

Statsvetenskaplig tidskrift

Årgång 117 · 2015 / 3

Ny följd, årg 94. Utgiven av Fahlbeckska stiftelsen.

REDAKTIONSSEKRETERARE *Magnus Jerneck* (ansvarig utgivare)

BITR. REDAKTIONSSEKRETERARE *Björn Badersten*

LITTERATURREDAKTÖR *Björn Östbring*

FÖRBUNDSREDAKTÖR *Magnus Erlandsson*

REDAKTIONSRÅD *Karin Borevi*, Södertörns högskola, *Niklas Eklund*, Umeå universitet, *Mikael Gilljam*, Göteborgs universitet, *Mats Lindberg*, Örebro universitet, *Carina Lundmark*, Luleå tekniska universitet, *Ulf Mörkenstam*, Stockholms universitet, *Elin Wihlborg*, Linköpings universitet, *Björn Badersten*, Lunds universitet, biträdande redaktionssekreterare, *Magnus Jerneck*, Lunds universitet, redaktionssekreterare, *Björn Östbring*, Lunds universitet, litteraturredaktör, *Magnus Erlandsson*, Malmö högskola, förbundsredaktör

TEKNISK REDAKTÖR *Sven Eighteen*

Tidskriften utkommer med fyra nummer per år.

PRENUMERATIONSPRIS 2015 420 kr, enstaka nummer 110 kr. Medlemmar i

Statsvetenskapliga förbundet och studenter erhåller tidskriften till rabatterat pris. Prenumeration sker via hemsidan, genom insättning på plusgiro 27 95 65-6 med angivande av namn och adress eller genom meddelande till tidskriftens expedition. Eftertryck av tidskriftens innehåll utan angivande av källan förbjudes.

ADRESS Statsvetenskaplig tidskrift, Box 52, SE-221 00 Lund, Sverige

TELEFON 046-222 97 77 (Jerneck) 046-222 01 59 (Badersten) 046-222 89 45 (Östbring)

TELEFAX 046-222 40 06

E-POST statsvetenskaplig.tidskrift@svet.lu.se

HEMSIDA www.statsvetenskaplig.tidskrift.org

TRYCK Mediatryck, Lund 2015

ISSN 0039-0747

Statsvetenskaplig tidskrift

Statsvetenskaplig tidskrift är den svenska tidskriften för statsvetare. Tidskriften publicerar vetenskapliga uppsatser, översikter och litteraturgranskningar inom statsvetenskapens alla subdiscipliner och är därtill huvudorgan för Statsvetenskapliga förbundet (SWEPSA). Svenska är huvudspråket, men tidskriften publicerar också texter på danska och norska samt i undantagsfall på engelska av författare som inte har ett skandinaviskt språk som arbetspråk.

Statsvetenskaplig tidskrift utges av Fahlbeckska stiftelsen vid Lunds universitet, med fyra nummer per år. Tidskriften utkommer år 2015 med sin 117:e årgång. Stiftelsen leds av ett flervetenskapligt sammansatt kollegium (professorer i statsvetenskap, historia, skatterätt, förvaltningsrätt, antikens kultur och samhällsliv, nationalekonomi, ekonomisk historia, socialt arbete, sociologi och statistik). Kollegiet beslutar om tidskriftens budget och övergripande policyfrågor. Tidskriftens redaktion, som är helt fristående i publicistiska frågor, består av en redaktör, en biträdande redaktör, en litteraturredaktör och ett aktivt arbetande redaktionsråd på åtta personer som sammanträder minst två gånger per år. Redaktionsrådet utses i samråd med Statsvetenskapliga förbundet och representerar flertalet statsvetenskapliga universitetsinstitutioner i Sverige.

Samtliga artiklar kvalitetsgranskas internt av två personer i tidskriftsredaktionen. Den externa kvalitetsgranskningen, med två anonyma referees per artikel, omfattar alla publicerade artiklar utom litteraturgranskningar, kortare översikter/debattartiklar och sakkunnigutlåtanden. Författaren får i samband med redaktionens beslut om publicering/refusering ta del av utlåtanden från referees.

The Swedish Journal of Political Science

Statsvetenskaplig tidskrift (The Swedish Journal of Political Science) is the Swedish journal for political scientists. The journal publishes scientific essays, review articles and literature reviews in all the subsidiary disciplines of political science and is the principle organ of the Swedish Political Science Association (SWEPSA). While Swedish is its main language, the journal also publishes texts in Danish and Norwegian and, in exceptional cases where the author does not have a Scandinavian language as his/her working language, English.

Statsvetenskaplig tidskrift is published quarterly by Lund University's Fahlbeck Foundation, and in 2015 will be issuing its 117th volume. The Foundation is led by a multidisciplinary board (professors of political science, history, fiscal law, administrative law, classical culture and social life, economics, economic history, social work, sociology and statistics), which decides on the journal's budget and overarching issues of policy. The editorial office, which is wholly independent as regards matters related to publishing, comprises an editor, a deputy editor, a literature editor, a technical editor and an active, eight-member editorial committee that meets at least twice a year. This committee is appointed in consultation with SWEPSA and represents the majority of political science faculties in Sweden.

All articles undergo an internal quality review by two members of the editorial office, and all published articles – excepting literature reviews, short review articles/opinion pieces and expert reports – an external quality review by two anonymous referees per article. Once the editorial office has made its decision to publish or reject a paper, a referees' statement will be sent to its author(s).

Innehåll 2015 / 3

Tema: Politik och film

Gästredaktör: Erik Hedling

- ERIK HEDLING** Politik och film..... 339
- ANN-KRISTIN WALLENGREN** Tysk film efter muren. En tudelad historia..... 343
- LARS GUSTAF ANDERSSON** "Utopin blir bara bättre ju längre vi väntar på den".
Alexander Kluge och *Nachrichten aus der ideologischen Antike*. 363
- OLOF HEDLING** "För två ostburgare och en Coca-Cola". Anteckningar om den
europeiska film- och TV-produktionens omflyttningar efter 1989..... 375
- ERIK HEDLING** Sargad segerherre på film. Churchill-berättelser på 2000-talet.... 395

Uppsatser

- JOHAN KARLSSON SCHAFFER** Om urvalets problem: Att undervisa inom och
utom den politiska teorins kanon. 429

Jubileumsessä

- ISAK HAMMAR** Det ständiga fallet. Romarrikets fall som politisk resurs
i samtiden..... 451

Statsvetenskapliga förbundet

- MAGNUS ERLANDSSON** Kvant eller kval – eller både ock?..... 471

Litteraturgranskningar

- Douglas Brommesson & Henrik Friberg-Fernros: *Bortom den sekulära staten.
Religion och politik i en postsekulär tid.*
Anmälan av Daniel Braw..... 475
- Christian Norocel: *Our People – A Tight-Knit Family under the Same Protective Roof: A
Critical Study of Gendered Conceptual Metaphors at Work in Radical Right Populism.*
Anmälan av Anders Hellström..... 478

Émile Zola: <i>Jag anklagar: brev till republikens president.</i> Anmälan av Erik Ringmar	482
Joakim Scherp: <i>De ofrälse och makten. En institutionell studie av riksdagen och de ofrälse ståndens politik i maktdelningsfrågor 1660–1682.</i> Anmälan av Björn Östbring	486

Statsvetenskaplig tidskrifts hemsida: www.statsvetenskapligtidskrift.org

Där finns bl. a.:

- Utförliga anvisningar till författare om utformningen av manuskript för Statsvetenskaplig tidskrift (kan hämtas hem som pdf-dokument).
- Tidigare årgångar av Statsvetenskaplig tidskrift i fulltextformat – med sökfunktion till artikelarkivet.
- Information om innehållet i kommande nummer och en aktuell utgivningsplan för Statsvetenskaplig tidskrift.
- Information om prenumerationspriser och möjlighet att teckna prenumeration på Statsvetenskaplig tidskrift.
- Kontaktuppgifter till redaktionen och redaktionsrådet för Statsvetenskaplig tidskrift.

Tema: Politik och film

Politik och film

Erik Hedling

Det är självklart att filmer är politiska. Det vill säga att filmen interagerar med sina åskådare i politiskt hänseende. Även om ledande politiker – till exempel välkända cinefiler som Churchill, Stalin, Hitler eller Joseph Goebbels – alltid haft detta fullkomligt klart för sig, har detta förhållande märkligt nog inte alltid varit lika uppenbart för den akademiska forskningen kring film, inden mån det bedrivits någon. Detta beror på att forskarna ofta haft ett större intresse av att montera ned filmens enorma betydelse för massorna, exempelvis i syfte att framhålla traditionella konstarter som litteratur och teater; att filmen är ett genomkommerialiserat medium – det har alltid varit mycket dyrt att skapa filmer och utlagda pengar måste tjänas in vid biljettkassorna – har inte heller alltid fallit på läppen.

Rent forskningsmässigt är året 1968 avgörande för studiet av hur filmer förmedlar politik; det svenska standardverket, Leif Furhammars och Folke Isakssons utmärkta *Politik och film*, utkom tre år senare (Furhammar och Isaksson 1971). Rent generellt kan sägas att många då tongivande marxister inom samhällsvetenskaplig och humanistisk forskning började rikta blicken mot det faktum att Karl Marx' historiska spådomar inte gått i uppfyllelse (till exempel dem om världsrevolution och proletariats diktatur). Något hade fattats i Marx' 1800-talsanalys. Detta "något" var för forskarna i slutet av 1960-talet naturligtvis de medier som formligen sköljt över västvärldens befolkning under 1900-talet i form av press, radio, television och inte minst film. Dessa hade bidragit till skapandet av ett "falskt klassmedvetande", vilket underminerat den revolutionära utvecklingen. Det var alltså dags att frilägga de "budskap" som förmedlades genom medierna (vilket förvisso gjorts tidigare, men mer sporadiskt).

Istället för det fokus på filmens konstnärliga dimensioner som tidigare präglat filmforskningen, började unga, brittiska marxister studera Hollywood-filmerna, den i särklass mest dominerande uttrycksformen bland rörliga bilder, och hur den förmedlade sina förmenta bilder av "verkligheten". Filmvetarna publicerade sig i radikala tidskrifter som *New Left Review*, och så småningom i det brittiska lärarförbundets förutvarande medietidskrift, *Screen*, idag utgiven av Oxford University Press och en av världens ledande filmtidskrifter. Här tog ambitiösa ideologiska analyser skepnad, till exempel i form av Colin McCabes analys av hur traditionellt filmberättande maskerar den egna synvinkeln, och således oemotsagd kan påverka sin publik i ideologiskt hänseende (McCabe 1973: 7–27). En annan berömd och inflytelserik studie i *Screen* var

Erik Hedling är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet.
E-post: erik.hedling@litt.lu.se

Laura Mulveys analys av hur Hollywood-filmen skapat en fetischerad bild av den kvinnliga kroppen, en bild som följt en maskulin logik och därmed alienerat den kvinnliga publiken (Mulvey 1975: 6–18).

I *Screens* efterföljd har filmvetenskapen blivit politiserad, även om den inledande marxistiska fasen sedan länge följts av många andra infallsvinklar, teorier och metoder; en personlig favorit är här fortfarande den amerikanske kulturhistorikern Richard Slotkin, vars tegelsten *Gunfighter Nation*, följde den amerikanska inrikes- utrikespolitiken under 1900-talet genom den fram till 1970-talet största och mest publikdragande av alla amerikanska filmgenrer: västernfilmen (Slotkin 1994). För Slotkin offentliggjordes och utagerades allt från Roosevelts ”New Deal” till det tragiska Vietnamkriget i västernfilmernas dramaturgi.

Efter att ha varit en mycket liten disciplin, representerad på några få universitet i Europa och USA under 1970-talet, har filmvetenskapen emellertid blivit helt globaliserad under 2000-talet, med följd att alla tänkbara närmanden till problemfältet ”Film och politik” blivit en realitet, såväl i form av omfångsrika böcker som ambitiösa tidskriftsuppsatser.

I föreliggande temanummer om ”Politik och film” kretsar frågeställningen kring den europeiska filmen efter Berlinmurens – det kommunistiska östblockets – fall 1989. Man kan här lägga många olika aspekter på det historiska skeendet. Vi har försökt koncentrera oss på vad som kan betecknas som logiska effekter av murens fall och dess inverkan på filmens berättelser, i några fall tämligen konkreta, i andra betydligt mer långsökta. Eftersom vi inte varit så många skribenter blir överblicken av nödvändighet begränsad. Tyskland, det gamla Östeuropa och Storbritannien är representerade, däremot inte Norden eller Sydeuropa. Det är naturligtvis intressant att studera den svenska filmen just ur en politisk infallsvinkel; det har vi emellertid redan gjort i de två systemvolymerna *Solskenslandet* (Hedling och Wallengren 2006) och *Den nya svenska filmen* (Hedling och Wallengren 2014).

Ann-Kristin Wallengren diskuterar i sin uppsats ”Tysk film efter muren. En tudelad historia” ett antal filmer och en tv-serie som på olika sätt tematiserar utvecklingen i det återförenade Tyskland efter 1989. Flera moderna tyska filmer på temat har nått betydande internationella framgångar, till exempel komedin *Goodbye Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) och thrillern *Das Leben die Anderen* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006). Wallengren väljer dock att fokusera på populära verk som mest setts av den inhemska publiken. Dessa är farsen *Go Trabi Go* (Peter Timm, 1991), den romantiska komedin *Sonnenallee* (Leander Hausmann, 1999) samt skräckpastichen *Das deutsche Kettensägemassaker* (Christoph Schlingensiefel, 1990); den sistnämnda titeln alluderar naturligtvis på den amerikanska skräckklassikern *The Texas Chainsaw Massacre* (Tone Hooper, 1974). Slutligen analyserar Wallengren den också i Sverige visade tv-serien *Weissensee* (Annette Hess, 2010

och 2013), en melodram om det forna Östtysklands förestående sammanbrott. Genomgående pekar Wallengren på ett slags tilltagande försoningstema mellan Öst och Väst i filmerna.

Fokuseringen på just Tyskland återkommer även i Lars Gustaf Anderssons uppsats ”Utopin blir bara bättre ju längre vi väntar på den. Alexander Kluge och *Nachrichten der ideologischen Antike*”. Här handlar det om en betraktelse över den europeiska marxismens uppgång och fall. Andersson tar sin utgångspunkt i Peter Weiss’ klassiska roman *Motståndets estetik* (1975–1981), där Weiss skapar begreppet *Hemeroskopeion*, eller utkikspunkt, ”en symbol för försöken att se bakåt mot det förflutna och framåt mot det kommande”. En sådan utsiktspunkt, med betraktelser ”top down”, representeras av den tyske författaren, filmregissören och marxisten Alexander Kluges megaopus *Nachrichten der ideologischen Antike – Marx/Eisenstein/Das Kapital* (2008), en film i tre delar omfattande sammanlagt hela 570 minuter. Kluge strävar här efter en iscensättning av Marx’ klassiker *Das Kapital*, en idé som föresvävade den sovjetiske allkonstnären Sergej Eisenstein redan på 1920-talet. Kluge har med Eisenstein som utgångspunkt skapat just ett *Hemeroskopeion* från vilket utvecklingen inom marxistisk teoribildning efter murens fall ställts under luppen.

Blickpunkten riktas delvis österut i Olof Hedlings uppsats ”För två ostburgare och en Coca Cola’. Anteckningar om den europeiska film- och tv-produktionens omflyttningar efter 1989”. Här studerar Olof Hedling hur det europeiska filmlandskapet genomgått avgörande förändringar efter murens fall och det gradvisa upptagandet av det forna Östeuropa i den Europeiska Unionens famn. Grundläggande för denna utveckling är begreppet ”kreativa industrier”, en sektor där film- och tv-produktion ingår, och som kommit att tillmätas en tillagande betydelse under den studerade perioden, såväl inom forskning som inom realpolitik. Allra mest anslående har denna utveckling varit bakom den förutvarande järnridån. Nya centra för film- och tv-produktion har kommit att lokaliseras till städer som Berlin, Prag, Budapest och Sofia. Och det handlar om en globaliserad produktion, ofta med säte i Hollywood, där nya och billigare produktionsmiljöer blivit ett hett eftertraktat objekt. I sin text följer Olof Hedling i minsta detalj hur denna utveckling blivit politiskt och ekonomiskt möjlig.

I den sista texten av temasektionen, Erik Hedlings ”Sargad segerherre på film: Churchill-berättelser på 2000-talet”, behandlas den moderna, brittiska historieförståelsen. Murens fall 1989 innebar en renässans för den traditionella, demokratiska liberalismen i europeisk politik. Få enskilda personer symboliserar i så hög utsträckning denna som Winston Spencer Churchill, som till och med var den som 1946 myntade begreppet ”Järnridån”, för att beteckna den skarpa ideologiska gränsen mellan väst och öst. I de två filmproduktioner som skapats om Churchill på 2000-talet, *The Gathering Storm* (Richard Loncraine, 2002) och *Into the Storm* (Thaddeus O’Sullivan, 2009), tecknas följaktligen ytterst kärleksfulla porträtt av en person med tydliga ”Larger than

Life"-dimensioner. Hans imperialistiska hållning eller starka aversioner mot kommunismen är här starkt nedtonade. Istället läggs tyngdpunkten på hans personliga charm, hans bulldogaktiga "fighting spirit" och hans förmåga att samla det brittiska folket bakom sig i dess svåraste stund – det vill säga under det förödande hotet från Nazityskland. Några ypperliga skådespelare, Albert Finney och Brendan Gleeson, skapar kongeniala rollporträtt som får filmerna att formligen skina.

Dessa fyra uppsatser ger sammantaget en bild av hur europeiska filmer kunnat hantera politiska frågeställningar under perioden efter 1989. Det finns naturligtvis hur många andra filmer som helst. Och därtill ändlösa möjligheter att anlägga andra perspektiv. Denna gång blev det så här.

Litteraturförteckning

- Furhammar, Leif & Isaksson, Folke, 1971. *Politik och film*. Stockholm: Svenska Filminstitutet/Norstedts.
- Hedling, Erik & Wallengren, Ann-Kristin (red.), 2006. *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*. Stockholm: Atlantis.
- Hedling, Erik & Wallengren, Ann-Kristin (red.), 2014. *Den nya svenska filmen: kultur, kriminalitet och kakofoni*. Stockholm: Atlantis.
- MacCabe, Colin, 1974. "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses", *Screen*, vol. 15, no. 2, ss. 7-27.
- Mulvey, Laura, 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, no. 3, ss. 6-18.
- Slotkin, Richard, 1992. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Atheneum.

Tysk film efter muren

En tudelad historia

Ann-Kristin Wallengren

German cinema after the wall. A story divided into two parts.

This article deals with German films after “die Wende”. The films studied are some of the most domestically successful in Germany, films that seldom found their way into the international market. The discussion shows how the narratives differed in films produced in the former East respectively West Germany, and that, among other things, the films often presupposed that the adaption process to a unified country primarily was an affair for the former East Germans. The article also shows that the narratives have developed from being simplified or drastic (made by former West German companies), depicting the East Germans as childish or naïve, but at the same time incarnating old German ideals, into films and television dramas handling the story of the reunification in a more complex and redeeming way.

Filmens relation till en samhällelig och politisk diskurs har många facetter, och det är troligen en ganska utbredd föreställning att filmer som uttrycker något substantiellt om samhälleliga förhållanden oftast gör detta explicit eller med i varje fall en ganska tydlig symbolik. Exempel på sådana filmer finns det givetvis i överflöd, och sträcker sig från rena propagandafilmer över dokumentärfilmer till den europeiska konstfilmen.¹ Exempel på de första två berättarformerna är Leni Riefenstahls *Triumph des Willens (Viljans triumf)* från 1935 som i förföriskt pampiga bilder och med ett kongenialt användande av musik rapporterar från nazistkongressen i Nürnberg 1934. Filmen är ett uppenbart propagandastycke men Riefenstahl själv menade att hon gjort filmen som en dokumentär utan andra anspråk och hävdade till sin död 2003 att berättargreppen inte användes i ett propagandistiskt syfte. Konstfilmer som mycket tydligt förhåller sig till en aktuell politisk samtid är till exempel Vilgot Sjömans nyfikenfilmer, *Jag är nyfiken – gul* från 1967 och *Jag är nyfiken – blå* som kom ett år senare. Intressanta inte minst i det här sammanhanget är de filmer som går under beteckningen ”Den nya tyska filmen”. Inom denna rörelse, vars

1 Konstfilm är ett trubbigt begrepp som inte på något sätt är entydigt eller helt lätt att avgränsa. Men det är ett vedertaget ord som i filmteorin ändå relativt tydligt kan förstås genom till exempel sitt sätt att berätta. Den skiljer sig därigenom från det klassiska berättandet som följer andra lagar. Genrefilm, som återkommer i texten, använder i princip alltid ett klassiskt berättande.

Ann-Kristin Wallengren är professor i filmvetenskap vid Lunds universitet. I hennes forskning står den svenska filmen i fokus, särskilt frågor om filmmusik, nationell identitet, ideologi och representation. Hon har nyligen gett ut *Welcome Home Mr Swanson: Swedish Emigrants and Swedishness on Film* (Nordic Academic Press, 2014). E-post: ann-kristin.wallengren@litt.lu.se

startskott var det så kallade *Oberhausen Manifesto* från 1962, fanns till exempel Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Alexander Kluge och Rainer Werner Fassbinder som strävade efter att göra filmer som var estetiskt nyskapande och samhällskritiska.

Denna sorts förförståelse och inställning är nog inte ovanlig; om någon typ av film ska berätta om politik och ideologi så är det dokumentärfilmer och "auteur"-filmer, eller konstfilmer, och helst göra det förhållandevis öppet och avläsbart; "budskapet" ska ligga på berättelsens översta nivå. Obekant för många är det nog inte heller, att konstfilmer på ett mer symboliskt sätt kan berätta något om sin samtid, vilket ofta går under den populära men missvisande beteckningen "det dolda budskapet", och där man avläser samhälleliga betingelser på en mer formmässig nivå. Genrefilmer – komedi, thriller, skräck – alltså filmer som följer en formel för sin berättelsestruktur, och som har en uppsättning grundkaraktärer vars funktioner återkommer, brukar däremot allmänt betraktas som ren underhållning utan några estetiska eller samhälleliga subtiliteter, vars främsta syfte är kommersiell framgång. Siegfried Kracauer, som 1947 gav ut den inflytelserika boken *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, kan nog sägas vara den som på ett genomarbetat sätt introducerade tanken att film, just på grund av att den gjordes av många och spreds till många, uttryckte sin samtids rådande ideologier och samhälleliga status på ett sätt som man kanske inte uppmärksammat tidigare. Hans exempel var främst den tyska 1920-filmen som även om den idag behandlas som exempel på konstfilm var vitt spridd, och som på sin tid ansågs vara eskapistisk och apolitisk. Kracauer visade hur dessa filmers berättande kunde ses som uttryck för den samhällssituation som rådde under Weimarperioden, och hur de, enligt Kracauer, förebådade den kommande nationalsocialismen, eller rättare, hur det samhälle var beskaffat som kunde göra plats för nationalsocialismen.

Ett steg längre går numera de många filmforskare som i Claude Lévi-Strauss och Roland Barthes efterföljd betraktar populärfilmen eller genrefilmen som vår tids myter, och det var bland annat den sorts forskning som utgjorde basen för Cultural Studies-skolan i Birmingham.² Som bekant utforskade antropologen Lévi-Strauss mytens betydelse i ett samhälle, och fann att myter över hela världen hade liknande grundstrukturer och framför allt samma funktioner. En av de viktigaste av dessa funktioner var att behandla de motsättningar som dök upp i en samhällelig gemenskap, eller som professorn i Cultural Studies Graeme Turner uttrycker det: myter "were used to deal with the contradictions in experience, to explain the apparently inexplicable, and to justify the inevitable. Within myths, contradictions and inequities that could not be resolved in the

2 För tv-analyser som använder dessa teorier på ett grundligt och genomarbetat sätt, se t.ex. Fiske 1987.

real world were resolved symbolically” (Turner 2006:72). Barthes diskuterar också myter i sin berömda bok *Mythologies* från 1957 men vill, till skillnad från Lévi-Strauss, avtäcka myternas ideologiska betydelser. För Barthes var myterna en del av ett maktspråk och en klasstruktur, och i boken analyserar han med hjälp av semiotiska begrepp en rad olika populärkulturella yttringar i syfte att visa hur de är uttryck för kapitalismens och bourgeoisins i grunden politiska retorik. Myterna naturaliserade historien och samhällets värderingar, menade Barthes: myterna ger de förklaringar som passar det borgerliga samhället och skapar essentiella förklaringar till motsättningar eller företeelser. Motsättningar i denna tappning förklaras inte genom samhälleliga och kulturella strukturer och de uppfattas inte som konstruktioner baserade på dessa strukturer. Myternas uppgift var därför i stort sett att osynliggöra och oskadliggöra kulturella och samhälleliga motsättningar.

Att genrefilmer eller populärfilmer är en av vår tids viktigaste mytberättelser, vid sidan av andra medieformer, har i en stor del av den filmvetenskapliga forskningen blivit mer eller mindre ett axiom. Filmer som har stor spridning och som använder sig av igenkännliga berättelsestrukturer, som är populära och framgångsrika, är en idealisk arena för att reproducera och konstruera samtidens föreställningsvärld, och för att där ta upp till förhandling de problem, motsättningar och dilemman som förekommer i samhället. I populärfilmen kan sådant lösas under en sorgfri täckmantel som i komedier, eller i nervkittlande berättelser i skräckfilmen, eller i vad som tycks som enbart underhållande gammalt tjuv- och polisspel i actionfilmer. Skräckfilmer behandlar inte sällan till exempel genusproblematik och sexuell ångest – ett gammalt exempel är *The Exorcist* från 1973 i regi av William Friedkin – och den nästan omåttligt populära actionfilmen *Die Hard* från 1988 (John McTiernan) vänder och vrider på frågor om globalisering, genusmotsättningar, manlighetsångest, etniska relationer, och ytterligare en rad kulturella identitetskomplex (Elsaesser & Buckland 2002). Det svenska 1930-talets pilsnerfilmer avhandlade allt mellan urbaniseringsproblematik, främlingsrädsla, amerikaambivalens och klasskillnader, och löste många av dessa motsättningar med vad som framställdes som det nationella projektets självklara värderingar (Qvist 1995; Wallengren 2013, 2014). Men för åskådaren i gemen var dessa filmer bara en lustifikation som bekräftade och förstärkte strukturer som framställdes som naturliga och självklara. Med det inte sagt att populärfilmer inte kan vara motsägelsefulla eller öppet uppmärksamma en samtida problematik: tvärtom gör de ofta det – *Die Hard* är just ett sådant exempel – men lösningarna är sällan att se orsaken genom de samhälleliga strukturerna och än mindre ge förslag på hur dessa kan förändras, utan trångmålen löses på individuell nivå och i enlighet med konventionella och samhällsbevarande tänkesätt.

I sammanhanget är det inte heller fel att sammankoppla dessa diskussioner med det inflytelserika begreppet *banal nationalism* som Michael Billig

introducerade i sin bok med samma namn (Billig 1995). Som bekant avser Billig med detta begrepp att uppmärksamma alla de dagliga företeelser av nationalism som finns, men som vi inte lägger märke till just för att de är så all dagliga. Sättet som väderrapporter presenteras, hur vi tilltalas av våra folkvalda, hur skolböckerna är utformade; i vår vardag finns ständigt något som påminner oss om att "vi" är svenskar, och på vilka sätt vi ska vara det. Filmen som konst-
art och medium är en given del i denna arsenal av banala nationalismuttryck. Men i relation till den nyblivna tyska staten efter murens fall 1989 och den tyska återföreningen 1990 blev just frågan om nation och nationalism det fenomen som om och om igen stod på dagordningen i de tyska filmerna.

Den tudelade historien

I Sverige och andra länder utanför Tyskland är det enbart några få filmer gjorda efter *die Wende* som blivit kända. Succéfilmerna *Goodbye Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) och *Das Leben die Anderen* (*De andras liv*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) rönte mycket stor uppmärksamhet då de kom. På senare år har också filmer som *Barbara* (Christian Petzold, 2012) haft viss framgång i Sverige, och nyligen drog tv-serien *Weissensee* (Friedemann Fromm, 2010–2013, ytterligare säsonger är under inspelning) stora tittarskaror till tv-rutorna. Dessa filmer och tv-serier var populära även i Tyskland, inte minst *Weissensee* som fick många prestigefyllda priser. Men den tyska filmen efter murens fall kan, med en viss generalisering, sägas ha två historier – en inhemsk och en utanför Tyskland. Till yttermera visso skilde sig filmproduktionen också inom Tyskland, och skiljelinjen gick i murens tecken. Det vill säga, filmerna som producerades av filmarbetare som kom från de forna staterna BRD respektive DDR hade olika sätt att förhålla sig till utvecklingen efter återföreningen.

En betydande del av den tyska filmproduktionen från 1980-talet och framåt samlas under benämningen Den nya tyska komedin, eller konsensusfilm som Eric Rentschler kallar den i sin uppgivna karakterisering av tysk film strax före och efter *die Wende* (Cooke 2005; Rentschler 2000). Enligt Paul Cooke och andra var det främst hos de tidigare östtyska regissörerna som man kunde finna en fortsättning av en äldre kritisk auteurtradition med filmer som handlade om social exklusion och alienation i det forna DDR efter återföreningen, speciellt de regissörer som tränats av DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft) (Cooke 2005). Självklart tematiserade inte all tysk film återföreningen utan man gjorde som vanligt film av allt möjligt slag, i alla fall i det gamla väst – det gamla östtyska filmbolaget DEFA:s produktion minskade snabbt och man stängde helt 1992 samtidigt med tv-bolagen (Naughton 2002).³ Några titlar från dessa före

3 En intressant detalj är att DDR inte använde samma tv-system som västeuropa, PAL, utan ett annat som omöjliggjorde att Östtysklands befolkning skulle kunna ta in tv-program från väst.

detta östtyska regissörers produktion är *Die Architekten* ("Arkitekterna") av Peter Kahane från 1990, Andreas Dresens *Stille Land* ("Tyst land") från 1992 och från samma år kommer Helke Misselwitz *Herzprung* ("Staden Herzprung"). Inte minst Andreas Dresen fortsatte att göra film med en kritisk hållning mot hur livet blivit för medborgarna i det forna Östtyskland i filmer som *Nachtgestalten* ("Nattens gestalter", på engelska är titeln *Night Shapes*) från 1999 och *Halbe Treppe* ("Halvtrappa", på engelska är titeln *Grill Point*) från 2002, liksom exempelvis Andreas Kleinert i *Wege in der Nacht* ("Nattvägar", på engelska är titeln *Paths into the Night*) från 1999.

En del anser dessa här nämnda produktioner vara de viktigaste, och någon anser att de är de enda filmerna man egentligen bör ta i beaktande (Rentschler 2000; Schenk 2005). Men filmerna fick ingen publik vare sig i det gamla öst eller i det gamla väst och har inte heller avsatt någon forskning och analys i en omfattning att tala om, vilket delvis kan bero på att de flesta av dem inte är tillgängliga i digital form. De här filmerna var därmed, och har blivit, helt marginella. Ett par av den gamla vågens mest välkända företrädare, Margarethe von Trotta och Volker Schlöndorff, gjorde filmer om tiden före murens fall. von Trottas *Das Versprechen* (*Löftet*) från 1995 handlar om hur två älskande i Östtyskland skiljs åt då de ska fly till väst. Kvinnan kommer till väst och mannen stannar i öst. Vi får följa dem under de kommande åren då de träffas med ojämna intervall ända fram till murens fall. *Die Stille nach dem Schuss* (*Tystnaden efteråt*, på engelska är titeln *The Legend of Rita*) som Schlöndorff gjorde år 2000 handlar om hur Rita, en roll som tydligt hänvisar till medlemmar i *Rote Armee Fraktion*, erbjuds en fristad i DDR med en konstruerad identitet. Filmen visar enligt litteraturprofessor Rolf G. Renner en ambivalent bild av det forna Östtyskland, och människors inställning till socialism. Rita tror på socialismen men landet är ändå inte ett alternativ för henne (Renner 2010). Ett annat exempel på en mycket intressant film som handlar om svårigheten att förena ideal och verklighet är filmen *Die Unberührbare* (*Den oberörbara*, Oskar Roehler, 2002) som berättar om en västtysk författare, Hanna Flanders, som efter murens fall blir deprimerad eftersom hennes idealbild inte längre finns. Hon var en mycket populär författare i Östtyskland och ser nu sina inkomster försvinna. Kontrasterna mellan hennes ord och hennes handlingar är genomgående i filmen – hon bor på de flottaste hotellen, klär sig i dyra märkeskläder och kan inte finna sig tillrätta i typiska östtyska miljöer. Hennes syn på vad som var Östtyskland och vad som var kommunism är alltså bara en idé utan några konsekvenser för Hanna Flanders livsstil. Hennes förmåga att identifiera sig med östtyskarnas tänkesätt är obefintlig. Här finns alltså en tydlig motivisk likhet med Schlöndorffs film.

