergs *Samlade skrifter*

Inledning

På initiativ av bokförläggaren Kristoffer Lind har hans förlag, Lind & Co, inlett produktionen av en samlad utgåva av Hjalmar Söderbergs verk. I sin beställning av projektet har han gett en utmärkt sammanfattning av sitt syfte med utgivningen: "Det faktum att det saknas en modern, vetenskapligt kommenterad och fullständig utgivning av Söderbergs Samlade verk är huvudmotivet till vårt initiativ."

Efter långvariga och omfattande förberedelser har de tre första volymerna utkommit: *Förvillelser* och *Den allvarsamma leken* 2012, *Martin Bircks ungdom* 2013. För närvarande pågår arbetet med *Doktor Glas*. Enligt den utgivningsplan som upprättades vid de inledande överläggningarna mellan förläggaren som beställare och Söderbergsällskapet som leverantör, med redaktören som ansvarig för genomförandet, skall utgåvan omfatta 17 delar (se förteckning nedan). I de gemensamma redaktionella principer som redovisas i varje enskild del deklareras att de tre begreppen i beställningen har varit vägledande för arbetet: den skall vara modern, vetenskapligt kommenterad och fullständig. Den praktiska innebörden av denna ambition förklaras kortfattat i redovisningen.

Hjalmar Söderbergs totala produktion är både mer omfattande och mer mångsidig än även de flesta intresserade torde ha klart för sig. Mångsidigheten framgår av förteckningen över de planerade delarna; om antalet verk får man en viss föreställning av Herbert Friedländers innehållsrika inventering *En Hjalmar Söderberg bibliografi* (1944).

Tidigare samlingsutgåvor

Inför Hjalmar Söderbergs 50-årsdag 1919 meddelade Karl Otto Bonnier att han planerade en samlad utgåva av hans verk – inte fullständig, men ett rikt urval. I den fortsatta brevväxlingen om ämnet påpekade Söderberg att de borde undvika begreppet "samlad", som kunde tolkas som om författarskapet var avslutat. *Skrifter* kunde vara en adekvat titel.

Denna utgåva blev verklighet och publicerades i 10 delar, omfattande 123 större och mindre verk, mellan december 1919 och början av november 1921. Den redigerades, kommenterades och korrekturlästes av Hjalmar Söderberg själv.

I mars 1943, ett och ett halvt år efter författarens död, inledde Bonniers utgivning-

en av hans *Samlade verk* med tre volymer, planerade av Tom Söderberg, redigerade och kommenterade av honom med bistånd av Herbert Friedländer som framför allt medverkade i sammanställningen av volymerna IX och X. Tre delar följde i oktober samma år, och de fyra sista volymerna kom ut den 1 februari 1944.

Även den utgåvan omfattar alltså 10 volymer men innehåller en större textmängd (234 titlar mot 123 i *Skrifter*). Här har tillkommit inte bara verk författade senare än *Skrifter*, alltså från 1920-talet och 30-talet, utan också ett rikare urval av äldre texter. Dock saknas åtskilliga verk i flera genrer.

100-årsminnet 1969 av Hjalmar Söderbergs födelse uppmärksammades av förlaget med en komprimerad utgåva (*Hjalmar Söderbergs Skrifter*) i två tättryckta band på tunt papper, redigerad och med inledning av litteraturprofessorn Olle Holmberg. Den rymmer ett väsentligt mindre urval (77 verk) än de två tidigare utgåvorna. Kommentaren är en återanvändning av Tom Söderbergs från 1943, något bearbetad och kompletterad med några senare källor.

Det fanns Söderbergentusiaster som blev besvikna över den påtagliga återhållsamheten i denna utgåva, och på initiativ av den nytilträdde redaktionschefen vid Liber Förlag, Trygve Carlsson, sammanställdes, i samarbete med Hjalmar Söderbergs son Tom och fil.dr Hans Levander som redaktörer, en ny utgåva som utkom 1977–78 i nio delar, samtliga försedda med en inledning av Per Wästberg. Även denna utgåva har titeln *Skrifter*. Samlingen är i huvudsak disponerad på samma sätt som 1943 års utgåva men omfattar även innehållet i den av Söderberg komponerade och redigerade, postumt utgivna *Sista boken* (1942). Sammanlagt ingår i denna utgåva 146 verk. Levander redovisar i viss utsträckning litteratur om verken, och hans notapparat är generösare än de tre tidigare (totalt i de nio volymerna ca 800 noter).

Den nu aktuella utgåvan

FULLSTÄNDIG

Det framgår av denna redovisning att ingen av de tidigare samlingsutgåvorna innehåller hela Hjalmar Söderbergs författarskap. Att denna utgåva skall vara fullständig uppfattas bokstavligt. Det innebär att alla idag kända publicerade (och i några fall opublicerade) texter av Hjalmar Söderberg inom alla de litterära områden där han verkade har tagits med.

Omkring en tredjedel av hans totala produktion (i bibliografiska nummer räknat) har hittills aldrig tryckts om, och de texterna utgör därmed ett särskilt intressant tillskott, som ger den nu planerade utgåvan en viktig del av dess nyhetsvärde. Det rör sig främst om litteraturkritiken och teaterkritiken men även om en del ungdomsverk, dikter, kåserier, tidskommentarer, debattinlägg och polemiker. Av de verk som regelmässigt har ingått i tidigare samlingsutgåvor har några ständigt kommit i nya upplagor,

medan de flesta har fått sökas antikvariskt och där varit efterfrågade. Därmed fyller denna utgåva en uppgift även för den delen av Söderbergs produktion.

MODERN

Kommentaren, som skall underlätta tillgängligheten, försöker ta hänsyn till referenssystemet hos den publik som idag möter Hjalmar Söderbergs texter, av vilka en del tillkom för mer än hundra år sedan, och den beaktar relevant litteratur som har publicerats senare än den närmast föregående, nu trettiofem år gamla samlingsutgåvan från 1977–78. Därmed vill den ta hänsyn till kravet på modernitet.

VETENSKAPLIG

Att fastställa en rimlig grad av vetenskaplighet har inte varit helt enkelt. Det kräver en balansgång med hänsyn till projektets dubbla syfte: att göra detta författarskap i dess helhet tillgängligt för den litteraturintresserade allmänheten och att samtidigt utgöra en modern, inspirerande, lättillgänglig och överskådlig bas för den fortsatta forskningen om Hjalmar Söderbergs litterära verksamhet.

En naturlig strävan har varit att ge presentationen en vetenskaplig karaktär i fråga om noggrannhet och kritisk granskning, korrekta uppgifter som bygger på pålitliga källor och redovisning av relevanta fakta. Den innehåller uppgifter om verkens tillkomst, mottagande och bibliografiska data, förklaringar om personer och händelser, översättningar av fraser och citat på främmande språk, referenser till andra verk av Söderberg och andra författare där sådana hänvisningar är befogade, hänvisningar till litteratur där textställen, motiv etc. behandlas samt ordförklaringar.

BASTEXT

En grundläggande uppgift är att välja bastext, den version av verken som skall återges i utgåvan. En vanlig lösning är att bestämma sig för manuskript eller – om ett sådant inte är bevarat – verkets första tryckta version. Den principen har valts för Nationalupplagan av Strindbergs skrifter. Ett av skälen för att välja manuskripten (som i det fallet i stor utsträckning är bevarade) är att den första tryckta versionen ofta avviker betydligt från manuskriptet – ingrepp har gjorts av förläggare, redaktörer och sättnings- och Strindberg var en dålig korrekturläsare. Till detta kom att hans befattning med korrektoren försvårades och ibland förhindrades under hans utlandsvistelser, vilket ledde till svåra misstag i texterna.

För Söderbergs del är villkoren annorlunda. Han gjorde som regel få och till omfånget begränsade ändringar från manuskriptet i originalupplagan eller senare uppla-

gor av sina verk, praktiskt taget enbart stilistiska justeringar och nästan uteslutande förbättringar. Han var en noggrann korrekturläsare (han läste t.ex. själv korrektur till *Skrifter* 1919–21, den första samlingsutgåvan av hans verk); några spår av en ändrad uppfattning av det slag som kännetecknar Strindbergs texter finner man inte och ingrepp av förläggare, redaktörer eller sättare är praktiskt taget obefintliga. Det verkar därför mindre lyckat att underkänna hans preciseringar och återgå till en tidigare version än den han vid granskning av texten har funnit bättre. Det naturliga har därför varit att respektera de justeringar han har gjort, och att genomgående välja som bas-text den sista av honom godkända versionen.

NOTER OCH ANDRA KOMMENTARER

Söderbergs hela författarskap omfattar över 600 bibliografiska nummer. I den redovisning av alla idag kända verk som den nu aktuella utgåvan erbjuder, tillkommer dels ett stort antal verk, utgivna före 1919 och icke ingående i *Skrifter*, dels samtliga de verk som han publicerade under de återstående 20 åren av sitt liv. Många av de tillkomna verken har inte tryckts om under hans livstid, andra finns i en senare tryckning och kan ha ändrats. För alla dessa texter gäller att den sist publicerade versionen under författarens livstid utgör bas-text. Den tryckta bas-texten är kontrolläst mot manuskriptet i de fall sådant finns, annars mot originaltexten. Avvikelser mellan texterna redovisas alltid, så att läsaren kan studera den tidigare versionen.

Kommentaren i den nu föreliggande utgåvan, som preliminärt omfattar ca 540 verk, är avsevärt större än sina föregångare. (Avvikelsen från antalet nummer i Herbert Friedländers bibliografi, ca 600, beror på att en del texter har fått en ny titel när de har tryckts om, och att Friedländer har gett denna titel ett eget nummer. Här förekommer de naturligtvis endast en gång, med uppgift om den tidigare titeln och eventuella ändringar.)

Avsnitten om tillkomst och mottagande är utförligare, noterna är betydligt fler och även mer omfattande; redovisning av recensioner av första upplagorna, uppgifter om senare litteratur och översättningar har tillkommit. Recensionsavdelningen grundar sig på Herbert Friedländers utomordentliga arbete *En Hjalmar Söderberg bibliografi* (1944) och har kompletterats med nyfunnet material. Uppgifterna om utgåvor, upplagor och tryckningar har hämtats framför allt från Bonniers arkiv och vägts mot databaserna Libris och Regina. De skilda verkens litteraturförteckningar är huvudsakligen extraherade från Svensk litteraturhistorisk bibliografi samt Bibliotekstjänsts databas Artikelsök, med kompletteringar från annat håll. Kartläggningen av översättningar har lett till att betydligt fler sådana har påträffats än de som redovisas i Kungl. bibliotekets och andra svenska bibliotekskataloger. Den innebär en viktig komplettering av nationalbibliotekets bibliografiska redovisning och ett underlag för förvärv av ett slag som ingår i dess uppgift.

Den mångsidige kommentatorn

Varje författare är, avsiktligt eller oavsiktligt, i varierande omfattning och växlande former, en rapportör om sin samtid. I Hjalmar Söderbergs fall är detta påfallande, särskilt med tanke på att den bestående livskraften i hans författarskap grundar sig på att så mycket är tidlöst, giltigt även för en senare tid. Han associerar till samtida företeelser, händelser och människor, han refererar till litterära och vetenskapliga verk, han analyserar, kommenterar och diskuterar detta blandade stoff på ett sätt som är karakteristiskt för honom men som också bidrar till kunskaper om hans tid och dess intellektuella förutsättningar. Det gör att hans texter innehåller inte bara en berättelse (som i romanerna och novellerna) eller en kommentar till litterära verk (som i litteraturkritiken) utan också ekon av en omvärld. På samma sätt har också hans teaterkritik, hans samhällskritik och hans religionskritik en fond, som samspelar med hans texter. Omvärlden består av den epok han levde i, men också de epoker han hade skaffat sig kunskaper om genom sin läsning och där han rörde sig med samma frimodighet som i sin egen tid. En generös redovisning av innehållet i de associationer och hänvisningar som han i förbigående använder för att berika eller förtydliga sin text, är viktig för att skapa en ökad förståelse för det aktuella verket. Ju tydligare man känner till det stoff han refererar till, desto närmare kommer man hans tankar. Man kan betrakta detta bakgrundsmaterial som en del av budskapet, och det är en del av utgivarens uppdrag att göra detta tydligt och möjliggöra en rikare upplevelse. Det är sannolikt att många läsare är obekanta med åtskilliga av de människor och händelser som – i många fall till synes helt i förbigående – nämns i Söderbergs texter, och att de sålunda bör ha utbyte av de klagörande beskrivningar som ges i noterna. I viss utsträckning kan notapparaten sägas utgöra en kulturhistorisk parallelltext. Av de tidigare utgivarna är det framför allt Hans Levander som har tillämpat en liknande princip, även om det har skett i mera begränsad utsträckning.

*Bokförlaget Lind & Co:s utgåva av SAMLADE SKRIFTER
omfattar följande volymer:*

1. *Preludier. Dikter*
2. *Förvillelser*
3. *Historietter. Kåserier*
4. *Noveller 1: Främlingarna. Det mörknar över vägen*
5. *Noveller 2: Den talangfulla draken. Resan till Rom*
6. *Martin Bircks ungdom*
7. *Doktor Glas*
8. *Hjärtats oro*
9. *Dramatik: Gertrud. Aftonstjärnan. Ödestimmen*
10. *Den allvarsamma leken*
11. *Litteratur och litteratörer 1*
12. *Litteratur och litteratörer 2*
13. *Teaterkritik*
14. *Tidskommentarer och polemik*
15. *Religion 1: Jahves eld. Jesus Barabbas*
16. *Religion 2: Den förvandlade Messias*
17. *Minnesbilder. Aforismer. Schack. Otryckt*

Storstaden och flanören som finlandssvenskt problem

Runar Schildt, Arvid Mörne och Erik Grotenfelt

Massimo Ciaravolo

Med Charles Baudelaire's verk och genom Walter Benjamins tolkning av 1800-talets Paris har flanören kommit att bli giltig som en modernitetens och urbanitetens gestalt. Samtidigt som denna gestalt hört till en bestämd tid och ett bestämt rum, har flanören fortsatt att vandra, från centrum till periferi, där han har mött andra och specifika förväntningshorisonter. Tillämpningen och förvandlingen av den ursprungliga modellen är ett hithörande tema, eftersom kapitalism, industrialisering och urbanisering har skapat globala processer som omdanat sinsemellan olika samhällen. Keith Tester reflekterar över samspelet mellan det lokala och det globala i samband med den urbana kulturen och flanörgestalten:

There is a certain ambiguity concerning the *historical specificity* of the figure of the *flâneur*. On the one hand, there seems to be little doubt that the *flâneur* is specific to a Parisian time and place. On the other hand, the *flâneur* is used as a figure to illuminate issues of city life irrespective of time and place /.../. In other words, and to clarify, the *flâneur* certainly occupies the specific times and places of nineteenth-century Paris, but that Paris is itself made important because it is an expression of modernity /.../. Baudelaire makes the *flâneur* into a figure who has two objects of specificity; Paris and modernity. This dualism leads to the identification of other axes of specificity: the local and the general; the particular and the universal. The advantage of Baudelaire's move is that it makes eternal his reflections on the transitory; it makes Modernity out of his modernity /.../. The disadvantage is that it could lead to *flânerie* being made so specifically about Paris at a given moment in its history that *flânerie* becomes of no contemporary relevance at all. Either that, or *flânerie* becomes so general as to be almost meaningless and most certainly historically rootless if not seemingly somewhat ahistorical. (1994, s. 16–17)

Det är ett faktum att Norden har utvecklat en säregen flanörtradition. Vilka historiska och kulturella sammanhang hjälper oss att förstå utvecklingen av flanörlitteraturen i

Finlands svensktalande minoritet mellan cirka 1907 och 1917? Som Söderberg-forskare fångslades jag av problematiken efter läsningen av en artikel av Henning Söderhjelm i *Ord och Bild* 1928, som bland annat handlade om det som kallades *dagdrivarlitteraturen*. I sina dagar var Söderhjelm en av de unga författarna och kritikerna som stod dagdrivartendensen nära, och hans artikel öppnade för mig dittills okända dimensioner.¹

Dagdrivarlitteraturens centrum var den växande huvudstaden Helsingfors, där ett tiotal unga författare försökte erövra den befintliga stadsmiljön åt litteraturen och samtidigt skapa den moderna svenska prosan i Finland, framför allt i romanen. Att anamma dagdrivarens roll i liv och litteratur var, hos flera unga, resultatet av allmänna känslor av nederlag, utanförskap och vanmakt, sätta i relation till en rad samhällskonflikter. Motståndet mot förryskningen hade sedan 1880-talet enat hela det Finland som drömde om frihet och självständighet. Men inbördes stod Finland också delat av språkstriden mellan svensk- och finsktalande. Samtidigt skärpte den snabba industrialiseringen konflikterna mellan över- och underklass i landet samt framkallade en massiv utvandring från det inre av landet till städerna och kusterna, vilket förfinskade områden som traditionellt hade varit svenskspråkiga. Språk- och identitetsstriden stegrades ytterligare som en följd av detta.²

Mötet med moderniteten gjorde således slut på den enhetliga bilden hos landsfäderna Runeberg och Topelius. De historiska händelserna dementerade romantikens uppfattning om en organisk enhet mellan språk och nation. Kontakten med en mångfasetterad samtid skapade hos de unga svensktalande en förvirring, samtidigt som den pockade på handling och styrka. I Helsingfors hade demonstrationerna gjort torgen och gatorna till ett nytt offentligt rum; allt fler talade och utbytte åsikter; genom konflikterna kom också en demokratisering i gång. Paradoxen rörande dagdrivarförfattarna var att de, samtidigt som de uppriktigt försökte framställa det nya och spännande urbana rummet, ofta använde flanören som en reträttposition. Esplanaden, stadens närmaste motsvarighet till boulevarden, och dess kaféer blev snarare defensiva tillflyktsorter där man kunde slå dank i brist på riktig mening med livet. Som programförklaringarna hävdar – från och med Henning Söderhjelm's artikel "De unga" år 1910 – är dagdrivarnas pessimism och trötthet en följd av uteblivna förhoppningar. De unga hade velat spela en roll som intellektuella i det offentliga rummet, men förryskningen och förfinskningen satte dem ur spel.³

En nordisk flanör i en nordisk storstad som författarna i Finland särskilt kunde se upp till var Hjalmar Söderberg i Stockholm. Söderbergs stilsäkra svenska språkbehandling hade dessutom fördelen att allmänt uppfattas, av både författare och språkvetare, som en central norm att hålla sig till under en tid då svenskans existens i Finland blev ifrågasatt.⁴ Dagdrivaren – omformningen av Stockholmsflanören – fick emellertid, också som ord betraktat, ett mera negativt förtecken. Ett moraliskt fördömande

och en medveten skuldkänsla ingick i användandet av gestalten. ”De äro flanörer mot sin vilja”, sammanfattar John Landquist. ”Även är påfallande hur hastigt denna inställning hos de debuterande författarna ger vika.” (1929, s. 142)

Ambivalensen gällde i högsta grad också synen på den moderna storstaden. Å ena sidan var den en omhuldad skådeplats och framställdes som en magnet, å andra sidan visade den sig vara en labyrint där man lätt gick vilse och kände sig rotlös. Den territoriella och språkliga problematiken bidrog också till att en motsättning mellan storstad och landsbygd kunde uppstå. En anti-urban tendens, med rotfasthet i den svenska jorden, kontrasterade storstadens smältdegel.

Motsättningen kan illustreras med hjälp av tre verk: novellsamlingen *Den segrande Eros*, alltså Runar Schildts debut (1912b), *Den svenska jorden. En nyländsk novell* av Arvid Mörne (1915), och romanen *Bengt Walters' lycka* av Erik Grotenfelt (1916).

* * *

Den segrande Eros av Runar Schildt skildrar ett och samma kotteri av unga människor i tidens Helsingfors. Dess medlemmar växlar mellan huvudperson och biperson i de olika novellerna, och Merete Mazzarella betecknar med fog verket som ”en modern mosaikroman” snarare än en novellsamling. (1989, s. 107) De kommer från landet men möts i staden, vare sig de tillhör medelklassen, som Åke Holm och aktrisen Wally i ”Ett nytt liv”, eller överklassen med anor från stormaktstiden, som kusinerna Mikael och Birger Weydel i samma novell och i slutnovellen ”Mot skymningen”. Schildts prosa lyckas förmedla de ungas nervositet och osäkerhet bakom deras feberaktiga eufori. I ”Ett nytt liv” verkar vandringen och bilturerna i staden varken ha riktning eller mål; och samtidigt är det denna dynamiska och kalejdoskopiska blick som möjliggör införlivandet av det moderna Helsingfors och dess stämningar i finlandssvensk litteratur:

I susande fart bar det av. Långt borta i perspektivet flöto lykttraderna ihop, det var som om en plog av flyende eldfåglar flugit framför dem. Gummiringarnas pressning mot den fuktiga gatan lät som ljudet av snabba vindslag. Ett ögonblick satt fullmånen spetsad på Tyska kyrkans torn. Svart och stilla som en skogstjärn låg Södra hamnens vatten, då plötsligt strålkastaren på Sveaborg stälpte sin blåvita ljuskägla in över staden och Skatuddens mörka husmassor stego fram som en spökestad. Ur sidogatorna rusade andra autobiler fram som drakar ur sina hålor, med vilt flammande ögon, väsande och spyende ut sin förgiftade andedräkt. (Schildt 1955, s. 95)⁵

Finns det någon varaktig stad för dessa unga? ”Mot skymningen” försöker finna ett svar utanför det urbana rummet. Novellen utspelar sig på landsbygden, på herrgården Numlax som tillhör släkten Weydel. Kusinerna Mikael och Birger, de mest framstående medlemmarna i stadens kotteri, är nu huvudpersoner. Birger blir myndig och

tänker ta över den skuldbelastade herrgården. Han offrar sig och väljer ansvaret, även om detta innebär att han måste avstå från resorna i världen och från "miljonstädernas brus, som är underbarare än allting annat på jorden". (1912b, s. 250)⁶ Mikael fortsätter däremot med sin blaserade hållning, men det är inte svårt att se smärtan och rotlösheten bakom hans skeptiska sentenser.

Den allmänna atmosfären av vanmakt och brist på framtid som man andas på Numlax relateras till den territoriella och språkliga frågan. Svenskarna finner sig numera omringade av finnar. För en gångs skull samtalar Mikael utan ironi med greve Herman, medan de tittar ut genom fönstret på allt vad förfäderna har odlat och byggt:

Så vackert här är, sade greve Herman tonlöst.

– Ja, svarade Mikael, och allt skall en gång falla i oskyldas och främlingars händer.

Hans blickar dröjde vid en klunga grå hus på andra sidan viken. Det var den sista svenska gården i kyrkobyn.

Grefve Herman nickade.

– Som ett snöskred äro de öfver oss.

Mikael visade med ett ögonkast på magister Janhunnen.

