

Catrine Brödje

Högskolan i Halmstad

[Catrine.brodje@hh.se](mailto:Catrine.brodje@hh.se)

## En heteromedial läsning av Molly Johnsons roman *Pansarkryssaren* (1955)

Molly Johnson debuterade 1955 som 24-åring med romanen *Pansarkryssaren*, ett märkligt verk, som i en intrikat form beskriver arbetares dilemma, men som sällan nämns i den svenska arbetarlitteraturen. Hösten 2009 kom den i nyutgåva på förlaget Modernista i deras serie Moderna klassiker med ett förord av Anneli Jordahl. Där diskuterar hon möjliga orsaker till varför Johnsons *Pansarkryssaren* är marginaliserad i vår litteraturhistorieskrivning. Hon pekar på att *Pansarkryssaren* var före sin tid och bröt mot det rådande litterära klimatet. Jordahl menar även att Johnson inte träder fram som en självklar arvtagare till exempel Moa Martinson, eftersom i *Pansarkryssaren* är inte kvinnorna huvudpersoner.<sup>1</sup> I sin samtid blev *Pansarkryssaren* väl mottagen och av de elva recensioner, som jag sett närmare på, är åtta mycket positiva och det är egentligen bara en som är helt negativ.<sup>2</sup> Flera recensenter uppmärksammar särskilt romanens första del, som tidigare publicerats i *BLM*, och noterar även att romanen publicerats i den nystartade Partisanserien, vilket en av recensenterna kommenterar på följande sätt: ”Bara det att bli upptagen i den sparsmakade serien är en garanti för bokens höga halt.”<sup>3</sup> Trots att de samtida kritikerna häpnade över *Pansarkryssarens* mognad och originalitet kan vi konstatera att den inte riktigt har släppts in i vår litteraturhistorieskrivning. Även om Tomas Forser nämner den i *Den svenska litteraturen* i en notis, där han understryker att *Pansarkryssaren* var före sin tid, råder det nog ingen tvekan om att Johnsons roman har fått en undanskymd plats i vår litteraturhistoria.<sup>4</sup>

Här kommer jag att läsa *Pansarkryssaren* utifrån Jørgen Bruhns begrepp heteromedialitet, som Bruhn presenterade i ett temanummer om intermedialitet i *Tidskrift för litteraturvetenskap* för några år sedan.<sup>5</sup> Med utgångspunkt i framför allt W.J.T. Mitchells och Nicholas Cooks forskning menar Bruhn att ”[d]et rena, distinkta mediet är både en historisk och ontologisk illusion” (s. 26) och att analysen bör ”visa att

alla medieprodukter alltid innehåller andra medier” (s. 24). I anslutning till Michail Bachtins begrepp litterär heteroglossia lanserar Bruhn ”tanken om den heteromediale texten”, som innebär ”en insikt om att ett konstverk inte bara representerar världen direkt, utan snarare orkestrerar en sammanställning av mediala representationer i en komplex text, som består av flera olika medier, och där relationen mellan medierna utgörs av en strid som på ett mer eller mindre direkt sätt uttrycker konflikter utanför textens rum” (s. 31). Bruhn menar att begreppet intertextualitet kan föras in i mediediskussionen, eftersom det i varje medium finns spår av andra medier. I Johnsons *Pansarkryssaren* finns det onekligen flera spår av andra medier och i det följande kommer jag att ta upp romanens intertextuella förhållande såväl till Sergej Eisensteins film *Pansarkryssaren Potemkin* från 1925, till C.J.L. Almqvists folkskrift *Arbetets ära* från 1839 som till Hagar Olssons essä *Jag lever* från 1948.