De östtyska filmarbetarna var tvungna att ställa om sig till en västlig typ av filmproduktion och detta visade sig erbjuda stora svårigheter, skriver filmforskaren Daniela Berghahn (Berghahn 2005). På DEFA hade man inte den träning i genreproduktion som genomsyrar en stor del av västvärldens

filmberättande, även om man naturligtvis gjort genrefilmer även i Östtyskland: komedier, musikalerna och annat. Men de formler och värderingar som styrde dessa var av annat slag än de västliga, och de var nu hopplöst inaktuella. I det forna Västtyskland lyckades man publikt bättre med att snabbt ta de omvälvande händelserna upp till behandling, men inte i konstfilmens form utan just i genrefilmens, och här som komedi eller snarare som fars. Peter Timm gjorde mycket tidigt ett par filmer som fick ett otroligt genomslag i Tyskland men som aldrig kommit utanför dess gränser. Dessa två filmer *Go Trabi Go* ("Kör Trabi kör") från 1991 och *Das war der Wilde Osten* eller *Go Trabi Go 2* ("Den vilda östern") från 1992 är två komedier utan några större finesser som handlar om en östtysk familj, och deras Trabant, direkt efter återföreningen. Rent filmiskt kan det vara svårt att förstå att filmerna nådde sådan framgång – historierna är enkla och skådespeleriet är på en mycket basal nivå.

Med utgångspunkten att populära och publikt framgångsrika filmer har något väsentligt att säga om sin samtid kommer jag att diskutera *Go Trabi Go* lite närmare, liksom ett par andra filmer som knappast omtalats alls utanför Tyskland. Den andra filmen är *Sonnenallee* ("Solallén") som gjordes av Leander Haussmann 1999. Det var genom den filmen som begreppet *Ostalgie* fick spridning, och till skillnad från *Goodbye Lenin!* som gjordes helt och hållet av filmarbetare från det gamla väst, gjordes *Sonnenallee* av före detta östtyskar (kan detta vara en del av förklaringen till att den aldrig distribuerades utanför Tyskland?). *Goodbye Lenin!* använde en hel del av de grepp och idéer som fanns i *Sonnenallee*, inte minst utnyttjandet och diskussionen av *Ostalgien*. Om *Go Trabi Go* använde den farsartade komedins genregrepp, så utnyttjade *Sonnenallee* den romantiska komedins och uppväxtdramats formler, också på ett distanserat sätt. En del av komiken i filmen ligger just i det delvis ironiska användandet av för genren karakteristiska drag. Möjligen kan detsamma sägas om filmen *Der Deutsche Kettensägemassaker* ("Den tyska motorsågsmassakern") som gjordes av västtysken Christoph Schlingensiefel 1990, direkt efter återföreningen. Schlingensiefels film betraktas av många som en betydande konstfilm, men han använder sig förstås av mycket välbekanta populärkulturella grepp från skräckfilmens kultlager. Det han berättar om återföreningen genom sin film går tvärs emot tankar om assimilation, integrering eller en fredlig samvaro. Slutligen diskuteras den nyligen timade tv-serien *Weissensee* kortfattat.

***Go Trabi Go* – Sällskapsresan på tyska**

Filmerna *Go Trabi Go* och dess uppföljare *Das war der Wilden Osten* blev omåttligt populära i Tyskland. De var finansiellt mycket framgångsrika och är kanske de som hade allra störst spridning bland den tyska befolkningen.⁴

4 Båda finns att se på Youtube, den första också med engelska undertexter.

Regissören Peter Timm var född och uppvuxen i Östtyskland men som 23-åring 1973 förvisades han från landet på grund av systemkritiskt tänkande.⁵ Dessa två filmer var bland de absolut första filmerna med publik spridning som på något sätt tog upp vad som hände i Tyskland i återföreningens kölvatten. Filmerna är närmast excentriska komedier och knappast några konstverk, men som måste tas på allvar på grund av den exceptionella framgången. Erik Rentschler menar att det är förståeligt att de inte var möjliga att visa utanför Tyskland: tematik, humor, skådespelare var av alltför internt slag och de använde sig av ett genreformulär som egentligen realiserades bättre inom andra produktionskulturer. Men det är ju så mycket av den nationella filmproduktionen fungerar: den är svår att distribuera transnationellt (Rentschler 2000). Inte heller den svenska filmen *Sällskapsresan* (Lasse Åberg, 1980) har ju gått att exportera. Denna typ av filmer bygger ofta på en igenkänningskomik som inte alltid är överförbar utanför de nationella kulturerna.

Peter Timms tidigare filmer innehåller bland annat satirer över livet i det delade Tyskland, kanske främst i filmen *Meier* från 1986 som var hans första spelfilm och som erhöll flera tyska filmpriser. Timm var framgångsrik inom den västtyska filmindustrin, och i fallet med *Trabi*-filmerna använde han sig av en säljande genre med en helt kommersiell avsikt, och de distribuerades, till skillnad från de mer seriöst syftande filmerna från det forna Östtyskland, av ett stort och välkänt bolag (Naughton 2002). Denna infrastruktur var förstås viktig för filmernas framgång, men de berättelsestrukturer som filmen skapade var förmodligen än mer avgörande.

Den första filmen, som är den enda av de två jag närmare diskuterar, handlar om den östtyska familjen Struutz – pappa, mamma, tonårsdotter – som strax efter återföreningen i glädje över den nyvunna friheten beger sig på en resa till Italien i sin gamla Trabant. Denna glädje uttrycks i inledningsbilderna inte minst genom ljudbandets förstärkta glamrock. I filmen får vi följa deras vedermödor och glädjeämnen på resan. Komiken ligger på en enkel, närmast buskisliknande, nivå men under den glättiga ytan finns motiv och strukturer som berättar en del om filmens förhållningssätt mot återföreningen. Det fanns andra komedier om förenandet, men dessa var gjorda i öst i ett mer konstfilmsaktigt berättande, och de fokuserade på de socioekonomiska konsekvenserna. De hade inte heller någon distribution att tala om, det vill säga, de hade inte tillgång till bolag med ett utbyggt nätverk vilket innebar att de i princip blev nästan oåtkomliga. *Go Trabi Go* handlar inte alls om de socioekonomiska konsekvenserna – det tycks som ett alltför seriöst motiv för den här filmen. Istället använder den sig också av *roadmoviens* formler, för att egentligen komma så långt bort från Tyskland som möjligt.

Paul Cooke, som är en av de få som skrivit om de här filmerna, framhåller att den Nya tyska komedin fanns även innan murens fall, och att dess fortsättning

5 http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Timm access 11 oktober 2014.

efter återförenandet innebar att den konsensusfilm som Rentschler skriver om, medförde att man i filmerna inte berättade något om den prekära situationen i Östtyskland före 1990 utan att man bara tecknade en framtid i ljusa färger (Cooke 2005; Rentschler 2000). Emellertid är det kännetecknande för alla filmerna, och det gäller även de tidigare omnämnda konstfilmerna, att integrationsfrågan framställs som en angelägenhet främst för östtyskar, inte som gällande alla tyskar vilket var politikernas strävan. Filmerna berättar om det forna Östtyskland och dess invånare som kulturellt, tekniskt och samhälleligt efter i utvecklingen, men att det snart förväntas blomstra och komma ifatt. Här finns dock ett annat återkommande berättarelement, vilket blir tydligt i *Go Trabi Go*: om denna "efterblivenhet" troligen har negativa associationer så framställs invånarna, enligt Cooke och andra, som positiva i bemärkelsen att de är mer autentiska och att de omfattar gammaldags tyska värderingar (Cooke 2005). Genom denna personteckning anses filmerna konstruera en försäkran om att allt kommer att bli bra med den tyska nationen, en försäkran som enligt Leonie Naughton främst har för avsikt att lugna östtyskarna i detta tidiga stadium efter murens fall (Naughton 2002).

På vilket sätt fungerar då berättandet för att framhålla gamla "äkt tyska värderingar"? Här spelar i överförd mening inte minst Trabantens en betydelsefull roll. I Östtyskland fick man ju vänta väldigt länge för att få kapitalvaror och teknisk utrustning, och när man väl fått det tvingades man att vara oerhört aktsam för att tinget inte skulle förfaras. Trabin blir därför i filmen mer en karaktär än en bil, den är döpt till George och den omhuldas kärleksfullt av både familjen och av den östtyske bilreparatör de träffar på under sin resa. En varsamhet om materiella ting, och familjens egentliga ointresse för saker, är en del i konstruktionen av en sorts ursprunglig tysk karaktär vilket blir ännu tydligare då den ställs mot bilden av tidigare västtyskar. Pappa Struutze har ett mycket positivt sinne vilket hjälper familjen att komma över alla de olägenheter de möter under resan, något som betraktas som en sorts okuvlig tysk anda. Detta möter vi också hos dottern och modern, vilka båda, inte minst dottern, möter allt med en enorm optimism och livsglädje, i en sorts överförd bild av vilken attityd de har till det nya Tyskland. Ytterligare ett betydelsefullt exempel på ett gammaltyskt förhållningssätt är bruket av Johann Wolfgang Goethes bok *Italienische Reise (Italiensk resa, 1816–1817)* som vägvisare under resan.

Många vill relatera dessa komedier från 1990-talet till de västtyska Heimatfilmer som producerades inte minst under 1950-talet. Om filmerna framför allt försäkrade de tidigare östtyskarna om att utvecklingen mot ett enande säkert skulle gå bra, på grund av just deras inherenta egenskaper, så fanns det också något attraktivt för de forna västtyskarna att se dessa karaktärsdrag uppförda i filmerna:

Once again Heimat is resurrected in western features to provide a society in ruins facing a complete political orientation with

reassuring images of harmony and integration. A genre whose *Weltanschauung* was anathema to the sociopolitical values and priorities of the ex-GDR has been recycled to shape impressions of what life in the east has become and what East has to offer. A Western framework is imposed on the east to define it in western terms. At a popular cultural level, this could be viewed as a further disconcerting instance of the colonization of the east (Naughton 2002: 138).

Flera uttolkare framhåller alltså hur dessa, och andra, filmer ger östtyskarna drag som bär positiva associationer. Samtidigt vill jag hävda att det är svårt att bortse från att skildrandet också har en starkt negativ sida. Det genuint tyska tycks här implicera en barnslighet och naivitet vilket är ganska vanligt att använda i patroniserande skildringar av människor man på något sätt vill förminska. Så framställs till exempel de svenska kvinnliga migranterna till USA som stora barn i amerikansk film långt in på 1940-talet, och ett otal filmer visar ofta personer, som har sitt ursprung utanför den vita västerländska kulturen, med karaktärsdrag som vi främst kopplar till en barnslighetsdiskurs (Wallengren 2013, 2014). Den västtyska karakteriseringen av östtyskar har alltså detta mycket betydelsefulla förbehåll som riskerar att dekonstruera den positiva bild som en del forskare lyfter fram.

Å andra sidan framställs den tidigare västtyska befolkningen som alltigenom osympatisk. Familjen Struutz hälsar för första gången på sina släktingar i det tidigare Västtyskland, men släktingarna är helt ointresserade av besöket och gömmer den stora tårtan de kalasar på för att istället sätta fram några nötter. De har ingenting att säga eller fråga, utan berättar enbart om pengar, vilka skatteavdrag de får göra, hur de hyrt ut sin husvagn i trädgården till gästarbetande turkar för att tjäna pengar (och de framhåller på ett vardagsrasistiskt sätt hur de precis lyckats vädra ut vitlöksdoften) och att de nu istället ska hyra ut den åt östtyskar, och sonen är bara intresserad av sin dator vilket dottern Struutze blir uttråkad av i sitt ointresse för det materiella. Även andra före detta västtyskar i filmen framställs främst som pengafixerade och avhumaniserade: respektfulla mänskliga relationer är raderade i den västtyska kulturen. Den västtyska mannen i huset har aldrig hört talas om Goethe utan skakar bara på huvudet och fortsätter tala om sina skatteavdrag. Att på detta sätt ställa två delar i berättelsen mot varandra i ett slags binära oppositioner är typiskt för de myter som Lévi-Strauss undersökte, och som övertogs av melodramteatern under 1800-talet och filmen under 1900-talet. Den enas förtjänster blir inte fullt synliga förrän de ställs mot den andras avigsidor, en åtskiljande praktik som ständigt används i berättelser om identiteter av olika slag.

Att denna film skulle ha funktionen av att intyga tyskarna, och kanske främst östtyskarna, om att framtiden är ljus och att allt kommer att gå bra, visar sig alltså vid närmare betraktande vara en tolkning som kan diskuteras. Det

finns betydligt mörkare lager i denna fars, och kanske är konsensusinslaget inte så betydande vid detta närmare betraktande. Även Naughton har framhållit att återföreningen egentligen inte alls fungerar i *Go Trabi Go*. Filmen visar en motvilja mot att utveckla relationer mellan de forna östtyskarna och västtyskarna; de finner inget gemensamt och inga egentliga mänskliga möten äger rum (Naughton 2002). Till yttermera visso är familjen Struutzes primära önskan inte att återförenas med sina släktingar i väst, utan att åka till Italien, i filmen en geografiskt mer ”neutral” plats än Tyskland och det första stora turistmålet både för västtyskar och för svenskar under 1950-talet – inte förrän nu har denna resa möjliggjorts för östtyskarna. På ytan kan denna mer neutrala plats vara en förklaring till den publika framgången. Den möjliggjorde att man inte närmare behövde diskutera den problematiska föreningen och assimileringen av de båda tyska länderna. Men här finns förstås också en inneboende kritik – man kan inte mötas i det egna landet och ingen assimilering tycks möjlig.

Vill man ge filmen en övergripande positiv tolkning kanske den snarare ligger just i de binära oppositionerna och därmed erbjuder också filmen en lösning enligt mytens grundfunktion. Öst och väst har båda viktiga bidrag till ett nytt Tyskland: öst har kvar sina mänskliga relationer och respekt för den tyska traditionen och väst har ett tekniskt kunnande och en kulturell frihet. Om dessa förenas kan en integration bli verklighet. Kanske Trabins öde i filmen är en enkel sinnebild för just detta. Bilen rullar iväg på egen hand för att sjunka djupt ner i en flod, men den återuppstår längre ner i floden, nu utan sitt tak vilket gör att den får ett utseende som en cabriolet vilket dottern åstundat. Bilen är nu en sliten gammal hederlig Trabant med ett nytt tillskott av västligt utseende. Å andra sidan dekonstrueras detta redan i film två vilken börjar med att Trabin kommer åter till hemstaden lagad med färgglada ”västliga” plåtdeklar. I slutet av filmen har den dock återtagit sitt forna östtyska utseende till allas glädje och lättnad. Även i de enklaste komedier är en assimilering mellan de två tyska staterna problematiserad och i princip ogenomförbar.

***Sonnenallee* – DDR med försoningens glasögon**

Den film som vände på alla perspektiv och som var en av de första som utspejade sig i ett förgånget DDR var Leander Haussmanns *Sonnenallee*. Filmen fick ett mycket stort genomslag i Tyskland, men främst bland tidigare östtyskar. Det var genom denna film som begreppet *Ostalgie* – en kombination av Ost/Öst och nostalgi – fick ett brett genomslag och Anthony Enns hävdar att det är den första tyska filmen som skildrade DDR på ett nostalgiskt sätt (Enns 2007). Fenomenet *Ostalgie* i sig och huruvida just *Sonnenallee* är naivt ostalgisk eller ej har debatterats av flera skribenter och är en av de punkter jag ska diskutera här. Den andra infallsvinkeln är filmens bruk av rock n’ roll och vilka betydelsemässiga konsekvenser detta får.

Sonnenallee hade alltså premiär 1999 och var helt producerad av filmarbetare från det forna Östtyskland.⁶ Filmens regissör Leander Haussmann hade tidigare arbetat främst inom teatern, både som skådespelare och regissör, och *Sonnenallee* blev hans genombrott som filmregissör. Det är inte överord att säga att filmen blev en av de absolut mest populära filmerna bland den tyska befolkningen (enbart *Star Wars: Episode I – the Phantom Menace* och filmen *The Mummy* hade fler åskådare premiäret 1999) men kom inte utanför landets gränser. Haussmann använde den romantiska komedins olika genresärdrag, ofta på ett ironiskt sätt, i berättelsen om några tonåringars vardag och uppväxt i Östberlin under 1970-talet.

I centrum står den 17-åriga Micha vars värld i stort sett handlar om två saker: hans kärlek till rock n' roll och hans förälskelse i flickan Miriam. Micha och hans vänner använder allehanda uppfinningsrika sätt för att få tag på illegal musik av till exempel Beatles och Rolling Stones och filmen slutar med en drömliknande sekvens där murens fall blir en direkt konsekvens av rock n' roll. Muren som delar gatan *Sonnenallee* rivs ner och Tyskland enas.

Det är bland annat i skildringen av relationen till Miriam som berättandet förhåller sig ironiskt till genren. Ett tydligt exempel är när Micha vid ett tillfälle ser Miriam komma på gatan på väg hem och vi får se hur han upplever detta i ett subjektivt berättande som både ironiskt men också med värme lätt överdrivet använder ett av den romantiska komedins mest igenkännbara berättargrepp. Världen går plötsligt i slow motion och Miriam står i centrum för allas uppmärksamhet, men i filmen går det överstyr. Allt stannar av, alla tittar på henne, bilar krockar, människor tappar vad de bär. Den musik som ackompanjerar denna scen är en sång med titeln *Stay* som framförs av den svenska musiker- och komikergruppen *Lars Vegas trio* med en sångare som lyckats låta förvillande lik Elvis Presley. Låten är framförd med en lätt överdrift som ger den en klar ironisk touch, och i texten framförs kärleken till en flicka som kallas Angel. Men slow motion-scenen avbryts abrupt för Micha då Miriam går in i sitt hus utan en blick mot honom. Scenen är också ett exempel på ett av flera sätt som musik används i filmen: i det forna Östtyskland hade man egna musikstjärnor som i mångt och mycket försökte härma de stora rockikonerna i väst, och gruppen *Lars Vegas trio* har i någon mening just en sådan efterlikande status. Samtidigt framhäver scenen en av filmens huvudpunkter, nämligen att upplevelse av förälskelse ter sig likadan oavsett statsskick. Att ungdomar i öst och väst hade delvis samma typ av erfarenheter under sin uppväxt blir tydligt i filmen.

I marknadsföringen av filmen drog man fram att man ville visa ett annat Östtyskland, ett land som inte enbart tyngdes av muren, Stasi och Centralkommittén (Cooke 2005). Filmerna strävar efter att visa den vanliga medborgarens

6 Filmen *Sonnenallee* går att se på Youtube, dock utan undertexter. Den går också att beställa genom Amazon.de.

liv, den vill avexotisera Östtyskland och dess medborgare. Filmen är på detta sätt en motsats till Trabifilmernas sätt att skildra östtyskar som naiva och lite barnsliga, och man visar också hur väst skapade uppfattningar om öst som inte alltid stämde särskilt överens med verkligheten. Ett exempel på detta är en scen där en turistbuss från väst kör genom Sonnenallee och pojkbarna springer efter bussen, suger in sina kinder och skriker att de är hungriga. Turisterna tittar förskräckt på dem och då ändras filmen från att vara färgfilm till att vara svart-vit. Detta grepp, som plötsligt framställer filmen som om den vore en dokumentär eller ett tv-reportage gjord av någon av personerna i turistbussen, satiriserar hur västmedia har framställt öst och att sådana skildringar kanske inte alltid var helt sanningsenliga.

Filmen var alltså den kulturella produkt som lyfte fram termen Ostalgie i den allmänna diskursen. Fenomenet och begreppet uppstod som en sorts reaktion på östtyskarnas upplevelse av en snabb och påtvingad assimilation som hotade deras sociala och kulturella identitet. En nostalgisk längtan efter det gamla hemlandet uppstod, eller som Thomas Elsaesser uttrycker det: "Ostalgie represents a genuine response to the 'social and psychic dislocation' experienced by many East Germans" (Elsaesser 1999: 14). Filmens visuella representation har ju en särskild förmåga att materialisera detta, och *Sonnenallee* och filmer som följde på denna, till exempel *Goodbye Lenin!*, vinnlade sig om att innehålla ting som för den forna östtyska publiken innebar ett stort mått av igenkännande. Men även en film som Schlöndorffs *Die Stille nach dem Schuss* bygger upp en vardag där man använder sig av en scenografi med omisskännlig öststatskänsla.

Många kritiserar fenomenet Ostalgie och menar att det framställer Östtyskland genom rosafärgade glasögon och att det representerar en sorts selektiv minnesförlust. Ostalgin visar och berättar om ett idealiserat samhälle med stor gemenskap och utan arbetslöshet och bortser från alla de negativa aspekterna som fanns i Östtyskland, framhäver kritikerna. Många anser ostalgien vara en skymf mot de som lidit under DDR:s totalitära regim (Cooke 2003). Författare som skrivit om nostalgi i allmänhet, som Linda Hutcheon, framhåller att nostalgi innebär att det förgångna inte granskas kritiskt utan att man fastnar i ytlighet (Hutcheon 1993). De som anser att ostalgien innebär ett felaktigt sätt att förhålla sig till minnena av Östtyskland framhåller att "Ostalgie catalogues the images, smells, sounds, words, and gestures of the past rather than analyzing the internal contradictions of the GDR, the omnipresent Stasis, and the garrison state that also, and arguably more accurately, represented the state" (Jowziak & Mermann 2006: 783).

Filmen *Sonnenallees* syfte är dock inte att skildra Östtyskland som nation, utan primärt vill filmen berätta om ungdomarnas liv, deras vuxenblivande och deras kärlek till musik. Filmmakarna försöker berätta en mer universell historia och visa att livserfarenheter är sig lika oavsett om de upplevs i Östtyskland

eller Västtyskland. Fokus tas bort från Östtyskland som en stat som bara ska skildras som en stat. Staten som subjekt förminskas. Men det finns kritik även mot att filmen framställer ungdomarnas privata liv som viktigare än den politiska kontexten: "Several reviewers criticized the film for precisely this reason, arguing that *Sonnenallee* presented life behind the wall as a virtual 'petting zoo', and that the young protagonists were not in touch with the realities of everyday life in the GDR" (Enns 2007: 481). Det förefaller rimligt att föreställa sig att de som kritiserar detta förhållningssätt hos filmen bland annat skulle motivera detta med hur soldater och Stasimän framställs: som ganska förlöjligade, lättlurade och fyrkantiga män. Men denna sorts kritik är ju samtidigt också ett sätt att tvinga in alla berättelser och representationer av de forna öststaterna i en form som tycks lika tillrättalagd som den regim man kritiserar: är det rimligt att det politiska alltid måste stå i centrum just i berättelser om de statsskick väst betraktar som totalitära, och varför kräver man att dessa ungdomar ska vara mer i kontakt med verkligheten än ungdomar i västvärlden? Det tycks som ett mycket ensidigt och alltför normerande sätt att förhålla sig till hur dessa berättelser ska vara konstruerade.

Filmen gisslar dock själv den ostalgie den samtidigt med tydlig värme förvisar. Här finns en ambivalens mot fenomenet. Filmen kritiserar som nämnts de kulturella stereotyper om Östtysklands invånare som uppstått i väst – exemplet med bussen och de "hungriga" ungdomarna – vilket också ställer ostalgien i en annan dager. På samma överdrivna och satiriserande sätt fetischerar filmen östtyska produkter, till exempel i en scen med ett *Multifunktionsstisch*, ett multifunktionsbord som vid ett tillfälle ska sättas upp i filmen. Pappan i familjen kämpar med det motsträviga bordet och får slutligen upp det. Det fyller på ett satiriskt sätt upp hela rummet och tycks knappast kunna fylla någon funktion överhuvudtaget. En polis som kommer på besök fylls dock av beundran, och för att åter uppmärksamma oss på den lätt bisarra möbeln låter sig polisen imponeras av bordet medan mamman skruvar obekvämt på sig. Filmen ifrågasätter här fetiseringen av östprodukter, i detta fall ett bord som måste vara multifunktionellt för att kunna användas i de små östtyska bostäderna, men som ändå tog upp all plats. Ironiseringen i denna scen är tydlig, eller, berättandet är överkodat, som Paul Cooke uttrycker det (Cooke 2003). Man kan med Elizabeth Nijdams ord säga att: "*Sonnenallee* simultaneously deconstructs the negative connotations formal history associates with growing up in the shadow of the Wall, while simultaneously exploring and dismantling the Ostalgie phenomenon" (Nijdam 2010: 118).

Inte minst genom musiken uttrycker filmen kritik mot öst på ett sådant sätt att ostalgien bara därigenom blir avvärpad. Det vill säga, i en mycket större omfattning än representation av gamla östtyska ting berättar filmen om musikens betydelse för ungdomen i öst, och det kulturella motstånd denna kunde användas för. Större betydelse än det materiella har alltså det ideologiska, och

musiken är inte en ostalgisk hyllning utan det är ofta samma musik som de västtyska ungdomarna lyssnade på. Det är alltså genom musiken som filmen ger en väg in mot integration genom att visa dess lika betydelse för ungdomar i väst såväl som i öst. Och den används i filmens berättelse både som ett motstånd mot samhällets förtryck och mot den äldre generationen, i alla fall det sistnämnda i likhet med västungdomarnas sätt att ideologiskt använda tidens populärmusik.

Ungdomarna i filmen, med Micha i spetsen, har rockmusik som sitt största intresse och drömmer om att bli rockstjärnor. På allehanda vis försöker de få tag på lp-skivor från väst, och deras största favoriter är Rolling Stones som ju var totalförbjudna i Östtyskland. Musiken används i filmen som ett uppror, som ett sätt att försöka behålla sin personliga frihet i ett totalitärt system. Musik som symbol för en sorts frihet finns också i *Go Trabi Go* och i *Der Stille nach dem Schuss*, och just i Tyskland har populärmusik av annat slag tidigare använts som ett politiskt motståndsvapen. I rörelsen "Swing Jugend" användes den amerikanska swingmusiken som en protest mot nazismen, vilket är förtjänstfullt skildrat i filmen *Swing Kids* (Thomas Carter, 1993) (Svensson 2014).

Om swingen användes som en demonstration mot nazismen, så användes populärmusik som jazz och tidig rock n' roll av efterkrigstidens (väst)tyska ungdom för att visa sitt avståndstagande till föräldragenerationens nazistiska värderingar. Den östtyska ungdomen utökade detta till att omfatta även en protest mot den upplevda föräldraloyaliteten mot DDR:s socialistiska system (Nijdam 2010). Att använda Rolling Stones som protest mot Östtysklands statsskick i filmen är väl genomtänkt med tanke på gruppens associationer med avståndstagande till "etablissemangen". Också under denna manifesta yta finns en rad små tecken som mer än bara ett allmänt användande av rockmusikikonernas rebelliskhet specifikt pekar på det gamla Östtysklands rädsla för västkultur vilken parades med en dubbelhet som ibland kunde bli parodisk. Detta uttalas inte explicit i filmen utan det sker genom små diskreta fingervisningar. En sådan detalj är det nätverk av betydelser som kopplas till Rolling Stones skiva *Exile on Main Street* som pojkarna i filmen försöker få tag på. På denna skiva, vilket inte sägs i filmen men som underförstås, finns en sång med titeln "Sweet Black Angel" som var tillägnad aktivisten Angela Davis och denna sång var ett av Rolling Stones få politiska ställningstaganden. Detta kan kopplas till en hastigt berättad scen i filmen där några personer samlar pengar för att hjälpa Davis bli fri från fängelset, och till yttermera visso besökte Angela Davis DDR på 1970-talet. Här finns alltså en dubbelhet som filmen uppmärksammar: Rolling Stones var förbjudna, men de sjöng om Angela Davis som var omhuldad i landet och genom att kort visa denna pengainsamling drar filmen uppmärksamheten mot dubbelmoralen. Det tycks inte alltför långdraget att se även *Lars Vegas trios* sång *Stay* som ytterligare ett musikaliskt grepp för att betona namnet Angela så att vi ska observera det.

Det är i filmens slut också musiken som blir nyckeln till murens fall, om inte annat så som symbol för ett folkligt motståndarbete. Om musiken de facto var

ett medel för motstånd och används som ett sådant berättarelement i filmen, så finns här också symboliska bruk av rockmusiken. Inte minst sker detta genom att en av de unga männen faktiskt räddas till livet av musiken – ett skott avlossas mot honom av polisen men eftersom han har Rolling Stones lp-skiva innanför rocken förhindrar den kulan att tränga in i hjärtat. Och framför allt är symboliken tydlig i slutscenen. Micha och hans kompis har först svårt att hantera den besvikelse som uppstår då de upptäcker att en skiva de köpt på svarta marknaden är falsk, men de löser problemet genom att själva låtsas spela på luftgitarrer och dansa till. Musiken som de hör i sin fantasi är den amerikanska gruppen *Box Tops* hit från 1960-talet, *The Letter*. Men det är inte *Box Top* som spelar i filmen utan bandet *Dynamo 5* vilket bildades enkom för filmen *Sonnenallee* och som har en av huvudpersonerna som medlem. *Dynamo 5* fungerar alltså som ett av de verkliga band som fanns under kommunisttiden i Östtyskland som försökte efterlikna västbanden, och bandets namn är en ironisk återspeglning av detta (men refererar även till *Sportvereinigung Dynamo* – en sportorganisation i Stasis regi med flera kända fotbollsklubbar). Pojkarna får med sig alla människor på *Sonnenallee* i dansen, och till och med gränsvakterna ansluter sig, någon med att skjuta i takt med sin k-pist. I samlad trupp dansar folket målmedvetet mot gränsstationen mitt på gatan och i nästa ögonblick är muren borta. Färgfilmen blir svartvit och Michas vuxna röst säger att detta var hans land och gata, här växte han upp och här var han kär.

Till dessa sista svartvita bilder på en öde *Sonnenallee* med skräp som virvlar runt hör vi nu istället Nina Hagen sjunga *Du hast den Farbfilm vergessen* (Du har glömt färgfilmen). Sången producerades i öst innan Hagen flyttade till Västtyskland, och gjordes med stöd av landets ledare för att demonstrera att kritiska röster kunde tolereras. Dessa slutbilder har nästan lika många tolkningar som uttolkare även om tolkningarna delvis går samman. Germanisten Elizabeth Nijdam vill se det som att färgförändringen representerar sätt att minnas DDR: hur dokumentärfilmer och historieböcker har gett en förenklad bild av landet (Nijdam 2010). Kulturvetaren Anthony Enns tolkar det som att solen för alltid har gått ner över *Sonnenallee* och att framtiden, efter återföreningen, är öde och blek. En dystopi snarast alltså, där han vill framhäva att det på en del sätt, vad gäller arbetslöshet och kriminalitet, har blivit sämre i det gamla DDR efter återföreningen (Enns 2007). Germanisten och filmvetaren Ken Woodgate menar att precis på samma sätt som filmarna i färg har kunnat visa det man föreställer sig vara ett grått och trist DDR, kan de ta bort färgerna igen från dessa fantasier, och ”sanningen” ligger någonstans mittemellan: ”Somewhere between the coldness of exterior views of history so critical of the regime’s repressions and interior memories of youth and love lies the reality of daily life in the GDR” (Woodgate 2005). Kanske dessa olika tolkningar är lika rimliga. Vad man kan hävda att dessa slutbilder visar är också ett metadiskursivt sätt att visa hur minnen fungerar; hur vi själva skapar våra minnen. Men också

genom att svartvita bilder är ett filmiskt tecken för något förgånget och autentiskt, att minnenas tid nu är förbi och att något annat tar vid. Murens fall och återföreningen har lämnat verkligheten i ett tillstånd av ovisshet – detta utstrålar i alla fall bilderna – samtidigt som livet i DDR måste få bli ihågkommet som inte enbart av ondo. Och det är ju faktiskt i någon mening det östtyska som får slutordet genom Nina Hagens sång.