– Snart är vår roll till ända. Så kommer deras tur. (1912b, s. 270–271)



Runar Schildt, ca 1918.

(Svenska litteratursällskapet i Finland/HLA, Helsingfors.)

Om rötterna på landsbygden kan ses som det sunda alternativet till det tomma dagdrivariet i staden, ges *Den segrande Eros* ett problematiskt slut genom denna novell. Birger tar visserligen på sig ansvaret i försöket att bli vuxen, men Mikaelns bittra insikt om de faktiska förhållandena ifrågasätter denna idealism.⁷

Schildt var medveten om problemen som försöket att skapa en modern, Helsingfors-baserad litteratur medförde. Några månader innan *Den segrande Eros* publicerades, skrev han en artikel om Helsingfors i skönlitteraturen. (1912a) Schildt inser att en framställning av den moderna storstaden inte kan göras utan en mångfaldig och rörlig nutid eller platser som är laddade med minne och tradition. Som Benjamin skriver några decennier senare i *Das Passagen-Werk*, måste gatan eka av det förflutna.⁸ Enligt Schildt saknade Helsingfors i stort sett båda dimensionerna, den synkrona och den diakrona. Med sina hundra år var Helsingfors en ung men ännu inte helt modern stad. Schildt väljer att påbörja formandet av en storstadslitteratur, en sådan som har framstående representanter utomlands – närmast Hjalmar Söderberg i Stockholm – men som ännu är oprövad, eller nästan, på hemmaplan. Det är därför intressant att se hur konfrontationen med det förflutna hos Schildts unga dagdrivare – Åke Holm i "Ett nytt liv" och kusinerna Weydel i "Mot skymningen" – hänvisas till en sfär utanför det urbana rummet, till jorden och det rurala. Det handlar om en känsloladdad dimension, en traditionell, trygg och fast värld som de unga kan längta tillbaka till, men som samtidigt ter sig avlägsen utifrån deras livserfarenhet i den moderna staden. Trots Birger Weydels goda vilja i slutet av novellen, verkar det inte som om de unga gestalterna kan bygga vidare på fädernas trygghet. Deras existens, liv, är utsatt för rotlöshet och förvirring men tillvaron erbjuder också löfte om ett annat liv, ett som är frigjort från de traditionella mönstren. Att svika fädrens värld och jord innebär ett ytterligare förtecken: denna jord, förutom att representera rotfasthet och kontinuitet, är också en politisk och språklig symbol, ett värde som skall försvaras; det handlar om den svenska jorden i Finland som håller på att ockuperas av finnarnas "snöskred". Den som lämnar denna jord avstår från sitt språk och sin identitet och försvinner; det är Mikael Weydels öde.

* * *

Medan Schildt och Grotenfelt brukar räknas till dagdrivarna, är Mörne en något äldre kollega. Han var först och främst poet men också prosaist, journalist, engagerad intellektuell och folkhögskolelärare. Eftersom han var lyhörd för tidens sociala och språkliga konflikter kunde han också, under dagdrivarlitteraturens glansperiod, ge sitt intressanta bidrag till debatten om asfalt kontra jord.⁹

Hans hjälte i *Den svenska jorden* heter Faste Strandberg och är bondson. Även Faste känner sig kluven mellan bandet till sin gård, Fastböle, och ambitionen att fri-

göra sig, flytta till Helsingfors och studera botanik vid universitet. Efter några år där har han blivit en lovande forskare, men i den stora staden känner han sig ensam och hemlös och fortfarande splittrad mellan natur och kultur, kroppsligt arbete och intellektuell funktion. Berättaren ger uttryck åt Fastes tankar:

Det är bildningens förbannelse, att den lösrycker mänskan från hennes samband med naturen, och det är olyckan med arbetet på jord och hav, att det håller själarna fjättrade vid samma banor, på vilka kropparna röra sig. (1915, s. 90)

Under tiden har grannen till Fastböle, Fabian von Wenden, sålt sin herrgård Elofsnäs till kusinen Cecil, en bankir utan skrupler. Denne vill sälja egendomen, göra vinst, låta skogen huggas ner och uppföra tegelbruk och sågverk på dess plats. Detta skulle innebära herrgårdens och bondgårdens död, och det blir tydligt att industrialismen här i tillägg skulle medföra en förfinskning av svensk jord – alltså en dubbel förstörelse.

Som följd därav lämnar Faste sin obeslutsamhet: han skall bli bonde igen, rädda sin fars gård och kämpa för svenskhetens sak i Finland. Genom Fastes projekt formulerade Mörne sin komplexa politiska vision, där han försökte förena Finlands självständighetskamp med försvaret av svenskheten i landet och med en form av agrar socialism som kan påminna om August Strindbergs på 1880-talet:¹⁰

Jorden fick lov att bära en ny, oprövad kulturform, som gjorde sig myndig och bred i vårt gamla herrgårds- och bondeland: storstadskulturen med alla de nya njutningsmedlen och njutningsbehoven i släptåg. Och det maktade jorden inte. Den gav föda men inte pengar, och det unga släktet, det må sedan ha hört hemma i torpstugan eller bondstugan eller herrgårds-salen, hade gripits av en omättlig pänninghunger, som inga världens makter kunde stilla. (1915, s. 27)

Hela storstaden som livsform fördöms strängt av berättaren, vilken solidariserar sig med huvudpersonen och dennes synvinkel. Från staden sprids en förkastlig halvbildning – masskultur, skulle det kallas senare – som förstör all äkta och traditionell folkbildning. Turismens invasion, mode, grammofon, one-step och underhållningsromaner är fenomen som nämns som exempel på denna förödande effekt. (1915, s. 63–64) Det urbana fenomenet görs dessutom liktydigt med kapitalismens välde, och i slutet av novellen kallas alla de som går från sin jord och flyttar till staden, för överlöpare:

Det skulle sägas ut, att den som gick från sin jord för att hans blinda högmod utmålade stadslivet som finare än bygdslivet, var en överlöpare, och den, som vräkte småfolket från fädernetorvan för att rikta sig själv, en förrädare. Det skulle visas, att den yttersta grunden till Finlandssvenskarnas olycka låg i kapitalismens herravälde. Kapitalismen, som svängde piskan över det svenska småfolket med högra handen och styrde svenska partiet med den vänstra, skulle visslas ut. (1915, s. 101)

Undermeningen i *Den svenska jorden* återspeglar den syn författaren tidigare formulerat i sina inlägg om den språkligt-territoriella frågan.¹¹ Att resultatet är något pamphlettartat och forcerat visar sig också i det tämligen osannolika slutet – Fastes hjältelika räddning av gården och hans återkomst till det sunda livet i fädernas värld.

* * *

Vid 1915 hade Helsingforsdagdrivaren kommit att ses som en kliché: den obeslutsamme dandyn, strövande på stadens gator och praktiserande navelskådning hade blivit till en stereotyp och negativ modell. Karaktärsstyrka och handling efterlystes nu som motpol. I detta sammanhang kunde vitalism och aktivism innebära ett alternativ; att delta i det första världskriget sågs som en sund utväg ur förlamningen och den sjuka pessimismen. Erik Grotenfelt exemplifierar denna bana på ett tragiskt sätt. Han övade sig i krigets konst som jägare i Tyskland i början av första världskriget, för att sedan återvända och skriva romanerna *Bengt Walters' lycka* 1916 och *Det nya fosterlandet* 1917, vilka visar vägen från rollen som dagdrivare till krigshjälten. Slutligen deltog han i Finlands inbördeskrig på den vita sidan och begick kort därpå självmord. (Ruin 1943, s. 202–220; Willner 1968b)

I *Bengt Walters' lycka* återfinner vi ett känt topos: den sista svenska herrgården. (1916, s. 52) Titelpersonen Bengt är en lovande ung man från Helsingfors överklass; han studerar på universitet och är förlovad med Ingrid men har ännu inte hittat sin väg. Av en morbror, baron Wollmar Kniephusen, får han en herrgård i arv, Bergvik, som ligger i Tavastland, en inre och egentligen redan förfinskad region. Morbror Wollmar är en äldre, barnlös man som vet att han förkroppsligar slutet på en tradition. Han betraktar samtiden med avstånd och ett visst avsky ("[e]fter oss syndafloden", 1916, s. 52), vägrar att införa det mekaniserade jordbruket, älskar inte de finsktalande och ogillar det demokratiska parlamentet ("hönshuset", 1916, s. 63). När allt kommer omkring anser han att världskriget utgör ett bättre perspektiv än det egna förmögna men förlamade livet; i kriget sker det något verkligen storartat, om än våldsamt. (1916, s. 103) Baronens blaserade hållning är i samklang med de unga dagdrivarnas, som han försvarar under ett samtal med andra gäster på Bergvik på sin sextiofemårsdag. Scenen visar hur dagdrivarförfattarna brukade definiera sig själva även metanarrativt, inom ramen för sina litterära alster, och höll sig nära tesen som presenterades i de mest kända manifestartiklarna. Enligt baronen är det förhastat att betrakta de ungas pessimism som pose. Den har däremot sina grunder, även om en sådan pessimism är en återvändsgränd, både litterärt och moraliskt:

Jag föreställer mig åtminstone att snobberi hos en författare består i framförande av originella åsikter till vilket pris som helst. Men hela denna generation skriver ju lika. Och att deras betraktelsesätt inte är originellt, vet de nog bäst själv. Och de är säkert kloka nog att inse att

vad som i denna stund ginge åt, det vore en bok full av optimism och sund livsglädje och positiva tankar. Men icke förty kommer den ena efter den andra dragande med variationer över samma tema. Den kan inte vara ytligt effektsökeri endast, denna lust att peta fram det negativa. (1916, s. 136)

Genom baronens röst bekräftar Grotenfelt en grundläggande tvetydighet i dagdrivarernas horisont: att vara dagdrivare betyder egentligen att önska att sluta med det; pessimismen är en konstnärlig så väl som moralisk begränsning. Med en aning självömkan rättfärdigar man de litterära tillkortakommandena (upprepningarna, det klichéartade) med en generell och tämligen diffus brist på positiva värden i hela generationen.

På Bergvik förnimmar vi ungefär samma undergångskänsla som på Numlax i Schildts "Mot skymningen". Även Wollmar tror dock på sin systerson och vill satsa på framtiden. Bengt får herrgården i arv med högtidliga ord (1916, s. 144), men när han kommer tillbaka till Helsingfors efter sommaren sviker han löfena genom att lockas av den nya tidens "hetsande färd och nervspända aktivitet" (1916, s. 186), av den blivande storstadens lyx och nöjen och av dess berusande människoström. Berättaren påpekar att "Helsingfors hade med åren vuxit till något som påminde om storstad. Storstadens hets hade börjat genomsyra livet". (1916, s. 191) Bengt borde studera lantbruk men regisserar egentligen sitt eget misslyckande. Vi ser honom vandra på Helsingfors gator som affekterad dandy: "han var ingen man helt enkelt, han var energilös, viljelös, oduglig". (1916, s. 195–196). Eftersom Bengt kan leva som rentier, säljer han Bergvik till familjen Vuorisalo, en förfinskad gren av sin släkt som däremot är duglig och framtidsinriktad. Den moderna staden, som beskrivs genom Bengts vandringar, har, som följd, också fått förkastliga förtecken. Vi återfinner den babyloniska arketypen som vi redan mött i *Den svenska jorden* av Mörne, vilken politiskt stod mycket långt från Grotenfelt men hade en liknande anti-urban standpunkt. Berättaren, som i slutet intar Ingrids syn på den förlorade fästmannen Bengt, är fördömande och sarkastisk mot staden som sådan, och mot dagdrivarens estetiserande attityd:

I själva verket var skillnaden ej så stor mellan att måla en tavla eller skriva en bok och att leva ett liv. Ett mänskoliv var ju en samling novellletter av ytterst skiftande valör, undantagsvis en verklig roman. Vad betydde väl ämnet i den boken blott där blev stil på episodernas virvlande ringdans. /.../ Hade ej dekadenterna i litteraturen erövrat sig en aktad plats. Kunde de ej göra det även i livet. De bildade likväl majoritet, dagdrivarna. Det gällde blott för dem att ärligt taga position. (1916, s. 210)

* * *

Jämförelsen mellan tre olika alster från dagdrivarperioden visar således samspelet mellan den lokala och den universella modernitetsupplevelsen. Marshall Berman (1988)

karaktiserar "the experience of modernity" som ett tillstånd där ingenting består och allt förflyktigas på kort tid. Gamla övertygelser upplöses på grund av de allt snabbare förändringarna; övergången till något annat är kontinuerlig. Frågan som Berman ställer i sin läsning av några stora 1800-talsförfattare är etisk och existentiell: kan människorna fortsätta att uppfatta sig själva som historiens subjekt i denna situation? Eller är de dömda att bli passiva föremål för förvandlingsprocesserna? Berman uppmuntrar till att testa detta paradigm på lokala och mindre kända modernitetsupplevelser, när han poängterar: "/.../ I never intended to write an encyclopedia of modernity. I hoped, rather, to develop a series of visions and paradigms that could enable people to explore *their own* experience and history in greater detail and depth. I wanted to write a book that would be open and stay open, a book in which readers would be able to write chapters of their own". (1988, s. 9)¹²

Den finlandssvenska litteraturen har visserligen sina speciella villkor, men inom detta så kallade "trånga rum" (Mazzarella 1989) finns teman och perspektiv av allmängiltig betydelse. Dagdrivarförfattarna var dessutom inte ensamma om att skapa en litterär framställning av den blivande moderna storstaden i Svenskfinland under 1900-talets två första decennier, även om de har varit den mest uppmärksammade och, så att säga, kanoniserade gruppen i detta hänseende. Arne Toftegaard Pedersen (2007) och Michel Ekman (2011) har med rätta belyst andra möjligheter, och framför allt pekat på en kvinnlig linje med Kersti Bergroth, Karin Smirnoff, Helena Westermarck och Sigrid Backman. Det är viktigt att påpeka att de manliga dagdrivarna inte ägde monopol på storstadsskildringen, vilket igen visar på hur stor och genomgripande den sociala omvälvningen blev, och hur viktigt det var för författare med olika ståndpunkter och läggningar att försöka gestalta denna nya erfarenhet. I framtiden kan forskningen utvidga perspektivet ännu mer, och dra paralleller till stora nordiska författare som har behandlat liknande motsättningar mellan landsbygd och storstad, från Henrik Pontoppidan till August Strindberg, från Johannes Jørgensen till Johannes V. Jensen, från Selma Lagerlöf till Knut Hamsun. Det vore kanske värt att fördjupa det komparativa momentet i en bredare kartläggning av en särskild nordisk "experience of modernity" runt förrföra sekelskiftet.

Av eget värde är Runar Schildts författarskap – inom dagdrivarlitteraturen och bortom den. Metaforen, genom vilken prosagenrerna betecknar livsstilar i det tidigare angivna citatet ur *Bengt Walters' lycka* (1916, s. 210) är talande, och den är också en indirekt – och kanske omedveten – hänvisning till Schildts konst. Alla i Svenskfinlands litterära miljö närde stora förväntningar på att Schildt, talangen inom dagdrivargruppen, äntligen skulle lyckas skapa den stora moderna finlandssvenska romanen. Han fortsatte däremot att skriva noveller, och kritiken mot honom kunde på grund av detta ta sig förvånansvärt hårda uttryck och påverkade honom.¹³ En skaparkris bidrog till Schildts självmord 1925.

Schildt är unik bland dagdrivarförfattarna i sin vilja att inte moralisera över de ungas kris, utan skildrar deras dilemma med nykter inlevelse. Även det polyfona är en förtjänst som skiljer *Den segrande Eros* från den övriga dagdrivarlitteraturen. Vi hör många röster och möter flera perspektiv, till skillnad från den mer typiska dagdrivarromanen där en ung hjälte, eller anti-hjälte, är monomant upptagen med att definiera sig själv. Inte enbart tack vare stilen är Schildt en större talang inom dagdrivargruppen. Efter år 1915, när flanörmotivet hade övergått till kliché, lämnade han det och sökte nya vägar. Hans utanförstående men solidariska blick på de små och svaga kvarstad och mynnade ut i en nästan expressionistisk skildring av förvirrade sinnestillstånd hos vanliga människor som spårar ur under inbördeskriget. När flanörgestalten hade blivit omöjlig på grund av epigonernas slitsamma upprepningar, bevarade Schildt i flera av sina noveller något av flanörens äkta förmåga till inlevelse genom utanförskapet. Och hans inlevelse kunde överskrida flera gränser: mellan över- och underklass, mellan stad och landsbygd, mellan svenskt och finskt, och mellan könen.¹⁴

Vad vi än i dag lär av Schildt, är att krisen och ångesten på tröskeln till den europeiska civilisationens sammanbrott under 1900-talets två första decennier var något djupare och allvarligare än bara en ansvarslöshet hos några bortskämda överklasspojkar, och att pessimismen – långt ifrån att vara ett moraliskt eller konstnärligt lyte – kunde bäras av den stora stilen.

NOTER

- 1 Toftegaard Pedersen 2007, s. 226–247, framhäver Söderhjelmns tidiga litterära alster, och menar, till skillnad från mig (Ciaravolo 2000a, s. 105–109, 140–145), att han inte riktigt kan omfattas i dagdrivargruppen.
- 2 Sambandet mellan Finlands sociala och historiska sammanhang och dagdrivarlitteraturens särskilda röst påpekas genomgående i den kritiska traditionen sedan de tidigaste bidragen Hömén 1915, Söderhjelm 1928, och Landquist 1929. Enckell 1949, Salminen 1963a och Willner 1979 påpekar dessutom sambandet mellan dagdrivarnas pessimism och den moderna civilisationens kris. Nyare inlägg har varit Pettersson 1986, Ciaravolo 2000a, s. 93–183, Ciaravolo 2000b, och Toftegaard Pedersen 2007. Toftegaard Pedersen har luckrat upp dagdrivarnas tämligen slutna gruppering, och betraktat deras insats inom ramen av ett bredare begrepp om storstadslitteratur.
- 3 Senare inlägg är Hildén 1915, och Janson 1915. Som titeln i Jansons artikel uppenbarar, pendlar dessa texter mellan programförklaring och självförsvar: man är något man helst skulle vilja slippa vara, och man längtar bortom dagdrivarrollen, mot ett svårgripbart, sundare liv. Denna aspekt har grundligt granskats i Pettersson 1986.
- 4 En kanonisk och normativ undersökning av svenska språkets villkor i Finland, som skrevs under dagdrivarnas dagar, är Bergroth 1917. Bergroths linje är puristisk: för att överleva bör finlands-svenskan hålla sig till den norm som härrör från rikssvenskan och Stockholm, givetvis också inom det litterära fältet. Jfr Mustelin 1983; Ciaravolo 2000a, s. 217–223; och Andersson 2000.

- 5 Mazzarella 1995, s. 127, kommenterar: "Inte nog med att Schildt här beskriver ett sätt att förflytta sig som hör den moderna tiden till, hans bildspråk ter sig också nära nog modernistiskt – det vill säga expressionistiskt – i sin våldsamhet".
- 6 Utgåvan med Schildts *Noveller*, 1–2 (1955) utesluter några av dem, till exempel "Mot skymningen". Jag har därför använt första utgåvan 1912 i stället.
- 7 Jfr Mazzarella 1989, s. 129: "Kan det tänkas att också Birgers beslut skall tolkas som en illusion eller i varje fall som en heroisk förflyktning? Det finns mycket i textens grundton och språk som tyder därpå – inte minst kapitelrubriken 'Mot skymningen', och den bild vi fått av Birger själv som en föga livskraftig ung man /.../."
- 8 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 5:1, 1982, s. 524: "Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit. /.../ Im Asphalt, über den er hingeht, wecken seine Schritte eine erstaunliche Resonanz."
- 9 Mörne var också kurator för Nylands nation på Helsingfors universitet, just medan de unga prosaisterna, dagdrivarna, debuterade. Både Schildt och Grotenfelt var från Nyland. Se Castrén 1946.
- 10 Om Mörnes ideologiska konstellation se Mörne 1921; Mörne 1925; Ruin 1946, s. 132–146, 152–153, 248–251; Barck 1953; Salminen 1963b, s. 153–160; Willner 1968a, s. 97–102; Wrede 1968, s. 200–213; och Ekman 2011, s. 55–107.
- 11 Mörne 1900a och Mörne 1900b. Jfr Wrede 1968, s. 200–201; Koli 2000, s. 154–159; Toftegaard Pedersen 2007, s. 372–376.
- 12 Berman skriver detta i förordet till andra utgåvan av sin bok, som först utkom 1982.
- 13 Om Schildt skrev till exempel kollegan Elmer Diktonius 1922: " /.../ ty självmord är det väl att en man som tekniskt kunde behärska vilka uppgifter som helst nöjer sig med att med små lort-historier reda blaserade bukhinnor." Cit. Efter Mazzarella 1989, s. 48. Se också Holmström 1989.
- 14 Sedan Kihlman 1928 och Barck 1936 har studierna om Schildts verk belyst dessa dimensioner. Se också Cederlöf 1967, Zuck 1983 och Forssell 1989.

LITTERATUR

- Andersson, Erik, "Språkvård genom litteratur", i Clas Zilliacus (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria*, II, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2000, s. 21–22.
- Barck, Per Olof, "Martin Birck i häxskogen", i förf:s *Dikt och förkunnelse*, Helsingfors, Söderström, 1936, s. 9–56.
- *Arvid Mörne och sekelskiftets Finland*, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1953.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, i förf:s *Gesammelte Schriften*, 5:1–2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.
- Bergroth, Hugo, *Finlandssvenska. Handledning till undvikande av provinsialismer i tal och skrift*, Helsingfors, Schildt, 1917.
- Berman, Marshall, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Penguin Books, [1982] 1988.
- Castrén, Gunnar, "Arvid Mörne och Nyland", *Nylänningen* 1946, s. 2–5.
- Cederlöf, Henrik, *Stilstudier i Runar Schildts novellistik*, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1967.
- Ciaravolo, Massimo, *En ungdomsvän från Sverige. Om mottagandet av Hjalmar Söderbergs verk i Finland 1895–1920*, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2000a.
- "Dagdrivarna och Runar Schildt", i Clas Zilliacus (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria*, II, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2000b, s. 47–54.
- Ekman, Michel, *Må vi blicka tillbaka mot det förflutna. Svenskt och finskt hos åtta finlandssvenska författare 1899–1944*, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2011.
- Enckell, Olof, *Esteticism och nietzsceanism i Edith Södergrans lyrik*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1949, s. 23–30.
- Forssell, Pia (red.), *Runar Schildts roller. Schildt-symposiet i Lovisa 1988*, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1989.
- Grotenfelt, Erik, *Bengt Walters' lycka*, Borgå, Schildt, 1916.
- Hildén, Henrik, "Dagdrivare, professorer, en kritiker och friherre R.F. von Willebrand", *Nya Argus* 1915, s. 51–54.
- Holmström, Roger, "Distansen till det pulserande livet. Om Runar Schildt och några av hans kritiker", *Horisont* 1989:2, s. 40–52.
- Homén, Olaf, *De nya författarna*, Borgå, Schildt, 1915.
- Janson, Ture (pseud. "Mr X"), "Den unga författargenerationen. Ett resonemang, som liknar ett själf försvar", *Hufvudstadsbladet* 7.2.1915.