*Pansarkryssaren* är mycket kort, ca 70 sidor, och skulle ju kunna betecknas som en novell, men i likhet med flera samtida recensenter väljer jag att betrakta den som en experimentell roman, en collageroman. Här finns ingen huvudkaraktär, ingen intrig och en mycket återhållsam extra-heterodiegetisk berättare. Romanen består av tre delar, som är löst sammanbundna och som kontrasterar den svenska bruksorten Grusviken med järnverkets arbetare och Bahamasöarna med kapitalisternas lyxtillvaro. I den första delen kommer en rysk pansarkryssare uppför ån i det fiktiva samhället Grusviken samtidigt som arbetarna i samhällets järnverk är på väg till och från fyrskiftet. Ingen reagerar förutom en gammal man, som tror att revolutionen är kommen, men det blir ingen revolution utan matroserna på pansarkryssaren börjar arbeta på verket och skeppet skrotas. I den andra delen får vi ta del av kontrasterande scener från Bahamas i bland annat brev från en ung miljonärsson till sin mamma i Sverige, som chockad berättar om hur en kapitalist av skräck för revolutionen råkat skjuta 14 urinvånare. I den tredje delen är vi tillbaka i Grusviken där den röda tråden utgörs av att en nyanställd introduceras på järnverket. Här skildras arbetarnas inre drömmar om revolution. I ett nästan surrealistiskt avsnitt skildras det hur arbetare med glödande spett tränger disponenten, konungen och svensk-amerikanske penningmagnaten Soolmans mot väggen för att strax efteråt låta den upproriska andan vika undan och bli förstående. Den öververkliga känslan fortsätter i nästa scen då en av de ryska matroserna genom sin retoriska förmåga försätter dem ombord på pansarkryssaren och i en diskussion om uppror mot de överordnade eller inte. I slutet av romanen skildras ett sista försök att förverkliga revolutionen, men även det misslyckas.

Molly Johnson intresserade sig för Sergej Eisensteins film *Pansarkryssaren Potemkin*, som hon själv har angivit som en inspirationskälla

till sin roman.<sup>6</sup> *Pansarkryssaren Potemkin* är Eisensteins mest diskuterade film och brukar förknippas med sovjetisk montagefilm. Den gjordes till tjuugoårsminnet av folkresningen 1905 och från början var det tänkt att matrosupproret i Odessa hamn skulle vara en episod i filmen, men vid inspelningen blev denna kända strid mer omfattande för att i filmen bli en självständig del. Inte bara mot bakgrund av Eisensteins film *Pansarkryssaren Potemkin* utan även Eisensteins filmteoretiska resonemang skulle Johnsons roman *Pansarkryssaren* kunna läsas. Som filmteoretiker diskuterar Eisenstein nämligen filmens intermediala möjligheter och hur berättande i olika medier förhåller sig till varandra. Han menar även med utgångspunkt i sin montage-teori att filmen är den första konstarten som lyckas överskrida G. E. Lessings kända dikotomi mellan temporala och spatials konstarter.<sup>7</sup> I *Pansarkryssaren*, menar jag, kan man se att Johnson intresserar sig för Eisensteins filmteoretiska diskussion och att hon utifrån ett litterärt perspektiv vill problematisera den. Man kan iaktta hur hon i sin debutroman låter såväl episka, filmiska, lyriska som dramatiska drag förenas och bryta sig mot varandra.

Särskilt tydligt blir det i romanens inledande scen med pansarkryssaren som pressar sig uppför Grusviksån samtidigt som arbetarna är på väg till järnverket:

Pansarkryssaren smög som en jättelik blänkande skugga i mjölkdimman i ån, delande det gyttjiga bottenslammet, lämnande gyttjan i överraskning att smacka ihop efteråt. Dimman klöv sig och fläktade undan i flagor. Gyttjesmacket smackade, pansarplåten knakade och skrek. Det var de ljud som hördes, det pågick oavbrutet, smack skrik, knak. (s. 15)

Här kan vi se att stilen är lyrisk, expressiv och bildrik, men även konkret. Assonanser och ljudhärmande ord är påfallande.

När pansarkryssaren stoppas av en betongbro blir det tyst och då fångas en arbetare in i helbild. Han är nästan på väg att cykla omkull, eftersom bron är borta, han tar till orda och ger oss sin version av händelseförloppet:

Men jag förstog ju att det måste ha hänt nånting eftersom hela ån svalla å skiten hängde ända opp i träna, å det var plaskigt av gyttja flera meter inåt stränderna, bron hade det blivit spantsticker av. Jag såg nå vitt räck som spreta opp i en vassrugg. Jag funderade ju på va helvete det där kunna betyda å jag hörd ljuden hela tin å så en duns å en smäll (å en hink å ta blo i som dom brukar säga haha). (s. 17)

Här övergår ju framställningen till att bli scenisk med en markant muntlig och folkslig prägel. Efter denna monolog är den extra-heterodiegetiske

berättaren tillbaka och återger hur en pensionerad arbetare tror att revolutionen äntligen kommit när han ser pansarkryssaren. Berättaren fortsätter att skildra hur kamrern anländer tillsammans med disponenten och då visar det sig att matroserna ska börja arbeta på järnverket. Ironiskt konstaterar berättaren:

Matroserna hade äntligen, liksom människorna på betongbron, befriats från en tung historisk börda, när de nu hade fått en bestämmande överhet att hålla sig till. (s. 22)

Därefter klipps händelseförloppet av igen och en av arbetarna, som tittat på, träder fram i helbild. Nu får vi ta del av hans version av händelseförloppet:

Vem fick jag se om int gamla gubben Nilsson från ålderdomshemmet. Jag fick syn på han när han börja ropa KAMRATER åt dom där sjömännen och vinka med hatten sin åt dom. Han kalla dom KAMRATER, vete fan va han fick det ifrån. (s. 22)

Här blir framställningen åter scenisk och arbetaren fortsätter:

å vi förstog allihop att det var en ny kontingent utlänningar som skulle börja jobba i verke, å vi börja gå därifrån, å när vi börja gå därifrån så svimma gubbstackarn av. (s. 22)

Med denna arbetares monolog, som modifierar berättarens version av händelseförloppet, läggs ny information till. Pansarkryssaren kom inte med revolutionen, utan med nya arbetare.

Vi kan konstatera att i inledningsscenen växlar Johnson mellan episka, dramatiska, lyriska och filmiska drag. Det fortsätter hon även med genom hela romanen. Romanens sista del inleds med att den extra-heterodiegetiska berättaren ger oss en beskrivning av bruksorten Grusviken genom att låta oss följa solstrålarna, precis som Strindberg gör i inledningen till *Röda rummet*, men här är solen mer aggressiv, avslöjande och vass. Därefter introduceras den nya arbetaren, som känner sig främmande och utanför, men förs allteftersom in i det nya arbetet. Skildringen av det tunga arbetet med hög ljudnivå och stora maskiner färgar av sig på stilen som vimlar av utrop, assonanser och ljudhärmande ord.

Därefter blir det perspektivskifte igen, en av arbetarna hamnar i helbild och framställningen blir scenisk. Arbetaren framträder i en lång monolog och talar bland annat om och i viss mån varnar för grusviksvalsen, som innebär att man föds, lever och dör i Grusviken.

Därefter är berättaren tillbaka och ger oss en inblick i arbetarnas tankar och minnen. Allteftersom växer en överklighetskänsla fram och i en scen blir disponenten, kungen och kapitalisten Soolmans instängda av arbetare, som riktar glödgade spett mot dem. Överklighetskänslan förstärks ytterligare då Vassilij, en av matroserna från den ryska pansarkryssaren, hoppar upp på en trälåda och berättar om ett minne:

Och hör ni dånet – det är havet, och vi är allihop som då ombord på pansarkryssaren långt ute på det ensamma havet. Vi ligger stilla och skvalpar. Minns ni varför vi låg stilla med frånslagna maskiner? Mycket hade hänt på pansarkryssarens däck. En del av besättningen hade gjort myteri, för de fick inte tillräckligt att äta, och det var mask i brödet. Upproret skulle kvävas. Till straff skulle myteristerna dö. De hade stuvats in under en presenning i fören. Kaptenen och officerarna stod på kommandobryggan och röt. Oss lojala hade de beväpnat och ställt upp på led på lagom skjuthåll. (s. 78–79)

Här flyter tid och rum samman: Från myteriet på pansarkryssaren Potemkin 1905 låter matrosen Vassilij oss komma tillbaka till järnverket i Grusviken och till det beslut som arbetarna ska ta kring vad de ska göra med disponenten, kungen och Soolmans. Han manar dem till kamp, till att minnas vilka de har varit och vilka de kan bli. Plötsligt förstår de vad han menar och de känner sig lugna. En känsla av närhet sprider sig bland dem, en närhet som både värmer och skrämmer. Men så ropar någon att det behövs folk på annat håll på järnverket och denna känsla av närhet försvinner. Det blir ingen revolution, men medan de står och ser på varandra minns en av arbetarna några ord av Almqvist och till de orden kommer berättaren tillbaka i slutet av romanen: "Därföre har blivit sagt, att arbetet ska vara klokt; men det är inte klokt, utan att vara gott; och det är inte gott, utan att hava sin upprinnelse ur kärleken till Gud och människorna." (s. 87) Med dessa ord ur Almqvists folkskrift *Arbetets ära* från 1839 är romanen slut och i detta sammanhang skulle jag vilja ta upp mottot till romanens sista del, som Johnson hämtat från den finlandssvenska författaren Hagar Olssons essä *Jag lever* från 1948. Det lyder: "...detta JAG som är människolivets innersta realitet, dess andliga mysterium: Du sade det, jag är en konung, jag och fadern äro ett." (s. 105) Olssons essä *Jag lever* har ju andra världskrigets erfarenheter som bakgrund och fokuserar den i grunden okuvliga människan, som reser sig ur förödelsen. Den moderna civilisationen beskriver Olsson som ett öde land där människan fränkämt sig det etiska ställningstagandet och är beredd att acceptera grymma brott. Hon menar dock att för mänskligheten finns räddningen i försoningen mellan individen och kollektivet. I likhet med Olsson i *Jag lever* låter