Motorsågsmassakern på tyska och en försonande tv-serie

Inte alls en sådan publikdragare som *Go Trabi Go* eller *Sonnenallee*, och med en berättelse och sätt att berätta som många förmodligen skulle uppfatta som en ren lågbudgetfilm gjord enbart i provocerande syfte är Christoph Schlingensiefs *Das deutsche Kettensägermassaker* från 1990. Tillsammans med det senaste bidraget, tv-serien *Weissensee*, kan den sägas inrama de olika slags skildringar och förhandlingar om återförenandet som presenterats under dessa tjugofem år, från *Das deutsche Kettensägermassaker* extrema sätt att förhålla sig till händelserna fram till *Weissensees* betydligt mer komplicerande och nyanserade syn på dessa skeenden. *Das deutsche Kettensägermassaker* är förstås en parafra på den amerikanska *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), och här finns även tydligt inflytande från Alfred Hitchcocks *Psycho* från 1960. Filmen, med Paul Cookes ord, "fly directly in the face of Rentchler's 'cinema of consensus'" (Cooke 2005: 108). Trots denna uppseendeväckande användning av en av populärfilmens allra mest betydelsefulla slasherfilmer och en många gånger återanvänd stilbildare, arbetar Schlingensief snarare inom ett auteurfack, där ju under de senaste decennierna filmare och andra konstnärer arbetat gränsöverskridande inte minst genom användningen av populärkultur. Christoph Schlingensief (nu avliden) var och är en välkänd person i tyska och internationella konstkreter och hans verk – filmer, opera- och teaterföreställningar, performanceföreställningar, ljud-, video- och konstinstallationer – var sommaren 2014 föremål för en stor utställning på Museum of Modern Art i New York. Filmen spelades in bara fjorton dagar efter murens fall och har under senare år kommit att betraktas som en kultfilm om den allra första tiden efter murens fall och den tyska återföreningen. Den var alltså ingen publikdragare, utan har framför allt varit en festival- och gallerifilm. Den är, trots dess skrala framgång hos den allmänna publiken, intressant eftersom den bryter totalt mot alla andra berättelser (även om både andra skräckfilmer och thrillers gjordes, även de utan större spridning) och också för att den kanske förmedlar något om återförenandet som vi inte finner hos några andra filmer.

Filmen handlar om hur några av alla de östtyskar som enligt skildringen vällde över till väst, aldrig kommer fram. Fyra procent av denna ström anländer aldrig till det gamla Västtyskland enligt filmens text, och inom kort får vi

veta varför. De fångas upp precis vid gränsen av några västtyskar som slaktar dem och maler ner dem till korv, i lika blodiga scener som någonsin *The Texas Chainsaw Massacre*. Detta öde kan uppfattas både metaforiskt och materiellt, framhäver Kris Thomas-Vander Lugt. Dessa personer kommer verkligen aldrig fram utan försvinner i korvfabrikens slaktgrytor, en tydlig metafor för det korv-älskande och industriella Västtyskland, men Lugt vill också tolka detta som att många människor mentalt får svårt att landa i det nya Tyskland (Thomas-Vander Lugt 2007).

Korvslakten implicerar därutöver flera andra innebörder och associationer, inte minst om kommersialism i sin koppling av våld och kapitalism. Allt ska bli varor, allt ska förtingligas. Denna betydelsesfär förstärks genom andra berättelseinslag såsom den skylt som gör reklam för "Café Porsche" man lockar östtyskar med, eller den något mindre skylt som proklamerar "Business comes first". Östtyskarna lockas enligt filmen av västs kapitalvaror, men de blir bara nermalda i systemet, de äts upp. Kapitalism är att våldföra sig på människor, tycks filmen berätta, och detta symboliseras också av hur kvinnorna i filmen tycks eggas sexuellt av våldet och de varor som detta resulterar i, vilket likaväl kan läsas som hur snedvridet kvinnliga kroppar exploateras i det kapitalistiska systemet.

Schlingensiefs sympatier tycks alltså tydligt ligga hos dessa före detta östtyskars godtrogenhet, vilket också i filmen visas genom att de kommer och, naivt, upprepar måndagsdemonstrationernas slagord "Wir sind das Volk", "Vi är folket", vilket som bekant hade innebörden att en demokrati måste styras av folket. Men lika lite som DDR var en demokrati, lika lite är BRD och västvärlden det genom kommersialiseringens förtingligande syn på tillvaron och utnyttjande av människor. Den som högst ropar "Wir sind das Volk" i filmen får huvudet bryskt avhugget. De lyckliga bilder som kablades ut över världen från förenandets festligheter i Berlin den 3 oktober 1990 inleder filmen *Das deutsche Kettensägemassaker*, men dessa bilder dekonstrueras snart av Schlingensiefs motbilder, av hans dystopi. I detta ligger också en mediekritik, menar Anthony Enns, genom vilken regissören vill klandra den alltför glättiga rapporteringen om återförenandet (Enns 2012).

Måndagsdemonstrationerna i Leipzig, sedermera också i andra delar av Östtyskland, återkommer i tv-serien *Weissensee* som nyligen visats i Sveriges television. I serien liksom i verkligheten leddes dessa bland annat av en präst, och en av seriens huvudrollsinnehavare, Katrin Sass (som för övrigt spelade modern i *Goodbye Lenin!*) var en av dem som i verkligheten deltog i dessa, vilket hon också som sångerska gör i serien. Serien är en berättelse om två familjer i 1980-talets DDR: en där fadern och en son arbetar inom Stasi, och en som består av just Katrin Sass karaktär Dunja Hausmann, en sångerska vars protestsånger tystats genom att hon tvingats samarbeta med Stasi för att hjälpa

sin dotter bli fri från fängelse. Hon har också en kärleksrelation till fadern i den andra familjen.

Serien fick en enorm publik i Tyskland – den andra säsongen gjordes till stora delar på grund av publikens efterfrågan – och har också dragit till sig en hel del uppmärksamhet i Sverige. En del har liknat serien vid den likaledes framgångsrika filmen *Das Leben die Anderen*, men tv-serien lyckas skickligt blanda populär tv-dramatik med en fördjupad, komplicerande och mångfaceterad behandling av livet i det forna Östtyskland. Det är förstås övervaknings-samhället som tematiseras, liksom i *Das Leben die Anderen* och *Barbara*, men även en del av de personer, främst fadern, som innehar höga poster inom Stasi tecknas inte alls så entydigt negativt som i dessa tidigare filmer. Många kritiker menar att man nu för första gången lyckats att relativt autentiskt skildra DDR och livet där, och att östtyskarna har återfått sin värdighet (Connolly 2010). Regissör och producent kom från det gamla Västtyskland, men alla skådespelare kom från Östtyskland och flera hade erfarenheter som påminner om dem som utspelas i filmen, inte minst genom att de var starkt kontrollerade av Stasi-medlöpare eller till och med satt fängslade (Connolly 2010).

Från den första tidens blodiga skildringar genom *Das deutsche Kettensägermassaker* och förnedrande behandling genom att skildra östtyskarna som stora barn i dåliga bilar i *Go Trabi Go*, har den tyska filmen – och möjligen då också det tyska samhället – kanske äntligen nått fram till en mer försonande inställning till både livet i det gamla Östtyskland och tillståndet i Tyskland efter återföreningen. De första årens filmer, i alla fall de som producerades i det gamla Västtysklands filmindustrier, närmade sig den nya tidens problematik både drastiskt och förenklande, men tecknade folket i båda de forna länderna på ett reducerande sätt: östtyskarna var naiva och väldigt okomplicerade medan västtyskarna enbart var intresserade av pengar eller möjligen också materiella ting. En del uttolkare har dock framfört att östtyskarna samtidigt förkroppsligade gamla östtyska ideal medan västtyskarna egentligen inte kunde uppvisa några positiva egenskaper. Liknande karaktärsdrag återkommer i parodin på motorsågsmassakern: västtyskarna drivs av en omättlig pengahunger och konsumtionsdrift medan östtyskarna aningslöst kastar sig in i väst i tron att man nu ska förbrödras.

Flera skribenter kritiserade *Sonnenallee* och andra filmer som handlade om livet i det gamla DDR för en *Ostalgie* som bortsåg från det förtryck medborgarna utsattes för under den kommunistiska regimen. Att med en nostalgisk känsla använda filmerna för att så att säga återvända till sitt gamla liv genom att i filmerna materialisera objekt, vardagsföremål och mat sågs som en skymf mot de som lidit och blivit förföljda. Andra såg dock ostalgin från en annan vinkel och menade att det snarare var ett mentalt försvar mot att det land som en hel generation var född och uppväxt i, så gott som över en natt förkastades och demonterades. Också filmen uppvisar denna tudelning gentemot förhållandet

till det gamla Östtyskland: man både gisslar och gillar. Samtidigt lyckas filmen mildt kritisera hur västliga medier konstruerade bilderna och uppfattningarna av öst, men också skildra hur likartad en tonårings uppväxt var i de båda länderna, inte minst genom förhållandet till rockmusik. Filmen, en produktion alltigenom gjord av före detta östtyskar, förmådde alltså tidigt ge en nyanserad skildring av det som förevarit. Det var kanske symtomatiskt att filmen rönt sina största framgångar bland tidigare östtyskar.

Flera av de senaste årens filmer visar ett alltmer försonande förhållningsättet, menar Anthony Enns, som några år före *Weissensee* såg hur detta mönster växte fram och anser att det etablerats som "the 'official' narrative of German reunification" (Enns 2012: 130), men vi ser det redan i *Sonnenallee*. Det är emellertid påfallande att denna stora förändring som återförenandet innebär framför allt betraktas som en angelägenhet för östtyskarna, och hur få filmer det finns som berättar om komplikationerna och omdaningen för *alla* tyskar. Därigenom kan man hävda att de allra flesta filmer, och även en sådan nyanserad skildring som *Weissensee*, bidrar till att exotisera det forna öst, att ta för självklart att livet i väst är normen, och att östtyskarna är "de andra". Så benämns de också i *Das Leben die Anderen*, en titel där *die Anderen* får en mångbottnad betydelse.

Referenser

- Barthes, Roland, 1957. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. Till svenska första gången 1969 under titeln *Mytologier*. Staffanstorps: Cavefors.
- Berghahn, Daniela, 2005. *Hollywood behind the Wall: The Cinema of East Germany*. Manchester: Manchester University Press.
- Billig, Michael, 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Connolly, Kate, 2010. "Weissensee, a cold war 'Romeo and Juliet' drama grips Germany", *The Guardian*, 3 okt 2010, online.
- Cooke, Paul, 2003. "Performing 'Ostalgje': Leander Haussmann's *Sonnenallee*", *German Life and Letters*, 56 (2), s 156–167.
- Cooke, Paul, 2005. *Representing East Germany since Unification: From Colonization to Nostalgia*. Oxford: Berg.
- Elsaesser, Thomas & Buckland, Warren, 2002. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold.
- Elsaesser, Thomas, 1999. "German Cinema in the 1990s", i Thomas Elsaesser & Michael Wedel (red.), *The BFI Companion to German Cinema*. London: BFI Publ.
- Enns, Anthony, 2007. "The Politics of Ostalgje: Post-Socialist Nostalgia in Recent German Film", *Screen*, 48(4), s 475–491.
- Enns, Anthony, 2012. "Post-Reunification Cinema: Horror, Nostalgia, Redemption", i Terri Ginsberg & Andrea Mensch (red.), *A Companion to German Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Fiske, John, 1987. *Television Culture*. London: Methuen.

- Hutcheon, Linda, 1993. "Beginning to Theorize Postmodernism", i Joseph Natoli & Linda Hutcheon (red.), *A Postmodern Reader*. Albany: State University of New York Press.
- Jozwiak, Joseph F. & Elisabeth Mermann, 2006. "'The Wall in our Minds'? Colonization, Integration, and Nostalgia", *Journal of Popular Culture*, Volume 39, Issue 5, s 780–795.
- Kracauer, Siegfried, 1947. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Lugt, Kris Thomas-Vander, 2007. "Better Living through Splatter: Christoph Schlingensief's Unsightly Bodies and the Politics of Gore", i Steffen Hantke (red.), *Caligari's Heirs: The German Cinema of Fear after 1945*. Lanham: Scarecrow press.
- Naughton, Leonie, 2002. *That was the Wild East: Film Culture, Unification, and the "New" Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nijdam, Elizabeth, 2010. "Rock statt Marx: Rock and Roll Narratives in Leander Haußmann's *Sonnenallee*", *GFL German as a foreign language*, no 3, s 117–136.
- Qvist, Per Olov, 1995. *Folkhemmet's bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*. Lund: Arkiv
- Renner, Rolf G., 2010. "1989 und die Folgen. Deutsche Gegenwartsgeschichte im Nachwendefilm", *Pandaemonium germanicum* 16/2010.2, s 22–52.
- Rentschler, Eric, 2000. "From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus", i Mette Hjort & Scott MacKenzie (red.), *Cinema and Nation*. London: Routledge.
- Schenk, Ralf, 2005. "Die DDR im deutschen Film nach 1989", *Aus Politik und Zeitgeschichte*, nr 44, s 31–38.
- Svensson, Conny, 2014. "Swing Jugend – jazzungdom mot nazismen", *Svenska Dagbladet*, 12 oktober.
- Turner, Graeme, 2006. *Film as Social Practice*. 4. ed. London: Routledge.
- Wallengren, Ann-Kristin, 2013. *Välkommen hem Mr Swanson: svenska emigranter och svenskhet på film*. Lund: Nordic Academic Press. På engelska 2014. *Welcome Home Mr Swanson: Swedish Emigrants and Swedishness on Film*. Lund: Nordic Academic Press.
- Woodgate, Ken, 2005. "'Young and in Love': Music and Memory in Leander Hausmann's *Sun Alley*", *Screening the past*, Issue 18, online journal <http://www.screeningthepast.com/>.

”Utopin blir bara bättre ju längre vi väntar på den”¹

Alexander Kluge och Nachrichten aus der ideologischen Antike

Lars Gustaf Andersson

”Utopia gets even better while we wait for it”. Alexander Kluge and *News from Ideological Antiquity*

This essay examines the film *News from Ideological Antiquity* (2008) by German filmmaker Alexander Kluge. Kluge has tried to fulfil the dream of Soviet filmmaker Sergei Eisenstein and make a film version of *The Capital* by Karl Marx. Kluge’s endeavour is discussed within the context of European left wing cinema, and the film analysis is intertwined with a mapping of the reception of the work in Europe and the US. *News from Ideological Antiquity* is interpreted as an experiment with new media, aesthetically as well as when it comes to production and distribution. The ambiguous position of the film as political statement is highlighted. One conclusion is that the open structure of the film offers a space for conclusions and thoughts by the spectator, in alignment with the dialectics of *The Capital*.

I. Alexander Kluge och utkikspunkterna mot den kommande dagen

Den europeiska vänstern befinner sig sedan ett antal decennier tillbaka i en självreflekterande fas. Historien skrivs om och tolkas. Detta görs inte bara av historiker eller partigångare, några av de viktigaste tolkningsförsöken av den europeiska marxismens uppgång och fall är av konstnärlig art. Ett av de mer uppmärksammade, som skrevs innan Murens fall och realsocialismens upplösning, är den stora essäromanen *Motståndets estetik* (tre band 1975–1981) av den tysk-svenske författaren och konstnären Peter Weiss (1916–1982). Det är en berättelse om det antifascistiska motståndet i och utanför Tredje riket, och den kollektivroman som växer fram är en kontinuerlig meditation över de socialistiska rörelsernas misslyckanden och tillkortakommanden, samtidigt som skildringen bärs av en närmast messiansk förhoppning om kommande segrar.

1 Första ledet i uppsatsens titel är Alexander Kluges egna ord, citerade i fodralet till DVD-utgåvan.

Lars Gustaf Andersson är professor i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier vid Lunds universitet. Hans forskningsområde är framför allt svensk experimentfilm.
E-post: lars_gustaf.andersson@litt.lu.se

I ett viktigt avsnitt i romanen befinner sig huvudpersonerna i Spanien under inbördeskrigets avslutande faser, och hamnar i Dénia på den iberiska östkusten. Dénia, berättas det i romanen, koloniserades av grekerna och kallades Hemeroskopeion, vilket betyder utkikspunkt, och i romanen görs det en poäng av att denna utkikspunkt också är riktad mot den kommande dagen (Weiss 2006:340). I *Motståndets estetik* blir sedan *Hemeroskopeion* en symbol för försöken att se bakåt mot det förflutna och framåt mot det kommande, och man kan hävda att Weiss med sin roman själv försökte skapa en sådan utkikspunkt. Hemeroskopion återskapas emellertid inte bara i litteraturen, utan också i filmkonsten. Man kan nämna många filmer som på olika sätt försöker etablera en position ovanför historien i akt och mening att uttolka den, att sammanfatta och samtidigt profetera om det kommande. Den politiska italienska filmen från sextio- och sjuttiotalen, till exempel verk av Bernardo Bertolucci och Pier Paolo Pasolini, kretsar ofta kring vänsterns roll i nittonhundratalshistorien, och detsamma gäller för den västtyska filmen under sjuttio- och åttiotalen, där erfarenheterna av den politiska terrorismen blandades med fadersupproret och en stark kritik av Förbundsrepublikens kompromisser med det förflutna.

En av de mest särpräglade västtyska filmarna är Alexander Kluge (f. 1932). Han var 1962 med och signerade det så kallade Oberhausenmanifestet som innebar startpunkten för den nya västtyska filmen, och han har regisserat ett stort antal spelfilmer och dokumentärer sedan debuten 1966 med *Abschied von gestern* ("Anita G – flicka utan förflutet"). Han har också skrivit experimentella prosaverk som *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* 1973 ("Massdöden i Venedig och andra läroprocesser med dödlig utgång"). Kluge har dessutom gjort en akademisk karriär; han blev 1956 juris doktor och har framför allt intresserat sig för moderna sociologiska frågor, till exempel i den med Oskar Negt samförfattade *Öffentlichkeit und Erfahrung* 1972 som utgjorde en kritisk vidareföring av det offentlighetsbegrepp som Jürgen Habermas knäsatte i *Strukturwandel der Öffentlichkeit* 1961 (på svenska som *Borgerlig offentlighet* 2003).

Alexander Kluge har på olika sätt kommenterat och diskuterat politiska frågor i sina filmer – hans filmer, böcker och vetenskapliga verksamhet tycks på så sätt utgöra ett integrerat helt – till exempel i den i Sverige uppmärksammade *Der starke Ferdinand* 1975 ("Den starke Ferdinand") och kollektivfilmerna *Deutschland im Herbst* 1978 ("Tysk höst", samregisserad med bland andra Rainer Werner Fassbinder och Edgar Reitz) och *Der Kandidat* 1980 ("Kanslerskandidaten", tillsammans med bland andra Volker Schlöndorff). Han har emellertid inte bara hört till den våg i västtysk film som problematiserat arvet efter Tredje Riket och förhållandet till 1970-talets politiska rörelser, utan har fortsatt att studera det tyska samhället och den politiska vänsterns villkor efter 1989. Hans allra mest uppmärksammade filmprojekt under senare år är utan tvekan *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx/Eisenstein/Das Kapital* från 2008 ('Nyheter från den ideologiska antiken – Marx/Eisenstein/

Kapitalet'). Detta intermediala och gränsöverskridande verk kan betraktas som hans *Hemeroskopeion*, det torn han byggt för att bättre se historien. Ambitionerna är stora, och för att genomföra sitt arbete lutar sig Kluge mot såväl Karl Marx som Sergei Eisenstein. Till allt annat är detta nämligen ett försök att fullfölja Eisensteins dröm om att filmatisera *Kapitalet* av Marx.

II. Eisensteins stora dröm

Under den stora revolutionen och åren strax efteråt står många vägar öppna för den nya Sovjetstaten. Samtidigt som man befinner sig i inbördeskrig och genomför en av historiens mest omfattande omläggningar av ekonomi och infrastruktur är de konstnärliga laboratorierna öppna och expansiva – här skapas måleri, skulptur, teater, arkitektur, poesi och musik som ansluter till moderniseringen och visionärt blickar mot en helt ny människa och ett helt nytt samhälle. Och bland konstarterna är filmen en av de mest innovativa. Under 1920-talet görs så filmer som *Bronenosets Potemkin* ("Pansarkryssaren Potemkin", 1925) och *Chelovek s kino-apparatom* ("Mannen med filmkameran", 1929). Regissörer som Dovsjenko, Pudovkin, Vertov och Eisenstein arbetar fram en helt ny estetik, det som ibland kallas den sovjetiska montagefilmen, och i anslutning till detta skriver de pamfletter och essäer och läroböcker som sammantagna bildar montagefilmens teori. För eftervärlden är nog Sergei Eisenstein den mest kände av dessa filmskapare, och hans teoretiska artiklar läses än idag på filmutbildningar världen över, liksom hans filmer ingår i den filmhistoriska kanonbildningen.

Eisensteins filmteori var dels deskriptiv – den förklarade hur filmspråket såg ut i realiteten – dels normativ – den propagerade för ett visst sätt att använda filmspråket. Eisenstein såg filmen som ett intellektuellt språk, ett språk som skulle göra det möjligt att förmedla abstrakta kunskaper likaväl som underhållning och spänning. Genom montage, sammansättningen av filmsekvenser, skulle man uppnå en artikulationsnivå i höjd med de verbala språken och man skulle i ett slag överbygga klyftorna mellan publikgrupperna. Filmen var en *biblia pauperum*, visst, men också en maskin att tänka med.

Som den norske filmforskaren Eirik Frisvold Hanssen påpekat är Eisenstein naturligtvis mest känd för de filmer han gjorde men han är också känd för de filmer *han inte gjorde* (Hanssen 2013:41). Det handlar om *Behzin Lug* och tredje delen av *Ivan den förskräcklige* och en biopic om Pusjkin och ett antal andra projekt, men allra mest uppmärksammas är ändå filmatiseringen av *Kapitalet*. Eisenstein började förbereda arbetet 1927 och skrev samman ett tjugotal sidor med anteckningar. Det rör sig inte om ett manuskript eller scenario i vanlig mening utan snarare en rad löst ordnade reflexioner (Eisenstein 1976). Vid sidan av den centrala inspirationskällan Marx ville Eisenstein lyfta in psykologins landvinningar, men han var också fascinerad av den moderna

litteraturen och kretsade kring Joyces roman *Ulysses* som Eisenstein beskrev som ”den nya filmens bibel” därför att den visade hur världshistoriens kan fångas prismatiskt genom att studera en dag i en människas liv (Hanssen 2013: 41). Det är kanske inte ägnat att förvåna att Stalin förkastade projektet vid ett möte några år senare.

8 mars 1927 antecknade Eisenstein:

Tänkte igår mycket på KAPITALET. På verkets struktur som kommer att härledas ur film-ordets, film-bildens, film-frasens metodologi, så som den nu har upptäckts. (. . .)

Utkastet.

Ta en vardaglig framskridande handlingskedja... Till exempel: en dag i en mans liv. *Minutiöst* tecknad som en ritning som gör oss medvetna om hur vi avlägsnar oss från den. Bara för det syftet. Bara som en kritik av utvecklingen av den associativa ordning som kännetecknar sociala konventioner, generaliseringar och KAPITALETS teser.

Generaliseringar, från givna fall till idéer (det här kommer att bli helt primitivt, särskilt som vi rör oss i en linje från brödbrist till utsädesbrist [och] spekulatörens mekanik. Och här, från en knapp till överproduktionens tema, men klarare och tydligare.)

I Joyces ULYSSES finns det ett anmärkningsvärt kapitel av det här slaget, skrivet som en katekes. Frågor ställs och svar ges.

Frågornas ämne är hur man tändar en Bunsen-brännare.

Svaren är emellertid metafysiska. (Eisenstein 1976: 7)²

Tidigt i Eisensteins anteckningar framgår det att han menar att filmatiseringen av *Kapitalet* har ett dubbelt syfte. Förutom att filmen ska lära oss vad *Kapitalets* centrala texter går ut på, kort sagt vad originalet har för substans, ska den också lära oss att tänka: ”KAPITALETS innehåll (dess syfte) är nu formulerat: **att lära arbetaren att tänka dialektiskt**” (Eisenstein 1976:10). Det finns ”oändligt många möjliga teman att filmatisera i KAPITALET (’pris’, ’inkomst’, ’hyra’)” hävdar Eisenstein senare men fasthåller att ”för oss är temat **Marx metod**” (Eisenstein 1976:23). Hur Eisenstein tänkt sig filmens slutliga form är naturligtvis omöjligt att slå fast, men han hänvisar i anteckningarna ofta till den då nyligen avslutade *Oktyabr’: Desyat’ dney kotorye potryasli mir* (”Dagar som skakat världen”, 1927) och till dess olika montagelösningar. Här ville Eisenstein slita sig fri från berättandets logik och tillåta sig associativa kopplingar mellan olika enskildheter. Ett ofta anfört exempel är hur textilindustrins organisation och penningackumulation kunde förevisas genom montagesekvenser av

2 Här och i det följande min översättning om inte annat anges. Fetstil i Eisensteincitaten återfinns i originalen.

strumpor, bilder av kvinnoben, närbilder på trasiga och hela strumpor, interiörer från textilfabriker, reklambilder och med jämna mellanrum textskyltar med ny information eller med anvisningar till andra sätt att tänka.

En av grundtankarna i materialet är att gå igenom enskildheten, *en enda dag*, *en enda människa*, och borra vertikalt på samma sätt Joyce gjorde i *Ulysses*. Joyce är för övrigt mycket närvarande i Eisensteins anteckningar (och återkommer i hans memoarer). De två träffades hastigt i Paris, den 30 november 1929. Den svenske filmforskaren Gösta Werner har skrivit om episoden i *James Joyce och Sergej Eisenstein* som till stor del bygger på vad Hans Richter i sin tur berättat (Werner 1988). Så vitt man vet talade de två inte om *Kapitalet*-filmatiseringen, men enligt Richter hade Eisenstein i Joyce "mött en person, som verkligen förstod hans intentioner och arbetssätt" (Werner 1988:15).

I nästa århundrade skulle Eisenstein mötas av en helt annan konstnär som också ville förstå hans intentioner och arbetssätt, Alexander Kluge.

III. Alexander Kluges allkonstverk

Alexander Kluge är en av den tyska filmens och litteraturens stora innovatörer. I en tidningsingress i *Die Zeit* kunde man läsa en karakteristik som är återkommande: "Bei ihm wird alles Schwere leicht und alles Leichte schwer. Er ist – knapp nach Walter Benjamin – der größte und virtuoseste Montagekünstler der deutschen Literatur" (Isenschmid 2008). Montagekonstnären Kluge, inspirerad av såväl Eisenstein som Joyce, men också i nära anslutning till modernitetens tyskspråkiga resonörer, som Benjamin och Kracauer, gav sig till sist på *Kapitalet* och resultatet är något som av flera kritiker karakteriserats som ett *Gesamtkunstwerk*. Som Julia Vassilieva påpekat i en essä om *Nachrichten aus der ideologischen Antike* lyckas Kluge här sammanföra några karakteristiska drag i sitt livsverk, som den ihärdiga historiska reflexionen och det associativa montage (Vassilieva 2011). I sin 2007 utgivna essäsamling *Geschichten vom Kino* har Kluge med en text om Eisensteins projekt och betonar där att Eisenstein insåg att han dramaturgiskt saknade en "konklusion" i sitt scenario (Kluge 2007:47). Om man ska urskilja det specifika med Kluges försök att filmatisera *Kapitalet* är det just att han värjer sig mot konklusionen, och där skiljer han sig visserligen från många av den marxistiska rörelsens tänkare och författare, men han ligger ändå nära den motfilmestetik som proklamerades under 60- och 70-talen, där just bristen på "closure" sågs som en viktig poäng. Ett exempel är Peter Wollens inflytelserika essä om "counter cinema" där han i Brechts efterföljd manade till en filmisk estetik som inte inbjuder till njutning eller sammanfattning utan skapar obehag och därmed underbygger viljan att gripa in i världen (Wollen 1982: 87–89).

Kluge excellerar i sitt verk inte bara i associativt montage och en allmän ovilja till berättelsemässig koherens, han ser också till att verket i sig blir så

förgrenat och omfattande att det inte går att konsumera eller förstå som en enkel, sammanhängande enhet eller text.

DVD-utgåvan består av tre delar som sammantagna utgör 570 minuters speltid. Del 1, "Marx und Eisenstein im gleichen Haus" är den del som egentligen handlar mest om Eisenstein och *Kapitalet*. Här läses det ur Eisensteins anteckningar liksom ur texter av Marx, här diskuteras frågan om Eisensteins förhållande till Joyce av Eisensteins levnadstecknare Oksana Bulgakowa, och musik och sång ledsagar fantasifulla collage av bilder ur industrialismens epok. Bland alla dem som intervjuas eller uttalar sig återfinns Kluges generationskamrat Hans Magnus Enzensberger och den unge författaren Dietmar Dath. Till denna första del kopplas vidare Kluges text *Sinnlichkeit des Habens* som är möjlig att ladda ned som pdf. Här är sociologen Kluge på hemmaplan och beskriver och analyserar ägandets och arbetets principer.

Del 2, "Alle Dinge sind verzeuberte Menschen" lämnar Eisenstein-problematiken; här tas frågor upp om vad en vara är, och hur vår värld har förtingligats. Uppläsningar, intervjupassager, bildmontage, textskyltar, musik, citat och porträtt passerar revy, framförda av bland andra Kluges vapenbroder Oskar Negt och filosofen Peter Sloterdijk. Kluges text *Glückliche und unglückliche Tage sind nicht tauschbar* finns nedladdningsbar som pdf och innehåller, liksom de övriga delarna i dessa "Geschichten für Marx-interessierte", korta, ofta ironiskt hållna betraktelser över fenomenen i vår omvärld vilka relateras till den marxistiska begreppsapparaten, som lyckan, slaveriet, arbetet. De tre pdf-burna texterna omfattar sammanlagt över 130 boksidor, men har en fragmentarisk, till och med poetisk karaktär som snarast förbinder dem med Walter Benjamins och Ernst Blochs underfundiga författarskap och ligger långt från traditionell marxistisk exeges.

Del 3, "Paradoxe der Tauschgesellschaft" handlar om vår bytsekonomi och förtingligandet, och Kluges text är denna gång *Warencharakter von Liebe, Theorie und Revolution*. Denna den tredje delen av filmen – liksom textkommentaren – kan också ses som en reflexion över vänsterns teoribildning, den historiska materialismen och dialektiken och hur man kan läsa Marx idag. Brecht, Frankfurtskolans dioskurer Adorno och Horkheimer liksom Karl Korsch framträder på scenen, kommenterade och citerade. Den estetiska kategorins betydelse framhävs genom den ironiska sista avsnittsrubriken, "Wer die beste Musik hat, wird der Hauptfilm". Den tyske multikonstnären, musikern och komikern Helge Schneider kommenterar och spelar filmmusik på ett elektriskt piano, och får avsluta hela *Nachrichten aus der ideologische Antike* med sin framställning av hur filmmusiken gör att publiken får någonting med sig när de går hem från biografen, människorna blir glada, de rör sig hemåt.

Som framgår av detta hastiga referat är Kluges verk närmast hypermedialt, det citerar och griper tag i andra textformer, och det har kanske på grund av detta visat sig leva vidare på nätet, där naturligtvis Alexander Kluges egen

hemsida utgör en replipunkt, men där kanske än mer typisk är den hemsida som organiserats av några lärare på University of Florida i samband med en kurs, ägnad åt *Nachrichten aus der ideologischen Antike* under 2011. Både Kluge och hans uttolkare befinner sig också i dialog med den filmforskning kring Eisenstein som faktiskt enligt Kluge själv gav en impuls åt arbetet med verket, framför allt Annette Michelsons tvådelade essä ”Reading Eisenstein Reading 'Capital'” från den marxistiska kulturtidskriften *October* 1977. Den kontext verket befinner sig i är alltså närmast akademisk; de enda biografvisningarna som gjorts med någon större framgång har varit på några festivaler och i anslutning till kursgivning och vetenskapliga konferenser. Samtidigt är verket, som kanske har framgått av innehållsreferatet, inte någon traditionell politisk utsaga, och trots bilagor och en bedövande informationsmängd är de enskilda delarna präglade av estetisk finess och emellanåt en hög tillgänglighet. Detta är en paradox bland många i *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, och kanske är just paradoxen det drag som framför allt har uppmärksammats i mottagandet av verket.