- Kihlman, Erik, "Häxskogens diktare", i förf:s *Svensk nutidsdikt i Finland*, Helsingfors, Söderström, 1928, s. 123–155.
- Koli, Mari, "Folklivsskildringen", i Clas Zilliacus (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria*, II, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2000, s. 154–160.
- Landquist, John, *Modern svensk litteratur i Finland*, Helsingfors, Söderström, 1929, s. 139–194.
- Mazzarella, Merete, *Det trånga rummet. En finlandssvensk romantradition*, Helsingfors, Söderström, 1989.
- "Runar Schildt, staden och moderniteten – ett uppslag", i Magnus Pettersson (red.), *Festschrift till Johan Wrede 18.10.1995*, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1995, s. 125–130.
- Mustelin, Olof, "'Finlandssvensk' – kring ett begrepps historia", i Max Engman & Henrik Stenius, *Svenskt i Finland 1. Studier i språk och nationalitet efter 1860*, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1983, s. 50–70.
- Mörne, Arvid, "Förfinskningen af vår svenska landsbygd och folkbildningsarbetet därstädes", *Finsk Tidskrift* 49 (1900a), s. 233–246.
- "Svenskhet och patriotism", *Finsk Tidskrift* 49 (1900b), s. 451–461.
- *Den svenska jorden. En nyländsk novell*, Borgå, Schildt, 1915.
- "Från unga år", i *Från brytningstider. Minnen och erfarenheter. Ny serie*, Helsingfors, Söderström, 1921, s. 25–64.
- *Ett liv*, Stockholm, Bonniers, 1925.
- Pettersson, Torsten, "Det svårgripbara livet: Ett förbisett tema i dagdrivarlitteraturen", i S. Linnér (red.), *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-tals litteratur*, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1986, s. 9–39.
- Ruin, Hans, "I förbund med döden", i förf:s *Det finns ett leende*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1943, s. 169–240.
- *Arvid Mörne. Liv och diktning*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1946.
- Salminen, Johannes, "Möte med dagdrivarna", i förf:s *Levande och död tradition*, Helsingfors, Söderström, 1963a, s. 48–57.
- "Arvet från Mörne", i förf:s *Levande och död tradition*, Helsingfors, Söderström, 1963b, s. 153–160.
- Schildt, Runar, "Helsingfors i skönlitteraturen", *Dagens Tidning* 7.4.1912a.
- *Den segrande Eros*, Helsingfors, Söderström, 1912b.
- *Noveller*, I, Helsingfors, Gebers, 1955.
- Söderhjelm, Henning, "De unga", *Argus* 1910, s. 152–155.
- "Utvecklingen inom Finlands moderna svenska litteratur", *Ord och Bild* 1928, s. 57–63.

- Tester, Keith (ed.), *The Flâneur*, London / New York, Routledge, 1994.
- Toftegaard Pedersen, Arne, *Urbana odysséer. Helsingfors, staden och 1910-talets finlandssvenska prosa*, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2007.
- Willner, Sven, "Arvid Mörne och arbetarrörelsen", i förf:s *Dikt och politik*, Helsingfors, Söderström, 1968a, s. 81–123.
- "Myten Erik Grotenfelt", i förf:s *Dikt och politik*, Helsingfors, Söderström, 1968b, s. 153–165.
- "Söner av nederlaget", i förf:s *Söner av nederlaget och andra essäer*, Ekenäs, Ekenäs Tryckeri Aktiebolags Förlag, 1979, s. 51–112.
- Wrede, Johan, *Arvid Mörnes lyrik. Från och med den poetiska förnyelsen omkring 1920*, Helsingfors, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1968.
- Zuck, Virpi, *Runar Schildt and His Tradition: an Approach Through Genre*, Helsingfors, Helsingfors universitet, 1983.



Henry Parland i Helsingfors, flankerad av skådespelaren Gudrun Mörne och författaren Gunnar Björling. (Originalet i Herman Parlands ägo.)

Henry Parland – flanör i exil

Per Stam

Den finlandssvenske författaren Henry Parland (1908–1930) tycks ha upplevt moderniteten omedelbarare än de flesta, besatt en fint utmejslad estetisk känslighet samt en konstnärlig och analytisk drivkraft att uppmärksamst studera samtiden. Han beskriver i sina verk staden, bilen, tåget, motorcykeln, autobussen, mineralvattnet, fotograferingskonsten, filmen, reklamen. Han är en modernitetens förespråkare och en modernitetens hjälte i den finlandssvenska litteraturen. Henry Parland tycks vara ett med sin tid, samtidigt som han i sitt sätt att gestalta samtiden fått många sentida läsare att känna igen sig.¹

Parlands litterära gestalter och hans egen författarhabitus passar in i skissen av flanören, eller dagdrivaren, som fenomenet kallades i Svenskfinland: en man i tjugoårsåldern med borgerlig bakgrund, studentexamen och sekulariserad livsåskådning, som företrädesvis vistas i stadsmiljö och i offentliga lokaler, och som beskriver sitt liv och sin omgivning med ironi och skepsis, en passiv pessimistisk stämningsmänniska som lever i och för stunden.² Men flanören-dagdrivaren väljer inte denna belägenhet, som Torsten Pettersson har framhållit. Dagdrivaren är smärtsamt medveten om och gestaltar sin oförmåga och vill inget hellre än att ta sig ut ur passiviteten. Här finns en subversiv potential och här ligger en möjlighet till engagemang.³ Denna karakteristik kan också gälla Parland, även om han i sina texter sällan eller aldrig går från spleen till aktivism. Parlands texter karakteriseras också i högre grad av humor, lekfullhet, självironi, paradoxer och tillspetsningar.

Det finns inte något som tyder på ett finlandssvenskt band mellan dagdrivarna och Parland. Den senare hade inte mycket till övers för äldre svenskspråkig litteratur i Finland – det vill säga litteratur före modernisterna. Han nämner veterligen heller aldrig de finlandssvenska flanörerna eller dagdrivarna, även om han åtminstone kände till Arvid Mörne, som var en av dem som hans modernistkamrater kritiserade.

Däremot kom Parland att beskrivas som en dagdrivare. I en recension av hans debutbok, diktsamlingen *Idealrealisation* (1929), skrev Hagar Olsson:

Intellektuell ärlighet, intensitet och oräddhet har varit den finlandssvenska modernismens starka sida. Henry Parland är en av dess yngsta adepter. Hans ytliga jargong tyder på att förfallet redan börjat. Det är den dekadenta dagdrivarkulten som åter gör sitt intåg. /.../

I den tendens till isolering, till "aristokratiskt" (men tyvärr också sterilt) avståndstagande från folkets, tidens och idéernas liv, som så omisskännligt präglar den finlandssvenska intelligensens mentalitet för närvarande, har man att söka, den djupaste orsaken. Abstrakta och teoretiska värden överbetonas, men livsvärdena, diktvärdena lida starkt av undernäring. En viss torr skepticism, som inte är annat än utslag av andlig njugghet, blir den bestämmande livssynen. Den har redan blivit officiell religion. Den är behaglig och går väl ihop med poletrade naglar. Under dess mantel frodas liknöjdheten, dagdriveriet, den akademiska formkulten, det estetiska jongleriet, det torra gemytet. (*Svenska Pressen* 20/7 1929)

Genom att stämpla Parlands dikt som tom, liknöjd, estetisk lek blir den en negativ symbol för det sämsta i samtiden. Men det är en orättvis karakteristik. Diktsamlingen var en medvetet genomarbetad konstprodukt med ett program. *Idealrealisation* är – med sina fyra avdelningar "Fläckar", "Strumpor", "Influensa", och "Grimaser" – ett exempel på Parlands och Gunnar Björlings estetik i tidskriften *Quosego* under 1928 och 1929. Man ville utmana publiken genom framlyftande av det låga, av vardagliga och osköna ting, genom satir, och genom att överdriva gesterna. Det är en dadaistiskt inspirerad "brutistisk livsbrottning" med denna värld, men därigenom också ett bejakande av här och nu. Att reta borgerligheten och den äldre generationen var ett av målen.⁴

Parlands relation till ytan är också mer komplex än vad Hagar Olsson gör gällande. Dikterna *ser ut att* vara skapade i ögonblicket, men hade genomgått en systematisk bearbetning.⁵ Och att beskriva ytan måste inte nödvändigtvis betyda avsaknad av djup. Parland gestaltar i *Idealrealisation* bland annat känslor inför lögn, svek och brist på engagemang. Detta gör han utan patos och med ett nytt formspråk.

Hur formulerades detta "program" i diktsamlingen? Jag skall ge två korta, okommenterade, exempel:

Ideal-realisationen
– ni säger, den har redan börjat
men jag säger:
vi måste ytterligare sänka prisen.
(nr VI, avdelning II "Strumpor")

De vida byxornas program:
 vi skall vara
 mera kläder,
 mindre människor,
 och själen insydd i uppslagen.
 (nr VIII, avdelning II "Strumpor")

Henry Parland kan alltså beskrivas som en flanör, men utan direkta band till de äldre finlandssvenska dagdrivarna. Det är inte geografin och det finlandssvenska språket som gör att Parland kan betraktas som en flanör (hellre än en 'dagdrivare'), utan hans estetiska sensibilitet och analytiska förmåga. Han kan ses som en *européisk modernistisk flanör*: skeptisk, klarsynt, distanserad, programmatiskt kritisk mot ord som "djup" och "ideal". Han ägnade sig främst åt korta texter, korta dikter, korta prosastycken, enstaka noveller, en rad tidningsartiklar – och en kort roman, *Sönder (om framkallning av Veloxpapper)*. Jag skall återkomma till *Sönder*, men först skall jag förklara vad jag menar med senare delen av rubriken, "flanör i exil".

Jag har hittills, med avsikt, presenterat Henry Parland som finlandssvensk författare. Svenskan var hans litteraturspråk, men hans bakgrund var flerspråkig med ryska och tyska som hemspråk. Han lärde sig svenska i de yngre tonåren i finlandssvensk skola i Grankulla utanför Helsingfors. Hans familj var från Sankt Petersburg och han hade brittiskt påbrå på faderssidan. Hans mamma var född Sesemann. I hans föräldrars generation stod fadern för den ryska kulturen och det ryska språket, modern (och mormodern) för det tyska språket och den tyska kulturen.⁶

Milena Parland har nyligen publicerat sina undersökningar kring familjens liv i Petersburg, byggd på intervjuer, memoarer och efterforskningar i nyöppnade arkiv.⁷ En av hennes poänger är att Vasilijön i Petersburg, där familjen Parland hade sitt hem före revolutionen, var en kosmopolitisk smältdegel, men att de unga bröderna i praktiken aldrig kom att leva där. När det första världskriget utbröt flyttade "tyskarna", mormor och mamma, med barnen till Tikkala gård utanför Viborg. Fadern stannade kvar i Petersburg i den nya stora lägenheten på Vasilijön. De andra återvände aldrig, och ingen av pojkarna kom att börja i den progressiva mångkulturella Karl Maj-skolan med undervisningsspråk ryska, som det var planerat. I stället flyttade familjen efter världskriget, den ryska revolutionen och den finska självständigheten till Grankulla utanför Helsingfors.

Ett nytt liv började. Grankulla och Helsingfors blev Henry Parlands hem. Han beskrev aldrig sina ryska rötter som hemma. För honom var Helsingfors ingen exil. Men efter två år av försummade juridikstudier vid Helsingfors universitet, oregerligt bohemliv med sprit och skulder, samt bokdebut med *Idealrealisation*, skickade hans föräldrar honom våren 1929 till hans morbror, filosofen Vilhelm Sesemann i Kaunas, Litauen. Sesemann hade i början av 1920-talet lämnat Sovjet-Ryssland och installerats



Flanör i exil. Henry Parland i Kaunas, Litauen 1929. (Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, Henry Parlands arkiv.)

som professor vid universitetet i Kaunas. Familjen skickade Henry Parland bort från "det ruttna kärret av en esplanadkultur", som fadern uttryckte det.⁸

Sett från exilen i Kaunas tedde sig Helsingfors både som en metropol och som ett förlorat paradiset. Parland kommenterade i brev till sin vän Sven Grönvall sin "hemlängtan": "Du drar säkert litet på munnen: vart? Till Finland? Jag är ju utlänning vart jag än kommer." (16/8 1930)⁹

I Kaunas arbetade Henry Parland som sekreterare på det svenska konsulatet, skrev kulturartiklar på svenska för finlandssvensk press och på tyska för litauiska tidningar och tidskrifter.

Parland fick i Litauen användning för sina språkkunskaper. Men han blev nu betraktad som representant för det finländska eller skandinaviska. Detta var dock till god nytta när han därigenom fick beställningar på artiklar om nordisk litteratur. Samtidigt sände han entusiastiska artiklar hem till *Hufvudstadsbladet* om den judiska teaterstudion i Kaunas, sovjettrysk film (som var förbjuden i Finland), den moderna krigsromanen med mera. För *Quosego* skrev han den första nordiska introduktionen av rysk formalism, "Den modernistiska dikten ur formalistisk synpunkt", där han presenterade begrepp som material och form, automatisering och främmandegöring ("nyhetsverkan").¹⁰

Parlands kulturjournalistik ger inblickar i hur han såg på sin tid, och ger en bakgrund till hans kanske mest ambitiösa projekt, som han inledde hösten 1929, att författa en roman, *Sönder*, för deltagande i en internordisk romanpristävling med inlämningsdatum den 2 februari 1931.¹¹

I en artikel i *Hufvudstadsbladet* 1930 refererade Parland med gillande ett aktuellt verk, *Das Gesicht unserer Zeit* av Broder Christiansen (1929) ("Vår tids anlete", 22/4). Enligt artikeln präglas samtiden, i en reaktion mot gårdagens expressionism, av den nya sakligheten som inte känner till några högre mål än de jordiska och konkreta, som förnekar allt som inte är verklighet, och som är skeptisk och gudlös. I stället sätts teknik och kunnande i fokus. "Ingen kan arbeta så precist som maskinen, därför är tekniken vår tids gud", skriver Parland. Annat som ses som typiskt för samtiden är sporten med dess regelverk och mätande av människovärdet i centimeter och sekunder. Samtiden utmärks också av intresset för pengar, punktlighet, kollektivism. Även musiken (jazzen) förhåller sig till dessa sakliga ideal, liksom sexuallivet.¹²

Parland menade i några andra artiklar att den skandinaviska litteraturen allt mer förtvivlat spanade efter romanen.¹³ Vad gäller den finländska litteraturen lyfte Parland fram en internationellt orienterad finskspråkig författare som också beskrev den moderna staden. Han skriver följande om en berättare, som många idag har läst, men om en roman som inte är lika känd:¹⁴

Han älskar storstaden med en omedelbar, en smula flyktig kärlek och ljusreklamerna och skyltfönstren säger honom ofta mer än människorna förmår. Han är en spirituell och vaken iakttagare och förstår att ur sin omgivning extrahera det karakteristiska. Hans stil är enkel, man kunde säga realistisk, i sista hand avser han likväl att stilisera, och det är här [han] närmar sig expressionismen. Hans roman /.../ är en bok om dagens aktuella problem. Intressantast är [hans] tillförsikt till vår tids ungdom; stålsatt av sport och självförtroende. En intellektuell dandyton klingar tidvis ur hans rader, men det är just vad den finländska litteraturen idag behöver: en duktig, kosmopolitiskt avslipad författare.

Den bok som beskrivs är den med Parland jämnåriga Mika Waltaris genombrottsroman, *Suuri illusioni* (1928, sv. övers. *Den stora illusionen*, 1930). Waltari kom sedermera att bli världskänd för sina historiska romaner, framför allt *Sinuhe egyptiern* (1945). Beskrivningen av *Suuri illusioni* skulle i stort kunna appliceras på Parlands *Sönder*, fränsett tillförsikten till ungdomen ”stålsatt av sport och självförtroende”.

Sönder (om framkallning av Veloxpapper) är en metaroman om skrivandet av en roman. Berättaren med samma namn som författaren bestämmer sig för att skriva en bok, och att därför ta hjälp av sin döda väninna Ami. För att komma i kontakt med minnena av Ami framkallar han ett foto av henne. Arbetet med framkallningen beskrivs noggrant, men fungerar samtidigt som en metafor för minnesprocessen. Han börjar berätta historien om deras tid tillsammans, ett par som inte är förälskade utan snarare har tråkigt, men som därför passar ihop. Förhållandet beskrivs sakligt, med distans. Emellanåt skymtar ånger över händelser och ord. När berättelsen passerat Amis sjukdom och bortgång, börjar berättandet om, med utgångspunkt i ett annat fotografi. Nu följer inledningen av Amis och Henrys historia. I epilogen har författaren lämnat manuskriptet till förlaget, fått några inledande kommentarer och går ut för att supa bort honoraret. Han träffar en barflicka, följer med henne till hennes rum. Boken slutar med att han försöker komplettera porträttet av Ami, men pennan lyder inte. Porträttet kan inte fullbordas ...

Sönder genomsyras av den ryska formalismens begreppspar automatisering–främmandegöring, så som det beskrivits av Viktor Sklovskij: konstens uppgift är att genom att försvåra perceptionsprocessen verka främmandegörande och därigenom återge människan hennes sensibilitet. Inledningsvis får läsaren veta att rakspegel och kameor kräver nya intryck för att inte tröttna, att ett fotografi endast under speciella förhållanden kan ge en ”upplevelse av omedelbarhet och nyhetskänsla”. Minnena av Ami kommer till en början till Henry tack vare tidigare icke uppmärksammade detaljer i den bild av henne som han framkallar. Också förhållandet mellan Ami och Henry kan ses mot bakgrund av rörelsen mellan automatisering och främmandegöring: båda tycks agera utifrån denna logik.¹⁵

Romanen är berättad med lekfullhet – och svärta. Men den nya, ”ärliga”, ”sannare” bilden av Ami avslöjas gång på gång som en konstruktion.

(Här träder måhända författarens poetiska natur bäst fram, hans oförmåga att fatta människor och situationer sådana de voro i och för sig själv, utan att genast försöka inordna dem i ett inbördes sammanhang. Å andra sidan var han inte tillräckligt poet för att kunna nöja sig med de schemata, han sålunda byggde opp, utan sökte sig efterhand alltid tillbaka till verkligheten, som obarmhärtigt bröt ner hans konstruktioner. Därför heter även denna bok "Sönder".) (s. 131)

Även relationen mellan yta och innehåll ifrågasätts: Henry avundas Amis sätt att hantera verkligheten. "Kulisser var för henne det enda verkliga, och djupare än till ytan kunde hon inte gå. Det skulle emellertid vara en orättvisa att låta detta framstå som en nackdel; hon kände kulissernas verklighet långt omedelbarare än vad jag kände livet, det framgick ovedersägligt redan av hennes förmåga att gå opp i dem." (s. 94)

Bengt Holmqvist har karakteriserat "situationerna" i *Sönder* som typiska för dagdrivarlitteraturen, men framhåller att 'framkallningen' i romanen är av en annan typ. I konflikten mellan idealrealisation och livskontakt kunde författaren Parland med sin psykologiska känslighet hålla fast vid sitt sakliga program, men samtidigt via tonfall och gestaltning nå igenom likgiltigheten, menar Holmqvist.¹⁶

I ramhistorien om romanen som skall skrivas, sägs att författaren befinner sig i en liten utländsk stad. I den inramade berättelsen beskrivs den stad som författaren lämnat, som finns med i scener från dansrestauranger, kontor, esplanader och parker, med förbudslag, växelekonomi, badstrandsflirtar, samt med autentiska namn på platser och lokaler. Men både skeenden och beskrivningar är litterärt gestaltade och det är tydligt att Parland låter romanens Henry vistas i en romanvärld som i många stycken skiljer sig från det Helsingfors han lämnat. Snarare än en realistisk skildring av Helsingfors framstår staden i romanen som en väl fångad stämning.

Vissa förhållanden i Parlands Helsingfors har *inte* beretts plats i romanen. Henry i *Sönder* har ingen familj, ingen orolig mamma och pappa, ingen rysk bakgrund och inga försummade studier.

En läsanvisning är mottot: "denna roman är kanske ett plagiat av Marcel Proust". *Sönder* kan också ses som Prousts *På spaning efter den tid som flytt* överflyttad till 20-talets Helsingfors, där berättaren Marcel och Swann tycks ha inkarnerats i Henry, medan Ami kan ses som en parallell till Albertine och kokotten Odette. Parland erkänner ironiskt släktskapet med Proust genom mottot och en kommentar i epilogen.¹⁷

Parland skrev romanen på sitt eget finlandssvenska språk, som förutom att det är påverkat av framför allt tyska och ryska, också är fullt av finlandismer, slang och neologismer. Det är svårt att säkert veta i vilken utsträckning detta var en medveten poäng, eller om han hade tänkt sig att låta romantexten bearbetas med avseende på språkliga egenheter. Men Henry Parland avled i november 1930 i scharlakansfeber, några månader före romanpristävlsans deadline.

Det romanmanuskript som han efterlämnade putsades både språkligt och stilistiskt innan publicering i den postuma samlingen *Återsken*, 1932. Även i andra och tredje utgåvorna, i antologin *Den stora Dagen efter* 1966 och separat 1987, genomgick texten språklig tvättning. Det var hans radikala författarkolleger Gunnar Björling och Rabbe Enckell som bearbetade manuskriptet 1932, och hans bror Oscar, själv nyskapande romanförfattare, gjorde detsamma 1966 och 1987.¹⁸

Det var inte förrän jag, en rikssvensk litteraturforskare, gav ut *Sönder* sjuttiofem år efter Parlands död som romanen kunde läsas i all sin inbjudande främmandehet. Det ena motivet för den textkritiska utgåvan 2005 var att återge romankapitlen i rätt ordning och därigenom återställa berättelsens inre narrativa logik, det andra var att återge romanen sitt Parlandska-Helsingforsiska blandspråk. I utgåvan återfinns talspråk, men också komplicerad meningsbyggnad och tysk ordföljd. I den nya utgåvan accepteras en lång rad finlandismer som ofta rättats i tidigare editioner: *barmficka*, *blackna*, *blaskigt*, *flackra*, *ha det skyndsamt*, *kaper*, *lådas*, *måsta*, *plumpsa*, *servererska*, *slattrigt*, *slippa fram*, *slippa in*, *stickmörkt*, *taga ont*. Vidare återfinns sammanskrivningar: *allt det där*, *dendär*, *senockså*, *sentomsider*, *såsnart*, talspråkliga uttryck: *båd*, *int*, *måst*, *opp*, och relativt ovanliga uttryck, där ofta tyskan lyser igenom: *nu och då*, *allt mer och mer*, *allt fortfarande*, *allt ännu*, *en gång för alltid*, *i ro och fred*, *på sista tiden*.