Johnson *Pansarkryssaren* mynna ut i en försonande tanke: revolutionen kommer av sig och arbetarna gör inte uppror. Denna försoning i slutet förstärks även av anspelningen på Almqvists *Arbetets ära*. Där menar Almqvist att människans ära inte utgår från hennes samhällsposition, utan från hennes duglighet. Arbetet är både en plikt och rättighet. Vidare redogör Almqvist för arbetets fördelar: det innebär ett lugn, det driver bort laster och det för människan närmare Gud. *Pansarkryssarens* försonande slut förstärks även av den symboliska pansarkryssarens skilda skepnader i början och i slutet. I början är pansarkryssaren upprorisk och försöker ta sig upp för Grusviksån, men i slutet ligger den skrotad och övergiven vid Grusviksån. Men det är en försoning som har ett pris – klassgränserna består och de överordnade verkar i slutet av romanen nästan starkare.

Låt mig sammanfatta mina reflexioner: I *Pansarkryssaren* undersöker Johnson vilka förbindelseänkar som kan upprättas mellan olika mediala former. Den skulle med utgångspunkt i Bruhns resonemang kunna betraktas som en heteromedial text. Han menar ju att en heteromedial text är heterogen, komplex, den fångar in olika medier och förhållandet mellan dessa medier är en kamp som mer eller mindre tydligt formulerar konflikter utanför texten. I *Pansarkryssaren* är det olika mediala former som möts och bryts mot varandra, vilket bidrar till att förstärka det pyrande missnöjet som finns hos arbetarna gentemot de överordnade. Utifrån de intertextuella relationerna till *Arbetets ära* och *Jag lever* mynnar romanen ut i försoning, vilket strider mot anspelningen på *Pansarkryssaren Potemkin*, som understryker det konfliktfyllda förhållandet mellan arbetare överordnade. Med utgångspunkt i de intertextuella relationerna, det motsättningsfulla innehållet och romanens söndersprängda form kan vi se hur såväl form som innehåll samspelar med och strider mot varandra i Molly Johnsons *Pansarkryssaren*. Med andra ord en heteromedial text.

#### Noter

<sup>1</sup> Enligt Anneli Jordahls förord till Molly Johnson, *Pansarkryssaren* (Stockholm [1955] 2009).

<sup>2</sup> *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* 23/11 1955, *Aftonbladet* 26/11 1955, *Dagens Nyheter* 7/12 1955, *Expressen* 11/12 1955, *Sydsvenska Dagbladet* 15/12 1955, *Socialdemokraten* MT 19/12 1955, *Norrlandsposten* 27/12 1955, *Arbetaren* 25/1 1956, *Arbetet* 5/2 1956, *Uppsala Nya Tidning* 3/5 1956 och *Stockholmstidningen* 11/6 1956.

<sup>3</sup> Daniel Hjorth i *Sydsvenska Dagbladet* 15/12 1955.

<sup>4</sup> Se vidare *Den svenska litteraturen. VI Medieålderns litteratur*, red. Lars Lönnroth och Sverker Göransson (Stockholm, 1990), s. 166.

<sup>5</sup> Jørgen Bruhn, "Intermedialitet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2008:1, s. 21–38. I en omarbetad version med rubriken "Heteromediality" finns Bruhns artikel i antologin *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström (New York 2010), s. 225–236.

<sup>6</sup> Enligt en intervju med Johnson i antologin *I egen sak*, red. Rune M. Lindgren (Bjästa, 1978). Se även Inger Sjöstrand, "En tomhet av en pansarkryssares storlek", *Kvinnornas litteraturhistoria*, del 2, red. Ingrid Holmqvist & Ebba Witt-Brattström (Stockholm, 1983), s. 321f.

<sup>7</sup> Vad gäller Eisensteins teoretiska resonemang se vidare Mats Rohdin, *Vildsvinet i filmens trädgård. Metaforbegreppet inom filmteorin* (Stockholm, 2003), s. 122–179.