IV. Att läsa Kluge

Julia Vassilieva påpekar i en kommentar i nättidskriften *Screening the Past* att *Nachrichten aus der ideologischen Antike* belyser de digitala mediernas villkor, så som de har analyserats av medieteoretiker som Lev Manovich. Verket är uppbyggt av

ett antal självständiga segment (moduler) snarare än av en sammanhängande berättelsekedja eller procedurer som påminner om kontinuitetsklippning – genom närmast extrem montageteknik. Medan den mänskliga närvaron – Kluge själv – i och för sig kan urskiljas pekar samtidigt det excessiva användandet av found footage och grepp som split-screen (med mångfaldigt repeterade objekt) mot automatisering och problematiserar därvid frågan om upphovsmannaskap (Vassilieva 2011).

Vassilieva är inte ensam om iakttagelsen, flera har uppmärksammat hur Kluge i sin filmestetik ligger nära föreställningar om ett modernt – eller postmodernt – berättande som inte är linjärt, inte är präglat av identifikation och genom collage och assemblage ifrågasätter författarens originalitet. Men det har noterats att de här greppen inte är nya, de finns ju redan hos Joyce och Eisenstein om inte annat! Thomas Elsaesser har till exempel i en essä om *Nachrichten aus der ideologischen Antike* påpekat hur Kluge griper tillbaka på såväl den ryska formalismen som Brecht (Elsaesser 2008:61) i sitt sökande efter distanseffekter och förfrämmande. Genom den fragmentariska formen och det kontinuerliga ifrågasättandet av författarauktoriteten reflekterar Kluges verk över sig självt

och åskådaren tvingas därmed gång på gång till insikten om att verket är en konstruktion, att det inte finns naturligt i världen. Detta är estetiska och moraliska strategier som vi känner igen från den typ av politisk konstfilm som Kluge och hans generationskamrater med stor framgång odlade under 1960-talet. En poäng Elsaesser ser med Kluges arbete är att det snarare är arkeologiskt än kronologiskt; Kluge gräver i olika skikt, och borrar sig ned i det förflutna, men hejdar sig ibland och gräver på ett annat ställe. Det leder Elsaesser till att se hur Kluge gör tidsresor fram och tillbaka; tidens pil pekar inte bara i en riktning (Elsaesser 2008:64).

I en intervju fick Alexander Kluge frågan om han arbetade för att ”poetisera det politiska”, vilket han förnekade: ”Poetisk är verkligheten i sig själv, för filmaren räcker det att dokumentera den. Men man måste vända ut och in på alla uttrycksformer för att hantera något så komplicerat som vår planet och dess ekonomi” (Grisseman 2008). Man skulle alltså kunna diskutera Kluges estetik som en form av realism eller verklighetsåtergivning; våra berättelser om verkligheten har hittills varit mindre nära den, men genom det moderna genombrottet och ifrågasättandet av det avslutade verket har vi fått ett nytt språk för det verkliga. I en senare intervju, som framför allt handlar om Brecht idag, förtydligar han och presenterar *Nachrichten aus der ideologischen Antike* som ett sätt att tillämpa Brecht på verkligheten omkring oss: ”Konstnären tar inga beslut. Konstnären analyserar eller mot-analyserar, eller repeterar eller kommenterar. Åskådaren uppmanas att göra sina egna associationer” (Koutsourakis 2011:223). Kluge menar att filmkonsten ska behärska eller innehålla alla språkets kapaciteter, men inte sträva efter precision: ”Jag tror inte på logik. Jag tror på associationernas kraft”; ett uttalande som kan tyckas motsäga hans förnekelse av poetiseringen, men som bygger på en stark, om än gåtfullt formulerad, övertygelse att filmen finns redan innan filmkonsten:

Filmen existerar redan i våra medvetanden och känslor. Filmerna i vår hjärna är inte logiska. De är fyllda av illusion, temperament och musik. Den här associationsvärlden har sin egen logik. Filmkonsten måste förstå vad den kan förmår och inte förtrycka filmen genom förnuftet. Jag tror på förnuft och idéer, men de klara idéerna måste respektera vad kameran gör och vad människor kan göra (Koutsourakis 2011:223).

Kritiker och kommentatorer har i hög grad rosat Kluges projekt. Fredric Jameson har dock i en stor essä i *New Left Review* luftat mer kritiska synpunkter. Bland annat ironiserar han över den enligt honom överdrivna relationen till såväl *Kapitalet* som Eisensteins anteckningar. Kluges verk är något annat (Jameson 2009:109). Han döljer heller inte sin irritation över den anekdotiska aspekten och de i hans ögon tröttsamma komiska utvecklingarna, som till exempel Helge Schneiders tidigare nämnda avslutningssektion av *Nachrichten*

aus der ideologischen Antike. Men Jameson ser i Kluges verk tydligare än andra kommentatorer en koppling till klassikerbegreppet. Jameson frågar sig först varför Kluge kallar verket för "Nyheter från den ideologiska Antiken". Är det inte ett annat sätt att säga att Marx och marxismen inte längre är något modernt (Jameson 2009:116)? Han återvänder sedan till vad Marx själv skrev om klassikerna i inledningen till *Grundrisse* 1857, att "det svåra är inte att förstå att grekisk konst och episk poesi är knutna till visa former av socialt framåtskridande" utan "att de fortfarande kan skänka oss estetisk njutning och att de i vissa hänseenden betraktas som ett normerande och ouppnåelig mönster" (Jameson 2009:116). Marx egen motsägelsefulla relation till klassikerna leder Jameson till att fråga sig om inte antikbegreppet kan användas för att försätta oss i en ny relation till den marxistiska traditionen, vilken enligt Jameson är den europeiska vänsterns guldålder, "den ideologiska antiken", och genom att återvända till denna guldålder och dess klassiker sätter Kluge oss i en ny och enligt Jameson fruktbar relation till Marx och marxismen.

Christophe Van Eecke kommer till ungefär samma slutsats vad gäller relationen till klassikerna och menar att Kluge frigör Marx, gör det möjligt att läsa *Kapitalet* på nytt efter Lenin och Stalin och Internationernas fall: "Kluges film framstår som ett rhizom av ledtrådar för en samtida läsning av boken" (Van Eecke 2009:37). Van Eeckes slutord skulle Fredric Jameson förmodligen kunna skriva under på:

På det här sättet blir *Kapitalet* en verktygslåda, fylld med motståndsideer, en uppsättning med nycklar för att öppna status quo och *ge röst* åt kritiken och *handla* i världen. Detta var i ett nötskal Marx vision när han skrev *Kapitalet* liksom det var Eisensteins när han ville filmatisera. I den meningen är Marx fortfarande vår samtida. Världen är inte ett varulager och borde inte säljas eller köpas. Världen är det vi är, vad vi gör och var vi lever. Världen är oss. Det är vår sak att göra anspråk på den (Van Eecke 2009: 137).

Jameson och Eecke låter alltså Kluges verk leda in i Marx, vilket ger legitimitet åt projektet. Eirik Frisvold Hanssen skiljer sig inte nämnvärt från dem eller andra kommentatorer i synen på detta, men försöker återföra Kluges verk på relationen till Eisensteins anteckningar och filmiska estetik. I hans ögon är det mest centrala här att medan "Eisensteins spridda arbetsanteckningar är en elliptisk berättelse om det som skulle kunna bli är Kluges mastodontverk berättelsen om det som kunde ha varit" (Hanssen 2013:45). Hanssen ser också Kluges återkommande metafilmiska reflexioner som en påminnelse om filmkonstens egen position i varusamhället:

De olika objekt som skapats på basis av Eisensteins över åttio år gamla anteckningar, de nya sammanhang de ingår i, den

kontinuerliga förvandlingen av det som kunde ha varit är i sig ett uttryck för något av det som Eisenstein försökte uttrycka genom filmmediet: en berättelse om industrins och marknadens strukturer och processer, och om filmens ekonomiska villkor (Hanssen 2013:45).

Filmmediets varukaraktär är – som antytts av till exempel Eirik Frisvold Hanssen – närvarande som en möjlig läsart i *Nachrichten aus der ideologischen Antike* även om Kluge inte lyfter in sitt eget verk i kontexten. *Nachrichten aus der ideologischen Antike* har som varje annan film en produktionsprocess, en ekonomi och en distribution, men dessa faktorer är högst idiosynkratiska och kommer inte i närheten av den mer konventionella produktionen och konsumtionen av rörliga bilder: Kluges verk är utgivet som en DVD på bokförlaget Suhrkamp, det har framför allt visats vid festivaler och ligger inte minst på grund av sin speltid (9 och en halv timma) och sin hypertextuella karaktär helt utanför den gängse åskådarsituationen. Men om *Nachrichten aus der ideologischen Antike* inte förmår reflektera över sin egen varukaraktär på ett rättvisande sätt är den desto tydligare när det gäller den mänskliga tillvaron i allmänhet. Man kan hävda att Kluge tar upp många aspekter av marxismen, från klasskampen till analysen av produktivkrafterna, men det återkommande temat i verket är förtingligandet av människan, hur vi lever i en värld av varor och själva blir del av varusamhället. Den första delen av *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, "Marx und Eisensteins im gleichen Haus", kan ses som Kluges cinefila testamente, hans vilja att på en gång avslöja och mystifiera filmbetraktandet och biogäendet, medan de två andra delarna, "Alle Dinge sind verzauberte Menschen" och "Paradoxe der Tauschgesellschaft" fokuserar på varusamhället och förtingligandet, liksom de skrifter som Kluge anbefaller till läsning.

Kluges pedagogik går bland annat ut på att vända på begreppen. På samma sätt som Marx ställde Hegel på huvudet vänder Kluge här på Marx genom att inte bara fråga sig hur människorna blir ting utan också hur tingen blir mänskliga, "Alle Dinge sind verzauberte Menschen". Till sin hjälp tar han kollegan Tom Tykwer som bidrar med kortfilmen *Der Mensch im Ding* vilken inleder den tredje delen av verket. Med det digitala fotografiets kristallklara upplösning upphäver här filmaren nästan filmmediets tvådimensionalitet och hejdar rörelsen genom att frysa bilden och sedan mikroskopera in i dess minsta detaljer. Det handlar om en kvinna som går på en gata utanför en port: Kameran letar sig in i textiltibrerna i hennes kläder, ner i en avloppsbrunn, in i ett nyckelhål, granskar de minsta beståndsdelarna i den triviala stadsmiljön och berättar genom en speakerröst om allt det mänskliga arbete som finns nedlagt i varje detalj; strumpan, nyckelhålet, avloppsgallret. Tingen fylls med mänsklig historia: *Något är producerat av någon*. När Marx och Engels talar om hur arbetarna blir främmande inför de ting de tillverkar visar Tykwer och Kluge hur i själva verket varje ting har en nära koppling till människorna – det finns

en mänsklighet i tingen som när den visas upp gör det möjligt att förstå förtingligandet av människan. "Tinget förlorar sin fetischkaraktär så fort arbetet som finns investerat i det har gjorts synligt", som Christian Schulte påpekat i en analys av filmen (Schulte 2012:413). Alienationen vänds ut och in.

V. De obesvarade frågorna

Med Eisenstein som ledsagare tar sig alltså Kluge från den ideologiska antiken till vårt nu i Europeiska Unionen (även om vardagen i München, Budapest eller Wien lyser med sin frånvaro). Till sist är det kanske inte mycket kvar av Eisenstein i kompositionen; vänstern tycks hantera sin besvikelse i digitala montage och hypermediala nätverk, ironiska överlagringar och intellektuella lekar. *Nachrichten aus der ideologischen Antike* kan visserligen ses som det intrikata byggandet av en utkiksplats, ett *Hemeroskopeion* för att tala med Peter Weiss, men hur ska detta motsägelsefulla verk användas som politisk film? Det kan ses som en flykt in i estetik och melankolisk begrundan, fjärran från politisk handling och konkret vilja till förändring. Men man kan också förstå det som sökandet efter en estetik som inte låser den politiska praktiken till vissa dogmatiska berättarmönster utan erbjuder nya vägar, och därmed nya läsningar av historien. Eisenstein menade i sina anteckningar att *Kapitalet* skulle lära läsaren att tänka dialektiskt. Om Kluges filmverk kan lära åskådaren att tänka dialektiskt är ovisst, men här skapas i alla fall ett utrymme för tänkande. Frånvaron av konklusion, det associativa montaget, den pågående självreflexionen – allt detta skapar anledningar till egna konklusioner.

I en av sina berättelser om den besvärlige herr Keuner låter Bertolt Brecht sitt alter ego konstatera att:

vi skrämmer bort många från vår lära, genom att vi vet svar på allt. Kunde vi inte som propaganda upprätta en lista på de frågor, som vi finner alldeles obesvarade? (Brecht 2014:30)

Kanske är det just en sådan lista som Alexander Kluge upprättat i sin egensinniga anti-filmatisering av *Kapitalet*?

Litteraturförteckning

Brecht, Bertolt, 2014. *Historier om herr Keuner*. Lund: Celanders förlag.

Eisenstein, Sergej, 1976. "Notes for a Film of *Capital*", *October*, vol. 2, s. 3–26.

Elsaesser, Thomas, 2008. "Marathon Man", *Film Comment* (May-June), s. 52–64.

Grisseman, Stefan, 2008. "Im Gespräch: Alexander Kluge. Karl Marx ist der Dichter unserer Krise". *Frankfurter Allgemeine Feuilleton* 2008-10-22. [<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-alexander-kluge-karl-marx-ist-der-dichter-unserer-krise-1714137.html>] [2014-12-03]

- Hanssen, Eirik Frisvold, 2013. "Eisenstein og Kapitalen – filmen som kunne ha vært". *Wuxia. Tidsskrift for film og filmkultur*, no 1, s. 39–45.
- Isenschmid, Andreas, 2008. "Kluges Kapital", *Die Zeit* 2008–12–4.
- Jameson, Fredric, 2009. "Marx and Montage", *New Left Review*, vol. 58, s. 109–117.
- Kluge, Alexander, 2007. *Cinema Stories*. New York: New Directions.
- Koutsourakis, Angelos, 2011. "Brecht Today: Interview with Alexander Kluge", *Film-Philosophy*, vol. 15, no 1, s. 220–228.
- Michelson, Annette, 1976. "Reading Eisenstein Reading *Capital*", *October*, vol. 2, s. 26–38.
- Michelson, Annette, 1976. "Reading Eisenstein Reading *Capital*" (Part 2), *October*, vol. 3, s. 82–89.
- Schulte, Christian, 2012. "'All Things Are Enchanted Human Beings': Remarks on Alexander Kluge's News from Ideological Antiquity", in T. Forrest (red.), *Alexander Kluge: Raw Materials for the Imagination*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 409–415.
- Van Eecke, Christophe, 2009. "Stock Footage and Shock Tactics. Eisenstein, Marx and Filming *Capital*", publicerad på Alexander Kluges hemsida: <http://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/artikel/stock-footage-and-shock-tactics.html> [2014-12-03]
- Vassilieva, Julia, 2011. "Capital and Co.: Kluge/Eisenstein/Marx", *Screening the Past*, no 31 [<http://www.screeningthepast.com/2011/08/capital-and-co-klugeeisenstein-marx/>] [2014-12-03]
- Weiss, Peter, 2006. *Motståndets estetik*. Stockholm: Bonniers.
- Werner, Gösta, 1988. *James Joyce och Sergej Eisenstein: Två konstnärers möte*. Nyköping: James Joyce Society of Sweden and Finland.

”För två ostburgare och en Coca-Cola”

Anteckningar om den europeiska film- och TV-produktionens omflyttningar efter 1989

Olof Hedling

“For Two Cheeseburgers and a Coke”. Notes on the Changing Geography of European Film and Television Production since 1989

This article is a basically a compare and contrast study regarding two different lines of development with regard to the film and television production which has taken place in Europe during the last three decades. On the one hand it examines and evaluates the phenomenon that is the rampant rise of runaway production of international film and television and which has predominantly occurred in East Central Europe since the mid-1990s. On the other, the aims, effects and consequences of the movement of creative industries policy, emanating from the efforts of the British New Labour Government in the late 1990s as well as from certain academics, before being dispersed “virally” is reviewed. The article ends with a brief concluding discussion assessing portions of the respective developments. This final part is inspired by globalization theories, about neo-liberalism, neo-mercantilism and the rise of international governance put forward by British sociologists Richard Giulianotti and Roland Robertson in their work *Globalization and Football* (2009).

Under de senaste tre decennierna har genomgripande förändringar präglat det geografiska europeiska film- och TV-produktionslandskapet. En grundläggande omställning är därvidlag att stadsområden i östra och centrala Europa – exempelvis Berlin, Prag, Budapest, Sofia och Bukarest – kommit att spela en betydande roll som internationella inspelningsplatser på ett sätt som i princip saknar motsvarighet före den genomgripande samhällsomvandling som blev följden av järnridåns fall 1989 respektive Sovjetunionens upplösning 1991 (Szczepanik 2014: 57). Härefter blev regionen gradvis inlemmad i en alltmer globaliserad ekonomi kännetecknad av ett tilltagande internationellt utbyte av varor, tjänster, kapital och investeringar. Ifråga om film- och tv-produktion kom man

Olof Hedling är universitetslektor och docent vid Lunds universitet där han undervisar i filmvetenskap. Han har under senare år främst forskat om frågor som rör filmpolitik, regional filmproduktion och den europeiska, skandinaviska och svenska filmens allmänna existensvillkor. Det har medfört publikationer i en rad svenska och internationella redigerade volymer och tidskrifter. Han har även medredigerat och medförfattat *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema* (2012) och *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media* (2010).

E-post: olof.hedling@litt.lu.se

att bli starkt påverkad av den industriella trenden att utlokalisera produktionsverksamheter – så kallad outsourcing – som ett resultat av ekonomiska och andra överväganden.

I de äldre demokratierna i västra Europa har liknande faktorer som i det forna öst haft viss betydelse vad gäller det behandlade området. Här kan emellertid en ytterligare viktig förklaring till förändringarna tillskrivas en stigande tilltro, både inom politik och forskning, till vad som omväxlande kallats kreativa industrier, den kulturella industrin eller den kreativa ekonomin (Hesmondhalgh 2013: 22-23, 179).¹ I Sverige har samma fenomen understundom benämnts upplevelseindustrin (Nielsen 2006: 14).

Det är mot bakgrund av dessa parallella utvecklingslinjer, i väst respektive öst, och den tilltagande mängd granskningar de attraherat, som diskussionen om det förändrade europeiska film- och TV-produktionslandskapet förs. Ett syfte är följaktligen att belysa hur utvecklingen som skett i de tidigare nämnda stadsregionerna i Öst- och Centraleuropa uppvisar resultat som inte är fullt lika noterbara på andra delar av kontinenten. Det är alltså frågan om en jämförande studie där två liknande men ändå divergenta processer, vilka båda på olika sätt kan ses som följer av globala utvecklingsmönster, kommenteras och vägs i förhållande till varandra.

Dispositionen är akronologisk. I ett första avsnitt skisseras idéutvecklingen kring kreativa industrier och den gradvisa implementeringen av densamma i Västeuropa. Härefter följer en tidsmässig återblick och en geografisk förskjutning österut. Avslutningsvis tar en kort jämförande diskussion vid som inspireras av två brittiska sociologers schematiska analys av globala historiska förändringar från främst ekonomiska och politiska perspektiv, närmare bestämt genom vad de benämner en tilltagande nyliberalism, en pånyttfödd neo-merkantilism samt via ett ökat inflytande hos mäktiga internationella styrande organ. Det är för övrigt ett schema som ursprungligen användes för att kontextualisera förvandlingen av fotbollen (Giulianotti & Robertson, 2009).

New Labour, de kreativa näringarna och den virala idéspridningen

Startpunkten för det samtida europeiska, nationella politiska intresset för kreativa näringar sätts vanligen till år 1997 (Flew 2012: 9; Hesmondhalgh 2013: 174). En tidig åtgärd av den då nyvalda brittiska New Labourregeringen, under premiärminister Tony Blairs ledning, var inrättandet av vad som kallades en Creative Industries Task Force (CITF) vilken konstituerades som en enhet inom

1 Det av Theodor Adorno och Max Horkheimer 1944 myntade begreppet "Kulturindustrie"/"The Culture Industry"/"kulturindustrin" och det tankegodt det traditionellt omgivits av har i princip avvisats inom den forskning om fenomenet som den innevarande artikeln bygger på. För en utveckling av resonemanget, se Hesmondhalgh, 2013: 22-25.

det nyorganiserade Department of Culture, Media and Sport (DCMS) (tidigare Department of National Heritage). Året efter publicerades en rapport, ”The Creative Industries Mapping Document”, vilket identifierade vad som benämndes de kreativa näringarna som en betydelsefull och växande del av den brittiska ekonomin (Flew 2012: 9).

Sektorn beräknades sysselsätta nära en och en halv miljon briter och uppskattades bidra med ungefär fem procent av bruttonationalprodukten. I Londonregionen bedömdes de kreativa näringarna vara än viktigare. Bara här sysselsattes en halv miljon människor samtidigt som sektorn bidrog med tjugo procent av alla nya jobb. Den kreativa industrin värderades följaktligen som huvudstadens näst största ekonomiska sektor efter den lokalt placerade, traditionellt expansiva och i grunden globala bank- och finanssektorn.

I samma dokument specificerades dessutom de kreativa näringarna som, ”those activities which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have the potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property” (Flew 2012: 9). De kreativa näringarna identifierades också som i huvudsak tretton delverksamheter: reklam, data-spelsutveckling, arkitektur, musik, konst- och antikvitetshandel, scenunderhållning, hantverk, förlagsverksamhet, formgivning, generell mjukvaruutveckling och relaterad verksamhet, modedesign, TV och radio samt film och video.

Dessa verksamheter skulle nu helt enkelt flyttas från en position i utkanten till mitten av brittiskt samhällsliv, eller som det formulerats, ”there would now be a ‘seat at the table’ for the cultural sectors in wider economic discourses” (Flew 2012: 11). Annorlunda uttryckt kan man säga att de kreativa näringarna inte längre enbart kom att betraktas från ett konsumtionsperspektiv utan ses som en tillgång och en källa till produktion och arbetstillfällen. Utvecklingen hade också entusiastiskt stöd från högsta politiska ort. Blair förkunnade således tidigt att: ”Our aim must be to create a nation where the creative talents of all the people are used to build a true enterprise economy for the twenty-first century – where we compete on brains, not brawn” (Flew 2012: 10).

I både en akademisk och mer konsultativ kontext kom stadsutvecklingsteoretiker som Charles Landry och Richard Florida att spela en liknande roll ifråga om att propagera för de kreativa näringarna (Drake 2013: 224).

Floridas avgörande tes hävdar att “place is the key economic and social organizing unit of our time” (Florida 2004: xix). Följaktligen kommer den ekonomiska utvecklingen och de största möjligheterna till urban, godartad utveckling ske på de platser, i de regioner och i de länder som framstår som mest attraktiva för ”the creative class”. Enligt Floridas uppskattning utgörs den kreativa klassen av ungefär trettio procent av den samlade arbetskraften. Det rör sig om de som är sysselsatta inom ”science and engineering, architecture and design, education, arts, music and entertainment, whose economic function is to create new ideas, new technology and/or new creative content” (Florida 2004: 8)

Här intar konst- och kulturlivet en särskild position eftersom "places with a flourishing artistic and cultural environment are the ones that generate creative economic outcomes and overall economic growth" (Florida 2004: 261).

En besläktad frågeställning Florida är engagerad i rör huruvida USA står i färd att tappa sin förmodade ledning i vad som benämns "the new global competition for talent" (2005: 3). Det framhålls att länder som exempelvis Sverige, Danmark, Japan, Holland, Nya Zeeland och Norge alla utgör starka utmanare på det "kreativa området" (137). För att ta exemplet audiovisuell produktion, omnämns de industrier för filmproduktion och digitala effekter som utvecklats i kölvattnet av Peter Jacksons trilogi filmer om *Sagan om ringen* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003) i Wellington på New Zeeland. Dessa har senare attraherat storproduktioner såsom *Avatar* (James Cameron, 2009), *The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn* (Steven Spielberg, 2011) och Jacksons filmer baserade på *Bilbo* (*The Hobbit*) (2012-2014) och framhålls således som ett viktigt exempel på hur platser som geografiskt befinner sig långt ifrån de centra eller kluster som historiskt varit förknippade med viss produktion alltmer förmodligen locka till sig en global "kreativ klass" (1-3).

I en värld präglad av global konkurrens, av omlokaliseringar av företag och verksamheter, samt av tilltagande turism och allmänt resande, kom dessa övertygelser att få inflytande på politiska ledare i jakt på urban pånyttfödelse, arbetstillfällen och ekonomisk tillväxt (Hesmondhalgh 2013: 172). På samma sätt har flera forskare beskrivit Blairregeringens modell för de kreativa näringarna som en framgångs- och inflytelserik idéexport med svallvågseffekter runt om i Europa och världen (Ross 2008: 18; Flew 2012: 11). Om än offentliga satsningar på kreativa näringar som katalysator för samhällelig pånyttfödelse förekommit regionalt och lokalt tidigare var det med New Labour som idén upphöjdes till nationell politik. Härefter spreds den snabbt, "these ideas went viral across national and city governments throughout the world in the late 1990s and 2000" (Hesmondhalgh 2013: 178).

Film och television som kreativa näringar i Europa

I Europa har existensen av filmfestivaler, regional filmproduktion samt mediecentra med emellanåt audiovisuell inriktning – ofta med offentligt stöd, inte sällan från EU – avsevärt ökat under senare decennier. Denna ökning kan ses som ett exempel på utbredningen av idéerna om kreativa näringar. I en tidstypisk kommentar av den tyske filmforskaren Thomas Elsaesser år 2005 hette det följaktligen att Europas filmkarta stuvats om på bara ett par år:

In particular, cities and regions have superseded auteurs and nations as focal points for film production. Madrid, Marseille, Berlin, Glasgow, Edinburgh, but also the Ruhr Valley in Germany,

the Midlands in Britain or the Danish village of Hvidovre have become peculiar, post-industrial filmmaking hubs. [...] Areas once known for shipping, mining or steel production now advertise themselves as skill and enterprise centers for media industries (Elsaesser 2005: 26).

I Sverige kan utvecklingen av regional film- och TV-produktion i främst Skåne, västra Götaland och Norrland ses som ett resultat på samma tendens. Att KK-stiftelsen initierat och finansierat en konsultrapport där musikfestivaler, flera sorters medieproduktion, "upplevelseturism" och annat beskrivs ha "stor potential att skapa ekonomisk utveckling" är ett ytterligare tecken (Nielsén, 15).

Hur stort antal dylika satsningar med anknytning till film- och medieproduktion det finns är svårberäknat. Enskilda engagemang, projekt och institutioner är ofta olika till sin karaktär exempelvis till följd av om de är lokala, regionala, nationella eller transnationella (Hedling 2010: 70-71). En sökning på databasen Korda, en sammanställning över offentliga finansieringsinstitutioner i Europa och sammanställd av Europarådets organ European Audiovisual Observatory i augusti 2014 gav resultatet 108 enheter på transnationell, nationell och regional nivå. En tidigare uppgift angav 118 sådana satsningar, och publicerades ett decennium tidigare (Lange and Westcott, 2004: 46) På en global nivå har siffran 250 "jurisdiktioner" som vill bli säten för audiovisuell produktion nämnts (Miller et al, 2005: 138). Sannolikt är dock siffrorna för både Europa och världen avsevärt högre. En rad nystartade studioanläggningar, regionala försök att attrahera film- och TV-produktion, respektive nationella finansiella satsningar, i form av exempelvis skatteåterbäring till producenter, förtecknas nämligen inte.

En väsentlig tanke kring dessa punktinsatser var och är att de ska stimulera uppkomsten av kreativa kluster. Det är ett begrepp som myntats i kölvattnet av den amerikanske ekonomen Michael Porters inflytelserika teorier kring klusterbildning, relativa fördelar och konkurrensstrategier (Flew 2012: 146f; Hesmondhalgh 2013: 171f)). Exempel inom den audiovisuella industrin som vanligtvis omnämns är Hollywood i Kalifornien och Bollywood i Mumbai i Indien.

Diskursen kring begreppen kreativ ekonomi, kreativa städer och kreativa kluster, inte minst i Västeuropa, har bemötts av tilltagande diskussion och genomlysning alltsedan satsningarna började bli vanliga under 1990-talet. På ett allmänt plan har det framhållits att ett kreativt kluster å ena sidan är enkla att observera då de väl existerar. Å andra sidan, att skapa dem via politiska åtgärder, finansiella satsningar eller genom samarbeten med privata aktörer är däremot en annan sak då orsakerna till uppkomsten och tillväxten av äldre befintliga kluster inte är uppenbara. Följaktligen har tanken om att skapa kreativa kluster omtalats i termer av ett "fuzzy concept" samtidigt

som granskningar gjort gällande att "the scorecard for such initiatives is mixed" (Mommaas, 2009: 52; Flew 2012: 149).

Nu existerande, relativt etablerade satsningar som film- och TV-produktionen i Trollhättan respektive Glasgow Film Office och The Glasgow Film Partnership i Skottland har exempelvis kritiserats för att inte vara kluster i egentlig mening. Istället rör det sig om politiskt initierade konstellationer, beroende av ett litet fåtal offentliga finansörer. I det första fallet, utgör det offentligt ägda bolaget Film i Väst navet som får hjulen att spinna. För kulturgeografen Per Assmo uppfyllde därför filmverksamheten i Trollhättetrakten inte kraven för att benämnas ett kluster. I ett uttalande från 2004 kommenterade han följaktligen: "Drar Film i Väst ner verksamheten kommer alla småföretagen försvinna oerhört fort. De är ännu alltför mycket beroende av just Film i Väst för sin verksamhet" (Arpi 2004:9). Till följd av att finansieringsbilden och produktionsvillkoren är tämligen oförändrad, kan Assmos decenniegamla diagnos förmodligen fortfarande anses ha giltighet. En liknande kritik framfördes dessutom i ett TV-inslag i serien *Uppdrag Granskning Kultur* hösten 2010 (SVT 2010).

I det skotska fallet innehas en liknande nyckelroll av BBC:s huvudkontor i London. I anslutning till den relationen har det påpekats att detta förmodade kluster existerar i en "culture of dependency" (Drake 2013: 228). På samma sätt har den industriella kraften i dylika satsningar ifrågasatts: "[t]he potential for film industry agglomeration capacity-building and job security for creative workers is quite limited" (Drake 2013: 230). Utvecklingsprocesserna förblir endogena, de tycks inte genererade inifrån sig själva. Ett slags inneboende tillväxtkraft saknas.

En annan typ av kritik som riktats mot de tilltagande försöken att skapa kreativa kluster gäller hur äldre kluster sällan utmärks av en inneboende, lokal, ständigt uppblommade kreativitet. Snarare utgörs den utmärkande kompetensen av tillgång till en omfattande ansamling av formell kunskap. Det rör faktorer som globala marknader, branschstrategier samt distributionsnätverk. Sådan kompetens är inte nödvändigtvis lätt att definiera och att tillskansas sig varför den kan vara svår att överföra. Den bedöms vidare inte ha funnits närvarande hos de som skulle ansvara för utvecklingen av lokala och regionala kulturklustersatsningar (O'Connor 2004: 139).

I en så kallad "förstudie" angående "film och rörlig bild" i Skåne, utförd av sociologen Chris Mathieu, illustreras en rad av problemen med de regionala klusterbildningarna. På ett plan utgör "förstudien" en vädjan om ytterligare offentlig finansiering. Därvidlag är den en lovsång av de förmodade effekterna av den regionala filmproduktionen det senaste dryga decenniet (studien finansierades av regionen). Ändå framstår inslagen av "beroendekultur" samt svårigheterna att få till stånd lokal industriuppbyggnad tydligt. Det talas om att produktionsvolymen är för liten för att "nä upp till en kritisk massa där

branschdynamiker kan uppstå”, att produktionsbolagen har små inkomster och om problemen att attrahera ”humankapital”. Trots mer än ett decennium av kontinuerlig film- och TV-produktion saknas i allt väsentligt ”spetskompetens” på plats. Dessutom har inte ett enda renodlat produktionsbolag i regionen lyckats ackumulera tillräckligt med ”egenkapital” för att agera mer långsiktigt än att engagera sig i ett enda förestående projekt (Mathieu 2013: 11-12).