Men även utifrån en modern liberal språkuppfattning var det nödvändigt att överväga en rad språkliga justeringar av texten. Det gällde främst stavfel, stavfel och formfel, men också meningsbyggnad, omvänd ordföljd och inkonsekventa ändringar. Den högt begåvade och uppfinningsrike, men samtidigt språkligt osäkre Henry Parland kan kanske karakteriseras som en invandrarförfattare vilken skrivit en roman på invandrarfinlandssvenska – om ett sådant begrepp hade funnits 1930.

Så här kan kanske Henry Parland, denne flanör i exil, karakteriseras: han förhåller sig till många olika litteraturer och teorier, men han är inte representant för något annat än sig själv. Han är distanserad och nära. Han är alltid främmande, men igenkännbar. Han är visserligen i både yttre och inre exil, men aldrig språklös.

NOTER

- 1 Jfr Stam 2008, s. 215 ff. Parlands verk har också översatts till flera språk: finska, franska, tyska, engelska, litauiska, ryska och spanska (jfr Stam 2008, s. 241 not 4 och H. Parland 2014, s. 145 f.).
- 2 Jfr Pettersson 1986, Ciaravolo 2000 och Ciaravolos bidrag i denna volym.
- 3 Pettersson 1986, s. 10 ff.
- 4 Stam 2008, s. 220 ff.
- 5 Stam 2011, s. 17 ff.
- 6 O. Parland 1991, s. 152 ff.
- 7 Undersökningarna har genererat dels ett radioprogram i Radio Vega, sänt i maj 2012, dels en artikel i *Källan* nr 2, 2012.
- 8 Citat ur ett brev från Oswald Parland till Henry Parland 13/8 1929, översatt från ryskan av Oscar och Heidi Parland. Cit. efter Rahikainen (red.) 2009, s. 150. – Henry Parlands litterära kvarlätenheter, manuskript, brev och fotografier, finns i Historiska och litteraturhistoriska arkivet, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors. – Om Vilhelm Sesemann, se O. Parland 1991, s. 70 ff., 168 ff., 263 ff., Stam 1998, s. 146 ff., och Botz-Bornstein 2006, s. 7 ff.
- 9 Om Henry Parland i Litauen, se t.ex. Stam 1996b, Stam 1998, s. 86–111, Stam 2009. – Brevet till Grönvall citeras i Rahikainen (red.) 2009, s. 198.
- 10 Om Henry Parlands artiklar och deras förhållande till rysk formalism, se Stam 1998, s. 113–193 (kapitel II, ”Den modernistiska dikten ur formalistisk synpunkt’ och andra essäer 1929–30”).
- 11 Stam 1998, s. 102–111; jämför ”Utgivarens förord” i H. Parland 2005, s. 10. – Romanen citeras efter utgåvan 2005.
- 12 H. Parland 1970, s. 66–71.
- 13 H. Parland 1970, s. 132. ”Junge litterarische Strömungen in Skandinavien”, översatt från tyskan av Oscar och Heidi Parland. Artikeln publicerades på litauiska i *Trečias Frontas*, nr 4, 1931.
- 14 H. Parland 1970, s. 152 f., jämför Stam 1998, s. 109 f. Två tidigare opublicerade manuskript på tyska, översatta av Oscar och Heidi Parland.
- 15 Stam 1998, s. 277 ff.; jämför ”Utgivarens förord” i H. Parland 2005, s. 8.
- 16 Holmqvist 1951, s. 168 ff.
- 17 Se vidare Stam 1996a och 1998, s. 264 ff. och 285 ff.
- 18 H. Parland 1966 och 1987, i det senare fallet gjordes bearbetningen i samarbete med de riks-svenska utgivarna. Jfr Stam 1998, s. 205 ff.

LITTERATUR

- Botz-Bornstein, Thorsten, *Vasily Sesemann. Experience, formalism, and the question of being*, Amsterdam: Rodopi, 2006 (On the Boundary of Two Worlds. Identity, Freedom, and Moral Imagination in the Baltics, 7).
- Ciaravolo, Massimo, *En ungdomsvän från Sverige. Om mottagandet av Hjalmar Söderbergs verk i Finland 1895–1920*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2000 (Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland [SSLS], 621/Söderbergsällskapets skriftserie, 11).
- Holmqvist, Bengt, *Modern finlandssvensk litteratur*, Stockholm: Natur och Kultur, 1951.
- Parland, Henry, *Idealrealisation*, Helsingfors: Söderströms, 1929.
- *Återsken*, Helsingfors: Söderströms, 1932.
- *Hamlet sade det vackrare. Samlade dikter*, red. Oscar Parland, Helsingfors: Söderströms, 1964.
- *Den stora Dagenefter. Samlad prosa 1*, red. Oscar Parland, Helsingfors: Söderströms, 1966.
- *Säginteannat. Samlad prosa 2*, red. Oscar Parland, Helsingfors: Söderströms, 1970.
- *Sönder (Om framkallning av Veloxpapper)*, Stockholm: Författarförlaget, 1987 (Pilotserien).
- *Sönder (om framkallning av Veloxpapper)*. Utgiven och kommenterad av Per Stam, Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland/Stockholm: Atlantis, 2005 (SSLS, 677); pocket 2014.
- Parland, Milena, "Att förlora sitt namn", *Källan* nr 2/2012, s. 6–17.
- "Kära lilla Entjik! Ett program om Henry Parland och staden som sjönk i dyn", Radio Vega, maj 2012.
- Parland, Oscar, *Kunskap och inlevelse. Essayer och minnen*, Helsingfors: Schildts, 1991.
- Pettersson, Torsten, "Det svårgripbara livet. Ett förbisett tema i dagdrivarlitteraturen", *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur*, red. Sven Linnér, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 1986 (SSLS, 537), s. 9–39.
- Rahikainen, Agneta (red.), *Jag är ju utlänning vart jag än kommer. En bok om Henry Parland*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland / Stockholm: Atlantis, 2009 (SSLS, 724).
- Stam, Per, "'Motto: denna bok är kanske ett plagiat av Marcel Proust' – Henry Parland och Marcel Proust", *Om Proust. Röster om Marcel Proust, hans tid och hans verk*, red. Maria Hjorth & Ingrid Svensson, Enskede: Marcel Proust-sällskapet, 1996, s. 106–117 [1996a].

- "Henry Parland in Lithuania", *Vilnius. Lithuanian Literature Culture History* Winter 1996 (Magazine of the Lithuanian Writer's Union), s. 112–131 [1996b].
- *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder* (diss.), Uppsala: Uppsala universitet/Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1998 (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 35/SSLS, 612).
- "'Det är redan poesi.' Anteckningar om Henry Parlands litterära metod", *Historiska och litteraturhistoriska studier* 83, red. Malin Bredbacka-Grahn och John Strömberg, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2008 (SSLS, 708), s. 215–246.
- "Spring in Kaunas. Henry Parland in Lithuania", *Baltic Worlds. A quarterly scholarly journal and news magazine*, April 2009 (vol. II:1), s. 20–21.
- "'Med Gud och Gunnar Björlings hjälp'. Henry Parlands *Idealrealisation*", *erhållit Europa / vilket härmed erkännes. Henry Parland-studier*, red. Clas Zilliacus, Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland/Stockholm: Atlantis, 2011 (SSLS, 750), s. 17–42.



*Helena Westermarck, bildkonstnär, författare, feminist och samhällsdebattör.
(Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors.)*

Helena Westermarck – stadens och livets vandrare

Arne Toftegaard Pedersen

Denna antologi fokuserar på flanörens världsbild, men Helena Westermarck som det nu skall handla om var ingen fri flanör. Vem är då denna okända kvinnliga författare som smugit sig in i det goda sällskapet av prominenta flanörer såsom Baudelaire och Söderberg – *och* vad har hon här att göra?

Helena Westermarck, som föddes i Helsingfors 1857, var en mångsidig begåvning. Hon utmärkte sig som bildkonstnär, författare, kritiker och var en av kvinnosakens pionjärer. Även om hon redan från unga år reste så mycket hon kunde, och ansågs vara kosmopolit, var hon även patriot. Hon älskade Finland och hemstaden Helsingfors, där hon levde fram till sin död 1938.

Under Helena Westermarcks livstid genomgick Helsingfors en total förvandling. År 1857 var staden lugn och liten. Men en snabb urbaniseringsprocess under decennierna kring sekelskiftet 1900 förvandlade Helsingfors till en bråkig storstad: 1870 bodde det endast 28 500 i Finlands huvudstad, men invånarantalet steg med drygt 100 000 fram till 1910. Ingenting var sig likt. Arkitekturen var en annan, tempot ett annat; staden hade till och med bytt språk. Från att ha varit övervägande svensk pratades det nu tre språk i Helsingfors, svenska, ryska och finska om varandra förutom att det fanns inslag av tyska, estniska m.m.

I Helena Westermarcks familj var det svenska språket viktigt. Läsning och andra intellektuella sysslor hade hög prioritet. Det sägs ju att Virginia Woolf utbildades i sin pappas bibliotek, något av detsamma gäller Helena Westermarck, men det slutade inte där.¹ Helena var en oerhört vetgirig flicka som hade turen att ha en moster, Elisabeth Blomqvist, som var upptagen av att reformera skolutbildningen för flickor i Finland.²

Fröken Westermarck fick gå i Svenska fruntimmersskolan, varefter hon från 1874 till 1876 var elev vid Finska konstföreningens ritskola, vilket hon har kommenterat med att konstskolorna erbjöd en av få möjligheter en flicka på den tiden hade om hon

ville utbilda sig. Men det rädde inga tvivel om att hon ägde en betydlig konstnärlig talang. På 1880-talet ställdes Helena Westermarck sida vid sida med Helene Schjerfbeck, man talade om de båda Helenorna. De två konstnärerna möttes i ateljéerna i Paris och blev vänner för livet. Som målare var Helena Westermarck naturalist och inte så lite kontroversiell. Arbetande kvinnor var ett återkommande motiv i hennes målningar och hennes kanske mest kända målning, "Strykerskor" (1883), som naturtroget avbildade två fattiga tjänstekvinnor, utdömdes av det manliga etablissemangen såsom rabulistisk. Så fick kvinnor inte måla, konstaterar Westermarck i sina levnadsminnen. Hon intygar att hon inte alls hade dagens estetiska stridsspörsmål i tankarna, utan enbart ville måla det hon såg. Att en del manliga kritiker ansåg tavlans två strykerskor vara för fula för att förevigas på ett konstverk fann hon obegripligt, själv hade hon funnit sina modeller intressanta.³

Kritiken, eller förlöjligandet, kan ha bidragit till att Helena Westermarck, i motsats till Helene Schjerfbeck, avbröt sin professionella konstnärskarriär omkring 1890. I stället odlade hon sina vittra intressen. Redan 1879 hade hon börjat skriva litteraturrecensioner i *Finsk Tidskrift* och framstod från början som en kompetent och ambitiös kritiker. År 1893 finner vi henne på British Museum i London, ivrigt arbetande på en bok om George Eliot.⁴ På 1890-talet tog även hennes fiktiva författarskap fart och just George Eliot var en självklar förebild, tillsammans med till exempel Charles Dickens och Henrik Ibsen. Som kritiker skrev hon gillande om de tongivande svenska kollegorna Anne Charlotte Leffler, Victoria Benedictsson och August Strindberg. Hennes syn på den franska prosan, på Flaubert och Zola, var mer kluven.⁵

Helena Westermarck såg det som ett privilegium att, även som kvinna ur borgerskapet, få måla och skriva. Att hon förblev ogift var, allt tyder på det, ett medvetet val, och hon var inte ensam av den orsaken. Förutom mamman och syskonen, hade hon nära relationer både till flera av sina "målaryststrar" och till vänner från kvinnosaksarbetet. I dag skulle vi dessutom säga, att hon var gift med sitt arbete, vilket hon ägnade sig åt med en oerhörd flit och entusiasm. Bortser vi från hennes övriga, mångsidiga aktiviteter, skvallrar redan de skriftliga arbetena om hennes produktivitet. Förutom en banbrytande insats som konst- och litteraturkritiker, sitt redaktörskap av kvinnotidskrifter i vilka hon även skrev otaliga artiklar, samt en lång rad biografier över kvinnliga pionjärer inom kultur- och samhällslivet i Finland, skrev hon sju romaner eller långa berättelser, tre band med kortprosa och två med folksagor berättade för ungdomen. Där Virginia Woolf, som var 25 år (dvs. en generation yngre), ville förändra vårt sätt att skriva och läsa prosa, höll Westermarck sig i stort sett till realismen. Ändå hade också hon stora ambitioner med det hon skrev, men de gick åt ett annat håll än Woolfs. Hon ville skriva in kvinnorna i Finlands historia, vilket hon gjorde i fem fascinerande historiska romaner som kombinerar feminism och patriotism. Som idealistisk skönlitterär historieberättare gick hon i de kanoniserade manliga förfat-

tarna J.L. Runebergs och Zacharias Topelius fotspår, men fick endast en liten bråkdel av den uppmärksamhet de fick. Hennes sista fiktiva verk, med den ironiska titeln *Vägvisare* (1922), beskriver inbördeskrigets kaos och tragik. Därefter slutade hon skriva fiktion och koncentrerade sig i stället på biografierna över kvinnliga pionjärer. Det feministiska projektet gav fortfarande mening; hennes patriotiska romanprojekt hade däremot brutit ihop, i och med inbördeskriget – men det är en annan historia.

I stället skall vi övergå till frågan: vad gör Helena Westermarck i en antologi ägnad åt flanörens världsbild? Hon var ju ingen asfaltens poet, men åsikter och idéer hade hon minsann, och det jag har att berätta om Westermarck kan förhoppningsvis bidra till att ställa flanörens värld i relief. Det ökar hennes aktualitet, att hon skrev samtidigt med flanörerna och publicerade sin stora Helsingforsroman, med den i detta sammanhang träffande titeln *Vandrare*, 1911, i början av det årtionde som i finlandssvensk prosalitteratur är känd främst för de så kallade dagdrivarnas skildringar av Helsingfors. Dagdrivarna är flanörernas lite olyckliga kusiner. Benämningen är delvis missvisande, eftersom flera av dem var flitiga och samhällsengagerade medborgare. Men om vi här håller oss till myten om dagdrivarna, och det fanns en viss sanning även i den, så rörde en dagdrivare sig ogärna utanför Helsingfors absoluta centrum, han söp flitigt, men var annars en handlingsförlamad yngling, som bara alltför tydligt uppfattat det hopplösa i tiden, och i synnerhet av Finlands dystra politiska läge. Han framstod med andra ord som pessimist. *Han*, skriver jag, för dagdrivaren var i regel en man. Det finns dock ett undantag, som jag skall jag återkomma till i slutet av denna text.

Helena Westermarck är representant för de kvinnliga författare som bildade en motpol till dagdrivarna. För samtidigt med den manliga falangen, som fick största delen av kritikernas uppmärksamhet, fanns det en rad skrivande kvinnor som inte tyckte sig ha råd med pessimism. Förutom Westermarck skall några få av dessa kvinnor nämnas: socialisten Anna Åkesson, som är helt bortglömd i dag, Karin Smirnoff, August Strindbergs och Siri von Essens dotter, Sigrid Backman, en av periodens stilistiskt mest intressanta författare i Finland, som själv kände till fattigdom och skrev utgående från *det* perspektivet. Dessa författare var sinsemellan mycket olika och hade ingen gemensam agenda, men man känner igen dem på deras kämpaglöd och trotsiga optimism. Flera av dem, men inte alla, var patrioter och skrev ett slags nationell överlevnadslitteratur. De flesta var feminister och önskade även med litteraturens hjälp att förbättra kvinnans ställning i samhället, men den mest uppenbara gemensamma nämnaren var deras sociala engagemang. De hade valt samma sida som samhällets olycksbarn, de fatiga och underkuvade, och fram till inbördeskriget 1918 hade flera av dem sociala reformer som ett återkommande tema. Engagemanget vi ser hos kvinnorna skiljer sig radikalt från den likgiltighet som, åtminstone på ytan, kännetecknade dagdrivarna. Liksom Helena Westermarcks stadsskildring är påfallande olik den vi finner hos hennes flanerande kolleger. Promenaderna i Westermarcks Helsingforsroman *Vandrare* sker

oftast i de områden av staden som inte är asfalterade, och när romanens personer undantagsvis ses på stadens trottoarer, är det inte just som flanörer. Författaren beskriver till exempel hur en ung kvinna rusar igenom gatorna i blindo, efter att ha drabbats av en våldsam kärleksbesvikelse. Westermarcks *Vandrare* fogar sig således, i motsättning till vad titeln antyder, inte alls in i flanör- eller dagdrivare-traditionen.

I de två första böckerna Helena Westermarck publicerade, i början av 1890-talet, är staden som skildras ofta Paris, som hon kände väl efter långvariga konststudier där. Det dröjde till 1911 innan hon gav ut en roman med en egentlig Helsingforsskildring, vilket inte alls är överraskande sett ur ett litteraturhistoriskt perspektiv. För det är det mönster vi ser i den svenska litteraturen i Finland; det är först på 1910-talet Helsingfors blir en litterär huvudstad.

Tidigare sökte de finländska författarna sig till stora europeiska metropoler såsom Paris, Berlin, München och Rom, när de ville skildra det moderna snabbt pulserande urbana livet. Varför de valde att söka sig till utlandet, kan åskådliggöras med följande exempel. När den svensk-finsk-tyska författaren Adolf Paul beskriver Berlin i en roman från 1890 fäster han sig vid "det oroliga tusenfaldiga lifvet", vid gatans myller, spårvagnar och mycket annat. Han noterar gatans "haf af ljud", "stora vågor – kolossala stört-sjöar af vagnsbuller", "pinglet af mjölkförsäljarnas och spårvagnarnas klockor – skriker af gatpojkarne /.../ trampet af fotgängarna – ropen – hvisslingarne – hojtandet".⁶

När samme författare tre år senare ger ut en roman som utspelar sig i Finlands före detta huvudstad Åbo finns inget urbant hojtande, utan en omfattande skildring av torghandeln, med dess råmande kor och lass med hö och halm.⁷ Adolf Pauls Åboskildring berättar dock inte hela sanningen. Under urbaniseringen i decennierna kring sekelskiftet 1900 växte även de finländska städerna till sig. Helsingfors, som endast hade 4000 invånare när staden upphöjdes till landets huvudstad, 1812, inhyste hundra år senare ungefär 140 000 själar.

I sin första bok från 1890 låter Helena Westermarck en kvinnlig kosmopolit sucka över det småskaliga livet i Helsingfors. Kosmopoliten konkluderar: "i Stockholm och Köpenhamn pulserar ett helt annat lif än här, det är gladare, ljusare, vänligare – jag svärmar för emigration".⁸ Ännu 1915 beskriver kritikern och författaren Henning Söderhjelm i romanform vilken hisnande upplevelse det kunde vara att som ung helsingforsare anlända till storstaden Köpenhamn: "Han gick ut och betogs av en högtidlig känsla. Nu bodde han mitt i Storstaden, det mystiska vidunder, som alla där hemma tillbådo och som man stilla hoppades att en gång få se i eget land. Vidundret låg utanför hans dörr, varje steg han tog ekade i Storstadens asfalt."⁹ Huvudpersonen i Söderhjelm's bok dras oemotståndligt till Strøget, han: "andades in den dammiga, bensindoftande luften, rycktes med av strömmen, såg det hastiga, brådska livet omkring sig. Rika butiker, väldiga skådefönster, surrande bilar, människor i en lång svart flod, grå luft och ett oroligt, krokigt gatuperspektiv – man visste inte var man hamnade."¹⁰

Att inte veta var man hamnar kan låta som en del av definitionen av flanören, eller överhuvudtaget den moderna människan. Helena Westermarck tillhör inte på det sättet moderniteten. Som jag skall återkomma till förknippade hon storstaden med andra värden än doften av bensin – och ingen av hennes hjältinnor flanerar långsamt genom storstaden, utan de går framåt med målmedvetna steg.

Stadsskildringen i Helena Westermarcks *Vandrare* är noga knuten till ett bildningsprojekt av både kvinnlig och nationell karaktär. I en tidigare roman, *I fru Ulrikas hem* från år 1900, leder författaren oss tillbaka till 1830-talets Finland, till en period när det nationella projektet gick ut på att återuppbygga Finland efter kriget 1808–1809. Det kvinnliga målet är att få delta i arbetet med att bygga upp fosterlandet. Det är romanens titelperson, den starka och envisa Ulrika, inte hennes man, som har makten i hemmet, en stor herrgård. Fru Ulrika etablerar ett slags mini-matriarkat i ett samhälle som för övrigt har en synnerligen patriarkalisk maktstruktur. Fokus i romanen är hemmet – och speciellt kvinnans position i detta. *Vandrare* från 1910 präglas i gengäld av en ny rörlighet i samhället och inte minst bland kvinnorna. Från hemmet vänds blicken ut mot världen. Två unga kvinnor, systrarna Maria och Rosa, far med ångbåt från sitt hem på den österbottniska landsbygden till Helsingfors. Åtminstone för den äldsta systemen, Maria, är förflyttningen till huvudstaden även led i en bildningsresa.