Sitt ursprung till trots tangerar ”förstudien” därmed en rad frågeställningar och kritiska hållningar från en tidigare undersökning av regional film- och TV-produktion i Skåne (Hedling 2010). Här jämfördes också de regionala klusterbildningarna med den tilltagande trend som inneburit ”the establishment of studio facilities in greenfields locations”, så kallade ”greenfields studios” (Goldsmith & O’Regan 2005: 76). Dessa etableringar har beskrivits som ”mostly located in countries where English is not the spoken language”, lokaliserade där det finns lite eller helt saknas existerande infrastruktur till stöd för produktionen ifråga och som dessutom är perifert belägna i förhållande till de huvudsakliga nationella knutpunkter för medieproduktion som redan existerar (76). Här rör det sig om satsningar, där just volymproblem inte sällan upplevs som en springande punkt. Man lyckas inte locka till sig tillräckligt med produktion för att verksamheten ska bli lönsam (Pardo 2010). I ekonomiska termer har man alltså skapat ett utbud som ofta saknar tillräcklig efterfrågan (Goldsmith & O’Regan 2005: 78).

Precis som mer renodlade filmproduktionssatsningar i form av exempelvis ”greenfields studios” har dessa regionala klustersatsningar följaktligen tagit steget in på den marknad som utmärks av ett ”unstable and unequal partnership between a footloose international production economy and situated local actors and intermediaries”, en marknad som är typisk för den samtida ”globally dispersed production” (Goldsmith & O’Regan 2005: xii). Här sammanfaller analysen också med en bredare linje av kritik mot klustersatsningarna, nämligen hur planering och etablering generellt förbigått att iaktta marknadens efterfrågan, både ifråga om faciliteterna och de produkter som ska spelas in (Flew 2012: 150).

Nu är det emellertid inte så att Västeuropa är renons på attraktionsvärde som spelplats för omfattande aktiviteter inom film och television. Mycket nationell och europeisk produktion pågår, både i anslutning till de regionala centra som växt fram under de två senaste decennierna och i de städer som under lång tid varit etablerade som i huvudsak nationella men i några fall – främst London och Rom – också internationella mediecentra. London behåller sin roll som ett av få globala säten för audiovisuell produktion, en roll man innehaft till följd av omfattande inhemsk aktivitet men också som ett resultat av att Hollywood redan från 1920-talet kom att göra Storbritannien till den viktigaste utomamerikanska platsen för produktionsaktiviteter (Goldsmith & O’Regan 2005: 135). Denna roll har dock sedan ett antal decennier varit hotad och ständigt mer

konkurrensutsatt till följd av just den internationella produktionens tilltagande globala spridning, inte minst till områden i Kanada, till Australien, till Irland men också till städer i Öst- och Centraleuropa. Även en viss mängd av den inhemska produktionen har kommit att göras i regioner utanför London på ett liknande sätt som varit fallet i Sverige.

Film- och TV-produktion i Öst- och Centraleuropa sedan 1989

Sedan andra världskrigets slut var filmproduktionen bakom järnridån förstatligad. Staten fungerade som huvudproducent. Arbetet bedrevs i fasta enheter och konstellationer. Producenter, i den mening de fungerar i mer eller mindre kapitalistiskt organiserade ekonomier, existerade inte. I flera fall var produktionen lokaliserad till en stor centraliserad anläggning med ursprung före kriget. Så var fallet i Tjeckoslovakien med Barrandovstudion i södra Prag och i Östtyskland där film gjordes i Babelsberg i Potsdam, sydväst om Berlin, länge Europas största filmproduktionsanläggning.

Enstaka internationella, Hollywoodiniterade projekt – tillkomna som ett resultat av efterfrågan på västvaluta – förekom dock. Exempelvis John Guillermins *Bron vid Remagen* (*The Bridge at Remagen*, 1969), Barbra Streisands *Yentl* (1983), Milos Formans *Amadeus* (1984) och Walter Hills *Red Heat* (1988) är titlar som huvudsakligen spelades in i Tjeckoslovakien och i Ungern under kommunisteran, inte sällan med friktion, kalabalik och motsättningar som följd. I det första fallet tilläts de amerikanska producenterna att spränga resterna av en existerande stadskärna i staden Most i nuvarande nordvästra Tjeckien mot en ersättning av 20 000 dollar. En kort tid senare, och alltmedan sovjetiska trupper påbörjade sin historiska invasion, fann sig filmsällskapet emellertid på flykt. Man anklagades officiellt för att vara CIA-agenter och för att otillbörligt ha fört in vapen i landet (Wolper 2003: 169-171). Också västtyska produktioner hade återkommande härbärgerats i Prag sedan åtminstone 1964. I huvudsak var filmproduktionen bakom järnridån dock organiserad för att åstadkomma nationell, av statsmakten kontrollerad film, även om samproduktioner inom östblocket förekom.

För de stora anläggningarna innebar åren efter järnridåns fall abrupta och smärtsamma privatiseringar med omfattande permitteringar av permanent anställda personalstyrkor som följd. I Prag friställdes 1700 av Barrandovs samlade arbetsstyrka år 1991. Lokala filmarbetare protesterade bittert. Inte minst var man oroade av att faciliteterna skulle omstöpas för annan verksamhet och att man inte längre alls skulle få tillgång till ateljéerna (Goldsmith & O'Reagan 2005: 111). Till en början blev också den traditionella produktionen av inhemska film hårt drabbad.

De nya, privata ägarna till dessa studiokomplex, förutom Barrandov och Babelsberg exempelvis Nu Boyana i Sofia, Castel i Bukarest och Raleigh och

Korda i Budapest (den senare ofta benämnd Etyekwood) – kom nu att försöka attrahera internationella film- och TV-producenter. Förutom avsevärt lägre kostnader i ett ”nyöppnat” Central- och Östeuropa kunde man också locka med kvalificerad hantverkskunskap samt högspecialiserad, nödvändig produktions-servicekompetens som effektivt och löpande kunde bistå produktionsverksamheten. Samtidigt var den fackliga närvaron begränsad liksom att strikta arbetsregler saknades. Det kan förefalla som en inoportun kvalitet, men har visat sig vara en betydande fördel i en alltmer globaliserad produktionsbransch, präglad av kadrar av egenföretagare och koncentrerad på enskilda, tidsbegränsade projekt snarare än att på ett fabriksliknande sätt generera ett jämnt utbud, eller en så kallad *slate*, över tid. Uppenbarligen var egenskaperna lockande. En smula cyniskt har den amerikanske veteranproducenten David Ladd kommenterat orsaken till att inspelningen av krigsfilmerna *Hart’s War* (2002) förlades till Prag och de böhmiska skogarna utanför i ekonomiska termer, ”I sold the movie to MGM on the basis that it could be made for the price of two cheeseburgers and a Coke” (*Newsweek* 2010).

Det erbjöds dessutom varierande urbana miljöer med ett rikt urval av skiftande arkitektoniska stilar. Här genom förkroppsligas en kameleontisk kvalitet vilken inte sällan eftersöks av filmare som vill kunna spela in en film som utspelar sig på många platser utan att därför nödvändigtvis behöva ta sig till alla.

Ungdomskomedin *Eurotrip* (2004) exempelvis skildrar några amerikanska vänner på resa genom Europa sommaren efter att de avslutat high school. Huvudpersonen Scott önskar bland annat träffa sin tyska brevvän Mieke som han alltmer hyser amorösa känslor för. Resan tar gruppen från en småstad i Ohio till London, Paris, Amsterdam, Bratislava, Berlin och Rom innan slutscenen förenar det tysk-amerikanska kärleksparet på ett studentrum på Oberlin College, sydväst om Cleveland. På DVD-utgåvans kommentatorsspår meddelar filmens tre upphovsmän, Alec Berg, David Mandel och Jeff Schaffer emellertid att allt spelades in i Prag med omnejd. Detta inkluderar även de amerikanska sekvenserna samt scenen då gruppen sätter sig på tåget från Paris, Gare du Nord till Amsterdam. Här fick den tjeckiska huvudstadens art nouveauinspirerade centralstation Hlavní Nádraží agera ersättare.

Nära studiokomplexen finns också skiftande landskapsmiljöer, vilka varit väl ägnade att gestalta skiftande geografiska platser. Den brittiske filmregissören Anthony Minghella hävdade följaktligen, om än kontroversiellt, att han förlagt inspelningen av *Cold Mountain* (2003), en berättelse om händelser i North Carolina vid tiden för det amerikanska inbördeskriget, till Rumänien som ett resultat av att produktionen inte kunde hitta någon autentisk del av den amerikanska södern som inte berörts av 1900- eller 2000-talet (Miller et al. 2005: 153). Autenticiteten tycks heller inte blivit lidande. I en entusiastisk recension skrev *Chicago Sun-Times* kritiker Roger Ebert följaktligen att filmen ”evokes a backwater of the Civil War with rare beauty” (Ebert 2003).

Till följd av det ökade bruket av termen transnationalism i globaliseringens följd, har Mette Hjort föreslagit en typologi av hur begreppet kan nyanseras i relation till audiovisuell produktion. Utifrån denna utredning kan det hävdas att länderna i Central- och Östeuropa kom att vädja till eller spela på vad Hjort definierat som "affinative", "mileu-building", "opportunistic", "globalizing" respektive "modernizing" transnationalism (Hjort 2010: 12-33). Likheten med väst i stort framhölls samtidigt som olika aktörer ville nyetablera audiovisuell produktion som en effektiv, marknadsorienterad industriell sektor. Parallellt framhölls kostnadsfördelarna. Det existerar tillika en medvetenhet om hur en tilltagande transnationalitet är ett slags nödvändighet i en värld med stigande produktionskostnader och därför ett behov av att vara globalt attraktiv. Den omdanade, internationellt anknutna, audiovisuella produktionen kunde samtidigt statuera exempel på hur regionen inte längre befann sig i ett bakvatten utan i omvandling, i en global miljö stadd i ständig förändring.

Mer cyniskt har den bulgariska filmvetaren Dina Iordanova kommenterat skeendet efter *die Wende* i termer av att:

The film industry saw previous state assets sold off to new, usually foreign, owners, who swiftly turned the region into a cut-price production playground. The 'film factory,' previously run by state apparatchiks, now turned into a bargain-basement service economy offering skilled personnel and amenities to international runaway film businesses. Global film franchises did not take long to arrive (Iordanova 2012: xvi).

Vilket perspektiv man än väljer kom likväl allehanda produktioner snabbt att söka sig till regionen. Från år 1994, och ett decennium framåt, kom framför allt Prag att uppleva en boom (Szczepanik 2014: 57; Goldsmith & O'Regan 2005: 114). Reklamfilmer och mindre produktioner gick i bräschen innan stora internationella produktioner som *Mission Impossible* (1996), *The Bourne Identity* (2001), Bondfilmen *Casino Royale* (2006), *The Chronicles of Narnia: Prince Caspian* (2007) och många fler förlades till Prag.

En uppgift gör gällande att 140 utländska biograffilmer och TV-serier har spelats in i Barrandovs för närvarande 14 ateljéer sedan 1990. Ungefär hälften av dessa hade produktionsbolag med säte i USA medan andra kom från Västeuropa, Ryssland, Indien och Asien (Szczepanik 2014: 57). Denna siffra tar inte i beaktande att denna våg också inneburit att en andra studio, Prague Studios, med sex ateljéer, kommit att attrahera produktion från och med 1999. Det är också tveksamt om produktioner som inte direkt konsulterat någon av dessa två studior men som ändå använder produktions servicetjänster i Prag och Tjeckien som bas för delar av inspelningarna, såsom exempelvis danska satsningar som *Flammen & Citronen* (2008), *En kongelig affære* (2012) respektive

TV-serien *1864* (2014) medräknats. I korthet kan alltså antalet internationella biograffilmer och TV-serier vara högre.

År 2002 beräknades internationella produktioner bistå ekonomin med minst 200 miljoner dollar i direkta köp av varor och tjänster bara i Prag (Miller et al 2005). Det är tjugo gånger så mycket som motsvarande inhemska film- och TV-produktion bidrog med. År 2013 uppskattas motsvarande summa vara oförändrad trots en tillfällig nedgång sedan 2004 till följd av att konkurrensen från de tidigare nämnda, Central- och Östeuropeiska motsvarigheterna hårdnat betydligt sedan ett drygt decennium. Sedan en tid är det följaktligen snarare Budapest än Prag som ses som den största produktionsmagneten i regionen även om motsvarande intäktssiffra bedömdes vara ”bara” 157 miljoner jämfört med den siffra som nämndes för Prag 2009 (Szczepanik 2014: 57; Bilefsky 2010; Barraclough 2013). Eftersom den audiovisuella industrin betraktas som ett ekonomiskt ”lokomotiv” med beräknade multiplikatoreffekter blir emellertid de inkomstbefrämjande följderna också långt större (Goldsmith & O’Regan 2005: 44; Miller et al. 2005: 153).

I en diskussion kring den internationella filmproduktion som bedrivits på orten The Gold Coast i Queensland i Australien under några decennier har det framhållits hur Hollywoods intressen i trakten inte fungerat som ett hinder för framväxten av en lokal filmindustri. Snarare har de inresta internationella produktionerna fungerat som ett verktyg för att befrämja lokal produktionskapacitet (Goldsmith, Ward & O’Regan 2012).

Något liknande tycks ha varit fallet i åtminstone Tjeckien av de nämnda Central- och Östeuropeiska länderna. Efter en omställning av filmproduktionen efter sammetsrevolutionen 1989 med endast ett fåtal inhemska filmer gjorda år 1991 (fem) och 1992 (sex) steg produktionen allteftersom. Detta hände trots mycket beskedliga offentliga stödnivåer utifrån ett västeuropeiskt perspektiv, eller som utvecklingen beskrivits i symboliska termer, “[p]rivately financed heritage blockbusters have taken the place of state-financed historical super-productions” (Iordanova 2003: 149). Under åren 2007–2011 låg den årliga produktionen sålunda på mellan 20 och 49 filmer årligen samtidigt som den inhemska marknadsandelen varierade kring 32 (2007), 41 (2008), 22 (2009), 37 (2010) och 27 procent under samma tid (Czech Film Center 2014). Det är siffror som få befolkningsmässigt jämförbara länder i Europa kan mäta sig med.

Etableringen av den internationella industrin tycks alltså inte ha fört med sig negativa konsekvenser för det inhemska filmskapandet. Samtidigt har en process av kunskapsöverföring ifråga om audiovisuell produktion skett som rört områden som organisationsformer, arbetsfördelning, effektivitetsvinster, problemlösning, etik och kommunikation. Förmodligen har denna kunskapsöverföring varit till avsevärt gagn för de europeiska samarbetspartnerna på samma gång som den stärkta och konkurrensutsatta serviceinfrastrukturen

samt tillkomsten av så kallade ”spin-off” arbetstillfällen utgjort en betydande regional ekonomisk inkomstkälla.

Och trots det cyniska omdömet om den expanderande internationella produktionsindustrin har samma Jordanova hävdad att ”it is impossible to claim [...] that the old film culture has been destroyed and has now been replaced by ruthlessly triumphant commercialism (2003: 150)”. På samma sätt förfäktar hon hur regionens filmskapare gått i bräschen vad gäller att verka i en förändrad geopolitisk situation:

They are no longer exiles, and not even émigrés, but members of a transnational film-making group. Their movements, directly reflecting the intensifying migratory dynamics and the transnational essence of contemporary cinema, make it necessary to reevaluate the concepts of belonging and commitment to a national culture, to reflect new paradigms of creativity as defined by globalization and a culture of co-production (2003: 149).

Med tanke på att denna slutsats drogs för mer än ett decennium sedan finns det anledning att blicka tillbaka på de tidigare anförda siffrorna angående senare års filmproduktion i Tjeckien. Också i andra länder i regionen har en liknande verksamhet befunnit sig i expansion, exempelvis i Polen (Szczepanik 2014: 57).

Kritik av den utlokaliserade produktionen

Den typ av internationell produktion som bedrivs i Central- och Östeuropa är knappast ett nytt fenomen. Så kallad ”runaway production” har existerat åtminstone sedan det sena 1940-talet om inte längre och har av fackföreningar i Hollywood definierats som ”the outsourcing of production work to foreign locations” (Yale 2010: 4). Framförallt Kanada och provinser som British Columbia (Vancouver), Ontario (Toronto) och Quebec (Montreal) har följaktligen under flera decennier varit destination för film- och TV-inspelningar. Den förstnämnda regionen proklamerades som ”Hollywood North” redan 1982 (Gasher 2002: 77). I Europa är det främst London, Rom och i viss mån Irland som, före strömmen österut, varit frekvent använda inspelningsplatser.

Även om produktionen naturligtvis välkomnas till de platser som står värd uppstår samtidigt konflikter, kulturkrockar och misstankar om exploatering. För de expanderande produktionsserviceföretag i öst som varit centrala för etableringen består ju den grundläggande uppgiften i att skapa Hollywoodliknande arbetsbetingelser i vad som till syvende og sist är en kulturellt annorlunda omgivning. I anslutning till en antropologisk studie av inhemska filmarbetare på internationella produktioner i Prag kommenterar följaktligen den tjeckiske filmforskaren Petr Szczepanik hur speciellt yrkeskategorier som kostymerare och maskörer upplevt globaliseringen som starkt bidragande till en

upplevelse av exploatering, segregation och diskriminering. Här odlas en nationellt grundad misstro, hemlighetsmakeri och en känsla av förödmjukelse. Som ett resultat har ett slags motsägelsefull kultur skapats, präglad av klagan, skvaller, tyst förakt och att i möjligaste mån undvika kontakt med amerikanska eller brittiska produktionsledare. I korthet vill gruppen framstå som hårdarbetande, kreativa fackmän samtidigt som man upplever sig vara undervärderade och exploaterade. På samma gång påpekar Szczepanik att arbetet på internationella produktioner i jämförelse med nationella erbjuder större budgetar, bättre teknologi och, inte minst, högre lön (58). Mer hästskt och med en otvetydigt politisk retorik har andra bedömare talat om hur Prag, ”runs its skilled workers into the ground in a paradigm case of ‘de-development’, of socialism gutted by neoliberalism” (Miller et al. 2005: 153).

En ytterligare faktor som i flera fall bedömts som negativ rör hur flera stater infört olika typer av skattelättnader, skatterabatter, fiskala incitament och restitutionsåtgärder för att öka sin attraktion för audiovisuell produktion. Sådana åtgärder existerar i exempelvis Storbritannien, Tyskland, Nederländerna, Island, Ungern och Tjeckien. Producenter kompenseras för en procentandel av sina utgifter. Ungern tog ett slags ”ledning” ifråga om detta 2004 och lyckades därmed locka produktion som tidigare kunde lokaliserats till Prag, Berlin, Bukarest eller annorstädes. År 2010 kontrade Prag och Tjeckien och efter att ha sett mängden inresande internationella filmtrupper minska under några år vände strömmen åter (Barraclough 2013).

EU kommissionen upplevde situationen som ett problem och utpekade 2011, i ett ”Issues Paper”, tre områden eller tendenser som ämnen för reflektion. Det gällde hur stödåtgärderna skapat ett destruktivt så kallat ”subsidy race” samt huruvida stöden på ett problematiskt sätt var kopplade till territoriala begränsningar ifråga om var de kunde spenderas, alltså ett hinder för principen om en inre marknad präglad av fri rörlighet. En tredje diskussionspunkt gällde om det fanns anledning att generellt sänka nivåerna utifrån perspektivet att stöden kan ses som nationella och transnationella industri-stöd. Även detta kan kopplas till den inre marknaden men också till WTO-förhandlingar och avtal rörande handel med audiovisuella produkter globalt (EAO 2014: 10).

Representanter för den audiovisuella sektorn men också andra europeiska organisationer ifrågasatte dock kommissionens kritik. Då den för närvarande gällande Cinema Communication – ungefär direktiv för filmens och televisionens existens inom EU – klubbades år 2013 innebar det följaktligen att många av de tillvägagångssätt som kommissionen kritiserat fortsatt tillåts (EAO: 21). Dessa praktiker har i sin tur bedömts i termer av att de för ensidigt gagnar de internationella filmproducenterna på bekostnad av de nationella skattebetalarna som finansiellt bekostar skattelättnaderna, rabatterna, de fiskala incitamenten och restitutionsåtgärderna. I Kanada har lättnaderna

varit kontroversiella, "The film industry is playing the [...] government like a worn-out movie script, drawing them into bidding war with other provinces. It's a race to the bottom where nobody wins except film producers." (MacLean 2005).

En annan viktig bakgrund, slutligen, till satsningar som syftar till att attrahera film- och TV-produktion är förutom att skapa och underlätta förhöjd ekonomisk aktivitet att marknadsföra platsen och att bidra till att dess image omskapas och moderniseras som en följd av kopplingen till audiovisuell produktion. Ett resultat av detta kan vara tilltagande turism.

Genom att de Central- och Östeuropeiska produktionsorterna sällan "gestaltar" sig själva i de filmer som spelas in här skulle det kunna förmodas att något av denna effekt förloras. Förutom nämnda exempel kan nämnas att Budapest fick "spela" München i Steven Spielbergs *Munich* (2005), att Prags flygplats blev till Miamis motsvarighet i *Casino Royale* och att Sofia fick gestalta huvuddelen av ett tidigt efterkrigs-Los Angeles i Brian De Palmas *Den svarta dahlian* (*The Black Dahlia*, 2006). Genom denna anonymitet eller förställning kan man måhända göra gällande att dessa filmade städer för åskådarna antar skepnaden av vad den franske antropologen Marc Augé kallat *non-places* – ick-eplatser (Augé 1995). De filmade miljöerna och platserna får ett oklart förhållande till både de lokala traditioner och de normer de ska inkarnera och framkalla illusionen av, och de som de i realiteten faktiskt är. Miljöernas karaktär av *ersatzplatser* skulle helt enkelt förknippas med en bristande autenticitet. En följd av detta skulle förmodas vara att de nämnda bi- eller multiplikatoreffekter produktionen tänks bidra med uteblir.

Så tycks dock inte ha varit fallet. En snabb sökning på Internet erbjuder rader av guidade turer runt Prag och Budapest med film som huvudsakligt motiv. Här ingår också besök på *ersatzplatser* som exempelvis i Budapest där slottet Buda fick gestalta Moskvas polishögkvarter i *Red Heat*. Inte heller har den ekonomiska utvecklingen uteblivit trots diskussionen om exploaterad arbetskraft, låga ersättningsnivåer och att det skulle gå att göra film för "två ostburgare och en Coca-Cola". Åtminstone Prag och Bratislava i Central-europa, har som storstadsregioner betraktat, enligt *Eurostat Regional Yearbook 2013*, en köpkraftsparitetsjusterad bruttonationalinkomst per capita som överstiger exempelvis Köpenhamns, Stockholms och Wiens (ERY 2013: 28). Detta säger naturligtvis inget om den inomregionala inkomstfördelningen. Hur mycket detta är ett resultat av den audiovisuella produktionen är naturligtvis också svårkalkylerat. Att någon typ av korrelation existerar vore dock knappast märkligt med tanke på de årliga inkomstillskott och följd effekter som kommer ekonomierna tillgodo till följd av den omfattande och expansiva produktionsverksamheten.

Avslutning

I sin tolkning av förändringar inom världssporten *par préférence*, fotboll, hävdar de två sociologerna Richard Giulianotti och Ronald Robertson, att såväl världen som sporten under senare decennier formats av globala, politiska och ekonomiska, ibland kolliderande krafter. De benämner dessa krafter nyliberalism, neo-merkantilism respektive uppkomsten av internationell styrning och förvaltning (2009: 97). Här hänvisar nyliberalismen till de krafter som förespråkar tillkomsten av en global marknad samt återkallandet av statliga stödprogram och förordningar. Målet med detta är att underlätta rörlighet över gränserna för varor, tjänster, kapital och investeringar. I diskussionen om neo-merkantilism, pekar de dels på politiska åtgärder som är avsedda för att tillfredsställa gränsöverskridande aspiration, alltså att nationella gränser och regler ska vara mindre bindande och tvingande. Dels syftar denna kraft till att hålla tillbaka separatistiska impulser hos företag och människor som i grunden existerar inom samma jurisdiktion och inom samma statscentrerade samhällsenheter. Ökningen av internationell styrning, slutligen, syftar på de komplexa sätt på vilka mäktiga internationella styrande organ – EU, WTO, i fotboll FIFA och UEFA – har kommit att spela en allt större roll i samhällsfrågor i allmänhet. Här rör det sig också om krafter som på olika sätt utmanar de två föregående. Enligt Giulianotti och Robertson har den moderna fotbollen men också strukturer i det moderna samhället tillkommit som en följd av spänningar, systemtryck, konkurrens och påfrestningar som uppstått mellan dessa krafter.

Europeisk film, dess industrier och mycket av den relaterade verksamhet som försiggår inom kontinenten har varit föremål för samma globala politiska och ekonomiska processer. De har emellertid påverkat de regioner vars audio-visuella produktion drivits av idéerna om kreativa näringar respektive de som kommit att attrahera internationell produktion på lite olika sätt. Den europeiska filmen har existerat i ett allt mer aktivt EU. Filmer har exponerats på filmfestivaler och över hela världen. Filmindustrin har också varit föremål för befrämjande initiativ som EU:s olika MEDIA-program (1991-) samt Europarådets Euroimages fond (1989-). Detta har inneburit internationaliserad utbildning och stöd till aktörer på festivaler. Det har också ökat spridningen av europeiska verk och främjat samproduktionsinitiativ – även om det varit sällsynt att initiativen bidragit till filmer som är publikframgångar i flera länder (Bondebjerg-Novrup-Redvall 2011: 53).

Men det är också dessa nämnda övergripande processer som gjort existensen av ett Global Hollywood möjligt och som medfört att enskilda producenter kan söka sig till Central- och Östeuropa i jakten på optimala inspelningsmiljöer. Omvänt är det samma krafter som skapat möjligheter för de privatiserade studiorna i Berlin, Prag, Budapest, Sofia och Bukarest att utmana amerikanska, kanadensiska och västeuropeiska, sedan länge etablerade motsvarigheter. Mer

bryskt har dessa processer tvingat regionens filmskapare att söka sig ut och runt för att finansiera sig med resultatet att de förkroppsligar det som Iordanova i bekräftande termer beskrivit som "the intensifying migratory dynamics and the transnational essence of contemporary cinema".

Karaktären på det audiovisuella produktionslandskapet i Öst- och Central-europa är alltså annorlunda. Att det skiljer sig från det som omger den mer traditionella europeiska filmen torde i sin tur vara ett resultat av att den senare i högre grad motstått och /eller skyddats från åtminstone några av konsekvenserna av de processer som diskuteras.

För det första har europeisk film sedan 1960-talet kommit att lita till offentligt stöd för sin existens. Det har inneburit att finansieringen i hög grad och trots transnationella initiativ förblivit knuten till den nationella sfären (Neumann-Appelgren 2007: 96). Omständigheten har inneburit att filmskapare varit tvungna att beakta bestämmelser som är knutna till sådana stöd. Det kan gälla faktorer som restriktioner avseende språk, relevanta ämnen och genrer, föreskrifter om filmarbetarnas medborgarskap och olika lokaliseringssklausuler. Antagligen har denna politik förhindrat den transnationella utveckling som skett i Öst- och Centraleuropa samtidigt som andra begränsningar medfört att majoriteten av västra och norra Europa inte varit attraktiv för internationella storproduktioner. För det andra, och trots att stora delar av det forna öst inkluderats i EU, har det politiska konceptet, "det kulturella undantaget" – *l'exception culturelle* – sin grund i anslutning till en äldre, västlig europeisk film- och TV-produktion. Termen och dess implikation att audiovisuella produkter inte kan beaktas som varor i vanlig mening, var ett resultat av tvekampen mellan USA och EU, företrätt av Frankrike, under de sista GATT-förhandlingar som avslutades år 1993. Från åtminstone ett perspektiv kan den förstås som att europeisk film och television sa nej till globalisering (Williams 2005: 95).

Bland annat som ett resultat av detta har Central- och Östeuropa – inklusive Berlin-Brandenburgregionen – trots den anförda kritiken, på ett annat sätt blivit en självklar del av det som kommit att kallas Global Hollywood. Det är en term som tillskrivits vitt skilda innebörder och använts som både dysfemism och i mer bejakande mening, som en i grunden ofrånkomlig och positiv följd av migration och det tilltagande internationella utbytet av varor, tjänster, kapital och investeringar (Miller et al. 2005; Goldsmith et al 2010). Hollywoods och andra filmindustriers ständiga närvaro sedan mitten av 1990-talet har inneburit ett engagemang i och en ständig exponering för global, konkurrensutsatt, ständigt föränderlig audiovisuell produktion. Det har medfört en överföring av teknisk, organisatorisk och hantverksmässig kompetens. Närvaron och exponeringen tycks tillika otvetydigt ha bidragit med rader av de sökta följdverkningar som åsyftats med de offentligt initierade klustersatsningarna i västra och norra Europa. Vad gäller just området ifråga är det som om man låtit sig

utsättas för en ofrånkomlig geopolitisk förändring och genomlevt den med en rad dynamiska effekter och strukturförändringar som resultat. Utvecklingen demonstrerar tillika en mängd styrkor i förhållande till det lite vanskliga projekt som fötts fram till följd av idéutvecklingen kring kreativa näringar

Litteraturförteckning

- Arpi, Torsten, 2004. ”Filmindustrin i Trollhättan sårbar”. *HTU Nu: Aktuellt magasin från Högskolan i Trollhättan/Uddevalla*, 2, 2004 s. 8-10.
- Augé, Marc, 1995. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.
- Barracough, Leo, 2013. ”Central Europe Jumps Onto Incentives Bandwagon”. *Variety* 14/5 2013, tillgänglig på <http://variety.com/2013/film/features/hungary-filming-hercules-dracula-croatia-game-of-thrones-1200466396/>, citerad 15/8 2014.
- Bilefsky, Dan, 2010. ”Hollywood on the Danube”. *New York Times* 2/7 2010, tillgänglig på <http://www.nytimes.com/2010/07/03/business/global/03iht-eastfilms.html?pagewanted=all>, citerad 15/8 2014.
- Bondebjerg, Ib & Novrup-Redvall, Eva (with Olof Hedling, Erik Hedling, Lars Diurlin, Ove Solum, Lene V. Hansen) 2011. *A Small Region in a Global World. Patterns in Scandinavian Film and TV Culture*, CEMES Working Papers, 1, 2011, tillgänglig på https://www.academia.edu/1980936/A_Small_Region_in_a_Global_World._Patterns_In_Scandinavian_Film_and_Media_Culture, citerad 15/8 2014.
- Czech Film Center, 2014. ”Statistics”, tillgänglig på <http://filmcenter.cz/en/facts-figures/20>, citerad 15/8 2014.
- Drake, Philip, 2013. ”Policy or Practice: Deconstructing the Creative Industries”, s. 221-236, in Szczepanik, Petr & Vonderau, Patrick (red.), *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan.
- EAO, 2014. *The New Cinema Communication (Iris Plus 2014-1)*. Strasbourg: European Audiovisual Laboratory.
- Ebert, Roger, 2003. ”Cold Mountain”, *Chicago Sun-Times* 24/12 2003, tillgänglig på <http://www.rogerebert.com/reviews/cold-mountain-2003>, citerad 15/8 2014.
- Elsaesser, Thomas, 2005. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ERY, 2013. *Eurostat Regional Yearbook 2013*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Flew, Terry, 2012. *The Creative Industries: Culture and Policy*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Florida, Richard, 2004. *The Rise of the Creative Class: And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Florida, Richard, 2005. *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent*. New York: HarperBusiness.
- Gasher, Mike, 2002. *Hollywood North: The Feature Film Industry in British Columbia*. Vancouver, B.C; UBC Press.
- Giulianotti, Richard & Roland Robertson, 2009. *Globalization and Football*. London: Sage.

- Goldsmith, Ben & Tom O'Regan, 2005. *The Film Studio: Film Production in the Global Economy*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Goldsmith, Ben, Susan Ward & Tom O'Regan, 2012. "Global and Local Hollywood", *InMedia: The French Journal of Media and Media Representations in the English-Speaking World*, themed issue: "Global Film and Television Industries Today", 1, 2012, s 1-11, tillgänglig på <[http:// http://inmedia.revues.org/114](http://http://inmedia.revues.org/114)>, citerad 15/8 2014.
- Hedling, Olof, 2010. "A Film-friendly Town? Assessing a Decade at a Small Swedish Production Centre", *Film International*, vol. 8, no 6, s. 70-79.
- Hedling, Olof, 2012. "Making Films in Scandinavia: On Work and Production Infrastructure in the Contemporary Regional Sector", in Dawson, Andrew & Holmes, Sean (red.), *Working in the Global Film Industries: Creativity, Systems, Space, Patronage*. London: Bloomsbury Academic, s. 57-74.
- Hesmondhalgh, David, 2013. *The Cultural Industries* (3rd ed.). London: Sage.
- Hjort, Mette, 2010. "On the Plurality of Cinematic Transnationalism", s. 12-33 i Āurovičová, Nataša & Newman, Kathleen (red.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York, NY: Routledge.
- Iordanova, Dina, 2003. *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press.
- Iordanova, Dina, 2012. "Foreword", s. xv-xvii i Imre, Anikó (red.), *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Lange, André & Westcott, Tim, 2004. *Public Funding for Film and Audiovisual Works in Europe – A Comparative Approach*, Strasbourg: European Audio-Visual Observatory.
- MacLean, David, 2005. Citerat från Osignerad, 'Corporate Welfare too much for Saskatchewan Taxpayers', *The Canadian Taxpayers Federation*, 2/11 2005, tillgänglig på <http://www.taxpayer.com/news-releases/corporate-welfare-too-much-for-saskatchewan-taxpayers>, citerad 15/8 2014.
- Mathieu, Chris, 2013. *En förstudie om behovet av en strategi för det regionala filmområdet i Skåne*. Opublicerad, beställd "förstudie", tillgänglig på http://www.skane.se/Public/Kultur/Utredningar%20och%20rapporter/Forstudie_filmstrategi_2013.pdf, citerad 15/8 2014.
- Miller, Toby, Govil, Nitin, McMurria, John, Maxwell, Richard & Wang, Ting, 2005. *Global Hollywood 2*. London: BFI.
- Mommaas, Hans, 2009. "Spaces of Culture and Economy: Mapping the Cultural-Creative Cluster Landscape", in Kong, Lily & O'Connor, Justin (red.), *Creative Economies, Creative Cities: Asian-European Perspectives*. New York: Springer.
- Neumann, Per & Appelgren, Charlotte, 2007. *The Fine Art of Co-Producing (2:nd Edition)*. Copenhagen: Neumann Publishing.
- Newsweek Staff, 2010. "Take One: Prague", *Newsweek* 14/3 2010, tillgänglig på <http://www.newsweek.com/take-one-prague-148991>, citerad 16/8 2014.
- Nielsén, Tobias et al, 2006. *FUNK – en tillväxtmodell för upplevelseindustrin*. Stockholm: KK-stiftelsen.
- O'Connor, Justin, 2004. "A Special Kind of City Knowledge': Innovative Clusters, Tacit Knowledge and the 'Creative City'", *Media International Australia*, 112, s. 131-149.
- Pardo, Alejandro, 2010. "City of Light, City of Shadows: The Difficult Take-Off of the Most Promising Film Studio in Spain", *Film International*, vol 8, no 6, s. 60-69.
- Szczepanik, Petr, 2014. "Globalization through the Eyes of Runners: Student Interns as Ethnographers on Runaway Productions in Prague", *Media Industries Journal*, 1.1, s 56-61, tillgänglig på <http://www.mediaindustriesjournal.org/index.php/mij/issue/view/1>, citerad den 15/8 2014.

SVT, 2010. *Uppdrag Granskning Kultur*. [TV-dokumentär som kritiskt granskade de ekonomiska fördelarna med att finansiellt stödja Film i Väst], sänd för första gången 21/9]. Stockholm: Sveriges Television.

Williams, Kevin, 2005. *European Media Studies*. London: Hodder Arnold.

Yale, Camille S., 2010. "Runaway Film Production: A Critical History of Hollywood's Outsourcing Discourse" (diss.), University of Illinois at Urbana-Champaign, tillgänglig på https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/18481/Yale_Camille.pdf?sequence=1, citerat 20/8 2014.

Sargad segerherre på film

Churchill-berättelser på 2000-talet

Erik Hedling

Wounded victor on film. Churchill stories in the 2000s.

This paper deals with two American-British co-productions, so called biopic films, on the life of Winston Churchill. One of them, *The Gathering Storm* (2002), deals with Churchill's life in the 1930s, the so called Wilderness Years, when Churchill was out of the government, but started to raise warnings against Nazi Germany in Parliament. The other, *Into the Storm* (2009) deals with the war years, 1940–45, when Churchill was the Prime Minister of Great Britain. Both of the films star histrionic British and Irish actors, respectively Albert Finney and Brendan Gleeson, in the role of the decisively larger than life British leader. Even if both films generally boost Churchill's "great man" qualities, they also stress other aspects. In the first film, the appeasing British government, Churchill's opponents, primarily prime minister Stanley Baldwin, is depicted as a sympathetic man, characterized by his deeply felt humanist principles and strong insistence on peace, as opposed to earlier negative depictions in popular culture, where he is often a weak-minded victim of Hitler's power schemes. In the second film, successful British ventures during the war, like the Battle of El-Alamein and the struggle for the Atlantic, are consciously down played in order to show that Britain's role in the war was subordinated to the ones played by the superpowers, the USA and the Soviet Union. Drawing on modern research on Churchill as well as on his own war memoir, the films are shown to establish a modern understanding of Churchill well founded in the annals of current historiography.

Under det förra decenniet kunde TV-publiken världen runt avnjuta två direkt för mediet producerade filmer om Winston Spencer Churchill: den 96 minuter långa *The Gathering Storm* (regisserad av britten Richard Loncraine 2002) och den några minuter längre *Into the Storm* (regisserad av irländaren Thaddeus O'Sullivan 2009). Filmerna var brittisk-amerikanska samproduktioner. Inspelningarna gjordes i Storbritannien och skådespelarna rekryterades från den ständiga strömmen av särdeles yrkesskickliga brittiska aktörer. Filmerna producerades av bolaget Scott Free Productions, med de båda filmregisserande engelska bröderna Ridley och Tony Scott i spetsen. Filmerna distribuerades i USA av kabelbolaget HBO (Home Box Office) och i Storbritannien av BBC,

Erik Hedling är professor i litteraturvetenskap med inriktning mot film och medier vid Lunds universitet. Han har författat eller redigerat 15 böcker om brittisk film, svensk film, amerikansk film och konstarnas interrelationer samt publicerat mer än 100 vetenskapliga uppsatser i tidskrifter eller antologier. Bland hans böcker kan nämnas *Lindsay Anderson: Maverick Film-Maker* (London och Washington: Cassell, 1998). Hans senaste arbete om Anderson, antologin *Lindsay Anderson Revisited*, ges under 2016 ut av Palgrave Macmillan.

E-post: erik.hedling@litt.lu.se

båda förknippade med konst och kvalitet. De fick också premiär i Sverige: *The Gathering Storm* strax efter påsk 2008, *Into the Storm* under den lite udda titeln *Åra och nederlag* julen 2010 – nederlaget syftar här på att Churchill på sommaren 1945 förlorade regeringsmakten i Storbritannien, den nation han lett till seger i det andra världskriget, en för Churchill själv plågsam process som kommer till uttryck i den senare filmen.

Den historievetenskapliga frågeställning där filmer ger en del av svaret handlar framförallt om bilden som ges av skeendet, den populära föreställningsvärld som skapas hos publiken. Och här måste man ta hänsyn till att filmen är det i särklass mest genomslagskraftiga av alla medier. Bilden som förmedlas i filmer – av historia, politik eller enskilda personer – är sannolikt den som gäller, åtminstone i de breda folklagren.

I det följande avser jag följaktligen att analysera de båda filmerna med utgångspunkt i den bild som förmedlas av Churchill: personligt, politiskt och psykologiskt. Hur gestaltas Churchills historiska roll? Hur förmedlas berättelsen om det andra världskriget? Hur förhåller sig berättelserna till Churchills egen, omfattande historieskrivning? Bakgrunden står att finna i de förvisso små delar av den massiva Churchill-forskningen som jag mäktat ta del av. Därtill har jag läst hans egna utsagor om den period som skildras i det otvetydigt mästerliga memoarverket *The Second World War* (Churchill, 1948–54), publicerat i sex digra volymer under en tioårsperiod efter kriget. Churchill kunde som få levandegöra det dramatiska skeendet, med sig själv i absoluta centrum, i ett thrillerformat med gott om utrymme för moralisk, strategisk och historisk reflektion. Och hans lärdom var kopiös, hans historiska överblick grandios, hans ego ofta lika högt som en skyskrapa.

Den historiska bilden av Churchill har gått genom flera faser. Hans förespråkande av det brittiska imperiet och dess i hans ögon grundläggande värderingar kring liberalism, demokrati och frihet (det senare förvisso med undantag för indier och afrikaner, Hastings 2009: 597), hans koloniala utblick och hans antikommunism har inte alltid varit populära, framförallt inom vänsterpolitiska kretsar. Fram till sin död 1965 stod han på toppen, efter den blev han föremål för en viss revisionism. Men efter kommunismens fall i Östeuropa 1989 torde han dock närmast ha upplevt en renässans och bilden av honom som den västliga civilisationens främste förkämpe har under den senare delen av 1900-talet mer eller mindre blivit gängse. Och den liberala demokrati som han representerade och förespråkade har stark ställning inom västerländsk idédebatt. Han besegrade den han uppfattade som civilisationens värste fiende, Adolf Hitler, och han varnade samtiden för Josef Stalin och den sovjetiska kommunismen. Många har i efterhand gett honom rätt.

Sagt om Churchill

Denna uppskattande bild framträder i skarp kontur i några av de mest uppmärksammade brittiska verken om honom under det senaste decenniet och det från författare som tidvis inte väjer för hård kritik av hans politik. I sin tegelstensbiografi över honom avrundar den gamle Labourpolitikern Roy Jenkins (Lord Hillhead) med en jämförelse mellan Churchill och William Gladstone, under fyra olika perioder i 1800-talets slutskede brittisk premiärminister:

When I started writing this book I thought that Gladstone was, by a narrow margin, the greater man [...]. In the course of writing it I have changed my mind. I now put Churchill, with all his idiosyncracies, his indulgences, his occasional childishness, but also his genius, his tenacity and his persistent ability [...] to be larger than life, as the greatest human being ever to occupy 10 Downing Street (Jenkins 2001: 912).

Och i sin bok om Churchill och det andra världskriget, *Finest Years*, konkluderar den välkände historikern Sir Max Hastings:

He was the largest human being ever to occupy his office. If his leadership through the Second World War was imperfect, it is certain that no other British ruler in history has matched his direction of the nation in peril, nor, please God, is ever likely to find himself in circumstances to surpass it. (Hastings 2009: 598).

Ytterligare ett imponerande bokverk, en studie i Churchill som historiker med särskild fokus på *The Second World War*, författat av Cambridgeprofessorn David Reynolds, är också den närmast lyrisk (bokstavligen) i sin avslutning, trots alla kritiska synpunkter: "In death, as in life, Winston Churchill continues to glow. He remains in command of history" (Reynolds 2004: 527).

Och till slut den marxistiskt influerade historikern Simon Schama, som hyllar Churchill i sin alternativt färgade BBC-serie *The History of Britain*, ursprungligen sänd i Storbritannien 2000. Han beskriver här i poetiska ordalag ledarstriden i maj 1940 mellan Churchill och Lord Halifax, om vem som skulle efterträda den mer eller mindre avsatte Neville Chamberlain i ett Storbritannien utsatt för ett värre hot – Nazityskland – än någonsin tidigare i sin långa historia:

Two kinds of men, two kinds of England, were now in play for the leadership of the country. In the man everyone expected to take over, Lord Halifax, was the England of the counties – solid, sensible, a good egg and a cool head. And then there was Winston, who was none of these things. But in the best judgement of his life, Halifax turned the job down (Schama 2006).

Till detta kan man lägga två relativt nyutkomna svenska Churchill-biografier, författade av historikern Bengt Liljegren och idé- och lärdomshistorikern Svante Nordin (Liljegren 2013, Nordin 2013). Också här tecknas starkt sympatiska livsberättelser, även om Liljegren i skrivande stund endast publicerat den del som täcker Churchills liv fram till 1939, vilket var året före Churchills avgörande inträde på världspolitikens arena, det år, 1940, då han blev Storbrianniens premiärminister och allra högste krigsherre i den stora kampen mot tyskar, italienare och japaner. Medan Nordin lägger tyngdpunkt på den internationella storpolitiken, är Liljegren mer biografiskt inriktad och han levererar också en del kritik mot Churchills politiska hållning, varom mer senare. Det bör sägas att båda biografierna är alldeles utomordentliga i sin genre.

Det kan redan nu konstateras att de filmer som skall analyseras är helt anpassade till samtidens hyllande hållning till Churchill. Det är en hållning som det är mycket lätt att instämma i: Churchill som demokratins förkämpe, hans sturska uppnosighet mot den förmodade övermakten, hans diplomatiska skicklighet etc. Som forskare måste man dock alltid vara beredd på att anlägga kritiska synpunkter.

Före stormen

The Gathering Storm utspelar sig under 1930-talet, under den period som i Churchill-biografierna brukar kallas "vildmarksåren" (Wilderness years). Titeln anspelar på den första delen av Churchills krigsmemoarer (Churchill 1948), men utgör ingen adaptation av den – även om flera scener emanerar direkt från Churchills egna beskrivningar av sitt liv. Han innehade inget politiskt ämbete från det att han avgick som finansminister 1929 och tillträdde som ny marinminister (First Lord of the Admiralty) i samband med krigsutbrottet i september 1939. Hans tillvaro genomsyrades helt av hans strävan att kunna återkomma som politisk makthavare i Storbritannien. Manuskriptet författades av dramatikern Hugh Whitemore, specialist på historisk fiktion och av vad som framgår av DVD-skivans kommentatorspår framstående expert på Churchill. Filmen regisserades av veteranen Richard Loncraine, som tidigare hade skapat en fantasifull filmatisering av bland annat Shakespeares *Richard III* (1995), förflyttad till just 1930-talet, med Ian McKellen som den förrädiske kungen iförd svart Nazi-uniform.

Samma känsliga iscensättning av 1930-talet genomsyrar *The Gathering Storm*. Loncraine hade naturligtvis massor av brittiska filmer och dokumentärer om Churchill att falla tillbaka på. Den enskilde aktör som mest har förknippats med Churchill på film är den berömde karaktärsskådespelaren Robert Hardy, som under 1980-talet spelade rollen vid flera tillfällen, till exempel i TV-serien *The Wilderness Years* (1981), som alltså handlar om samma period som *The Gathering Storm*, i TV-filmen *Bomber Harris* (1989, om högste chefen

för det kontroversiella brittiska bombflyget, flygmarskalken Sir Arthur Harris, som beordrade massförstörelse över Tyskland när kriget redan var vunnet för de allierade, och i den stort anlagda TV-serien *War and Remembrance* (1989). Det allmänna omdömet om Hardy är att han helt enkelt var en suverän uttolkare av Churchill och det är också han som står bakom alla de inspelningar av premiärministerns röst som idag kan höras i muséet "The Churchill War Rooms" i regeringskvarteren i London. Därtill kan nämnas att Hardy i den första filmen med titeln *The Gathering Storm*, regisserad av Herbert Wise 1974, och med Richard Burton som en inte helt övertygande Churchill, gestaltade en av Churchills ärkefiender, den tyske utrikesministern Joachim von Ribbentrop, under 1936–38 tysk ambassadör i London.

Vid tiden för inspelningen av *The Gathering Storm* var Hardy dock över 75 år och för gammal för att spela Churchill runt 60. Valet av huvudrollsinnehavare föll således på en annan brittisk skådespelare av åtminstone samma dignitet som Hardy och därtill långt mer berömd som filmskådespelare, nämligen Albert Finney, sedan 1960-talet specialist på "larger than life"-karaktärer och allmänt överdådiga gestalter på filmduken eller TV-rutan, till exempel i Dennis Potters avskedsverk för TV: *Karaoke* (1996). Trots att han var aningen till åren för att spela Churchill i övre 50-årsåldern, gick Finney in för rollen med hull och hår. Han rakade av sig sitt hårsvall, för att med en tunn peruk återge Churchills kalnande hjässa, och lärde sig att nästan perfekt imitera Churchills karakteristiska diktion och milda läspning; dessutom förmådde han göra Churchill i det närmaste halslös, med huvudet djupt insjunket i den korpulenta kroppen.

Inledningen till filmen är direkt lysande genom att skapa omedelbar känsla för karaktärens unicitet. En Rolls Royce kommer glidande genom ett underkönt höstlandskap, ackompanjerat av melankolisk musik, signerad kompositören Howard Goodall. Ur bilen stiger en uniformsklädd chaufför, därefter en livréförsedd betjänt. Till ett kraftfullt musikaliskt crescendo, filmens musikaliska tema, fyllt av pomp och ståt, kommer Finney som Churchill ut. Hans skraddarsydd elegans är påtaglig, komplett med den prickiga fluga som var hans signum, och den världsberömda cigarren puffar gemytligt. Han stirrar frenetiskt uppåt, darrande av hänförelse, varefter bilden växlar till den betydligt mindre imponerande sonen Randolph (Tom Hiddleston). Medan tjänarna ställer fram medhavda bord och stolar, vandrar Churchill med käpp målmedvetet upp för en kulle med ensamt tronande träd på krönet.

Flera dimensioner av Churchill etableras här med hjälp av audiovisuella medel. Hans överklassbakgrund (sonson till den sjunde hertigen av Marlborough), hans egocentricitet och hans ständiga känsla av ett högre kall, hur människor nästan förvandlades till statister i hans närvaro samt en idog och skoningslös strävan mot ett nästan oöverstigligt mål. I scenen, som utspelar sig i september 1932 (Jenkins 2003: 468), när Churchill bedrev forskning inför sin mäktiga biografi över anfadern och fältherren John Churchill, den förste

hertigen av Marlborough. Vi befinner oss helt enkelt utanför byn Blindheim strax norr om Augsburg i Bayern, platsen för det stora slaget vid Blenheim 1704 (engelsk beteckning) under Spanska tronföljdskriget, där hertigen formligen krossade de franska styrkorna och kunde skicka hem den franske marskalken Tallard till England som krigsfånge. I filmen får Churchill lystet en inre vision av slaget, som vi delar genom subjektiv kamera, med rödrockar som avfyrrar sina muskötter och hertigen (Timothy Bentinck) som till och med ler åt sin äre-girige ättling. Under en bilresa med hustrun Clementine något senare berättar Churchill om det hela som en dröm: "and there was Marlborough riding into history. Our eyes met, I think he smiled at me". På detta sätt representeras Churchills egna önskedrömmar om att få äntra historien mitt i dess absoluta centrum. Churchills forskning resulterade senare i ett monumentalt bokverk i fyra volymer: *Marlborough: His Life and Times* (Churchill 2002a, b).

En intressant aspekt av denna Tysklandsresa är hur nära det var att Churchill träffade sin kommande fiende, Hitler. Churchill berättar själv att han på Regina Hotel i München stötte på Ernst "Putzi" Hanfstaengl, en Harvardutbildad tysk som vid tiden tillhörde Hitlers mest intima krets (Hanfstaengel föll med tiden i onåd och tvingades fly från Tyskland). Hanfstaengel erbjöd sig arrangera ett möte, eftersom Hitler besökte hotellet varje eftermiddag vid klockan 17. Enligt Churchills egen version, naturligtvis en efterhandskonstruktion, frågade han Hanfstaengl:

Why is your chief so violent about the Jews? I can quite understand being angry with Jews who have done wrong or are against the country, and I understand resisting them if they try to monopolise power in any walk of life; but what is the sense of being against a man simply because of his birth? How can any man help how he is born? (Churchill 1948: 65).

Efter detta samtal träffade Churchill inte Hanfstaengl mer och Hitler uppenbarade sig aldrig på hotellet. Senare skulle Hitler bjuda in Churchill vid flera tillfällen, men då hade det redan gått för långt och något möte dem emellan blev aldrig av. Jag nämner detta eftersom den gamla TV-serien med Robert Hardy, *The Wilderness Years*, skapar en större scen kring händelsen, och här låter Hitler utgjuta sitt förakt för Churchill inför Hanfstaengl. Härvidlag skulle Hitler få anledning att tänka om.

Detta är en av många signifikanta historiska detaljer som inte visas i *The Gathering Storm*, även om judefrågan aktualiseras senare i filmen, när Churchill hänvisar till de tyska judeförföljelserna i parlamentet. Detta beror på att filmen, till skillnad från *The Wilderness Years*, där politiken står i centrum, i huvudsak är en skildring av privatpersonen Churchill och hans förhållande under perioden till hustrun Clementine Churchill, spelad med karakteristisk auktoritet av veteranskådespelerskan Vanessa Redgrave, därtill porträttlik sin förebild (långt mer så än Sian Phillips, som spelade henne i *The Wilderness*

Years). På sätt och vis skulle berättelsen kunna betraktas som en kärleksfilm, en vacker sådan till och med. Och de privata aspekterna av Churchills tillvaro på lantstället Chartwell i Kent – filmen är delvis inspelad där – ägnas omfattande utrymme: hans måleri, hans ständiga byggprojekt med sig själv som murare, hans presskriverier (vilka tillsammans med bokproduktionen var hans huvudsakliga inkomstkälla) under perioden, hans omständliga vanor i badrummet med det obligatoriska badet i korrekt temperatur, hans välkända benägenhet att klä av sig med andra närvarande, hans irriterbara, men samtidigt charmiga småkäbbel med det mångtaliga tjänstefolket på Chartwell, och hans frenetiska arbete med att ständigt formulera sina tal i underhuset in i minsta detalj. I stort sett framställs han som en charmerande, karismatisk, djupt bildad, ansvarskännande och samtidigt påtagligt självupptagen karl.

Filmen verkar delvis baserad på några rader ur *The Second World War*, där Churchill beskriver sin egen livsföring vid tiden:

The years from 1931 to 1935, apart from my anxiety on public affairs, were personally pleasant to me. I earned my livelihood by dictating articles which had a wide circulation not only in Great Britain and the United States, but also, before Hitler's shadow fell upon them, in the most famous newspapers of sixteen European countries. [---] I produced in succession the various volumes of the *Life of Marlborough*. [---] I lived mainly at Chartwell, where I had much to amuse me. I built with my own hands a large part of two cottages and extensive kitchen-garden walls, and made all kind of rockeries and waterworks and a large swimming-pool [...]. Thus I never had a dull or idle moment from morning till midnight, and with my happy family around me dwelt at peace within my habitation (Churchill 1948: 62).

Även om Churchill betonar sin lyckliga familj, har filmmakarna fastnat för detaljer i andras beskrivningar: spänningarna mellan makarna, framförallt när Clementine Churchill 1934 beger sig ut på en 4 månader lång äventyrsresa till Sydostasien, Randolphs slösaktighet, eller dottern Sarahs dragningskraft till tidens populära underhållningsformer och hennes önskan om att bli revydan-sös. Churchills vånda över dotterns konsumtion av "trashy music" delas av filmens synvinkel när han tillsammans med dottern Mary (Emma Seigel) går och ser Sarah framträda i en revy, där den österrikiske sångaren Vic Oliver (Gerrard McArthur) är stjärnan, komplett med frack, hög hatt och kläm��ekt framträdande. Sarah skulle senare fly familjen för Oliver, något som orsakade Churchill stor irritation och sorg (Nordin 2013: 177). Finney är strålende när han med diverse miner uttrycker sin avsky för showen, när han ser dottern dansa under Olivers påtagligt pellejösartade solonummer.

Spriten

En dimension som också vederbörligen representeras är Churchills välkända alkoholkonsumtion. Redan i början av filmen anklagar Churchill sin förmodligen alkoholiserade betjänt Inches, spelad av den gamle komikern Ronnie Barker, för att lukta sprit när han skall servera frukosten – vi har precis sett Inches ta sig en rejäl återställare innan han tar brickan i köket. Men anklagelsen är mest skämtsam och ger antydning om något slags ”partnership in crime” mellan arbetsgivare och anställd: ”I hope it is your damned whisky and not mine”, fräser Churchill. Det är också till Inches som hans senare uttrycker sitt speciella diktum: att vi alltid måste K.B.O. – ”Keep bugging on”, ett profant uttryck i filmen ägnat att lyfta fram Churchills upproriska attityd (även om han formligen dyrkade det brittiska etablissemangets livsföring). För övrigt utnyttjar han i båda filmerna grova svordomar, typ ”fuck”. När Randolph kommer till frukosten, uppenbarligen ordentligt bakrusig, anklagar mamman honom: ”It is all these double brandies late last night”. Irriterat replikerar Randolph: ”I am not in the same league as my beloved papa”. Man skall här komma ihåg att både Randolph och hans lillasyster Sarah kom att brottas med allvarliga alkoholproblem senare i livet (Pearson 1991). Dottern Diana, som kort uppenbarar sig i filmen tillsammans med maken, begick självmord. Den som klarade sig bäst var den yngsta dottern Mary, sedermera Lady Soames, som bara är en liten flicka i filmen (hon föddes 1922 och avled 2014).

Omfånget på Churchills alkoholkonsumtion antyds mer explicit när Clementine besöker Mr Woods (Cedric Hardwicke), parets revisor. Här etableras att Churchill var nära bankrutt vid tiden (om man nu kunde vara det när man höll sig med 18 anställda på Chartwell) och att han förlorat mycket pengar efter Wall Steet-kraschen 1929. Revisorn berättar att han haft ett allvarligt samtal med Churchill och uppmanat till sparsamhet, varvid Churchill lovat att ”cut down to three bottles of champagne in the evening”. Filmen igenom pokulerar Churchill, något som anspelar på hans väletablerade rykte som stordrinkare, en faktor som återkommer i stort sett i all litteratur om honom. Denna litteratur är nästan alltid ursäktande, som om den ville uttrycka att Churchill alltid söp, men eftersom han aldrig blev berusad gjorde detta inget. Om Churchill drack enligt ryktet, måste han rimligen ha blivit berusad och vissa historiker, som exempelvis Max Hastings, hänvisar till fältmarskalken Alan Brookes memoarer – Brooke var CIGS, Chief of the Imperial General Staff från 1941 och därmed den högste brittiske arméofficeren under kriget – där Churchill öppet anklagas för att ha uppträtt berusad när det inte passade sig (Hastings 2009: 497). Man förnimmar bland alla biograferna dock något av ett socialt skyddsnät kring Churchill, ett sådant som inte sällan omger människor med alkoholproblem, tills det att de rasar samman, vilket Churchill enligt historieskrivningen aldrig gjorde, såvitt känt. Dessutom uppvisade han en arbetskapacitet av sällan skådat slag. ”200 bricks and two

thousand words a day”, som han påpekar i filmen medan han slevlar murbruk på tegelstenarna, med whisky och soda-glaset i den andra handen.

I Churchills egen berättelse förekommer alkohol främst i umgänget med hans sovjetiska allierade, Stalin och utrikesministern Molotov. Men han nämner i samband med den första varningssiren, som ljud över London redan den 3 september 1939, att han tog sig till skyddsrummet: ”armed with a bottle of brandy and other appropriate medical comforts” (Churchill 1948: 319). Vissa av Churchills vanor, tuppluren under eftermiddagen till exempel, skulle kunna antyda viss överkonsumtion. Om man, som manusförfattaren Hugh Whitmore påpekar i kommentatorspåret till *Into the Storm*, dricker en hel flaska champagne till lunchen kan det finnas behov av att sova ruset, om än mildt, av sig. Här kan man dock åberopa Jenkins som anför den kanske allra mest sannolika argumentationen kring Churchill och spriten (Jenkins 2001: 51, 356–57). Jenkins jämför här Churchill med hans dryckesbroder, den likaledes konservativa politikern Lord Birkenhead, gudfar till Randolph. Birkenhead gick under och avled av lunginflammation, orsakad av alkoholinducerad leversjukdom vid 57 års ålder. Churchill levde till 90. Detta, menar Jenkins berodde på: 1. Churchill hade inte något emot att betraktas som en stordrinkare trots att han inte alltid druckit så mycket som folk trodde. 2. Att han bara smuttade på alkoholen, han stjälppte aldrig i sig som alkoholister ofta gör. 3. Dessutom måste han helt enkelt ha haft en enastående ämnesomsättning.

Jenkins är dock hela tiden misstänksam och menar att Churchill under den period som filmen skildrar ”Maybe [...] was drinking too much”; Jenkins berättar också att Churchill ingick ett vad med Lord Rothermere om att avstå från cognac och annan utspädd sprit (avtalet gällde säkerligen inte champagne eller de glas med whisky och soda vi ser Churchill inmundiga) under året 1936: ”Whether he won is obscure, but the fact that the issue arose points to a problem”, betonar Jenkins (Jenkins 2001: 466). Det torde dock vara svårt att etablera någon definitiv ”sanning” avseende Churchill och alkoholen. I de filmer som analyseras här gestaltas han aldrig som berusad. Robert Hardy gör det dock i filmen *Bomber Harris*, där Churchill tydligt blir påverkad medan den helt abstinente och charmlöse bombarchefen Arthur Harris (John Thaw) maler på om nödvändigheten av räder mot Tyskland, med en uttråkad och alltmer onykter Churchill som interlokutör. I *The Gathering Storm* är drickandet, precis som cigarren, en del av maskuliniseringen av Churchill, något som också förstärks genom valet av just Albert Finney i rollen. Finney slog igenom som karllakar i 1960-talsfilmer som Tony Richardsons mångfaldigt Oscarsbelönade *Tom Jones* (1963).

Litteraturen

En annan personlig dimension som är framträdande i *The Gathering Storm* är den litteraturvurmande esteten, uppvisande en djup humanistisk bildning,

som torde ha varit exceptionell. Jenkins framhäver Churchills enorma lärdom, en bildning som han grundlade redan tidigt genom att formligen sluka litteratur (Jenkins 2001: 18–26). Dessutom kunde han lära sig enorma mängder utantill, som till exempel Thomas Babington Macaulays långa dikt *The Lays of Ancient Rome*. Hans återgivande av 1200 rader av denna gav honom ett pris redan vid internatskolan Harrow; hans uppläsning visas bild i filmen *Young Winston* (Richard Attenborough, 1972). Hänvisningar till skönlitteraturen återkommer ibland i *The Second World War*, till exempel när Churchill liknar den brittiska likgiltigheten inför den massiva tyska upprustningen vid några rader han läst i tidningen *Punch* som 8–9 åring, men vars författare är honom okänd (en snabb kontroll på nätet utvisar att författaren var irländaren Edwin James Milliken):

Who's in charge of the clattering train?
The axles creak and the couplings strain:
And the pace is hot, and the points are near,
And sleep has deadened the drivers ear;
And the signals flash through the night in vain,
For Death is in charge of the clattering train (Churchill 1948: 97).

I *The Gathering Storm* deklamerar Churchill den ordagrant och argsint inför butlern Inches och hans dåvarande privatsekreterare Mrs. P (Violet Pearman, spelad av Celia Imre), när han fått reda på Stanley Baldwins, den dåvarande konservativa premiärministerns, försök att tysta hans röst. ”Death” i dikten syftar för Churchill förmodligen på Baldwin.

En annan deklamation, strålande framförd av Finney, förekommer när han svartsjukt inför nära vännen och grannen major Desmond Morton, suveränt spelad av Jim Broadbent, trånar efter den på långsemester varande hustrun Clementine. Diktцитatet avser en engelsk översättning av en av Alexandr Pusjkins travestier på folkligt språk:

I've lived to long, I'm in the ruck
I've drunk to deeply of the cup
I cannot spend, I cannot fuck
I'm down and out, I am buggered up.

I filmen ger dikten dels uttryck för Churchills sorg över hustruns långa frånvaro, men också på den retoriska slagfärdighet för vilken han sedermera blev världsberömd.

Churchills bildning var naturligtvis en enorm tillgång i hans verksamhet som historiker; den var det säkert också i hans egenskap av Storbritanniens ledare under den annalkande uppgörelsen. Vad som säkert kan hävdas är att hans diplomatiska verksamhet väsentligen underlättades; hans grundliga kunskaper bidrog till att han kunde relatera till vem som helst, till och med de i

grund och botten mot honom misstänksamma Stalin och Molotov (Churchill hade ju under det ryska inbördeskriget efter krigsslutet 1918 argumenterat för brittisk intervention mot den röda sidan). I *The Second World War* berättar han hur han förmådde imponera på den amerikanske presidenten Franklin Delano Roosevelt och dennes hustru Eleanor under en bilfärd genom Maryland; när de kör genom den lilla staden Frederick börjar han plötsligt deklamera John Greenleaf Whittiers dikt "Barbara Frietchie" där en kvinna utmanar sydstatsgeneralen Stonewall Jackson, när denne marscherar genom staden under de konfedererades misslyckade försök att invadera Nordstaterna i september 1862 – presidentparet blev, berättar Churchill, fullständigt hänfödda (Churchill 1951: 711–713). Och det var Churchill som var kuggghjulet i den mäktiga allians – USA, Sovjetunionen och Storbritannien ("The Grand Alliance", enligt Churchill) – som till slut bringade Hitler på fall. Hans förmåga att etablera vänskapsförhållanden måste ha varit utomordentlig.