Eftersom Helsingfors förknippas med kvinnors möjligheter att utveckla sig framställs staden, nästan per definition, positivt. Den representerar liv och rörelse, och en mängd intressanta företeelser som tillvaron på landsbygden inte hade att erbjuda. För Maria, som även är romanens hjältinna, framstår huvudstaden som det förlovade landet. "Är inte Helsingfors ändå en präktig, ståtlig stad?" frågar hon en manlig bekant, och blir stött när han på världsmannens manér svarar att Helsingfors "mått med europeisk måttstock" bara är en liten by.¹¹ Men Maria blir inte modfälld, utan hänförs av de möjligheter staden har att erbjuda en ung kvinna. Hon vet precis vad lillasystemen, Rosa, och hon själv, skall företa sig i Helsingfors. De skall ta sig fram, som hon säger, och förtjäna sitt eget bröd. I samtal med den arroganta världsmannen utbrister hon: "Är det inte härligt, säg, att kvinnor nu för tiden får försörja sig med sitt eget arbete?" Hm, ja, det tycker världsmannen nu egentligen inte. Han anmärker att Rosa kanske inte skall trivas på det kontor där hon fått jobb. "Inte trivas!", replikerar Maria bestört: "Hvarför skulle hon inte trivas med sitt arbete? Är inte arbetet en härlig sak?"¹²

Westermarcks hjältinna låter sig entusiasmeras av de nya möjligheterna och mötet med det urbana livet gör henne ingalunda besviken:

Maria var redan helt inne i sitt nya lif. Staden med de många människorna, rörelsen på gatorna, det aldrig upphörande pulserande lifvet, som natt och dag syntes eller hördes, hennes eget arbete, kamraterna i gymnastikkursen, allt intresserade, eggade och sporrade henne till verksamhet: hon kände det som hade hon vaknat ur en lång, kvalfull dvala.¹³

Maria utbildar sig till sjukgymnast, hon är en modig och aktiv kvinna. Lillasystern Rosa känner sig däremot ensam och ängslig, vilket hon röjer för en manlig bekant:

Hon sade, att bullret på gatorna plågade henne och att hon blef illa tillmöds bland alla de främmande människorna, som skyndade om hvarandra och ofta betraktade henne på ett närgånget obehagligt vis. Hon var också rädd att gå vilse i synnerhet på kvällarna, sedan det blifvit mörkt.¹⁴

I motsats till systemen, som är i ständig rörelse, har Rosa sitt stillasittande kontorsjobb och sitter dessutom modell, vilket understryker att hon inte är ett skapande subjekt, utan ett tämligen passivt objekt. Medan Maria strävar efter självständighet hoppas Rosa på att bli gift och försörjd, så snart som möjligt. Det finns således en hel del ideologiska implikationer i Westermarcks skildring av staden och de två systerarna, den feministiskt offensiva och den ängsliga och anspråkslösa. Och det är karaktäristiskt att Rosa, den gammalmodiga kvinnotypen, dör mot slutet av romanen. Trots sorgen över systemens förtida bortgång reser Maria vidare ut i världen, till Amerika. För kvinnornas del har erövringen av hemmet ersatts av erövringen av världen.

Men hos Helena Westermarck kombineras feminismen både med ett internationellt perspektiv och med en uttalad patriotism. Romanen *Vandrare* slutar således i hemkomstens tecken. När Ryssland i och med det så kallade februarimanifestet 1899 stramar greppet om Finland återvänder Maria plikttroget för att som kvinna göra en insats för fosterlandet.¹⁵ Romanen följer därmed bildningsprojektets mönster: hemma – ute – hem. Den kvinnliga hjältinnan klarar sig utmärkt ute i världen, men återvänder ändå till fosterlandet, eftersom hon känner att hon har en uppgift att fylla där. Maria ser, liksom 1830-talets hjältinna, fru Ulrika, fosterlandet som en övergripande makt, viktigare än den enskilda individen.

Vi kan i alla fall slå fast, att skildringen av staden är positiv i Westermarcks *Vandrare*, därför att det för kvinnan finns en mycket större potential i den urbana tillvaron än i livet på landsbygden. Tar vi på de estetiska glasögonen ser vi en beskrivning av staden som är iklädd en poetisk och påfallande gammalmodig språkdräkt. Det är dessutom märkbart att skildringen är skriven av en bildkonstnär. I stället för närbilder av gatornas myller, målar Westermarck upp färgrika vyer som framställer staden som inbäddad i Finlands natur. Helsingfors är "hafvets unga, fagra dotter" som till evig arvedel fått naturens fågning, staden stiger "med ungdomens bedårande käckhet fram i solljuset på sin hafomflutna udde".¹⁶

Helsingfors ses i vidvinkel, samtidigt som en vertikal struktur målas upp. Staden framställs som en liten parentes infälld mellan himmel och hav.¹⁷ Även om bildspråket antyder att människorna och staden är små och obetydliga företeelser sett i naturens kosmiska perspektiv, tar författaren sin hjältinna, Maria, på blodigt allvar. Hennes

bildningsprojekt uppfattas inte alls som obetydligt, utan är vid sidan av patriotismen huvudsaken i *Vandrare*.

Som det synes fästes blicken på naturens fågning, inte vid gatornas myller, även om det är fråga om en stadsskildring skriven i flanörens finländska guldålder. Skillnaden till de flanerande männen är markant, men Westermarck skiljer sig även från de moderna kvinnliga stadsskildrarna. Jämför vi till exempel med Virginia Woolf, ser vi att hon är intensivt upptagen just av den myllrande, stenbelagda staden. Vi kan erinra oss hur ivrigt det promeneras, eller flaneras, på Londons gator i en roman som *Mrs. Dalloway* där titelpersonen förkunnar: "I love walking in London" och tillfogar, "Really, it's better than walking in the country."¹⁸ Under början av 1900-talet kunde en sådan replik te sig nog så provokativ. Celebra författare, i Norden Knut Hamsun, Arvid Mörne och många andra, var påfallande anti-urbana, och motsvarande positivt inställda ifråga om landsbygden.

I England representeras denna trend bland annat av Virginia Woolfs kollega och vän E.M. Forster. Där Woolf har blivit en modernistisk ikon skrev Forster på tröskeln till modernismen – och i opposition till moderniteten med dess maskiner och urbanitet. Han ansåg sig med största självklarhet vara liberal, men var samtidigt, som David Lodge har påpekat, konservativ på ett apolitiskt sätt. Enligt Lodge odlade Forster en pastoral myt "which associates all that is most valuable in human life with the country and all that is most threatening and corrupting with the city".¹⁹ Anti-urbaniteten ses tydligt i *Howards End*, som publicerades 1910, året innan Westermarck gav ut *Vandrare*. *Howards End* är en rural utopi, en dröm om att utvecklingen i England skall vridas tillbaka, en vision om att en kanske aldrig i verkligheten existerande lantlig idyll skall bli en förebild för framtidens England.²⁰ Urbaniseringen som förknippas med förorening, larm, stress och annat otyg skulle således bromsas upp. Därmed skulle även konst och filosofi få bättre villkor. För allt händer mycket för snabbt i staden och det finns, enligt Forster, knappt tid för en redig, sammanhängande tanke.

I striden mellan de som ivrar för det urbana, och de som avskyr staden, intar hel-singforsaren Helena Westermarck en kluven och paradoxal ståndpunkt. Ideologiskt sett förhåller hon sig positivt till storstaden eftersom kvinnor har bättre utvecklings-möjligheter där än på landsbygden. Men helst skall det vara en stad som kännetecknas, inte av vimlet på gatorna, utan av att där finns gott om utrymme för otuktad natur.

Maria i *Vandrare* älskar att promenera, men inte främst på gatorna som Mrs. Dalloway, utan i stadens natur, och gärna på de havsnära klipporna, som kallas Ulrikasborgsbergen. Att det är fråga om något ursprungligt och otämt, inte om kultiverade, stadsplanerade arealer är viktigt här. Betydelsen av äkta natur mitt inne i staden understryks av en tendentiös berättarkommentar ifråga om Ulrikasborgsbergen: "På den tiden" – vi rör oss i slutet av 1800-talet – "hade ännu ingen plump hand förvandlat de ståtliga bergen till en vanlig stadspark. De bildade ännu en sällsam, egenartad vildmarksvärld midt inne i staden."²¹

Mitt inne i storstaden borde det finnas utrymme, inte för parker, utan för äkta vildmarksnatur. Detta är en föreställning som säger en del om den utbredda avogheten gentemot urbaniteten i början av 1900-talet. Staden blev ett outtömligt motiv för moderna författare. Men för det stora flertalet föreföll det mindre frestande att kasta sig över asfalten, trottoaren, farten och vimlet. Föreställningen om en kombination av storstad och vildmark ter sig samtidigt lika utopisk som Forsters dröm om att bromsa upp den pågående urbaniseringen av samhället.

Helena Westermarck representerar en helt annan position än dagdrivarna, som nästan per definition var män. Här, i slutet av min artikel, vill jag infoga några rader om kvinnliga dagdrivare.

När jag 2007 gav ut *Urbana odysseer* om 1910-talets stadsskildringar i finlands-svensk litteratur var dagdrivarna förstås oundvikliga, och frågan – finns det kvinnliga dagdrivare? – en av de roligaste att försöka hitta ett svar på.

Ja, jag hittade *en* kvinnlig dagdrivare i ett litet hörn av den finlandssvenska litteraturen. Kersti Bergroth (1886–1975) är känd för ett omfattande författarskap på finska, men i början av sin karriär gav hon ut några få böcker på svenska. *Augusti* (1911) och *Aptit* (1914) har båda en manlig dagdrivare som huvudperson. Så ja, här har vi en kvinnlig dagdrivarförfattare, men dagdrivaren som figur är fortfarande en man. Bergroths första roman är inte heller en helt vanlig dagdrivarroman, eftersom miljön inte alls är urban, utan huvudpersonen strövar omkring i Sydkarelen. Att han flanerar i naturen, och inte till exempel springer omkring, beror på, eller beror också på, att han lider av en dödlig sjukdom som omöjliggör fysisk ansträngning. Mot denna allvarsamma bakgrund ter sig allt det vardagliga dyrbart, verkligheten ”kan ju när som helst brista samman för hans blick” – gentemot livet känner han sig som ”en efterhängsen älskare”.²² Som alla dagdrivare är han estetiker och har ingen sans för det praktiska och nyttiga:

Jag sysslar med själsbyggnadens ornamentik, med de öfverflödiga känslorna och tankarna, med allt det, som man kan vara utan.²³

Med denna jakt på det överflödiga och dyrbara, så karaktäristisk för den flanerande människan, vill jag sätta punkt.

NOTER

- 1 Virginia Woolf var dotter till den högt respekterade historikern och författaren Leslie Stephen och hans fru Julia. Hon föddes således in i den intellektuella eliten i England. I sin Woolf-biografi använder Hermione Lee begreppet "an aristocracy of intellect" för att beskriva Stephen-familjen (Lee 1999 [1996], *Virginia Woolf*, Vintage Books, New York, s. 51). Helena Westermarck föddes in i det bildade borgerskapet i Helsingfors, i en familj där intellektuella och konstnärliga sysslor uppmuntrades. Tillsammans med sin bror, den sedermera kända sociologen och antropologen Edvard Westermarck, kom hon att tillhöra den intellektuella aristokratin i Finland.
- 2 En biografi över Elisabeth Blomqvist, utgiven i två band 1916–1917, ingår i Helena Westermarcks omfattande produktion.
- 3 Westermarck 1941, *Mina levnadsminnen*, Söderström, Helsingfors, s. 150 f.
- 4 På British Museums läsesal satt Helena Westermarck sida vid sida med sin berömda bror, Edvard. De två syskonen förde en livslång dialog i både intellektuella och mer privata ämnen. Båda förblev ogifta och när de dog, hon 1938, han året därpå, begravdes de i samma grav på Sandudds gamla begravningsplats i Helsingfors. Resultatet av Helena Westermarcks studier på British Museum blev *George Eliot och den engelska naturalistiska romanen* utgiven 1894. Boken om George Eliot utgör i stor utsträckning Helena Westermarcks litterära programförklaring.
- 5 Rent principiellt finner Westermarck det hon betecknar som George Eliots engelska naturalism mer djuplodande och tillfredsställande än den franska naturalismen. Hon är dessutom mycket mån om att som kvinna ställa sig kritisk till verk som *Madame Bovary* och *Nana*, ändå är det alldeles uppenbart att hon fascineras av både Flauberts och Zolas författarskap.
- 6 Paul 1890, *En bok om en människa*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, s. 220. Adolf Paul (1863–1943) föddes i Sverige, men tillbringade större delen av sina uppväxtår i Finland, där han även inledde sin författargärning. Han flyttade småningom till Tyskland och övergick till att skriva på tyska. Förutom som författare och kritiker är Paul mest känd för sin (o)vänskap med August Strindberg, som han skrev om bl.a. i *Min Strindbergbok* (1930). Om Adolf Paul se t.ex. min artikel i *Biografiskt lexikon för Finland 2. Ryska tiden* (huvudred. Henrik Knif), Atlantis, Stockholm/Svenska litteratursällskapets förlag, Helsingfors, s. 679–681.
- 7 Pauls Åboroman heter *Herr Ludvigs* och publicerades 1893.
- 8 Westermarck 1890, *Ur Studieboken. Berättelser och Utkast*, Werner Söderströms förlag, Borgå, s. 108.
- 9 Söderhjelm 1915, *Lärospån*, Holger Schildts förlag, Borgå, s. 121. Om Henning Söderhjelm (1888–1967), se t.ex. Massimo Ciaravolo 2000, *En ungdomsvän från Sverige. Om mottagandet av Hjalmar Söderbergs verk i Finland 1895–1920*, Svenska litteratursällskapets förlag, Helsingfors, s. 105–109, 140–145, samt Toftegaard Pedersen 2007, *Urbana Odysséer*, Svenska litteratursällskapets förlag, Helsingfors, s. 226–247.
- 10 Söderhjelm 1915, s. 121 f.
- 11 Westermarck 1911, *Vandrare*, Söderström & Co förlagsaktiebolag, Helsingfors, s. 11.
- 12 Westermarck 1911, s. 13 f.
- 13 Westermarck 1911, s. 42.
- 14 Westermarck 1911, s. 42.

- 15 Att som kvinna göra en insats för fosterlandet, var även Helena Westermarcks personliga ambition. När det illegala politiska arbetet etablerades under den första förryskningsperioden i Finland (1899–1905), blev Westermarck genast aktiv inom en kvinnlig fraktion. Och även om hon var synnerligen kritisk till tendenslitteraturen, präglas flera av hennes egna prosaverk av ett distinkt patriotiskt tonläge. I *Vandrare* beskrivs reaktionen på februarimanifestet bland annat med orden: "Och folket samlades för att bygga altare och frambära offer till fäderneslandet såsom deras hjärtan manade dem och deras ande dref dem." (Westermarck 1911, s. 229). En stark patriotisk övertygelse var troligen det närmaste Westermarck, som för övrigt var ateist, kom en tro i den religiösa bemärkelsen av ordet.
- 16 Westermarck 1911, s. 61.
- 17 Horisontalt sett är Helsingfors inbäddat i "det omätliga hafvet" och vertikalt befinner staden sig mellan himmelsfästets och havsdjupets "blånande oändlighet" (Westermarck 1911, s. 62).
- 18 Woolf 2000 (1925), *Mrs. Dalloway*, Penguin Classics, London, s. 6.
- 19 Lodge 2000, "Introduction" i E.M. Forster, *Howards End*, Penguin Classics, London, s. xv.
- 20 Paul Peppis talar träffande om en rehabiliterad "neo-feudal Englishness" och kallar *Howards End*, lantstället som gett romanen sin titel, för en symbol för "England's rural heart" (Peppis 2007, "Forster and England" i David Bradshaw (red.), *The Cambridge Companion to E.M. Forster*, Cambridge University Press, s. 55).
- 21 Westermarck 1911, s. 62.
- 22 Bergroth 1911, *Augusti*, Söderström & Co förlagsaktiebolag, s. 54, 121. Om Kersti Bergroth se t.ex. Kai Laitinen, *Finlands litteratur* (övers. Kerstin Lindqvist & Thomas Warburton), Söderström & C:o Förlags AB, Helsingfors, s. 287, och Toftegaard Pedersen 2007, s. 202–210.
- 23 Bergroth 1911, s. 79.

Flanörens återkomst

Trottoaren som tidsmaskin

Ulf Peter Hallberg

Flanörens återkomst, det är Walter Benjamins titel på recensionen av Franz Hessels flanörbok *Spazieren in Berlin* från 1929, numera ofta kallad *Ein Flaneur in Berlin*. Benjamins första ansats är att Hessel som vuxit upp i Berlin tillhör den minoritet av "Einheimische", i staden uppvuxna och hemmastadda, som rätt sällan skriver om sin stad. För detta krävs, hävdar Benjamin, andra och djupare bevekelsegrunder: "Motiv hos den som färdas i det förflutna. Ortsbons bok om staden kommer alltid att påminna om memoarer", skriver Benjamin, "för den som skriver har inte utan orsak tillbragt sin barndom där." Sedan följer en passus med ekon från Passagearbetet, det stora arbetet om 1800-talets Paris, som Benjamin är sysselsatt med, här dock med ett viktigt tillägg:

Gatan leder nedåt, om inte till mödrarna så dock in i en förgången tid, som bara är desto mer trollbindande därför att den inte är hans egen privata. När han går över asfalten får hans steg en märklig resonans. Gasluset som strålar ner på gatstenarna kastar ett tveydigt ljus på denna dubbelbottnade mark.

Och i recensionen så tillägget:

Staden som mnemo-teknisk hjälpreda åt den ensamme flanören framkallar mer än dennes barn- och ungdom, mer än den egna historien. Det staden öppnar är flanerandets oöverskådliga skådespel, som vi faktiskt trodde var avslutat för alltid. Och nu skulle det plötsligt förnya sig här i Berlin, där det aldrig upplevt någon blomstringstid.

"Ge staden något av er kärlek till landskapet", skriver Hessel, och fördjupar sig i hur den stora parken Tiergarten väcker det förgångna till liv hos den ensamme vandraren. Eckhardt Köhn har i *Straßenrausch* påpekat hur Franz Hessel "beträder metropolen Berlin helt och hållet i tecknet av Baudelaires motiv". Benjamin konstaterar att Hessels



Foto Ulf Peter Hallberg.

bok bär vittnesbörd om en minnesprocess när man strosar omkring, erinringar hos någon som promenerar ensam på stadens gator.

Från en tysk horisont förknippas ett sådant förhävande litterärt med en lång tradition från Goethes *Wilhelm Meisters läroår* och *Den unge Werthers lidanden* till Benjamins hänvisningar till E.T.A. Hoffmanns febervisioner och till amerikanen Edgar Allan Poe och hans text *The Man of the Crowd*. I Hoffmanns *Des Vettters Eckfenster* växlar perspektivet mellan berättaren och kusinen, en sjukling som betraktar torget nedanför genom en operakikare. Benjamin citerar i Passgearbetet Hoffmanns flanörstatus: "Hoffmann var aldrig vän av den fria naturen. Att samtala med människor, att göra iakttagelser, att blott betrakta dem, var för honom större än allt annat." Benjamins och Baudelaires kardinaltext, Edgar Allan Poes *The Man of the Crowd*, var säkert också Hessels inspiration. "Den misstänkte" är titeln på första kapitlet i Hessels *Spazieren in Berlin*. Man kan på ett sätt konstatera att bilden av flanören som misstänkt bara förstärks in i vår tid, och att denna utgångspunkt för oss innebär att vi bör undersöka motiven både hos den misstänkte och det samhälle som misstänkliggör honom. Jag väljer att se hela Passgearbetet som ett försök att frikänna den ensamme flanören och

hans minnesframkallande rus, att produktivt iscensätta flanören och samlaren för det nödvändiga uppvaknandet i en samtid som spårat ur, och jag vill ge er några personliga reflektioner som snarare handlar om fenomenet än utgör en litteraturhistorisk betraktelse.

Benjamin citerar i flanörkapitlet ett avgörande avsnitt ur Baudelaires *Le peintre de la vie moderne*, som ger oss utgångspunkten för flanörens återkomst – som jagad, missränt, lidelsefull, en hektisk Odysseus som irrar omkring för att hitta hem. Och just detta motiv, sammanflätningen mellan berättarkonsten och flanörens rörelse, i staden och i tiden, ska som hos Poe och Baudelaire utgöra fonden. Baudelaire skriver:

Minns ni en framställning, skriven av den vassaste pennan under den här epoken, med titeln 'The Man of the Crowd'? Innanför ett kaféfönster sitter en konvalescent och betraktar njutningsfullt folkmassan, samtidigt som han i tankarna förenar sig med alla tankar som är i häftig rörelse omkring honom. Nyligen återvänd från dödens skuggrike blandar han sig njutningsfullt med livets alla källor och utsöndringar; eftersom han just varit i färd med att glömma allt minns han – och vill lidelsefullt dra sig allt till minnes. Slutligen rusar han rakt genom folkmassan på spaning efter en okänd, vars fysionomi på ett ögonblick har förtrollat honom. Nyfikenheten har förvandlats till en ödesdiger, oemotståndlig passion.

Jag ser Walter Benjamin inne under den målade sommarhimlen på Bibliothèque nationale i Paris, hur han med pennan skriver av dessa meningar med spetsig piktur, och hur hans labyrintiska verk iscensätter flanörens erfarenhet som ett minnesskapande rus. Det homeriska motivet, återkomsten, gestaltas inte bara som irrfärder genom staden eller encyklopediskt delegerande av vetandet till gatans domän. Benjamins flanör hämtar inte bara näring ur det som sinnligt framträder inför hans blick, utan "han bemäktigar sig det rena vetandet och döda fakta som något erfaret och levtt".

När jag levde i Paris 1983 och gick i passagerna upplevde jag Passagearbetet, som jag av en slump hittade på Maison Heinrich Heine på Cité Universitaire, som en gestaltning av mitt eget förflutna och min pappas vurm att samla tingen omkring sig. Avgörande var också att jag här fann den för mig viktigaste inspirationskällan i livet skildrad – anonymiteten i storstaden, ett encyklopediskt-kalejdoskopiskt betraktelsesätt och flanörens erfarenhet, uttryckta i ett sinnligt-filosofiskt språk. Det var det som gjorde det möjligt för mig att syssla med detta arbete i sex år, oupphörligt fascinerad – och stundom förtvivlad, över alla gåtfulla formuleringar.

Benjamins oavslutade magnum opus gav mig ledtrådar om de gestalter som dittills fascinerat mig mest: samlaren och flanören. Jag upplevde Passagearbetet som ett panorama över de magiska erfarenheter som på grund av min fars livsinställning präglade min barndom. Jag fann också i Passagearbetet livsmöjligheter för mig själv: i flanörens särskilda storstadserfarenhet, i brottet med det pretentiöst teoretiska, och i konkretionen i förhållande till känslor och ting. På mina promenader i Paris började jag utforska

och fotografera alla de gamla passagera, och jag kände att upplevelsen där inne korresponderade med en känsla som jag haft på de promenader min pappa och jag företog i Köpenhamn innan jag började skolan. Min barndom fylldes nämligen en gång i veckan, under utflykterna över Sundet, av denna intuitivt uppfattade erfarenhet som jag då kallade "Köpenhamnskänslan": tiden står stilla, den laddas på ett magiskt sätt och dessa erfarenheter skapar en särskild energi.

Viskande blickar fyller passagera. Det finns inte ett enda ting som inte plötsligt slår upp ett öga där man minst anar det och blinkande sluter det igen; ser du närmare efter är det försvunnet. Rummet lånar sitt eko åt dessa blickars viskningar: 'Vad kan väl ha tilldragit sig i mig?' (Benjamin, ur *Paris, 1800-talets huvudstad*)

När jag läste dessa ord för första gången framkallade de mitt eget förflutna, och den värld av illusioner och hängivenhet i förhållande till konsten som min pappa skapade omkring sig. Vi levde i Malmö, i en lägenhetsinteriör präglad av 1800-talets konst, med Benjamins uttryckssätt ett av samlaren skapat "etui", och jag var med min tidiga läsning av Hjalmar Söderberg och Herman Bang predestinerad att i en tid av politisk radikalism i stället betona värdet av en distanserad och mörkt färgad kulturpessimism, med drag av Martin Birck, William Høg och Niels Lyhne. Jag var som 16-åring anti-historisk, malplacerad och fullständigt otidsenlig, och levde som Baudelaire- och Söderberg-avkomma upp till många av de beskrivningar Alf Kjellén ger av sekelslutsflanören i sin avhandling *Flanörens storstadsvärld*.

Jag riktade mitt intresse mot all slags litteratur som behandlade tidsupplevelsen. Det var som om erfarenheten av att planlöst ströva omkring i Köpenhamn stod i förbindelse med hur nuet i vissa fall kan expandera. Det för ungdomen karakteristiska var att jag, precis som drogromantiken omkring mig på 1970-talet, i konsten fascinerades av flykten ur tiden. Jag var frenetiskt upptagen av att som ung dandy utforska min egenhändigt spunna tidskokong.

Man ligger på en gräsmatta under en brännande sol, fri och privilegierad, och njuter av den första dödsryckningen. *Le Spleen de Paris* är den första injektionen av ett gift som skapar melankolisk förundran – och leder till dandyhållningen – den starka identifikationen med Baudelairens eleganta förklädnad. Det är den pose man som fjunig ynglig finner användbar för att dölja sin fattigdom – på erfarenheter.

Jag hade tidigt skolats till flanör. När jag som sexåring tillsammans med min pappa i Köpenhamn trätt in i Jorcks passage hade en tidsficka öppnats på glänt som det skulle ta minst ett liv att utforska. När vi i min barndom kom ut ur Jorcks passage och fortsatte mot antikvariaten på Fiolstræde och Sparredahls konsthandel vid Kultorvet, då härskade för mig samma 1800-tal som vi beundrade på Hirschsprungska konstmuseet – och kraften i upplevelsen handlade om att lära sig något av gatorna, tingen och livet. Mycket av det jag en gång upplevt intuitivt på gatorna i Köpenhamn återvände senare

i form av insikter gjorda av andra flanörer, som när jag i Franz Hessels *Spazieren i Berlin* återfann andra kapitlets rubrik: "Ich lerne", "Jag lär mig".

Det finns ett frihetsmotiv i flanörens hållning som motsäger anklagelsen om estetisering och om brist på delaktighet. Jag vill med min framställning försöka frigöra en allmänmänsklig förtrostan i den inlevelse med de andras blickar och öden som hos flanören faktiskt grundar sig på universella värden, antingen det är hos Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Franz Hessel, Fernando Pessoa, Paul Valéry, Imre Kertész eller Claudio Magris – och jag vill därför distansera min flanör från stereotypen av opolitisk medlöpare eller omedvetet offer för den form av perversion, och dess arvtagare i våra dagars populism, som folkmassans uppgående i folkgemenskapen utgjorde och ständigt utgör. Tredje rikets barbari och Auschwitz står för mig som den absoluta motsatsen till flanörens delaktighet – och jag tänker visa det med ett exempel ur Imre Kertészs författarskap.

Den personliga bakgrunden till mina Benjaminöversättningar, och till många inslag i mina romaner, är upplevelsen av gatans frihet, från *Flanörens blick* och framåt. Jag har på olika ställen i mina böcker försökt bearbeta detta tidiga intresse för promenaden som något annat än förmågan att bara ta sig fram till en plats, och tyngdpunkten ligger ibland, exempelvis i min roman *Europeiskt skröp*, på samlarens med flanören besläktade förhållande till det förflutna.

Flanörens rus består för Benjamin av inlevelse i tingens bytesvärde och spatserturen genom passagen är en vandring genom en värld stadd i förfall, varans dödsrike. Flanörens förtrollning, hans romantiska illusion, kan ses som en pendang till den mätte källborgarens törst efter ett stiliserat förflutet i den sammetsprunkande interiören: "de dåvarande interiörernas prunkande tapetkonst. Att leva därinne var att ha vävts och spunnits djupt in i ett spindelnät, i vilket världshändelserna hänger kringströdda här och där som utsugna insektskroppar. Från denna håla vill man inte skiljas."

Viktigast för mig hos Baudelaire, med avseende på den laddning flanören utsätter sig för i storstaden, är tanken om den elektrifierande folkmassan och ett uppgående i en tid bortom klockornas tickande:

Den ensamme och tankfulle vandraren hämtar ur denna universella gemenskap en säregen berusning. Den som lätt förmåler sig med massan upplever feberaktiga njutningar som för alltid är förmenade egoisten, stängd som en kassakista, eller den lättjefulle, tillsluten som en mollusk.

Korrespondenser till denna universella gemenskap av ensamma själar finns på flera ställen i *Les Fleurs du mal*, exemplariskt i dikten kallad just *Correspondences* (Korrespondenser):

L'homme y passe à travers des fôrets de symbols
Qui l'observent avec des regards familiers.

Genom skogar av symboler går människan fram
och iakttas av ögon, förtroliga och ömma.

För Baudelaires flanör blir folkmassan en märklig ”tredje natur” av ofrånkomlig, operoslig samhörighet: ”*des regards familiers*”. För mig är flanörens hållning att likna vid Walter Benjamins ”räddning av det förgångna” och den kritiska känslighet som Baudelaire i sin poesi och sina prosapoem utvecklar.

Eftersom flanören avstår från tilltal eller kontakt är sammanstötningen närmast imaginär, drömlig, hemlig. Den äger rum i smyg – men den äger faktiskt rum, på trottoaren, ett möte mellan två människor, två inre världar, reciproka sfärer av längtan: ”En blixst ... och sedan natt!”

Detta är för Benjamin flanörens sprängkraft. Gatan leder flanören tillbaka in i en svunnen tid, skriver han. Om man, besjälad av denna tanke, betraktar flanören som en tidsmaskin, kan det planlösa kringströvandet få samma funktion som Marcel Prousts madeleinekaka.

Flanörens irrgång är ett steg ut ur det omedelbara nuet in i ett annat tidsskikt. Jag har alltid intresserat mig för dessa steg åt sidan i litteraturen, antingen det nu var huvudpersonen Ulrichs ”semester från livet” i Robert Musils *Mannen utan egenskaper* eller Leopold Blooms irrvägar i Dublin i James Joyces *Odysseus*. Heinrich Puppe har i *Muße und Müßigang in Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"* visat hur Ulrichs liv gestaltas som en flanörexistens: den reflexiva hållningen, avståndstagandet från de roller samhället omkring honom erbjuder, Ulrichs osystematiska tänkande, storstaden som fond för livsupplevelsen, ett Wien där Ulrich genomsådar och tar avstånd från omgivningens intellektuella hållningar, så att till slut själva staden och kringirrandet utgör enda kraftkällan.

Jag intresserade mig i min ungdom intensivt för teoretiska utläggningar om tiden, säkert för att den i sådana oerhörda kvantiteter tycktes stå till mitt förfogande. Med min naiva utgångspunkt betraktade jag det som helt naturligt att tillsammans med min bästa vän åka ut till de danska bokskogarna utrustad med en tältsäng, för att under de väldiga lövkronorna återskapa Hans Castorps upplevelse på sanatoriet Berghof i Thomas Manns roman *Bergtagen*.

Det var just tidsupplevelsen vi ville åt. Thomas Mann hade gett oss nyckeln till Castorps sjuåriga sanatorievistelse som ett slags tidens gift, som vi med ungdomlig iver ville undersöka och pröva. Vi lade oss alltså på våra tältsängar under lövkronorna och läste högt ur *Bergtagen*:

Det räcker om var och en drar sig till minnes hur fort en rad, ja en 'lång' rad av dagar går som man tillbringar som sjukling i sängen. Det är hela tiden samma dag som upprepar sig, men då det hela tiden är densamma är det föga korrekt att tala om 'upprepning'. Det borde vara tal om stillastående i nuet och enformighet. De bär in middagssoppan åt en liksom de bar in den igår och som de kommer att bära ut den i morgon. Och i samma ögonblick slår en fläkt emot dig – du vet inte hur och varifrån; du svindlar när du ser soppan komma, tidsformerna flyter ut, rinner i varandra, och det som avslöjar sig som varats sanna form är ett oändligt nu där de evigt bär in soppan åt dig. Men tala om långsamhet med avseende på evigheten vore paradoxalt; och paradoxer vill vi undvika, särskilt i vår samvaro med denne hjälte.

Birgitta Goerke visar i sin studie om *Bergtagen* hur Hans Castorp i Thomas Manns roman förlorar all kontroll över tiden, hur tidens mysterium gör honom till dess fånge, så att han i den europeiska förkrigstiden beslagts av en hermetisk förtrollning i nuet, ett *nunc stans*, ett stillastående nu som romanen själv representerar. Detta romanens nu, underkastat tiden som härskare, utmynnar precis som Parallellaktionen i *Mannen utan egenskaper* i katastrofen, kriget, och uttrycks i form av en "flanerande berättelse" som handlar om tiden själv.

Hur står då flanörens tidsupplevelse i motsättning till detta tomma *nunc stans* som bara driver Hans Castorp vidare mot skyttegravan – hans kärlekshistoria blir det ju inget av, han varken tillfrisknar eller blir sjukare, allt faller bara samman och blir till ingenting under tidens obönhörliga kraft.

För tidsaspekten i erfarenheten hos vår flanör är det viktigt att understryka hur Walter Benjamin poängterar lyckodriften hos Proust, och en flanörhållning som inkluderar "troheten mot tingen som genomkorsat hans liv". Det är denna trohet som gör att vår flanör aldrig glömmer ett enda ansikte.

I sin existentiellt orienterade studie *Being in Time*, skriven med en särskilt djupgående ton mot bakgrund av den unga dotterns död i en bilolycka, citerar Genevieve Lloyd i ett avsnitt om evig återkomst, odödlighet och berättarkonst Nietzsches tanke om att varje bok och varje mänsklig handling står i förbindelse med alla handlingar, beslut och tankar, så att allt som händer är oavslutligt förknippat med allt som ska hända, och att man då förstår att odödligheten faktiskt existerar, i rörelsen. Gåendet, flanerandet, vill vi tillägga, för är det inte flanörens tidsmedvetande vi kikar in i?

Så läser jag Fernando Pessoa, den store flanören i Lissabon, som från sin utgångspunkt på gatorna kring kontoret på Rua dos Douradores på sina encyklopediska papperslappar om vardagslivet på trottoaren, precis som Baudelaire i prosapoemen, skapar en flanörhållning konstituerad på inlevelsen i det som icke har makt – och därmed förverkligar friheten, en universell tid av empati och drömmar:

Tack vare att jag har kontoret på Rua dos Douradores kan jag njuta av den inre visionen av landskap som inte existerar. Men om jag hade drömkungarna, vad skulle jag då ha att drömma om? /.../ Jag kan föreställa mig allt, därför att jag inte är någonting. Om jag vore något

skulle jag inte kunna fantisera. Bokhållarbiträdet kan drömma att han är kejsare av Rom, men det kan inte kungen av England, ty kungen av England är förhindrad att i drömmarna vara en annan kung än den han är. Hans verklighet hindrar honom från att känna.

Vad jag med Pessoa vill visa är hur flanörens tidserfarenhet hör ihop med att han eller hon skapar en inre verklighet i gåendet som motstår makten och frigör förmågan att känna. För Pessoa blir kontoret till en boksida där människorna är orden och gatan boken. Det är en för flanörens världsbild karakteristisk skymningsvision: ansiktena på gatan blir symboler för livet i dess helhet.

Paul Valéry's "Monsieur Teste" var min identifikationsfigur när jag skrev boken *Livets mening och andra bekymmer*. Min Mister Teste anländer sent på eftermiddagen till det Kungliga Teaterslottet. Gatorna utanför ligger ödsliga och tomma, som om allt plötsligt övergivits eller något hastigt tagit slut. Av människorna ser man ingenting, dimma och mörker omger allt, men från den imposanta teaterfasaden strålar ljuset mot diset och tomheten därute. Inne på teatern säger Herr Josephson i ett mellanspel kallat "Vad är tiden?": "Vi undandrar oss tidens herravälde genom att bli inlåsta på en teater bortom begriplighetens konventioner, taktikens och egennyttans lögner – eller genom att fästa bokstäver på papper för att ge oss själva en form." Flanörens rörelse är en sådan formsträvan, ett försök att i medvetandet samla ihop den förströdda tiden och de förskingrade fenomenen.

Paul Valéry's avgörande insats för vår flanör är brevet från en vän i essäromanen *Monsieur Teste*, där vännen förklarar hur han strax före ankomsten med tåg till Paris får en vision av sitt parisiska tänkesätt. Det handlar om en erfarenhet där jaget och staden bildar en enhet. Vännen känner att det i resan från landet till Paris handlar om en återkomst till ett annat livssystem. För Monsieur Testes vän är staden en demon, men i hans utläggning om det oöverskådliga stadstumultet och alla individer på gatan finns också känslan av intensitet: "Här lever vi i vår eld." Eckhart Köhn understryker att Valéry inte frågar "Vad är storstaden?", utan "Vad kan storstaden?" Det är just detta frigörande element som fascinerar vår flanör, när han eller hon släpper självkontrollen och målinriktningen, driver med folkmassan och låter trottoaren styra honom som en tidsmaskin. På tyska signalerar Walter Benjamin i ordleken "Zeit-Raum" / "Zeit-Traum" hur staden för flanören inte bara är en rymd, en plats, där tiden härskar, utan också en rymd där drömmen spelar in, och där flanören drömmer om en annan tid eller rentav i sitt rus uppnår "Das Jetzt der Erkennbarkeit", förnimbarhetens nu, ett samspel mellan det egna ödet och stadens eviga tid. Monsieur Testes vän skulle applådera.

Ingen poesi efter Auschwitz, inget flanerande i och efter lägren ... Fascismens marscherande kolonner och förintelselägrens omänsklighet antyder att flanören förintats, att hans inlevelse i folkmassan och gatans snabbt förbiilande gestalter var en illusion

– och att vi sysslar med något förlegat. Vi står inför Benjamins bild av mannen med sköldpaddan i passagen och flanören som en som förlorat sig i det förflutna.

Men i Imre Kertészs enastående roman *Mannen utan öde*, byggd på hans egna erfarenheter i Auschwitz och Buchenwald, är det i stället så att berättarens vän i Auschwitz Bandi Citrom hela tiden för den unge pojken hänvisar till bilden av staden som ljusbringare:

Ofta pratade han också om och frammanade för mig vissa platser, gator, torg och hus och de välkända reklamfraserna och neonskyltarna som tändes på gavlarna och ovanför skyltfönstren, eller med hans egna ord om 'Budapests ljus', men nu var jag tvungen att rätta honom och förklara att de ljusen inte fanns längre på grund av mörklägningsbestämmelserna, och att bomberna nog hade förändrat stadsbilden också en del. Han lyssnade på mig men jag märkte att upplysningarna på något vis inte föll honom särskilt på läppen. Nästa dag började han, så fort det gavs något tillfälle, prata om ljusen igen.

Imre Kertész berättade för mig i början av 1990-talet i Budapest, långt innan han fick nobelpriset, när vi flanerade genom staden, att naturen i Auschwitz fungerade som ett korrelat till döden: himlen och skymningsljusets skönhet. Det var särskilt timmen mellan återkomsten från fabriken och kvällsappellen som lägerfångarna längtade mest efter, och i romanen upprepar Bandi Citrom varje kväll att de en gång ska gå på Nefteles-gatan igen: "Nu tänds gatlyktorna i Budapest", svärmar han i skymningstimmen. "Kommer du ihåg reklamskylten för Scholls skoputsmedel? Nu hörs kvinnornas klackar mot asfalten." Flanörens erfarenhet ställs mot utplåningen som en appell om frihetens eviga återkomst.

Mitt förhållande till Trieste präglades från första början av fascinationen inför Claudio Magris storslagna författarskap, framför allt hans mästerverk *Mikrokosmos*. Vi reste dit och gick i Magris fotspår, färdades med båt från Grado ut i lagunen; jag blev god vän med författaren och återkommer ofta dit. Flanören i *Mikrokosmos* är en berättare som infriar allt som Monsieur Testes vän känner skräck inför.

Jag har stått i stadsparken i Trieste och i Benjamins anda försökt förklara alla sammanhang jag upplevt i Magris verk som något erfaret och levtt, pekat på statyerna av Italo Svevo och James Joyce, den irländske flanören som befolkade sitt och Leopold Blooms Dublin med triestinska erfarenheter, och min då sexårige äldste son muttrade: "Skit-James Joyce!", vilket jag tror att Joyce skulle ha uppskattat. Den vittrade statyn, faderns utläggningar, skymningen som faller över stadsparken, och så den lilla sonens: "Shit-James Joyce!"

Vi får inte glömma flanörens inlevelse i humorn på gatan som ett medel att distansera sig från det pretentiösa. Ett ständigt misstag är att förse flanören med ett slags förnämhet hämtad från vissa 1800-talsflanörers apparition. Från och med Baudelaire sker ett brott med den hållningen, och vi kan konstatera att vår flanör är en snabbig och

av ödet tilltufsad person som inte likt snobben Des Esseintes i Joris Karl Huysmans roman går *Mot strömmen* utan i stället klyver tidens ström genom att uppgå i svallet.

Just beteckningen "svall" om människoströmmen förekommer redan i inledningen till Hessels flanörbok från Berlin: "Det är ett särskilt nöje att långsamt gå genom livligt trafikerade gator. Man utmanövreras av de andras brådska, det är en simtur i svallet." Det Hessel försökte åstadkomma var att kasta "den första blicken" på staden han levde i, att uppnå eller återfinna den.

Hos Claudio Magris som bott större delen av sitt liv i Trieste, bortsett från studietiden i Turin, infrias den förhoppningen. Vi ser alla Trieste för första gången; Magris prosa förenar stadens och berättarens liv så som Hessel och Benjamin förmådde sig med Berlin och Paris via tidsaxeln. Magris hävdar att Triestes speciella historia har påverkat författarna i staden så att de av skrivandet kräver sanning i stället för skönhet. I skildringen av stadsparken i Trieste och skogen Nevoso i bergen ovanför, är det som om Magris berättare flanerar inte bara längs gator, genom parker och stadens omgivningar, han framkallar också i sättet att bilda meningar osökta övergångar mellan staden, gestalterna och det egna livet. Det är en livstid som bildar ramen för framställningen av staden, samtidigt som berättaren finns med i gestalterna, antingen de lever i hans egen tid, är aspekter eller möjliga alter egon till hans eget jag, eller författare och konstnärer han identifierar sig med i det förflutna. Allt detta aktualiseras i stadens hektiska nu. Berättaren kan vara pojken med guld fiskskålen.

Pojken med guld fiskskålen går in i stadsparken i Trieste och tömmer innehållet i planteringens lilla gulgröna vattensamling. Fisken som han vann på församlingens lotteri är sjuk, men någon har sagt till honom att den kanske kan bli frisk om han slänger den i sjön. Han tömmer skålen i dammen, hans fisk faller ner och sjunker till botten. *Mikrokosmos* omfattar i sådana scener ett helt liv, från pojken växlar vi till berättaren som går ut ur stadsparken genom grinden mot via Marconi och i det plötsliga ösregnet söker skydd i Sacre Cuorekyrkan. Nu är han plötsligt vuxen, hans hustru, Marisa, den stora kärleken, är död, och det är, i övergången mellan slutscenen i kyrkan och minnesbilderna som plötsligt överväldigar flanören, oklart i vilken tid vi befinner oss. Det är som om kyrkorummets konkreta stillhet och dunkel, där människorna rycker samman i skydd undan regnet, också inrymmer en evig tid, precis som när flanören i sitt minnesframkallande rus närmar sig en tidsupplevelse som upphäver gränsen mellan levande och döda:

Han blev inte förvånad över att se henne bredvid sig, för det var många som slog sig ner på golvet. Han var inte helt säker på att han kände igen henne, det var hon men inte bara hon, och ändå gick det inte att ta miste på den sneda, ömma och ironiska blicken, de markerade kindbenen och klänningen i havets färger. 'Dina byxor är alldeles skrynkliga, jag ska pressa dem sedan, jag har tagit med strykjärnet', sa hon. Fotografierna också, tillade hon, och visade honom ett album som hon bläddrade baklänges i, från sista sidan. 'De tog det nu, just nu, det

är en ögonblicksbild', och faktum är att fotot visade dem där de satt på golvet invid pelaren och tittade i albumet, hon i klänningen med samma färg som havet vid Miholascica och han med den sovande Buffetto i famnen. Sedan bläddrade handen snabbare, julgranar, bad vid klippreven i Barcola, utflykter till Karstplatån, bilderna löpte allt fortare, blandades i en suddig virvel, hastigheten lade dem på varandra och löste upp dem, takten steg till ett vagt skäl-vande, kanske var det bara det fladdrande skenet från vaxljusen i kyrkan som skakades av vinden.

Så gestaltar Claudio Magris till slut en flanörerfarenhet i vilken staden och det egna livet smälter samman och blir ett, och där nya människor delar samma erfarenhet ur ett oändligt antal perspektiv. De hör ihop, på grund av sin strävan, sin sårbarhet, sin lycka och sitt lidande – på väg genom regnet, mot nästa gathörn, in på kaféet eller för att ta skydd i kyrkan. *Rites de passages*, passageriter, kallade Walter Benjamin sådana övergångar mellan tillstånd. Stegens märkliga resonans antyder att tiden själv är denna erfarenhets klangbotten. Flanörens återkomst äger rum på trottoaren, genom det egna livets strömvirvel. Ingen har preciserat flanörens världsbild bättre än Chesterton i sin underbara bok om Dickens: "Han har på det mest heliga och betydelsefulla sätt nyck-eln till gatan. Hans egen jordmån utgörs av gatstenarna; gatlyktorna är hans stjärnor; den förbipasserande är hans hjälte."

KAFÉLEKTYR

Baudelaire, Charles, *Prosadikter*, övers. Erik Blomberg, Stockholm 1957.

— *Oeuvres complètes*, I, Paris 1975.

— *Det ondas blommor*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm 1986.

Benjamin, Walter, *Paris, 1800-talets huvudstad. Passagearbetet*, Band I, övers. Ulf Peter Hallberg, Stockholm / Stehag 1990.

— *Barndom i Berlin kring 1900*, övers. Ulf Peter Hallberg, Stockholm / Stehag 1994.

— *Enkelriktad gata*, övers. Ulf Peter Hallberg, Stockholm / Stehag 1996.

Bohrer, Karl Heinz, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt am Main 1996.

Chesterton, G.K., *Charles Dickens*, London 2008.

Goerke, Birgitta, *Thomas Manns Der Zauberberg und James Joyces Ulysses. Flanieren (im) Erzählen. Zwei Romane auf dem Weg in die Moderne*, Hamburg 2011.

Hessel, Franz, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin 1984. (Nyutgåva, Das Arsenal, av *Spazieren in Berlin*.)

Kertész Imre, *Mannen utan öde*, övers. Maria Ortman, Stockholm 1998.