Talen

Men filmen *The Gathering Storm* handlar inte bara om Churchills personliga liv; den handlar också om statsmannen. Den visar även iscensättningar av delar av de politiska tal han höll under perioden, fem av dem i parlamentet, ett i radion. Det första av dem, inför ett sparsmakat befolkat parlament, handlar om Indien, och Churchills motvilja mot Mahatma Gandhi och tilltagande självstyre i Indien. Här är det ärkeimperialisten Churchill som talar. Det brittiska imperiet var för honom själva drömmen om en värld präglad av liberal demokrati av traditionellt engelskt snitt. Här fick han dock aldrig något genomslag för sina, vad som idag otvivelaktigt hade bedömts som patriarkala och reaktionära idéer. Vägen till Indiens självständighet var redan utstakad. I filmen citeras ett tal som Churchill enligt Jenkins höll för sin valkrets på våren 1931 (filmen upprätthåller följaktligen ingen strikt kronologi i förhållande till det faktiska skeendet): "It is alarming and nauseating to see Mr Gandhi, a seditious Middle Temple Lawyer, now posing as a fakir of a type well known in the East, striding half-naked up the steps of the Vice-regal palace"; Jenkins understryker dock att detta var ett stort politiskt misstag av Churchill som retade upp Stanley Baldwin och som höll Churchill utanför regeringsbildningarna (Jenkins 2001: 436–437). Bengt Liljegren kallar i sin välformulerade biografi till och med Churchill för rasist och hänvisar till några nedsättande meningar om indier och afrikaner (Liljegren 2013: 253). Att Churchill hade vad som idag skulle betraktas som fördomar mot andra etniciteter är naturligtvis sant. Men benämningen "rasist" framstår som väl tuff om man tar i beaktande till exempel historikern Klas Åmarks analys av den svenska antisemitismen under 1930- och 40-talen, där Åmark graderar flera olika nivåer (Åmark 2011), allt efter hand mer graverande. Att ärkeimperialisten Churchill nu skulle kunna kallas för rasist betyder inte att det är

ett riktigt rättvisande epitet för den tid det handlar om. Churchills hållning var ju inte hatisk, snarare patriarkal och just fördomsfull – han uttryckte aldrig att några människor skulle utrotas, som nazisterna gjorde. Därtill var det ju han som sedermera tog strid med de verkliga rasisterna, Hitler och Goebbels, båda förvridna av ett groteskt hat mot vad de betraktade som lägre stående raser, särskilt judarna – de senare var i sin tur var särskilt omhuldade av Churchill. Även *The Gathering Storm* tar milt avstånd från Churchills indiska politik genom att låta den genomsympatiske Morton yttra: "He is wrong about India, of course".

De följande talen som representeras handlar dock om hur Churchill fick rätt, nämligen varningarna för de tilltagande tyska upprustningarna under 1930-talet, och framförallt om att Tyskland redan vid mitten av 1930-talet hade ett starkare flygvapen än Storbritannien. Allt medan den brittiska regeringen, först med Baldwin och senare med Neville Chamberlain i spetsen, rustade ned sitt försvar; Chamberlain är inte alls med i filmen, som gör ett hopp i tiden från 1937 till 1939. Churchills varningar för Hitler och Tysklands tilltagande militära styrka är föremål för den thrillerintrig som vi sidan av personporträtt och familjeinteriorer kännetecknar filmen *The Gathering Storm*.

Enligt Churchill själv började han varna parlamentet för ett kommande stor-krig redan i maj 1932 (Churchill 1948: 57); varningarna skulle fortsätta ända fram till krigsutbrottet i september 1939. I filmen får Churchill benägen hjälp. Hans vän, major Morton, som arbetar inom underrättelsetjänsten kommer i kontakt med en högt placerad tjänsteman i utrikesministeriet, Ralph Wigram, i filmen spelad av Linus Roache. Precis som sin chef, Sir Robert Vansittart, spelad av ytterligare en brittisk histrion, Tom Wilkinson, är Wigram djupt orolig över Tysklands växande militära styrka. Vansittart varnar Wigram för Churchill, men via Morton etableras kontakten. Under några år kom Wigram, som intar en dominerande roll i filmen tillsammans med hustrun Ava (Lena Heady, numera mest känd som den avskyvärda drottning Cersei i HBO-serien *Game of Thrones*) och parets uppenbarligen funktionshindrade son, att förse Churchill med exakta underrättelser om framförallt det tyska flygvapnets styrka, information som inte var tillgänglig för andra än dem på ministernivå, och som Churchill möjligen inte hade laglig rätt att få se – det senare är förvisso omtvistat (Jenkins 2001: 481). Däremot hade inte Wigram som tjänsteman personlig rätt att visa dokumenten för utomstående.

Wigram förekom redan i *The Wilderness Years*, spelad av Paul Freeman, utan att inta samma centrala roll som i *The Gathering Storm*. Wigram tecknas här som klarsynt avseende nazismens avsikter och att han har personliga grunder framgår av ett samtal med Vansittart där han ondgör sig över de lagar som Hitler införde redan i juli 1933, vilka innebar tvångsterilisering av till exempel mentalsjuka, ett epitet som förmodligen hade omfattat även Wigrams son. Det antyds att det faktiskt är Vansittart som ger Wigram incitamentet att ge Churchill information. Han deklarerar att det handlar om Tysklands inre angelägenheter och

att han inte kan göra något: "You may think otherwise", säger han sedan kryptiskt till Wigram. Att filmen ger så mycket utrymme även åt Wigrams familj är en del av melodramatiken: Wigram skämmer bort den lilla sonen, börjar umgås med hustrun och med paret Churchill, blir senare föremål för hot från såväl sin chef Vansittart som från regeringskretsar för att han läcker information till Churchill och till slut begår han vad som uppenbarligen är ett självmord – han dog av ännu inte helt klarlagda orsaker 1937. Wigram är filmens så kallade scoop, dess försök att ge en unik bild av skeendet, och till viss del torde bakgrunden ha supplerats av Churchill själv som angående Wigram skriver:

I had also formed a friendship with Ralph Wigram, then the rising star of the Foreign Office and at the centre of all its affairs. [---] He saw as clearly as I did, but with more certain information, the awful peril which was closing in upon us. [---] Like other officials of high rank, he spoke to me with complete confidence. All this helped me to form and fortify my opinion about the Hitler movement. [---] While his official Chiefs formed every day a higher opinion of his capacity, and while his influence in the Foreign Office grew, his thoughts turned repeatedly to resignation (Churchill 1948: 63).

Jenkins å sin sida menar att Wigram fanns i marginalen, men att major Morton var den huvudsakliga uppgiftslämnaren: "Morton was Churchill's main source on what was happening inside Germany, and in particular on the rebuilding of the Luftwaffe" (Jenkins 2001: 480). Faktum är att Jenkins, som avled 2003, hann se *The Gathering Storm*, och kritisera filmens fokusering på Wigram. I en tidningsartikel i *The Scotsman* inför filmens brittiska TV-premiär i juli 2002, framhölls: "Lord Jenkins of Hillhead, Churchill's most-recent biographer, described the film as 'rather good', but felt that it 'ludicrously exaggerated' the role of Wigram as Churchill's Foreign Office mole" (Osignerad 2002). Ställd inför kritik riktad även av andra fackmän avseende filmens historiska trovärdighet, hävdade regissören att rollkaraktären Ralph Wigram fick stå för den information som egentligen gavs av fyra olika personer men att berättelsekonomin krävde att dessa komprimerades till en enda person (Osignerad 2002). Greppet är naturligtvis lika gammalt som dramatiken som konst, men historiska filmer råkar ofta ut för kritiska synpunkter för minsta avvikelse från vad som uppfattas som etablerade fakta (precis som historiska romaner eller för den delen historiska avhandlingar).

Under alla omständigheter är det Wigrams information som får stå bakom några av Churchills/Finneys retoriska paradnummer i parlamentet:

Aeroplanes destined for the Luftwaffe are not manufactured in one place. Throughout Germany a larger number of firms are

making seemingly innocent component parts which are the dispatched to great central factories where they are assembled very rapidly into fighter and bomber aircraft like a jigsaw puzzle or Meccano game. It is very clever, very effective. And above all, it conceals the true scale of German rearmament. I am reliably informed that the working population of Dessau a small town near Leipzig increased last year by 13 000 people. An why was that? What is manufactured in Dessau that requires such and enormous influx of workers? Lager beer? Lederhosen? Sausages? Aircraft. That is why I say we must act decisively. And we must act now, to put our defenses in order. If we do not, history will cast its verdict with those terrible, chilling words, 'too late'.

Det som särskilt bekymrade Churchill var att det tyska flygvapnet på våren 1935 uppnådde paritet med det brittiska (Churchill 1948: 95), i strid mot Versaillesfreden som stipulerade att Tyskland inte skulle ha något flygvapen alls. Under de kommande åren skulle tyskarna rusta förbi såväl briter som fransmän, vilket enligt Churchill var det som gav Hitler "the foundation for the successive acts of aggression" (Churchill 1948: 101) vilka i sin tur ledde till det andra världskrigets utbrott 1939. Här har parlamentet äntligen börjat lyssna på honom.

Perioden brukar annars ofta gå under beteckningen "Appeasement", "försoningspolitiken", det strävande efter fred till varje pris som genomsyrade tänkandet hos den brittiska politiska ledningen – Stanley Baldwin, från 1937 Neville Chamberlain – och som innebar för Churchill oförlåtliga eftergifter till Hitler. I den gamla TV-serien, *The Wilderness Years*, utsätts Appeasement-politikerna, alltså Churchills motståndare, närmast för karikatyr: Stanley Baldwin (Peter Barkworth) tecknas som en påtagligt uppblåst självbedragare, Neville Chamberlain (Eric Porter) som smått förryckt av bristande förankring i verkligheten och utrikesministern Sir Samuel Hoare (Edward Woodward) som rena skurken. I Svante Nordins Churchill-biografi är författaren noggrann med att poängtera att ledstjärnan för "appeasement" egentligen var helt förnuftig: "Att britererna var beredda att gå mycket långt för att undvika krig är föga förvånande" (Nordin 2013: 159). Han menar därför att appeasement-politiken ofta blir felaktigt förlöjligad, enbart därför att den med facit i hand visade sig vara felaktig. Så skulle alltså vara fallet med *The Wilderness Years*.

Det är det däremot inte med *The Gathering Storm*, där Stanley Baldwin, med karakteristisk brio gestaltad av Derek Jacobi, framstår som en sympatisk och klok man. I en dialog med Churchill i parlamentets med betjänter och strukna handdukar försedda toalett, och i ett läge där Churchills varningar mot nedrustningen börjat ge ekon, understryker Baldwin med emfas sin fredsvilja och att han, hur det än går, alltid hade bedrivit samma politik: "I have done everything in my power to preserve peace and I would do exactly the same all over again".

Eftersom vi har med en thrillerintrig att göra, och antagonister är påkallade, får en av regeringens hejdukar, i filmen benämnd Ivo Pettifer, spelad av Hugh Bonneville (mer känd som Lord Grantham i TV-serien *Downton Abbey*), ta på sig skurkrollen. Han hånar Churchill i parlamentet och det är också han som så ondskefullt varnar Ava Wigram angående makens kontakter med Churchill: om detta fortsätter, påpekar han, kan det inträffa att Wigram får en utrikespostering på sådan ort att vård för den sjuke sonen inte står att få. Enligt källorna var detta baserat på verkliga tilldragelser, men att förövaren av detta missdåd mot paret Wigram enligt Richard Langworth var Board of Trade-ordföranden Lord Runciman (Langworth 2014). Langworth ger dessutom filmen en eloge för att skapa en hjältinna av Wigrams hustru, som bestämt avvisar hotet mot henne, maken och sonen.

Den enda bild filmen ger av Hitlers aggressiva utrikespolitik är när Wigram ser en journalfilm på bio av inmarschen i Rhenlandet i mars 1936, då tyska trupper anträdde den demilitariserade zonen mellan Tyskland och Frankrike. Churchill skriver: "The British and French submission to the violations of the Treaties of Versailles and Locarno, involved in Hitler's seizure of the Rhineland was a mortal blow to Wigram. [...] His untimely death in December 1936 was an irreparable loss to the Foreign Office, and played its part in the miserable decline of our fortunes (Churchill, 1948: 154-155). Filmens framställning här Churchill som den trofaste vännen, tröstande Mrs Wigram vid begravningen att makens ansträngningar inte varit förgäves. Det är ett vackert porträtt av Churchill som en djupt sympatisk och medkännande människa, allt i linje med filmens retorik att åtminstone delvis framställa honom som en stor, varm nal-lebjörn. Men det gör även hans mest ambitiösa levnadstecknare, exempelvis Max Hastings som konkluderar att: "Churchill, despite monumental egoism, displayed a human sympathy" (Hastings 2009: 597). Och med Wigrams död 1936 påbörjar filmen sin avslutning, som naturligtvis blir Churchills återkomst i regeringen efter krigsutbrottet i september 1939, då han ånyo blev marinminister (första gången var 1911) – hans främsta merit var naturligtvis att hans varningar för Hitler och Tyskland hade visat sig vara riktiga.

Winston is back

I sin analys av *The Gathering Storm* beklagar Richard Langworth att man helt utelämnat München-överenskommelsen (Langworth 2014), där den brittiske premiärministern Neville Chamberlain efter förhandlingar med Hitler, i september 1938 gått med på de tyska territorialanspråken i Tjeckoslovakien – Österrike hade annekterats redan i mars 1938. Naturligtvis var Churchill vid tiden synnerligen aktiv och hans kritiska slutsats om överenskommelsen järnhård: "The Prime Minister has believed in addressing Herr Hitler through the language of sweet reasonableness. I have believed that he was most open to the

language of the mailed fist” (Churchill 1948: 254). Men skälet torde vara att filmens thrillerintrig, dess självständiga tolkningar av ett ytterst väldokumenterat historiskt skeende, tar slut redan 1936, varför man helt enkelt hoppar över händelser som många åskådare sedan tidigare varit förtrogena med.

Som helhet är *The Gathering Storm* en direkt lysande film med sina intressanta aspekter på skeendet, sin gripande skildring av paret Churchills kärleksliv, spänningen i det storpolitiska spelet och dess rent av fantastiska skådespelarprestationer, med Albert Finney och Vanessa Redgrave i spetsen. Regissören Richard Loncraine deklarerade efter att ha visat filmen för Lady Soames: ”As the lights went up, I saw tears in her eyes. She looked at me and said, ’It’s my Papa, my Papa’” (Osignerad 2002).

Här har jag dock en lite annan uppfattning även om jag självklart inte kan uttala mig med samma auktoritet som Churchills egen dotter. Men för mig är Finneys rollporträtt, hur lysande det än är, knappast en gestaltning av en levande människa. Man talar ibland om en brittisk skådespelarstil genomsyrad av ”actorliness” (Hill 1999: 82) Det handlar alltså om en ganska hårdragen stilisering, en renodling av vissa drag, vars förkonstling skiner igenom – vilket säkerligen är ett medvetet val hos Albert Finney och en integrerad del av just hans konst. Och den är förvisso storslagen, och säkert får många åskådare tårar i ögonen när Churchill till slut inträder i amiralitetet och får beskedet att signalen skickats till alla brittiska örlogsfartyg över hela världen: ”Winston is back”. ”And so he bloody well is”, utbrister Finney som Churchill i en starkt känsloladdad och rikligt musikaliskt ackompanjerad avslutningsbild. Om Churchill hade många anhängare redan före *The Gathering Storm* hade han genom den också erövrat en del av den yngre generationen.

Under stormen

Uppföljaren *Into the Storm* inleds med att Churchill deklamerar dikt på ljudremsan. Föga förvånande handlar det om början av Macaulays *The Lays of Ancient Rome*, först publicerad 1842, som lyder:

Then out spake brave Horatius, The Captain of the Gate: To every
man upon this earth
Death cometh soon or late. And how can man die better
Than facing fearful odds, For the ashes of his fathers, And the
temples of his Gods.

Dikten handlar om den tappra romaren Publius Horatius Cocles, som under den etruskiske kungen Lars Porsenas anfall mot Rom ungefär 509 före Kristus, försvarar ett brofäste (Pons Sublicius), medan de romerska soldaterna förstör bron för att hindra den etruskiska armén från vidare framryckning. Till slut kastar han sig i vattnet och simmar tillbaka till den egna sidan.

Symboliken är här given med tyskarna som etrusker och Winston Churchill själv som Horatius. (Och vattnet blir den Engelska kanalen.) I slutet av filmen deklamerar Churchill samma rader ur "The Lays of Ancient Rome" ännu en gång. Det är ett under ett regeringssammanträde i krigets absoluta slutskede, där de församlade måste ta ställning till sociala reformprogram, initierade av Labour-partiet. Churchill är emellertid föga intresserad, tappar tråden, påstår sig ha glömt allt, och citerar Macaulay för att illustrera det fenomenala minne han en gång hade. Men nu har dikten blivit en symbol sin motsats, för krigaren som i verkligheten lagt ned sitt svärd, för det antikverade och inaktuella.

Into the storm väljer en något mer komplex metod för att berätta sin historia. Det hela börjar med Churchill förstrött badande i havet – hans förtjusning i bad, i kar såväl som i hav är välkänd, vid ett besök i Hendaye i sydvästra Frankrike, precis intill gränsen till Spanien. Det är nu juli 1945, och Churchill väntar otåligt på resultaten från de brittiska parlamentsvalen – där hans regering skulle komma att bytas ut mot en Labourministär under Clement Attlee. Kriget är slut och Churchill representerar en av de tre segermakterna: Sovjetunionen, USA och Storbritannien. Filmen utspelar sig som en serie tillbakablickar med viktiga episoder under det andra världskriget, hela tiden med Churchill i absoluta centrum.

Angående vistelsen i Hendaye, som inträffade mittemellan det brittiska valet den 5 juli och den stora Potsdam-konferensen två veckor senare, där Europas framtid slutgiltigt skulle utstakas av segermakterna, skriver Churchill själv:

On July 7, two days after polling day, [...] I found myself installed [...] at Hendaye, with lovely bathing and beautiful surroundings. In the afternoon I even sallied forth with my elaborate painting outfit, and found attractive subjects [...]. [---] I dealt only with a few telegrams about the impending Conference, and strove to put party politics out of my head. And yet I must confess the mystery of the ballot-boxes and their contents had an ugly trick of knocking on the door and peering in at the windows. When the palette was spread and I had a paint-brush in my hand it was easy to drive these intruders away (Churchill 1954: 530–531).

I filmen misslyckas dock Churchill helt med det senare, eftersom det valresultat han ännu inte vet om ständigt stör hans försök att koppla av eller att måla. Han är påtagligt irriterad, skäller ut sin betjänt Sawyers och käbblar ständigt med hustrun Clementine.

Slaget börjar

I rollen som Churchill gör irländaren Brendan Gleeson en lika övertygande insats som Albert Finney i *The Gathering Storm*. Men rolltolkningen är lite

annorlunda. Gleeson har som en av sina specialiteter spelat en mängd skurkar, typ den klurige gangstern Martin Cahill i *The General* (John Boorman, 1998), den genomkorrumperade poliskaptenen Jack van Meter i *Dark Blue* (Ron Shelton, 2002), den burduse Menelaos i *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004) eller rovriddaren Reynald de Chatillon i *Kingdom of Heaven* (Ridley Scott, 2005). När han spelar en roll som den närmast förgudligade Winston Churchill tar han med sig ett brett spektrum av egenskaper som sammantaget gör hans porträtt lite mänskligare än Finneys, fortfarande "larger than life", men inte riktigt på samma sätt – det kan noteras att Lady Soames även denna gång var nöjd med resultatet (Osignerad 2014a). Men Gleeson förmår ge gestalt åt Churchills många gånger hårda realpolitik, att han inte drog sig för ett tufft spel med människoliv när han inför evakueringen från Dunquerque i juni 1940 ger order till sin ständigt närvarande militära rådgivare, general Ismay (Robert Pugh): "Tell Lord Gort, wounded men to be evacuated last" (Gort var överbefälhavare för de brittiska trupperna i BEF, British Expeditionary Force, i Frankrike.) Därtill är det han som ger ok till flygmarskalken Bomber Harris att ägna sig åt heltäckande bombräder över bebodda områden i Tyskland och som beordrar den brittiska militärledningen att det belägrade Singapore skall kämpa till sista man i februari 1942 (till slut blev 80 000 brittiska soldater japanernas krigsfångar). Likaså beordrar han efter Frankrikes sammanbrott vid samma tid amiral Somerville att ge den starka franska flottan ett ultimatum: att antingen bege sig till brittiska hamnar eller sänka sina fartyg, allt för att förhindra tyskarna från att använda de franska krigsskeppen mot britterna. Fransmännen sa nej, vilket ledde till tragedin i Mers-el-Kebir utanför Oran i franska Algeriet, där den brittiske amiralens starka eskader sänkte tre stora franska fartyg. Än värre var förlusten av 1297 fransmäns liv (Smith 2009: 87), vilket i filmen förmedlas av Roosevelt (Len Cariou). Härmed visar man trovärdigt att den drastiska åtgärden från Churchills sida var avsedd att visa omvärlden att britterna ämnade fortsätta striden mot Tyskland, inte minst inför de amerikaner som Churchill redan då visste måste involveras för att kriget skulle kunna vinnas. I sin *DN*-recension av Nordins och Liljegrens böcker påstår Jan Eklund om Churchill att "som statsman och krigsledare sparade han inga liv i onödan, varken under första eller andra världskriget" (Eklund 2013). Att framhålla att Churchill var direkt cynisk angående människoliv blir dock alltför överdrivet, om man jämför honom med andra krigsledare som till exempel Hitler eller Stalin. De brittiska förlustsiffrorna under det andra världskriget motsvarade exempelvis knappt 2 procent av de sovjetiska (de massiva sovjetiska förlusterna var naturligtvis inte huvudsakligen orsakade av Stalins fullständiga hänsynslöshet, men den spelade självklart roll – en av de allra mest kritiska analyserna av Stalin som krigsledare finns i Davies 2006). Snarare är det en historisk självklarhet att demokratierna – Storbritannien och USA – inte slogs på samma premisser som de totalitära staterna, där ledarna faktiskt inte

hade någon som helst respekt för andras liv. De hade man bland de västallierade. Så även Churchill.

Lady Soames' mor, i den tidigare filmen odödliggjord av Vanessa Redgrave, spelas här habilt av Janet McTeer, som inte har föregångarens fysiska likhet med Clementine Churchill. Dock finns temat om spänningar i äktenskapet med från den tidigare filmen – här fortsätter kärlekssagan, men friktionen blir nu ännu tydligare när Clementine hela tiden får utstå makens humörväxlingar. Eller till och med hans politik mot slutet av filmen. Enligt ryktet hyste Clementine Churchill vissa vänstersympatier – vilket uttrycks av Churchill när han irriterat konfronterar henne: "You are in one of your left-wing moods". Dock visas hur Clementine enligt ryktet kunde hantera Churchills svåra depressioner, hans "Black Dog". "Sometimes I despair", säger han till Clementine. Svaret blir "Of course you do, otherwise you would not be human!"

Den första tillbakablicken avser maj 1940, när Churchill lämnade posten som marinminister och blev premiär- och försvarsminister – hans upphöjande till den högsta tänkbara politiska värdigheten. Bakgrunden var dramatisk. Inledningen av kriget hade inte gått så lysande för britterna, och de militära försöken att undsätta Norge efter den tyska invasionen 9 april 1940 hade närmast slutat i katastrof: den landsatta armépersonalen hade tvingats fly och flera brittiska fartyg hade förlorats under marinoperationerna, bland annat hangarfartyget *Glorious*. Trots att det var Churchill som hade det politiska ansvaret för hela företaget blev det hans överordnade, premiärministern Neville Chamberlain, som fick bära hundhuvudet. I filmen skildras förloppet som ett möte mellan Churchill, Chamberlain (Jack Shepherd) och Lord Halifax (Donald Sumpter). Efter att Chamberlain förklarat att Labour inte accepterat honom som ledare för en samlingsregering, tillfrågar han Churchill om denne kan tänka sig att tjäna som försvarsminister under Halifax som premiärminister. En lång stunds tystnad uppstår innan Halifax konstaterar att Churchill nog vore den lämpligaste ledaren: "I think so, too", konkluderar Churchill.

Här kan Churchills krigaregenskaper och hans personliga erfarenheter av slagfältet ha spelat en roll. Churchill hade som aktiv officer deltagit i flera strider – den mest berömda var slaget vid Omdurman i Sudan 1898, där Churchill till och med ridit med i det tjugoförsta lansjärregementets kavallerianfall och under striden personligen dödat flera mahdister, de muslimer som slogs mot britterna. Slaget är ganska tjugusigt dokumenterat i filmen *Young Winston*, där man av någon anledning inte valt att visa den brittiske befälhavaren Lord Kitcheners främsta vapen: de då nyintroducerade, vattenkylda Maxim-kulsprutorna. Hälften av den muslimska hären om 50 000 man dödades, lemlästades eller sårades. Men vi får se Churchill med Mauser-pistolen i högsta hugg fälla ett antal fiender. Dessutom menar David Reynolds att: "Deep down he yearned to be a great general and his supreme hero was Napoleon – another little man in a big hurry" (Reynolds 2004: xxiii).

Förutom den sista kommentaren, "I think so too", bygger iscensättningen på Churchills egna beskrivningar: "As I remained silent, a very long pause ensued. [...] Then at length Halifax spoke. [...] He spoke for some moments in this sense, and by the time he had finished it was clear that the duty would fall upon me – had in fact fallen upon me" (Churchill 1948: 524). Enligt Churchill skulle detta ha hänt samma dag som den tyska krigsmakten gick till sitt framgångsrika angrepp mot fransmännen och britterna på västfronten. Men Jenkins menar att det skulle ha varit dagen före, och att Churchills tystnad knappast hade någon inverkan på att Halifax så lättvindigt vek sig. Det hade Halifax faktiskt gjort inför Chamberlain redan tidigare, med hänvisning till att hans blåblodighet hindrade honom att leda en regering från parlamentets underhus (Jenkins 2001: 583) – som earl var han automatiskt ledamot av överhuset. Oavsett vilket är scenen filmiskt sett mycket stark, likaså när Churchill uppsöker kungen, George VI (Iain Glen) och får i uppdrag att bilda en regering, som kom att bestå av konservativa, liberala och Labour. Som näst största parti fick Labourledaren Attlee (Bill Paterson) bli premiärministerns ställföreträdare, en post som fick honom att verka till stort stöd för Churchill under hela kriget, skildrat även i filmen, om än att Attlee tecknas som tämligen torr och lite naivt vid sidan av när de stora besluten togs, som exempelvis den urskillningslösa bombningen av Tyskland. Lord Halifax fick bli samlingsregeringens förste utrikesminister, för att senare ersättas med Churchills specielle favorit, Anthony Eden, som på 1950-talet skulle komma att följa Churchill som premiärminister (efter Churchills andra premiärministerperiod, 1950–1955).

En av de allra mest anslående scenerna kommer redan i filmens inledande sekvenser. Under ett av många regeringssammanträden under dessa hektiska veckor förmedlar Lord Halifax ett medlingsförslag från den italienske ambasadören – Italien gick inte med i kriget förrän den 10 juni, när den franska regeringen redan flytt det hotade Paris – genom vilket Mussolini skulle medla mellan Storbritannien, Frankrike och Tyskland för att i samförstånd lösa den europeiska krisen. Naturligtvis, betonar Halifax, skulle detta innebära vissa territoriella eftergifter, typ Malta, Gibraltar eller Uganda. Churchills avfärdande av alla möjligheter till förhandling blir i Gleasons enmansshow en klassiker: "If this long island history of ours is to end at last, let it end only when each one of us lies choking in his own blood upon the ground". Orden är, som Roy Jenkins visar, citerade direkt från en dagboksanteckning av den då närvarande Hugh Dalton, Labourpolitiker, som var minister för ekonomisk krigföring (Jenkins 2001: 608) – huruvida Churchill sa exakt så minns naturligtvis ingen. Men den massiva uppslutningen kring honom i form av spontana hyllningar, och Halifax' utträde ur regeringen, överensstämmer helt med källorna – Halifax' insikt om att spelet är förlorat för hans del gestaltas styvt av skådespelaren Donald Sumpter, när han lämnar sammanträdet medan de övriga dunkar i bordet av hänförelse över Churchills beslutsamhet och mod.

Filmen lägger en hel del fokus på Churchills tal under 1940, tal som gått till historien för att de enligt flertalet historiker lyckades samla nationen i kampen mot Hitler och Tyskland. Hans berömda tal till folket som avslutas: "We shall never surrender!" återspeglas i ett bildmontage av folk som lyssnar på radion: i bilen, på arbetsplatsen, på puben, hemma hos Clementine, överallt. Under Slaget om Storbritannien stod han fast. Här gjorde tyskarna enligt Max Hastings både en taktisk och strategisk missräkning, de valde att möta britterna på det enda militära fält där britterna var åtminstone lika starka, nämligen i luften med sina Spitfire-plan och sin högt utvecklade radarteknik (Hastings 2011: 82). Filmen visar hur Churchill efter ett dramatiskt besök på ett jaktflygfält får idén till sin berömda formulering om de unga piloterna: "Never in the field of human conflict has so much been owed by so many to so few". Och i en direkt lysande scen träffar Churchill en purung överstelöjtnant i Royal Air Force, prydd med Victoriakorset (för enastående tapperhet), vanprydd av ett halvt bortbränt ansikte. Scenen illustrerar de stora ledaregenskaper – mitt bland alla välkända idiosynkrasier och egomanier – som Churchill tveklöst hade: "You feel very humble and akward in my presence, don't you", säger Churchill och följer upp: "Then you can imagine how humble and akward I feel in yours!".

Scenen på flygfältet innehåller även filmens första spritskämt, när Churchill avfärdar piloternas inbjudan att dricka te, med hänvisning till att det är en dryck för hans fru. Piloterna erbjuder whisky, men blir avbrutna av ett flyglarm där de störtar ut till sina Spitfire-flygplan. En annan oneliner avser general Montgomery, som av Patrick Malahide inkarneras som en praktfull stridis: "I neither drink nor smoke and I am a hundred percent fit", utbrister han sturskt när Churchill föreslår ett glas. Churchill blir honom knappast svaret skyldig: "I both drink and smoke and I am two hundred percent fit". Lite allvarligare tongångar är det när den amerikanske ambassadören Joseph Kennedy (John F. Robert och Edwards far) rapporteras ha karakteriserat Churchill som "alkoholist". "He may be a drunk", säger Roosevelt, "he is certainly a fighter". Churchill pokulerar sig igenom hela filmen, ivrigt klunkande konjak – märket är Hines, som enligt betjänten Sawyers inte står att finna i USA. Eller champagne med Stalin och de andra i Teheran, vid den stora konferensen mellan de allierade i slutet av 1943. Men han beklagar sig ömkligt över de Dry Martinis som serverats av Roosevelt innan middag i Vita Huset. En rent vidrig vätska, allt enligt Churchill.