Köhn, Eckhardt, *Straßenrausch*, Berlin 1989.

Lloyd, Genevieve, *Being in Time. Selves and Narrators in Philosophy and Literature*, London 1993.

Magris, Claudio, *Mikrokosmos*, övers. Barbro Andersson, Stockholm 1998.

Mann, Thomas, *Bergtagen*, övers. Karin Boye, Stockholm 2001.

Neumayer, Harald, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg 1999.

Pessoa, Fernando, *Orens bok*, övers. Lars Axelsson och Margareta Marin, Lysekil 1991.

Den evige flanören

*Massimo Ciaravolo i samtal med
Carl-Henning Wijkmark och Ulf Peter Hallberg*

MC: Det är en ära för mig att leda samtalet med er, Carl-Henning Wijkmark och Ulf Peter Hallberg, därför att era böcker kontinuerligt gett mig inspiration och stöd under min forskning. När författare som Herman Bang, Sigbjørn Obstfelder, Hjalmar Söderberg och Runar Schildt kunde utsättas för sin samtids moraliska fördomande och anklagas för att vara flanörer, och *just som sådana* slappa, likgiltiga eller frånvarande, visar era böcker att flanörhållningen däremot betyder envist sökande och inlevelse, och att distansen kan skapa engagemang i flera hänseenden: existentiellt, etiskt och socialt. Det är något som också de ovannämnda författarna vid förrförra sekelskiftet visste väl, medan de fick stå ut med samtidens oförståelse.

Vi vet också hur Walter Benjamins verk har bidragit till att forma våra nutida begrepp om storstadslitteratur och om flanören som litterär gestalt och strategi. Förutom att vara författare, har ni gjort en stor insats som översättare. Det är ingen tillfällighet att ni bland annat har översatt Benjamin från tyska, ja, ni har översatt det mesta av vad som finns av honom på svenska. Benjamin skrev sina texter från 1910-talet och till 1940 men fick sitt egentliga genombrott med verken, i Tyskland och i världen, först i åren mellan 1972 och 1989, i och med Suhrkamps utgåva av hans samlade skrifter. Er insats är delvis en följd av denna renässans. Men det är också intressant att den första utgåvan av Benjamin på svenska, *Bild och dialektik* (1969, ny utg. 1991), en samling essäer översatta av Carl-Henning, kom före Suhrkamps utgåva.

I er bok *Städernas svall* (2011) berättar ni att ni stiftade bekantskap via Benjamin. Vad har Benjamin betytt för er som författare och även som "flanörförfattare"? Finns det något verk av Benjamin som är oöversatt till svenska, och som ni tycker borde översättas?

CHW: Benjamins filosofi och kulturkritik har gett mig rik intellektuell inspiration. Som författare har jag säkert lärt mycket av honom, inte minst om de i flanörperspek-

tivet så givande övergångarna mellan sinnesintryck och reflexion där Benjamin går vidare på Baudelaires och Prousts linjer. Av de verk av honom som återstår att översätta är "Det tyska sorgespelets ursprung" säkert det viktigaste. En lysande början har gjorts av Lars Bjurman, som under sina sista år översatte två centrala avsnitt (i Walter Benjamin, *Språkfilosofiska texter*, 2012).

MC: Jag tänker också på en översatt pärla av Benjamin, *Moskauer Tagebuch*, en både politisk och intim skildring som kan påminna om en av era historier. Benjamin reser till Sovjetunionen, och som kommunistisk intellektuell från Västeuropa står han, iakttagande och tvekan, inför ett stort historiskt skeende: förverkligandet av kommunismen i Stalins regi. Samtidigt äger hans resa rum i anslutning till ett inre skeende, den olyckliga kärleken till Asja Lacis.

UPH: Benjamin har lärt mig att det förflutna alltid förblir oavslutat, eftersom vi bär det med oss och aktualiserar det. Jag identifierade mig med hans flanörgestalt, som jag skrivit vidare på. Allt det här började när jag bodde i Paris 1983. Samlaren hos Benjamin läste jag som ett porträtt och en filosofisk beskrivning av min pappa. Sedan dess försöker jag uppväcka de döda, inte minst mina föräldrar, för att aktivera nuet och min förståelse av de bortgångna. Och för att jag vill fortsätta att leva med den energi som omgav dem. Jag har nått en punkt där de döda ofta känns *särskilt levande*. Detta perspektiv ingår för mig i flanörens frihet: man lösgör sig från tid och rum, det är en skärpning av sinnesintrycken som spränger tidsbarriärer. När det gäller Benjamins skrifter återvänder jag ofta i tankarna till enskilda formuleringar i *Paris, 1800-talets huvudstad* och *Barndom i Berlin kring 1900*; genklangen frigör idéer för mitt eget författarskap. I min iskalla lägenhet vid motorvägen Westtangente i dåvarande Västberlin översatte jag stora delar av *Dagbok från Moskva*, som aldrig publicerats. Jag har alltid arbetat så där: man gör det man gör – för att det är en del av den personliga situationen. Hos mig finns det travar av opublicerat material. Det finns ett personligt vemod i Benjamins Moskvadagbok som korresponderar med en melankoli som jag omfattar. Man ska förlora allt, men man kan få det att lysa. Benjamin i släden, när han tar farväl, och hans älskade Asja Lacis på trottoaren, och så hur han plitar ner allt detta, förmodligen på tåget efteråt: "Med den stora kofferten i knäet for jag gråtande genom gatorna i skymningen till stationen." Det är heroiska ord ur flanörens liv.

MC: Om jag skulle försöka karaktärisera er som "flanörförfattare", är ni båda europeiska resenärer som söker kontakt med storstäderna utanför det egna landets gränser. Ni behöver sinnlig närvaro i storstäderna som intellektuell stimulans. Alla sinnen är involverade, men blicken och fotsulorna är kanske de främsta attributen. Era författarskap delar dessutom vissa gemensamma insikter och förutsättningar som jag skulle

sammanfatta i tre relaterade punkter: 1) det ges ingen svensk identitet utan en kosmopolitisk erfarenhet och ett intresse för Europas mångfaldiga identitet (en spatial dimension); 2) det ges ingen förståelse av nutiden utan blicken bakåt, eller också omvänt: historisk förståelse förutsätter en förankring i nuet, en bestämd erfarenhet, utifrån vilken man försöker aktualisera det som varit och kanske rädda något av det (en tidsdimension); 3) samspelet mellan individuell och kollektiv historia (också tidsdimension).

Carl-Henning, din roman *Dacapo* (1994) har beskrivits som en litterär *road movie*. Huvudpersonen, en svensk fotograf, reser runt i Europa, framför allt i städerna, i samband med en arbetsuppgift: han ska fotografera spår av Europas föreställningar om döden före första världskriget. Allt detta sker emellertid hösten 1989, medan de kommunistiska öststaterna kollapsar, och samtiden tränger sig på och ställer dramatiska frågor. Fotografen kan omöjligt ge svar i Berlin och i Prag i november 1989, men som "flanör" (beteckningen används faktiskt flera gånger i romanen) blir han åtminstone tvungen att stanna och se, registrera, och på sitt sätt delta – inte vända blicken åt ett annat håll, som man föredrar att göra i München och Wien. Och det är, tycker jag, en prestation och ett val i sig. Kan du kommentera samspelet och kollisionen mellan dåtiden och nutiden hos fotografen? Hur förhåller han sig egentligen till arbetsuppgiften om "Nekropa"? Och vad fångar honom mest av den politiska vändningen i Berlin och i Prag? Var du verkligen i Berlin och Prag under händelserna?

CHW: Nej, jag bevittnade inte vändningen i Berlin och Prag. Skildringen i *Dacapo* har hämtat material från besök vid andra tidpunkter. Boken är i allt väsentligt fabulerad, det fanns inga dokumentära ambitioner. När fotografen i berättelsen dubbelexponerar Europa 1989 (där han befinner sig) och ett Europa före 1914 (den minnenas kyrkogård som fotografen utforskar), så är det främst för att initiera en självprovning: Vad betyder det här för mig som svensk, som europé och som människa formad av en viss miljö och en viss epok? Han tar mått på sig själv och noterar en förändring.

MC: Ulf Peter – Berlin är en viktig utgångspunkt i ditt författarskap, både Väst- och Östberlin, både före och efter murens fall. I *Flanörens blick* (1993, 1996) fungerar din erfarenhet av staden som inre drivkraft för resor till flera andra städer i Europa och till New York. I senare böcker som *Grand Tour* (2005) och *Europeiskt skräp* (2009) försvinner dock Berlin, för att endast dyka upp i några ögonblicksbilder. Du bekänner också att du nu är mindre intresserad av att skriva om staden och nationen du bor i, Berlin och Tyskland, och att du helst vill leta efter dina rötter, din barndoms och ungdoms Malmö, i dina föräldrars och din familjs historier. Kan du förklara detta förhållande och denna spänning mellan Berlin och Sverige i ditt skrivande?

UPH: Det är den pendelrörelse som präglar livet självt. Man lämnar något och måste återvända – inte minst för att förstå sig själv. Sedan *Grand Tour* 2005 har jag varit upptagen av att skriva min familjs historia från 1880-talet och framåt. En stark drivkraft är saknad, inte bara när det gäller mina anförvanter utan också den energi som gällde moderniteten och konstens roll i livet. Jag försöker rekonstruera och omskapa detta som möjligheter för oss, peka på energin i vissa konstnärliga och existentiella perspektiv. Det finns ett kallt genomskådande i dag som jag är fullständigt ointresserad av, en beklämmande besserwisser-apokalyps. Kriminallitteraturen är den utfattiga mainstream-reklamen för detta livsperspektiv. Själv är jag bekännande romantiker, jag flammar med Shelley: "To love, and bear, / to hope til Hope creates / From its own wreck / the thing it contemplates." Just nu försöker jag sammanfatta åren 1983–2013 i Berlin. Då är det romantiska perspektivet givande – inte minst för att försöka förstå epokskiftet.

MC: Er vänskap och ert samarbete har resulterat i en bok som ni skrivit tillsammans, *Städernas svall*, som jag tidigare nämnde. Den är en dialog om och en hyllning till fem europeiska storstäder – Paris, Wien, München, Barcelona och Helsingfors. Ni samtalar här om ert personliga förhållande till städerna, och om många andra europeiska författare, konstnärer och kulturpersonligheter som har haft en viktig koppling till dessa städer. Era europeiska städer visas som verkliga, fysiska platser – till exempel resonerar ni om det kulturella och sociala klimatet som städerna återspeglar i dag – och de visas samtidigt som litterärt universum. Hur kom ni på idén att skriva en sådan bok? Vilka behov och intressen uttrycker den? Varför dessa fem städer och inte andra? Och varför har ni valt en titel som refererar till Eyvind Johnsons roman *Strändernas svall* (1946)?

CHW: Titeln *Städernas svall* är förstås till en del en lite skämtsam hommage till Eyvind Johnson, en av de stora européerna i vår litteratur. Men vi har också velat utveckla ett genomgående tema: svalet av intryck – ansikten, möten, samtal, storstaden som scen för ett kontinuerligt skådespel – hela denna rikedom som strömmar emot flanören i de stora städerna. "Ett landskap gjort av idel liv", som Benjamin säger om Paris med ett citat från Hofmannsthal.

UPH: Just beteckningen "svall" om människoströmmen förekommer redan i inledningen till Franz Hessels flanörbok från Berlin, *Spazieren in Berlin* från 1929: "Det är ett särskilt nöje att långsamt gå genom livaktigt trafikerade gator. Man utmanövreras av de andras brådska, det är en simtur i svalet." Det Hessel försökte åstadkomma var att kasta "den första blicken" på staden han levde i, att uppnå eller återfinna den.

MC: Hur tillfällig och "ytlig" hänvisningen till *Strändernas svall* än är, påminner den dock mig om att underrubriken i Johnsons historiska roman, vilken handlar om en krigstrött, hemresande Odysseus, lyder *En roman om det närvarande*. Eyvind Johnson är, liksom ni två, en svensk europeisk författare och resenär, och han har dessutom skrivit en roman om Paris, *Stad i ljus* (1927), som ligger centralt i ämnet vi diskuterar i dag, nordisk storstads- och flanörlitteratur.

För att återkomma till *Städernas svall*, pendlar där era röster mellan pessimism och vitalitet. Städerna är och förblir trots allt elektriserade och livsbejakande. Jag uppskattar att ni kan vara starkt samtidskritiska och kulturkritiska, men att ni aldrig hamnar i en sluten katastrofism. Porträttet av Hans Magnus Enzensberger i boken utgör kanske kulmen på denna inställning. Vill ni kommentera detta? Alltså både er samtidskritik och er insikt om att historien inte är slut.

CHW: Den samtidskritik med bevarad livsbejakelse som du syftar på med din karakteristik är väl just vad vi försöker bedriva. Och mötet med Enzensberger var verkligen en höjdpunkt i vår odysse genom städernas svall. Samtidskritisk är han ju i högsta grad, men han har ändå kunnat bevara en i grunden positiv inställning och en tilltro till framtida möjligheter. Det stärker livsmodet att samtala med en sådan personlighet.

UPH: När vi besökte Enzensberger i München gjorde han ett djupt intryck på mig med en generositet och gossaktighet som ibland framträder när den egna aktiviteten och nyfikenheten på livet förädlar en människa. Det finns tusentals snikna författardvärgar, skallerormar främst upptagna av sitt eget slem. Men det finns även människor som använder kulturen och skrivandet för att skänka mänskligheten något som också till slut präglar dem själva. Jag kan bara formulera det som ett slags livstro. Enzensberger är en härlig förebild.

MC: Carl-Henning, din roman *Du som ej finns* (1997) inleds makalöst i Paris, där jagberättaren och huvudpersonen reflekterar över relationen mellan det inre rummet, den borgerliga interiören, och det yttre, offentliga rummet på torget utanför, alltså över privat och kollektiv historia. Detta blir den röda tråden i sökandet som följer, ett sökande som tar huvudpersonen till Frankrikes atlantkust och, samtidigt i minnet, till Finlands fortsättningskrig mot Sovjetunionen under andra världskriget och till den förlorade fadern. Kan du berätta närmare om förhållandet mellan kollektiv och privat historia i denna roman?

CHW: De bärande komponenterna i berättelsen har du just angett. Den privata bakgrunden är främst att jag, liksom huvudpersonen, tidigt förlorade min far. Som barn under kriget var jag särskilt starkt berörd av grannländernas öden och fantiserade

mycket kring slutstriderna i Karelen. Kontrasten mot det självupptagna ransonerings- och beredskapssverige finns med som bakgrund till det som sker femtio år senare i jagberättarens liv.

MC: Ulf Peter, det har påpekats med rätta att August Strindberg och Victoria Benedictsson är huvudfigurerna i din senaste roman *Strindbergs skugga i Nordens Paris* (2012), men det finns en tredje huvudgestalt, och det är själva staden Köpenhamn. Även om Herman Bang endast skymtar periferiskt som romanfigur i din bok, känner jag hans närvaro i din Köpenhamnsbildning, jag tänker framför allt på romanen *Stuk* (1888). Hur viktig är Bang som flanör- och Köpenhamnsförfattare – för din roman och över huvud taget?

UPH: Herman Bang gjorde ett djupt intryck på mig redan i tonåren. Jag var då en melankoliker av samma slag och kunde identifiera mig totalt med William Høg. Det finns en känslighet hos Bang som jag beundrar, en inlevelse i nederlaget och en medkänsla med de hunsade. I sina reportage från Köpenhamn på 1880-talet är han otroligt på att skildra arbetarna och kontoristerna, den värld han själv inte alls kommer ifrån eller känner till från början. Det handlar om inlevelse: han ser detaljerna, han har en säregen blick för det väsentliga, som Baudelaire. För min Köpenhamnsroman om tiden kring 1888 inspirerades jag framför allt av *Stuk* som är ett storstilat försök att skriva med staden som huvudperson. Jag tog upp den tråden och Bang rensades tyvärr ut på slutet. Han var länge en av romangestalterna, men det får bli i en annan roman. Han var för stor, tror jag, och det var ett annat spår.

MC: Carl-Henning, de manliga huvudpersonerna i dina romaner – jag tänker först och främst på den svenske journalisten i Paris i *Sista dagar* (1986) och den svenske fotografen i München i *Dacapo* – påminner mig om Arvid Stjärnblom i Hjalmar Söderbergs *Den allvarsamma leken*: de är kunniga och belästa, framgångsrika i sina yrkesliv, de är hemmastadda i städerna och kan röra sig i det praktiska. Men de verkar sakna ett centrum i sina känslor; de känner sig ofta tomma och ensamma; de vet inte riktigt om de vågar älska, eller vem de älskar. Ser du också en likhet med Söderbergs gestalt? Och har hans böcker varit viktiga för ditt författarskap? Du skriver ju i *Städernas svall*: ”Den store romanförfattaren under den epoken är för mig inte Strindberg utan Hjalmar Söderberg” (s. 106–107).

CHW: Du kan möjligen ha rätt, även om Arvid Stjärnblom knappast fanns i mina tankar när jag skrev de romaner du nämner. Men Söderberg som romanbyggare och stilkonstnär har jag beundrat ända sedan tonåren då jag först läste honom.

MC: Om flanören trivs i den anonyma folkmassan, är den moderna idrotten och dess arenor också en plats för honom. Ulf Peter, du gör denna upptäckt i *Fotbollskarnevalen* (1990) och *Legender & lögnar* (2007); du skriver dessutom vackert om tennis i början av *Europeiskt skräp*, och kritiserar idrottsföraktarna. Kan du berätta om flanörens blick på idrott i dina böcker?

UPH: Flanören och idrottsmannen befinner sig bortom tiden i ett slags överväldigande rus. Jag är lika fascinerad av att irra på gatorna som av att på tennisbanan övertrumfa tiden och tillvarons skavande motstånd genom att slå ett välriktat passerslag just när motståndaren tror att han ska slå in matchbollen. Jag vill vända nederlaget till seger, det är konstens perspektiv. För mig handlar skrivandet, irrandet och spelandet om att upprätthålla livsenergi. Kultur- och sportföraktarna är alltid väldigt säkra på sin sak – det är föraktare. Men deras njutning, välbefinnandet, förvandlar dem snabbt till tidigt döda. Hålögda och tomma tror de att vi ägnar oss åt en meningslös ansträngning. I sitt komatillstånd är de blinda för livets storhet. Låt dem sucka och gnälla! Det går ut över dem själva, de är sanna förlorare.

MC: Carl-Henning, jag har stiftat bekantskap med Bertil Malmbergs lyrik genom dig. Du skriver om honom i *Dacapo* och i *Städernas svall*. Detta har också att göra med både din och Malmbergs starka relation till staden München. Malmbergs blick handlar ju mycket om att fånga stadens stämningar, men också om en utanförståendes förståelse till inlevelse och medlidande. Vi återkommer alltså till flanörhållningen. På vilket sätt har denna föregångare varit viktig för dig?

CHW: Bertil Malmberg har betytt mycket för mig genom åren. Med sin poesi förstås, särskilt den från hans sena period, men lika mycket med sin prosa i memoar- och essäböckerna och allra mest i romanfragmentet *Morgon i München 1923*. Hos Malmberg möter man enkelt uttryckt flanören som poet: utanförstående men medkännande. Det var intrycken från honom som fick mig att som artonåring tillbringa nästan ett år i München – som student men framför allt som flanör i denna hemlighetsfulla stad.

MC: I *Livets mening och andra bekymmer* (2010), romanen du skrivit med och om Erland Josephson, får den anonyma massan och det urbana rum den rör sig i, vilka du annars älskar, ett snarare hotande förtecken. Massan blir sinnebild för populismens makt i nutidens samhälle som misstänkliggör all konst som inte är "folklig" och som inte har med omedelbar konsumtion och underhållning att göra. Massan angriper Teaterslottet, där dina gestalter försöker finna en fristad. Varför är Stockholm en stad du inte gärna flanerar i, Ulf Peter?

UPH: Stockholm är fullt av huvuden och hållningar som med hjälp av teknisk apparatur är fullständigt bortkopplade från fysiskt-sinnlig och andlig erfarenhet, i stället uppkopplade till ett frenetiskt *nunc stans*, ett obönhörligt signalerande nu, alltid på väg bara till *ett* mål, en folkmassa renons på delaktighet, tomma blickar mot displayer som aldrig möter bilden av den som går förbi. Stockholmsflanören existerar huvudsakligen i den ståtliga naturen vid vattnen – som ett av Rousseau eller Henry David Thoreau inspirerat urtidsdjur – på Djurgården emellanåt, eller möjligen någon gång om sommaren idisslande i Kungsträdgården eller Humlegården. På vintertrottoaren har den ensamme stockholmsvandrararen för länge sedan urartat till jagat flockdjur. Jag älskar Stockholm, som beundras så för sina vatten, med flanörens avståndskärlek – det finns många vackra hus och byggnader där historien känns paradoxalt närvarande – men jag kan finna det mentala tillståndet på gatorna urvattnat. Folk tycks skynda bort från sig själva. Det är sällan man ser någon stanna upp.

MC: Tack, Carl-Henning Wijkmark och Ulf Peter Hallberg! Avslutningsvis vill jag fråga er om ni kan känna igen er i definitionen "flanörförfattare"? Eller finns det en risk av reducering och förenkling i en sådan etikett? Kommer det att finnas mer storstäder och flanörer i ert kommande författarskap?

CHW: I två av mina romaner, *Sista dagar* och *Dacapo*, förekommer ibland ett flanörperspektiv, en existentiellt grundad pendling mellan distans och inlevelse. Men jag kan inte tycka att jag därför är en "flanörförfattare", det här är inte ett centralt drag i mitt författarskap. Och det lär inte bli det heller.

UPH: När jag anlände till Nollendorfstrasse i Berlin för 30 år sedan, och såg kopparplattan på husväggen som minner om att Christopher Isherwood bodde här 1929–33 så mindes jag plötsligt Liza Minellis underbara uttryck när hon öppnar dörren för den nyanlände engelsmannen i Bob Fosses filmversion av *Farväl till Berlin*: "Fräulein Schneider nix zu Haus. Do you have a cigarette, darling?" Det var så där man kände sig när man hade lämnat Sverige och befann sig i den mörka, slitna storstaden Berlin: uppsluppen. Nästan som Sally. Det finns, om man följer mig, ett starkt frihetsmotiv i flanörens hållning som motsäger anklagelsen om estetisering och brist på delaktighet, flanören som bara sitter i kaféets döda vinkel och smuttar på sin absint, i självvald ensamhet. Det är en konkret frigörelse av kraft i anonymiteten, en allmänmänsklig inlevelse i de andras blickar och öden på trottoaren. Och det är den friheten flaneuser som Sally Bowles har för ögonen. Det är en sympati som faktiskt grundar sig på universella värden. Det är en reservoar av känslor, stämningar och energi – på gatan. Den förbi-passerande tilltalas i flaneusens okynniga huvud alltid med "darling".

Det här kommer mitt skrivande alltid att präglas av, *je suis la ville, ich bin die Stadt*.

Sedan 1980-talet har jag inspirerats av min frände och förebild Carl-Henning; han har bland de svenska författarna en särskild spänst i steget och skrivandet. Han tar något utifrån och införlivar det med sitt liv. Jag uppfattar hans blick som flanörens på ett so-kkratiskt sätt. Många av hans romaner skildrar återkomster; gestalter som utforskar tid och rum för att försöka förstå sig själva eller någon annan. Vi två irrar dessutom gärna tillsammans på främmande gator och i andra världar än den svenska. Kanske är vi den nya tidens flanörförfattare. Vi söker en ny identitet som härbärgerar en kosmopolitiskt offensiv känsla av hemlöshet – trots allt grundad på värden – för denna fascinerande gestalt.



Om författarna

JAN BALBIERZ är docent i svensk litteratur vid Jagiellonska Universitetet i Krakow, översättare och kritiker. Han har bland annat publicerat monografierna *Nowy kosmos. Strindberg, nauka i znaki* (2008) och *À propos inferna. Tradycje wynalezienie i dyskursy nieczyste w kulturach modernizmu skandynawskiego* (2012).

ELENA BALZAMO är litteraturhistoriker och översättare. Hon är författare till bl.a. *August Strindberg: visages et destin* (1999, svensk övers.: *August Strindberg. Ansikten och öde*, 2012), *Den engagerade skeptikern: Hjalmar Söderberg och politiken* (2001), *Olaus Magnus. Carta marina* (2005), *Olaus Magnus. Die Wunder des Nordens* (i samarb. med R. Kaiser, 2006), *"Skrifdon och papper, brefkort, frimärken". Fyra essäer om Strindberg* (2012), samt till ett sextiototal artiklar, huvudsakligen om svensk idéhistoria och litteratur. Aktuell med *En enkel till Paris* (utkommer 2014). *Den osynliga ärkebiskopen. Essäer om Olaus Magnus* är under arbete.

ALEXANDRA BORG driver för närvarande det treåriga projektet *Läsning 2.0*, om boken och läsaren i digitaliseringens tidevarv, med medel från Riksbankens Jubileumsfond och Bonnieförlagen. Disputerade 2011 vid Uppsala universitet. Avhandlingen *En vildmark av sten* behandlade litterära stockholmskildringar kring sekelskiftet 1900 och argumenterade för framväxten av en urban prosa och med den en ny litterär estetik. År 2012 publicerade hon monografin *Brottsplats Stockholm*, om den svenska huvudstaden som spelplats i deckarskildringar från 1850 fram till idag. Borg är aktiv som föreläsare och kulturkritiker. Hennes främsta intresseområde är spänningsfältet mellan estetik och nya medier.

MASSIMO CIARAVOLO är lektor i skandinavisk litteratur vid universitetet i Florens: Università degli Studi di Firenze. Han har skrivit om Söderberg som litteraturkritiker (1994) och om mottagandet av flanören bland de finlandssvenska så kallade dagdri- varna (2000). Strindbergs verk är för närvarande hans främsta forskningsområde. Senast utkom essäer i *The International Strindberg* (ed. Anna Westerståhl Stenport; 2012), i *August Strindberg. A Hundred-Year Legacy* (ed. Anna Westerståhl Stenport & Eszter Szalczer; 2012), och i *Strindbergiana* (2013). Han har dessutom översatt skan- dinavisk litteratur till italienska. 2013 publicerades *Trash europeo*, översättningen av Hallbergs *Europeiskt skräp*.

ULF PETER HALLBERG har sedan 1993 i en rad essäromaner (*Flanörens blick*, *Grand Tour*, *Legender & lögn*) gestaltat konfrontationen mellan liv och konst. Sitt stora genombrott fick han med romanen *Europeiskt skräp* (2009), om en fader och dennes liv som samlare i konstens tecken. Hallberg har hittills översatts till sex språk. 2010 utkom *Livets mening och andra bekymmer*, skriven med Erland Josephson. 2011 utgavs *Städernas svall* (2011) tillsammans med Carl-Henning Wijkmark. Hallbergs senaste roman *Strindbergs skugga i Nordens Paris* (2012) skildrar det moderna genombrottets Köpenhamn på 1880-talet. Som teaterman har han översatt Shakespeare, Schiller, We- dekind, Brecht m.fl.

BURE HOLMBÄCK (1923–2013), litteraturvetare och författare, disputerade på *Det lekfulla allvaret* (1969) om Hjalmar Söderbergs roman *Den allvarsamma leken*. Han är författare till *Hjalmar Söderberg, ett författarliv* (1988) samt till ett flertal studier i Söderbergs författarskap, bl.a. *Hjalmar Söderbergs Stockholm* (1984) och *Hjalmar Söderberg och passionerna* (1991). Han var Söderbergsällskapets grundare (1984) och dess första ordförande, samt initiativtagare och redaktör för den pågående utgåvan av Hjalmar Söderbergs *Samlade skrifter*, medredaktör för *Förvillelser*, redaktör för *Martin Bircks ungdom* och medredaktör för *Den allvarsamma leken*.

ANDREAS G. LOMBNÆS er dr philos og professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Agder, Kristiansand. Skriver p.t. om musikkvideoer innenfor prosjektet Multikul (UiA); eget prosjekt 'Subjekter i norsk litteratur'; nylig publisert: "Texts Dis- closing Nothing: Michael Maier, *Atalanta fugiens* (1617), and Gunnar Wærness, *Bli verden* (2007)", i *Journal of Illustration Studies*, December 2013, Cardiff (CEIR). "Identitet i spill. Frihet og gjentagelse i Dag Solstads roman *Irr! Grønt!* (1969)", i *Norsk litterær årbok 2013*, Samlaget: Oslo. "SIG SELV AT DØDE – Subjektet i Henrik Ibsens *Brand* (1866) og *Peer Gynt* (1867)", i *European Journal of Scandinavian Studies (EJSS)*, Volume 43, Issue 2 (Oct 2013), De Gruyter: Berlin.

ARNE TOFTEGAARD PEDERSEN, från Gylling i Jylland. Var länge bosatt i Finland och Norge, men har nu återvänt till Danmark. I sin doktorsavhandling, *Det marginaliserade gennembrud. Tre moderne svensksprogede romaner fra 1880ernes Finland* (2002) lyfte han fram det moderna genombrottet i Finlands svenska litteratur. Skrev *Urbana odysseer. Helsingfors, staden och 1910-talets finlandssvenska litteratur* (2007) om urbaniseringens realiteter och dess litterära uttryck. Var redaktör för *På fria villkor. Edith Södergran-studier* (2011) och håller på att färdigställa en bok om Helena Westermarck, sedd i ett nationellt och internationellt perspektiv.

CHRISTINA SJÖBLAD är professor em i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Efter doktorsavhandlingen *Baudelaires väg till Sverige* (1975) har hon bl. a. arbetat med svensk-franska förbindelser samt med dagboksforskning. Här kan en textkritisk utgåva av Victoria Benedictssons dagböcker i 3 band, *Stora boken I–III* (1978–85) framhållas. Senast utgivna böcker är *Utan poesi – aldrig. Baudelaire i nuet* (2007), och *Bläck, äntligen! Kan jag skriva ... En studie i kvinnors dagböcker från 1800-talet* (2009).

PER STAM, docent, litteraturforskare vid Stockholm universitet och huvudredaktör för *August Strindbergs Samlade Verk*, har redigerat och/eller kommenterat åtta volymer i Samlade Verk, bland annat *Teater och Intima Teatern* (1999), *Naturvetenskapliga Skrifter I–II* (2010, 2003), och *Vivisektioner II* (tillsammans med Gunnel Engwall, 2011). Redaktör för *Strindbergiana* 2006–2014. Han har även publicerat *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder* (diss. 1998), en textkritisk utgåva av Parlands *Sönder* (2005; pocket 2014), samt artiklar om framför allt textkritik, Strindbergs författarskap och om finlandssvensk litteratur.

THURE STENSTRÖM, född i Roma, Gotlands län. Professor emeritus i litteraturvetenskap, Uppsala universitet. Gästprofessor Harvard 1968–69. Lärostolsinnehavare i Uppsala 1971–1993. Ledamot av Kungl. Vitterhetsakademien och dess danska och norska motsvarigheter. Böcker om nordisk genombrottslitteratur, existentialismen, Eyvind Johnson, Lars Gyllensten och Ingemar Hedenius. Medarbetare i *SvD* sedan 1963 med bl.a. mer än 240 understreckare. Teologie hedersdoktor i Uppsala 1999.

CARL-HENNING WIJCKMARK, författare, Stockholm. Utgivit ett femtontal böcker. Romaner, bl.a.: *Jägarna på Karinhall*, *Dressinen*, *Den svarta väggen*, *Stundande natten*, (Augustpriset 2007). Pjäser: *Den moderna döden*, *Sveaborg*. Essäer i bl.a. *Litteratur och människovärde*, *Samtiden bakom oss*.

MARTIN ZERLANG, professor i litteraturvidenskab og moderne kultur ved Københavns Universitet. Har skrevet flere bøger og artikler om litteratur- og kulturhistorie. Har skrevet om bykultur i *Bylivets kunst. København som metropol og miniature* (2002) og *Herman Bangs København* (2007). Seneste udgivelser: *Karikaturland* (2014) og *1914* (2014).

Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens serie *Konferenser*

- 1 Människan i tekniksamhället. Föredrag och diskussioner vid Vitterhetsakademiens konferens 25–27 januari 1977. 1977
- 2 Människan i tekniksamhället. Bibliografi. 1977
- 3 Swedish-Polish Literary Contacts. 1979
- 4 Människan, kulturlandskapet och framtiden. Föredrag och diskussioner vid Vitterhetsakademiens konferens 12–14 februari 1979. 1980
- 5 Människan, kulturlandskapet och framtiden. Bibliografi. Ed. Arnold Renting. 1980
- 6 Safe Guarding of Medieval Altarpieces and Wood Carvings in Churches and Museums. A Conference in Stockholm, May 28–30 1980. 1981
- 7 Tolkning och tolkningsteorier. Föredrag och diskussioner vid Vitterhetsakademiens symposium 17–19 november 1981. 1982
- 8 Research on Tropes. Proceedings of a Symposium Organized by the Royal Academy of Letters History and Antiquities and the Corpus Troporum, Stockholm, June 1–3 1981. Ed. Gunilla Iversen. 1983
- 9 Om stiltforskning. Föredrag och diskussionsinlägg vid Vitterhetsakademiens symposium 16–18 november 1982. 1983
- 10 J. V. Snellman och hans gärning. Ett finskt-svenskt symposium hållet på Hässelby slott 1981 till 100-årsminnet av Snellmans död. 1984
- 11 Behövs "småspråken"? Föredrag vid Vitterhetsakademiens konferens den 22 november 1983. 1984
- 12 Altaistic Studies. Papers Presented at the 25th Meeting of the Permanent International Altaistic Conference at Uppsala June 7–11, 1982. Eds. Gunnar Jarring and Staffan Rosén. 1985
- 13 Att vara svensk. Föredrag vid Vitterhetsakademiens symposium 12–13 april 1984. 1985
- 14 Samhällsplanering och kulturminnesvård. Föredrag och diskussionsinlägg vid Vitterhetsakademiens symposium 28 mars 1985. 1986
- 15 Runor och runinskrifter. Föredrag vid Riksantikvarieämbetets och Vitterhetsakademiens symposium 8–11 september 1985. 1987
- 16 The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium August 5–8 1985. Ed. Nils Åke Nilsson. 1987
- 17 Nubian Culture: Past and Present. Main Papers Presented at the Sixth International Conference for Nubian Studies in Uppsala, 11–16 August, 1986. Ed. Tomas Hägg. 1987
- 18 "1786". Vitterhetsakademiens jubileumssymposium 1986. 1988
- 19 Polish-Swedish Literary Contacts. A Symposium in Warsaw September 22–26 1986. Eds. Maria Janion and Nils Åke Nilsson. 1988
- 20 Sverige och Petersburg. Vitterhetsakademiens symposium 27–28 april 1987. Red. Sten Carlsson och Nils Åke Nilsson. 1989
- 21 Tradition and Modern Society. A Symposium at the Royal Academy of Letters History and Antiquities, Stockholm, November 26–29, 1987. Ed. Sven Gustavsson. 1989
- 22 Die Bronzezeit im Ostseegebiet. Ein Rapport der Kgl. Schwedischen Akademie der Literatur

Geschichte und Altertumsforschung über das Julita-Symposium 1986. Ed. Björn Ambrosiani. 1989

- 23 Bilden som källa till vetenskaplig information. Föredrag vid Vitterhetsakademiens symposium 13–14 april 1989. Red. Allan Ellenius. 1990
- 24 Att tala utan ord. Människans icke-verbala uttrycksformer. Föredrag vid symposium i Vitterhetsakademien 25–26 oktober 1989. Red. Göran Hermerén. 1991
- 25 Boris Pasternak och hans tid. Föredrag vid symposium i Vitterhetsakademien 28–30 maj 1990. Red. Peter Alberg Jensen, Per-Arne Bodin och Nils Åke Nilsson. 1991
- 26 Czeslaw Milosz. A Stockholm Conference. September 9–11, 1991. Ed. Nils Åke Nilsson. 1992
- 27 Contemplating Evolution and Doing Politics. Historical Scholars and Students in Sweden and in Hungary Facing Historical Change 1840–1920. A Symposium in Sigtuna, June 1989. Ed. Ragnar Björk. 1993
- 28 Heliga Birgitta – budskapet och förebilden. Föredrag vid jubileumssymposiet i Vadstena 3–7 oktober 1991. Red. Alf Härdelin och Mereth Lindgren. 1993
- 29 Prehistoric Graves as a Source of Information. Symposium at Kastlösa, Öland, May 21–23, 1992. Ed. Berta Stjernquist. 1994
- 30 Rannsakingar efter antikviteter – ett symposium om 1600-talets Sverige. Red. Evert Baudou och Jon Moen. 1995
- 31 Religion in Everyday Life. Papers given at a symposium in Stockholm, 13–15 September 1993. Ed. Nils-Arvid Bringéus. 1994
- 32 Oscar Montelius 150 years. Proceedings of a Colloquium held in the Royal Academy of Letters, History and Antiquities, Stockholm, 13 May 1993. Ed. Paul Åström. 1995
- 33 August Strindberg och hans översättare. Föredrag vid symposium i Vitterhetsakademien 8 september 1994. Red. Björn Meidal och Nils Åke Nilsson. 1995
- 34 The Aim of Laboratory Analyses of Ceramics in Archaeology, April 7–9 1995 in Lund, Sweden. Eds. Anders Lindahl and Ole Stilborg. 1995
- 35 Qumranlitteraturen. Fynden och forskningsresultaten. Föreläsningar vid ett symposium i Stockholm den 14 november 1994. Red. Tryggve Kronholm och Birger Olsson. 1996
- 36 Words. Proceedings of an International Symposium, Lund, 25–26 August 1995. Ed. Jan Svartvik. 1996
- 37 History-Making. The Intellectual and Social Formation of a Discipline. Proceedings of an International Conference, Uppsala, September 1994. Eds. Rolf Torstendahl and Irmeline Veit-Brause. 1996
- 38 Kultursamanhengar i Midt-Norden. Tverrfagleg symposium for doktorgradsstudentar og forskarar. Førelasingar ved eit symposium i Levanger 1996. Red. Steinar Supphellen. 1997
- 39 State and Minorities. A Symposium on National Processes in Russia and Scandinavia, Ekaterinburg, March 1996. Eds. Veniamin Alekseyev and Sven Lundkvist. 1997
- 40 The World-View of Prehistoric Man. Papers presented at a symposium in Lund, 5–7 May 1997. Eds. Lars Larsson and Berta Stjernquist. 1998
- 41 Forskarbiografen. Föredrag vid ett symposium i Stockholm 12–13 maj 1997. Red. Evert Baudou. 1998
- 42 Personnamn och social identitet. Handlingar från ett Natur och Kultur-symposium i Sigtuna 19–22 september 1996. Red. Thorsten Andersson, Eva Brylla och Anita Jacobson-Widding. 1998

- 43 Philipp Melanchthon und seine Rezeption in Skandinavien. Vorträge eines internationalen Symposions an der Königlichen Akademie der Literatur, Geschichte und Altertümer anlässlich seines 500. Jahrestages in Stockholm den 9.–10. Oktober 1997. Herausgegeben von Birgit Stolt. 1998
- 44 Selma Lagerlöf Seen from Abroad – Selma Lagerlöf i utlandsperspektiv. Ett symposium i Vitterhetsakademierna den 11 och 12 september 1997. Red. Louise Vinge. 1998
- 45 Bibeltolkning och bibelbruk i Västerlandets kulturella historia. Föreläsningar vid ett symposium i Stockholm 27 oktober 1997. Red. Tryggve Kronholm och Anders Piltz. 1999
- 46 The Value of Life. Papers presented at a workshop at the Royal Academy of Letters, History and Antiquities, April 17–18, 1997. Eds. Göran Hermerén and Nils-Eric Sahlin. 1999
- 47 Regionala samband och cesurer. Mitt-Norden-symposium II. Föreläsningar vid ett symposium i Stockholm 1997. Red. Staffan Helmfrid. 1999
- 48 Intuitive Formation of Meaning. Symposium held in Stockholm, April 20–21 1998. Ed. Sven Sandström. 2000
- 49 An Assessment of Twentieth-Century Historiography. Professionalism, Methodologies, Writings. Ed. Rolf Torstendahl. 2000
- 50 Stiernhielm 400 år. Föredrag vid internationellt symposium i Tartu 1998. Red. Stig Örjan Ohlsson och Bernt Olsson. 2000
- 51 Roman Gold and the Development of the Early Germanic Kingdoms. Symposium in Stockholm 14–16 Nov. 1997. Ed. Bente Magnus. 2001
- 52 Kyrkovetenskap som forskningsdisciplin. Ämneskonferens i Vitterhetsakademierna, 12–13 november 1998. Red. Sven-Åke Selander. 2001
- 53 Popular Prints and Imagery. Proceedings of an International Conference in Lund 5–7 October 2000. Eds. Nils-Arvid Bringéus and Sten Åke Nilsson. 2001
- 54 The Chronology of Base-Ring Ware and Bichrome Wheel-Made Ware. Proceedings of a Colloquium held in the Royal Academy of Letters, History and Antiquities, Stockholm, May 18–19 2000. Ed. Paul Åström. 2001
- 55 Meaning and Interpretation. Conference held in Stockholm, September 24–26 1998. Ed. Dag Prawitz. 2001
- 56 Swedish-Polish Modernism. Literature – Language – Culture. Conference held in Cracow, Poland, April 20–21 2001. Eds. Małgorzata Anna Packalén and Sven Gustavsson. 2003
- 57 Nationalutgåva av de äldre geometriska kartorna. Konferens i Stockholm 27–28 november 2003. Red. Birgitta Roeck Hansen. 2005
- 58 Medieval Book Fragments in Sweden. An International Seminar in Stockholm, 13–16 November 2003. Ed. Jan Brunius. 2005
- 59 Trygghet och äventyr. Om begreppshistoria. Red. Bo Lindberg. 2005
- 60 Wisława Szymborska. A Stockholm Conference May 23–24, 2003. Eds. Leonard Neuger och Rikard Wennerholm. 2006
- 61 Konsterna och själen. Estetik ur ett humanvetenskapligt perspektiv. Red. Göran Hermerén. 2006
- 62 Litteraturens värde – Der Wert der Literatur. Konferens i Stockholm 26–28 november 2004. Red. Antje Wischmann, Eva Hættner Aurelius och Annegret Heitmann. 2006

- 63 Stockholm – Belgrade. Proceedings from the Third Swedish-Serbian Symposium in Stockholm, April 21–25, 2004. Ed. Sven Gustavsson. 2007
- 64 När religiösa texter blir besvärliga. Hermeneutisk-etiska frågor inför religiösa texter. Red. Lars Hartman. 2007
- 65 Scholarly Journals between the Past and the Future. The Fornvännen Centenary Round-Table Seminar, Stockholm, 21 April 2006. Ed. Martin Rundkvist. 2007
- 66 Hela världen är en teater. Åtta essäer om Lars Wivallius. Red. Kurt Johannesson och Håkan Möller. 2007
- 67 Efter femtio år: Aniara 1956–2006. Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006. Red. Bengt Landgren. 2007
- 68 Jordvärderingssystem från medeltiden till 1600-talet. Red. Alf Ericsson. 2008
- 69 Astrid Lindgrens landskap. Hur landskapets kulturarv förändras, förstås, förvaltas och förmedlas. Red. Magnus Bohlin. 2009
- 70 Kyrkohistoria – perspektiv på ett forskningsämne. Red. Anders Jarlert. 2009
- 71 Skärgård och orlog. Nedslag i Stockholms skärgårds tidiga historia. Red. Katarina Schoerner. 2009
- 72 Emilia Fogelklou läst i dag. Nio essäer. Red. Anders Jeffner. 2010
- 73 Saint Birgitta, Syon and Vadstena. Papers from a Symposium in Stockholm 4–6 October 2007. Eds. Claes Gejrot, Sara Risberg and Mia Åkestam. 2010
- 74 Universitetsrankning och bibliometrisk mätningar: Konsekvenser för forskning och kunskapsutveckling. Red. Göran Hermerén, Kerstin Sahlin och Nils-Erik Sahlin. Sammanställn. Ulrika Waaranperä. 2011
- 75 Jämtland och den jämtländska världen 1000–1645. Red. Olof Holm. 2011
- 76 Konsten och det nationella. Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950. Red. Martin Olin. 2013
- 77 Cent ans d'études scandinaves. Centenaire de la fondation de la chaire de Langues et littératures scandinaves à la Sorbonne en 1909. Dir. Sylvain Briens, Karl Erland Gadelii, May-Brigitte Lehman et Jean-Marie Maillefer. 2012
- 78 Från Nyens skans till Nya Sverige. Språken i det Svenska Riket under 1600-talet. Red. Bo Andersson och Raimo Raag. 2012
- 79 Språk och ordkonst in österled. Red. Anders Jeffner. 2012
- 80 La Linguistique dans tous les sens. Dir. Françoise Sullet-Nylander, Hugues Engel et Gunnel Engwall. 2013
- 81 Trust and confidence in scientific research. Eds. Göran Hermerén, Kerstin Sahlin and Nils-Erik Sahlin. 2013
- 82 The Birgittine Experience. Papers from the Birgitta Conference in Stockholm 2011. Eds. Claes Gejrot, Mia Åkestam and Roger Andersson. 2013
- 83 Text, tal och tecken. Några perspektiv inom språkforskningen. Red. Björn Lindblom. 2013
- 84 Flanörens världsbild. Red. Elena Balzamo. 2014