Filmen

För en filmvetare är det naturligtvis givande att filmen lägger särskild tyngdpunkt på Churchills enorma intresse för filmen, det har ingen tidigare Churchill-film egentligen gjort, med undantag för en scen i *the Wilderness Years*, där Churchill under föreläsningsturnén i USA 1929 med stor entusiasm besöker inspelningen

av en västern i Monument Valley, västernfilmens själva högberg, på gränsen mellan Utah och Arizona. Churchill älskade film och tittade ständigt: i *Into the Storm* ser vi honom framför biografduken i hela fyra scener. Härvidlag uppvisade han likheter med sin allierade Stalin, en annan filmentusiast, och sina ärkefiender, Hitler och Goebbels, som båda också ägnade mycken tid åt nattliga filmseanser. Privata biografier installerades i Churchills residens, under kriget i det lånade Ditchley och på Checquers, premiärministerns permanenta lantställe, och 1946 lät han utrusta sitt Chartwell med filmduk och projektor. På 1930-talet hade han blivit god vän med producenten och regissören Alexander Korda, en ungersk flykting som gjorde en spektakulär karriär i den brittiska filmindustrin, och han skrev flera filmmanuskript åt denne, manuskript som dock aldrig filmatiserades (Short och Wenden 1991: 197–214). Dessutom lärde han sig genom Korda en hel del om filmproduktion, med följd att han under kriget engagerade sig personligen i den brittiska produktionen av filmpropaganda (Barr, 2011: 561–586). Churchill var en föregångsman på detta fält: insikten om att filmen är världens mest genomslagskraftiga medium, och filmhistorikern Charles Barr har betonat att Churchill redan 1943 skrev till dem som planerade en då ny brittisk utbildningsreform att filmer, också annat än dokumentärer, måste ges utrymme i läroplanen (Barr 2011: 573). Här var Churchill nästan 50 år före sin tid. Filmens betydelse för hans regering betonas även av det faktum att han utnämnde sina nära personliga vänner, Duff Cooper och Brendan Bracken, att efter varandra leda det för filmen ansvariga informationsministeriet under kriget.

Barr nämner åtta filmproduktioner där Churchill personligen var inblandad. En var den klassiska brittiska dokumentären *Desert Victory* (Roy Boulting, 1943), som med hjälp av brittiska upptagningar och beslagtagna tysk journalfilm skildrade ökenkriget och hur den åttonde armén, under general Montgomery, efter den stora segern över tyskar och italienare, ledda av Rommel, vid El Alamein i november 1942, snabbt erövrade hela det italienska Cyrenaica. Detta slag var särskilt viktigt för Churchill, trots att det hade föga med hela krigsutgången att göra, eftersom det var den första gången de brittiska vapnen med emfas betvingade de tyska. Filmen betydde enormt mycket för Churchill, som i *The Second World War* skriver: "These photographs [...] were all taken by the operators under heavy fire and with some loss of life. The sacrifice was not made in vain, for the fruits of their work excited the greatest admiration and enthusiasm throughout the allied world and brought us all closer together in our common task" (Churchill 1951: 661). Churchill skrev till president Roosevelt och underströk särskilt bilderna av de amerikanska Sherman-stridsvagnarna och lovade skicka filmen med flygpost (alltså stora tunga 35 mm rullar, någon video fanns ju inte vid den tiden). Roosevelt svarade rappt:

That new film *Desert Victory* is about the best thing that has been done about the war on either side. Everyone here is enthusiastic.

I gave a special showing for the White House staff and to-night the Interior Department employees are having a special showing, because everybody in town is talking about it; and I understand that within ten days it will be in the picture houses. Great good will be done (Churchill 1951: 662).

Det kom också starkt positiva reaktioner från Stalin, som sagt, ytterligare en person med förståelse för filmens makt. I sitt brev till Churchill (hur filmen fraktats till Moskva framgår inte av berättelsen) skrev den sovjetiske diktatorn:

Yesterday, together with my colleagues, I have seen the film *Desert Victory*, which you have sent me. It makes a very strong impression. The film depicts magnificently how Britain is fighting, and stigmatises those scoundrels (there are such people also in our country) who are asserting that Britain is not fighting at all, but is merely an onlooker. Impatiently I will wait a similar film on your victory in Tunis. The film *Desert Victory* will be widely shown in all our armies in the front and among the masses of our population (Churchill 1951: 675).

Filmen hade alltså stor diplomatisk betydelse – den möjliggjorde möten, information och nyhetsförmedling. Säkert även umgänge mellan människor med så vitt skilda bakgrunder som Churchill och Stalin. Märk väl Stalins ironiska ton i telegrammet. Från det att Storbritannien och Sovjetunionen blev allierade i juni 1941 hade han enkrävt en andra front i Västeuropa, något som britterna naturligtvis inte kunde genomföra förrän med Operation Overlord i juni 1944, och då med full amerikansk backning i form av överdådigt materiel och personal. Med hänvisningen till Tunis ville han påskynda den brittiska offensiven i Tunisien, en offensiv som enligt Stalins mening gick på tok för sakta. Senare i filmen anklagar Stalin öppet Churchill för att britterna helt enkelt är feiga och inte vågar konfrontera tyskarna – naturligtvis avvisar Churchill indignerat anklagelsen. Men enligt *The Second World War* präglades en hel del av deras kontakter av Stalins tämligen osmidiga reprimander.

En annan passage om film i *The Second World War* avser Churchills resa med slagskeppet *Prince of Wales* till den kanadensiska kusten för toppmötet med Roosevelt i augusti 1941, alltså före det amerikanska inträdet i konflikten i december samma år, men redan då det högst prioriterade målet för Churchills utrikespolitik. Här citerar Churchill delvis den biträdande utrikesministern, Sir Alexander Cadogan:

In the evenings we had an excellent cinema, where the latest and best films were presented to our party and to those officers who were off duty. Cadogan in his diary notes: 'Film *Lady Hamilton*

after dinner. Excellent. P. M. Seeing it for the fifth time, still deeply moved. At the close he addressed the company: 'Gentlemen, I thought this film would interest you, showing great events similar to those in which you have been taking part' (Churchill 1950: 382).

Barr menar här att Churchill friserat Cadogans anteckningar så att det skall se ut som om fler delade hans beundran för filmen (Barr 2011: 567), i de flesta biografiska sammanhang omtalad som Churchills absoluta favoritfilm (Jenkins 2001: 664).

Lady Hamilton (Alexander Korda, 1941) handlar om Emma Hamilton, en kvinna som trots att hon är gift med en annan man blir den brittiske sjöhjälten Lord Nelsons älskarinna. Filmen skildrar Nelsons och briterernas kamp mot Napoleon, och slutar med hur Nelson stupar, segerrik, vid det stora sjöslaget vid Trafalgar 1805. Likheterna med den europeiska situationen, med en nation som försökte dominera hela kontinenten, var naturligtvis ingen tillfällighet. Den brittiska enklaven i Hollywood var vid tiden ivrigt sysselsatt med att skapa filmer som skulle engagera den amerikanska masspubliken för Storbritanniens sak och i huvudrollerna tronade två engelska trumfkort i propagandakriget: kärleksparet Laurence Olivier och Vivien Leigh, den senare naturligtvis världsberömd för sin roll i *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939, för övrigt ytterligare en av Churchills favoriter). *Lady Hamilton* var typisk för Churchills filmsmak som fokuserade på det brittiska imperiet, krig och magnifika slagfält – precis som i hans förnimmelser av slaget vid Blenheim i *The Gathering Storm*. Men han var också förtjust i den kanadensiska sångfågeln Deanna Durbin eller för den delen i dokumentära bilder av bomber som briserar över Tyskland i dokumentärfilmklassikern *Target for Tonight* (Harry Watt, 1941) (Barr 2011: 568, 570).

Det är knappast ägnat att förvåna att den längsta sekvensen om film i *Into the Storm* handlar om just en visning av *Lady Hamilton*, förmodligen på Chequers i slutet av 1941, eftersom Churchill innan visningen tilltalar den brittiske generalen Brooke (Geoffrey Kirkness), efter december 1941 högste arméchef: "Come along Brookie, come and sit here – we have a film show every weekend, we have a special treat today, my favourite film, the best film ever made". Naturligtvis är det *Lady Hamilton* som visas och Churchill kan inte hejda sig utan ställer sig redan under förtexterna upp för att förklara att Alexander Korda – "Alex" – är "a great friend of mine". Därefter görs det en komisk poäng av Churchills upphetsade kommentarer under filmen, och hustrun Clementines futila försök att tysta honom. Bilderna är i sammanhanget välvalda, till exempel Nelsons varningar till amiralitetet att det inte går att förhandla med diktatorer om fred eller hans berömda signal till linjeskeppen vid Trafalgar: "England expects that every man will do his duty".

Filmintresset hade dock flera djupare innebörder. För Churchill handlade det om avkoppling från den fruktansvärda stress han måste ha upplevt som ytterst ansvarig för en nation i livsfara: "He can come from a War Cabinet having made a great decision and enjoy an hour of Laurel and Hardy, carrying the weight of the War as if it were a bag of feathers" (Wenden och Short 1991: 202). Han kunde, som antytts, också relatera till andra filmintresserade makt-havare som Stalin och han berättar själv om nattliga filmseanser under besök i Kreml. Barr avslutar sin studie av Churchill på ett tänkvärt sätt:

Having a known film enthusiast as Prime Minister, and his right-hand man at the Ministry, was a guarantee that cinema, along with other forms of communication, would not be taken lightly. It's as if Churchill had to be a film fan. That side of him was an integral part of the emotional openness, the common touch, that enabled this thoroughly patrician character to become paradoxically, in wartime, a figure of wide popular appeal (Barr 2011: 573)

Kanske hade filmen denna klassöverbryggande funktion, särskilt som det handlar om en tid då biograffilmen åtnjöt en närmast ofattbar popularitet, inte minst bland såväl civilbefolkning som personal i Storbritanniens väpnade styrkor.

Den stundande segern

Ett av Churchills allra viktigaste projekt under kriget var att cementera sitt förhållande till Roosevelt, den amerikanske presidenten, och att om möjligt få med USA som allierad i kriget mot Tyskland. Nordin ägnar den speciella relationen mellan Churchill och Roosevelt stort utrymme (Nordin 2013: 281–287) och Anthony Beevor, för att åkalla ytterligare en brittisk historiker, formulerar i några korta ord det väsentliga i Churchills förhållande till den amerikanske presidenten: "For Churchill, his relationship to Roosevelt was by far the most important element in British foreign policy. He devoted enormous energy, imagination and sometimes shameless flattery to win over Roosevelt and obtain what his virtually bankrupt country needed to survive" (Beevor 2012: 180). Såväl brittiska spelfilmer som dokumentärer vid tiden försökte på olika sätt propagera för ett amerikanskt krigsinträde, till exempel Humphrey Jennings' berömda *Words for Battle* (1941), där Laurence Olivier citerar ett av Churchills mest kända tal – det från den 4 juni 1940 – och där han kallar på den nya världen: "until, in God's good time, the New World, with all its power and might, steps forth to the rescue and the liberation of the old". Orden åtföljs av en talande bild av Lincolnstatyn på Parliament Square i London (Hedling 2001: 117).

Det amerikanska inträdet i kriget möjliggjordes genom att Japan, piggt på att överta den krackelerande brittiska kolonialmakten i Sydostasien, anföll den

amerikanska flottbasen på Pearl Harbor den 7 december 1941, för att säkerställa sjöherravälde i Stilla havet. *Into the Storm* följer i detalj Churchills egen beskrivning av det dramatiska skeendet efter det japanska anfallet:

By now the butler, Sawyers, came into the room, 'It's quite true. [---] The Japanese have attacked the Americans'. [---] I got up from the table and walked through the hall to the office [...]. I asked for a call to the president. [---] 'It's quite true', he replied. 'They have attacked us at Pearl Harbor. We're all in the same boat now'. [---] Being saturated and satiated with emotion and sensation, I went to bed and slept the sleep of the saved and the thankful (Churchill 1950: 538–540).

Sawyers, betjänten, spelar faktiskt en ganska framträdande roll i filmen såsom han spelas av Adrian Scarborough. Genom hans agerande framträder Churchills hjälplöshet inför vardagens situationer: han skär sig när han försöker raka sig (och utbrister i svordomen "Buggeration"), han måste ha hjälp att klä på sig, han kan inte hålla reda på sina målarfärger och han vet inte vad han planerat för kvällen – vid ett tillfälle vägrar Sawyers dessutom att servera Churchill en rejäl whisky med hänvisning till planerna för kvällen (teater med Clementine). Därtill är Sawyers med vid toppmötet mellan Roosevelt, Stalin och Churchill i Teheran i slutet av november 1943, och får tillfälle att dricka den sovjetiske diktatorns skål. Men Churchill är också påtagligt rå i tonen mot Sawyers, ett uttryck både för hans temperament och för de visserligen svaga tendenser till klassförakt som filmen trots allt framställer hos honom. I ett samtal mellan Clementine och Churchills läkare Charles Wilson (med tiden Lord Moran, spelad av Michael Elwyn) understryker den förra Churchills totalt bristande erfarenhet av vanliga människors vardag i London: han har aldrig åkt buss och när han en gång åkte tunnelbana slutade det hela att han åkte runt, runt på Circle Line, utan en aning om vart man skulle kunna stiga av.

Roosevelt återkommer vid flera tillfällen i filmen som visar den amerikanske presidentens fascination inför den brittiske ledaren. En komisk poäng, avsedd att skildra värmen mellan två vänner, är när Churchill diskuterar strategi på sitt ogenerade vis sittande naken i badet. När han stiger upp sveper Sawyer en handuk om honom, en handuk som glider av honom när han i en av sina utläggningar lyfter händerna. Churchill riposterar Roosevelt lite chockerade uppsyn med den snabba repliken: "As you can see, I have got nothing to conceal from you", varvid presidenten naturligtvis bryter ut i skratt.

I *The Second World War* beskriver Churchill noggrant sitt förhållande till Roosevelt. Ur hans synvinkel så är det de som står tillsammans i kampen mot ondskan, med Stalin som ett slags sidoaktör – och Churchill har inga som helst problem att analysera varken den sovjetiska imperialismen, det han uppfattade

som kommunismens favorit eller det slaveri som väntade i Östeuropa. Vad gäller krigsansträngning var det i själva verket många gånger tvärtom, i och med att det var Sovjetunionen som fick stå ansikte mot ansikte med huvudparten av den gigantiska tyska krigsmaskinen – den moderna synen på det andra världskriget är ju att betrakta det främst som en uppgörelse mellan två väldiga diktaturer. Historikern Alf Johansson skrev nyligen: ”Att se kriget som en kamp mellan demokrati och diktatur är en alltför snäv infallsvinkel för att förstå andra världskriget. Till sin huvuddel bestod detta faktiskt av en kamp mellan två diktaturer, där de demokratiska makterna i Europa spelade en närmast supplerande roll” (Johansson 2014: 18). Även om Johansson enligt min uppfattning genom uttrycket ”supplerande” underskattar den enorma brittiska krigsansträngningen – i början av kriget hade man en minimal armé, mot slutet tre och en halv miljon man i de väpnade styrkorna – ligger hans slutsats i linje med den moderna forskningen på fältet, inte minst den brittiska med namn som Hastings, Davies och Beevor.

Into the storm intar ett liknande perspektiv på krigsutvecklingen. Utrymme ägnas Churchills motgångar under kriget: Dunquerque, Singapore, det förödande ubåtskriget på Atlanten, misstroendevotum mot hans sätt att leda kriget i parlamentet och Storbritanniens gradvis försvagade roll i alliansen (vilket illustreras av Churchills ständiga resande för att möta Roosevelt och Stalin – de kommer aldrig till honom). Inget alls åt hans och britternas många framgångar: till exempel, slaget vid El Alamein, triumfen över ubåtarna under 1943, åttonde arméns förvisso tröga framryckning under det italienska fälttåget 1943–45 eller general Slims stora seger över japanerna i Burma under 1944–45. Operation Overlord i juni 1944, den allierade landstigningen, visas endast i några journalbilder, så även de skrämmande effekterna av bombanfallet mot Dresden – det senare i syfte att peka på ett av de mer kontroversiella inslagen i Churchills krigsledarskap (Jenkins 2001: 777). Även om *Into the Storm* är gjord i en brittisk kontext präglas den inte alls av någon patriotisk yra, annat än möjligen när Churchill tillsammans med kungafamiljen mottar folkets hyllning utanför Buckingham Palace efter den tyska kapitulationen den 8 maj 1945.

Likaså visas Stalins lite överlägsna förhållningssätt – Stalin spelas av den ryske skådespelaren Alexej Petrenko – men mest framstår han som en lite komisk gestalt. I själva verket var Stalin och den sovjetiska annekteringen av Östeuropa ett oerhört moraliskt problem för Churchill, inte minst understruket av de omfattande kapitler han ägnar problematiken i *The Second World War* (Churchill 1954: 367–398). Särskilt Polens dystra öde var ett stort bekymmer för Churchill. Storbritannien hade gått i krig som en följd av sin garanti av Polens oberoende i mars 1939 (detta var det formella skälet – det fanns gott om andra), och mängder av polacker hade i brittisk uniform stridit för Polens framtida frihet. Istället blev det en kommunistisk, sovjetisk lydstat ända fram till murens fall 1989. I filmen skildras detta i ett kort samtal mellan Churchill

och Roosevelt vid Yalta-konferensen i februari 1945. Men Churchill hade då åtminstone delvis förlorat presidentens öra: när han ber om ett privat samtal om Polen i *Into the Storm*, avfärdas han närmast av Roosevelt. För den amerikanske presidenten var den framtida freden i Europa av högsta betydelse, även om denna skulle innebära sovjetisk dominans över halva Europa (några år senare skulle den amerikanska utrikespolitiken kraftigt revidera denna hållning till ryssarna).

Avseende diskussionerna om Operation Overlord är dessa mest fokuserade på Churchills välkända beslut att följa med invasionsstyrkan på en jagare, förmodligen för att likt Marlborough personligen leda sina styrkor mot segern. Enligt Jenkins var det kungen själv som övertalade Churchill att inte riskera livet (Jenkins 2001: 744). Här menar manusförfattaren Hugh Whitmore på DVD-skivans kommentatorspår att kungen konfronterade Churchill med sitt eget beslut att följa med de brittiska trupperna på en landstigningsbåt – Whitmore framhåller att filmens gestaltning av detta samtal är det ”scoop” han lyckats med, att han funnit privata källor som dokumenterar att det skulle ha gått till på det sättet. När Churchill kommer över chocken av kungens planer, och kungen börjar förklara varför han sagt på det sättet inser Churchill själv att han måste finna sig i att bli kvar på landbacken.

En bitter förlust

Hela handlingen i *Into the Storm* kretsar som sagt kring det för Churchill ödesdigra brittiska valet i juli 1945. Filmens nutidsplan – ständigt uppblandat med tillbakablickar till händelseförloppet under kriget – går från vistelsen i Hendaye till beskedet om valförlusten och Churchills påtvingade flytt från 10 Downing Street. Under valkampanjen lyckades Churchills enligt Jenkins prestera ett av sina sämsta tal: ”Churchill delivered the most partisan, and in most people’s view, the most ill judged of all his famous wireless addresses” (Jenkins 2001: 791). Churchill hänvisade här till att socialisterna – Labour-partiet – måste skapa något slags ”Gestapo”, för att hålla människor i schack. Filmen återger såväl talet som Clementines upprördhet och det följande äktenskapsgrälet, något som enligt Jenkins härrör sig från vad Lady Soames berättat om föräldrarna vid tiden (Jenkins 2001: 792).

Churchill skriver själv om sina känslor efter valet: om att efter framgångsrikt ha lett sin nation till seger i världshistoriens mest omfattande krig bli bortröstad från ledarskapet av sitt eget folk. På den näst sista sidan av *The Second World War* beskriver Churchill ytterst kärnfullt sin personliga reaktion: ”By noon it was clear that the Socialists would have a majority. At luncheon my wife said to me: ’It may well be a blessing in disguise’. I replied: ’At the moment it seems quite effectively disguised’. Mycket har naturligtvis skrivits om detta val och Churchills fall från makten, men för en sentida betraktare, med ambitionen

att se det hela från ovan, är det naturligtvis fascinerande att ett land som, bland mycket annat, slogs för demokratin som statsskick, genom den demokratiska processen kunde bortse från respekten för sin ledare, och blicka framåt genom att inse att landet behövde en ny inrikespolitik (de eventuella framgångarna för den välfärdsstat som Labour-regeringen genast började sätta ligger utanför ämnet för föreliggande uppsats).

Brendan Gleeson lyckas på ett lysande sätt tolka Churchills "Black Dog", hans tilltagande depression i slutet av skeendet. I en längre monolog inför privatsekreteraren Jock Colville (blickar han tillbaka mot sekelskiftet mellan 1800- och 1900-tal och det brittiska imperiets storhetstid (fallet för detta under det andra världskriget är det stora temat i Nordins Churchill-biografi). Filmen slutar dock i varma tongångar. Under ett teaterbesök riktas blickljuset plötsligt mot Churchill och Clementines loge, och skådespelarna riktar sitt tack till Winston Churchill, "Saviour of our nation". Publiken bifaller entusiastiskt.

Några korta slutsatser

Jag nämnde inledningsvis att det som filmen kan bidra till historievetenskapliga frågeställningar främst handlar om den bild som förmedlas till allmänheten, till de många miljontals tittare som sett *The Gathering Storm* och *Into The Storm* på TV, på DVD, på Youtube eller i andra streamingformat. Utan tvekan handlar det om två konstnärligt lysande skapelser som anknyter till och är väl-förankrade i den moderna historieskrivningens starkt positiva Churchill-bild, även om filmerna intimiserar det världspolitiska skeendet genom att fokusera på personen Churchill, inte så mycket på de konkreta följderna av hans politik. Det var Churchill som korrekt analyserade den tyska upprustningen under 1930-talet, det var han som samlade den brittiska nationen under de första krigsåren, särskilt då briterna stod helt ensamma mot Tyskland och dess allierade mellan det franska sammanbrottet i juni 1940 och det tyska anfallet på Sovjetunionen i juni 1941. Och det var han som sedan varnade för kommunismens faror, spådomar som kom att besannas genom det sovjetiska väldets sammanbrott 1989.

Men de bidrar faktiskt också till en nyansering av Churchill-bilden. I *The Gathering Storm* sker detta genom framställningen av den ofta så föraktade Appeasement-politiken som en i grunden förnuftig och sympatisk strävan efter fred. I *Into the Storm* representeras denna betydelsemässiga mångfald främst genom att den i linje med den moderna forskningen skildrar Storbritanniens i relativa termer underordnade roll i förhållande till supermakterna USA och Sovjetunionen avseende den slutgiltiga segern över Tyskland. Jag skulle till och med vilja påstå att *Into the Storm* möjligtvis underdriver denna roll vilket också – om än i all försiktighet – skulle kunna påstås om moderna brittiska verk om det andra världskriget, ivriga som de verkar vara att dekonstruera en alltför

chauvinistisk förståelse av det egna landets betydelse, något som för mig är ett adelsmärke inom brittisk forskning. Men här spelar naturligtvis filmerna en viktig pedagogisk roll: att förmedla en så genomtänkt och så väl historiskt förankrad bild som möjligt till den breda allmänheten. Det lyckas både *The Gathering Storm* och *Into the Storm* bra med.

Och vad gäller Churchill är det svårt att stå emot. Hans prestation förfaller helt enkelt enastående, inte minst genom författandet av storverket *The Second World War*, tusentals sidor som uppslukar denne läsare som vore det den mest spännande roman: "History will be kind to me for I intend to write it", lär Churchill ha yttrat i parlamentet 1948 (Osignerad 2014b). Han fick rätt. Det är inte så illa marscherat av en gammal stordrinkare och filmälskare.

Litteraturförteckning

- Barr, Charles, 2011. "Much Pleasure and Relaxation in These Hard Times': Churchill and Cinema in the Second World War", *Historical Journal of Radio, Film and Television*, vol. 31, nr. 4, s. 561–586.
- Beevor, Anthony, 2012. *The Second World War*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Churchill, Winston, 1948. Volume I "The Gathering Storm", *The Second World War*. London etc: Cassell.
- Churchill, Winston, 1949. Volume II "Their Finest Hour", *The Second World War*. London etc: Cassell.
- Churchill, Winston, 1950. Volume III "The Grand Alliance", *The Second World War*. London etc: Cassell.
- Churchill, Winston, 1951. Volume IV "The Hinge of Fate", *The Second World War*. London etc: Cassell.
- Churchill, Winston, 1952. Volume V "Closing the Ring", *The Second World War*. London etc: Cassell.
- Churchill, Winston, 1954. Volume VI "Triumph and Tragedy", *The Second World War*. London etc: Cassell.
- Churchill, Winston, 2002a [1933, 1934]. *Marlborough: His Life and Times*, Book One. Chicago: The University of Chicago Press.
- Churchill, Winston, 2002b [1936, 1938]. *Marlborough: His Life and Times*, Book Two. Chicago: The University of Chicago Press.
- Davies, Norman, 2006. *Europe at War 1939–1945: No Simple Victory*. London: MacMillan [Pan Books, 2007].
- Eklund, Jan, 2013. "Churchill tog med eget badkar och barskåp till fronten", *Dagens Nyheter*, 5/10.
- Hastings, Max, 2009. *Finest Years: Churchill as Warlord 1940–45*. London: Harper Press.
- Hastings, Max, 2011. *All Hell Let Loose: The World at War 1939–1945*. London: Harper Press.
- Hedling, Erik, 2001. *Brittiska fiktioner: Intermediala studier i film, tv, dramatik, prosa och poesi*. Stockholm och Stehag: Symposion.

- Hill, John, 1999. *British Cinema in the 1980s*. Oxford: Clarendon Press.
- Jenkins, Roy, 2001. *Churchill*. London: Macmillan [Pan Books, 2002].
- Johansson, Alf, 2014. "Något har gått snett i den svenska synen på andra världskriget", *Respons: Recensionstidskrift för humaniora & samhällsvetenskap*, 1, mars, ss. 16–21.
- Langworth, Richard M., "The Gathering Storm", www.winstonchurchill.org (14-04-15).
- Liljegren, Bengt, 2013. *Winston Churchill, Del 1, 1874–1939*. Lund: Historiska Media.
- Nordin, Svante, 2013. *Winston Churchill och den brittiska världsordningens slut*. Stockholm: Atlantis.
- Osignerad, 2002. "Filming on Hallowed Ground", *The Scotsman*, 12/7.
- Osignerad, 2014a. "End of Glory: 'Into the Storm'", www.winstonchurchill.org (14-04-17).
- Osignerad, 2014b. <http://www.ask.com/question/what-year-did-churchill-say-history-will-be-kind-to-me-for-i-intend-to-write-it> (14-05-17).
- Pearson, John, 1991. *Citadel of the Heart: Winston and the Churchill Dynasty*. London: Macmillan [Pan Books 1993].
- Reynolds, David, 2005. *In Command of History: Churchill Fighting and Writing the Second World War*. London: Allen Lane [Penguin Books, 2005].
- Schama, Simon, 2006. *A History of Britain: The Complete Series*, DVD, A BBC TV. Production in association with BBC Worldwide America.
- Smith, Colin, 2009. *England's Last War With France: Fighting Vichy 1940–1942*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Wenden, David & Kenneth Short, 1991. "Winston S. Churchill: Film Fan", *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, vol. 11, nr. 3, s. 197–214.

Uppsatser

Om urvalets problem: Att undervisa inom och utom den politiska teorins kanon¹

Johan Karlsson Schaffer

On the problem of selection: Teaching within and without the canon of political theory

As we teach political theory, we cannot escape the canon problem, since we must select a manageable set of key texts, thinkers and theories. However, what we select also shapes what we take political theory and the subject matter of politics to be. Against this backdrop, this paper surveys arguments for and against relying on an established Western canon of political thought. Teaching the canon can be justified in so far as it represents essential knowledge, provides outstanding resources for generating novel insights, and offers a common language for the discipline. However, expanding the established canon with alternative sources can also serve important functions, providing invaluable opportunities to reflect on the political. A diversified selection also reflects the pluralism inherent in both pedagogy and scientific inquiry. I conclude by suggesting three strategies for dealing with the canon problem in light of the inescapable choices it forces upon us as teachers of political theory.

0. Inledning

Vad ska vi lära ut när vi undervisar i politisk teori? På senare tid har många statsvetare engagerat sig i frågan om vilka tänkare, teorier och texter vi väljer ut till den politiska teorins kanon, som lärs ut till studenter på snart sagt varje grundkurs i statsvetenskap (jfr Förster 2014). Feministiska och postkoloniala kritiker hävdar att pärlbandet av manliga, västerländska filosofer från Platon till Rawls måste ersättas eller i vart fall kompletteras med alternativa perspektiv och traditioner, medan andra ser goda skäl i att fortsatt förmedla denna tradition till nya generationer av studenter.

Frågan är praktisk, men också principiell. I praktiken ställs vi alla som lärare, oavsett ämne, inför urvalets problematik när vi designar läroplaner, bestämmer kursplaner, skriver föreläsningar, konstruerar övningsuppgifter, formulerar tentamensfrågor eller författar läromedel: Vad är viktigt? Vilka

1 Jag tackar Cecilie Enqvist-Jensen, Anders Hellström och tidskriftens anonyma granskare för värdefulla kommentarer på tidigare versioner av denna text.

grundläggande kunskaper och färdigheter behöver studenterna erhålla för att kunna ta sig vidare – till mer avancerade nivåer och ut i samhället? I princip är urvalet både normativt och normerande: Det reflekterar explicita eller underförstådda värderingar, som det också bidrar till att reproducera. Därför har urvalet konsekvenser inte bara för vad vi lär ut, utan också för hur vi därigenom återskapar och legitimerar politisk teori som underämne inom statsvetenskapen, liksom för hur vi avgränsar statsvetenskapen i relation till andra discipliner och till dess studieobjekt: politiken. Genom urvalet bestämmer vi både vad som är politiskt och vad som är vetenskapligt med statsvetenskapen.

I den här artikeln ska jag angripa dessa spörsmål på både ett praktiskt och principiellt plan. Artikeln har tre syften: Att analysera urvalets problem och dess betydelse för hur vi konstituerar politisk teori och statsvetenskap som ämne; att värdera argument för och emot att undervisa politisk teori utifrån den etablerade kanon; samt att diskutera praktiska strategier för att göra kanon mer dynamisk och reflexiv. Mitt syfte är således inte att ta ställning för eller emot kanon. Snarare vill jag, utifrån utgångspunkten att urvalets problem är lika oundvikligt som viktigt, diskutera hur vi i undervisningspraktiken kan och bör förhålla oss till kanon.

Artikeln ger därmed i första hand ett bidrag till teoretiska och didaktiska diskussioner om hur vi ska hantera kanonproblematiken inom statsvetenskapen, i synnerhet på de introducerande, orienterande kurser i politisk teori som ingår i statsvetenskapliga grundutbildningsprogram vid snart sagt alla universitet. Därutöver har artikeln också en bredare relevans. Dels gäller kanonproblematiken också alla andra discipliner som har att förhålla sig till en tradition av texter, tänkare eller tankeskolor. Följaktligen hämtar min analys in argument från snarlika debatter i exempelvis nationalekonomi, sociologi och internationella relationer. Dels har frågan om kanon också relevans för samhället utanför akademien. Exempelvis lanserade Danmarks kulturminister Brian Mikkelson år 2004 en kanon av 108 danska konstverk, i åtta kategorier från litteratur till formgivning, som fundament i landets kulturarv. Liknande förslag har förekommit i Sverige av och till under det senaste årtiondet. I båda fallen har förslagen väckt livlig debatt inte bara om kanon som sådan, utan om dess roll i att definiera framstående kultur, nationell identitet och medborgerlig fostran (Fernández 2011).

Artikeln är indelad i fyra avsnitt: Först diskuterar jag frågan om den politiska teorins roll i statsvetenskapen, urvalets problematik och varför det kommit att accentueras på senare år. I de följande två avsnitten värderar jag argument för att förmedla en etablerad politisk teoretisk kanon och argument för att bredda och utmana kanon med icke-traditionella källor till politiskt tänkande. I det fjärde avsnittet ger jag förslag på tre strategier för hur man som lärare kan förhålla sig till det ofrånkomliga kanonproblemet, för att sedan avsluta genom att reflektera över vad urvalsproblematiken betyder för rollen som lärare.

1. Den politiska teorins existensberättigande i statsvetenskapen

Hör politisk teori alls hemma inom en alltmer metodologiskt sofistikerad, empirisk och kvantitativ statsvetenskap? Frågan aktualiserades när Pennsylvania State University år 2007 tog det kontroversiella beslutet att lyfta ut politisk teori från läroplanen för forskarutbildningen i statsvetenskap, med motiveringen att de varken hade den interna kompetensen eller såg någon större nytta i att undervisa doktoranderna i klassiska filosofer och normativa spörsmål. Beslutet provocerade fram en intressant debatt.²

Det finns bättre och sämre sätt att motivera den politiska teorins existensberättigande inom statsvetenskapen. Andrew Rehfeld föreslår ett demarkationskriterium, popperskt till både form och innehåll, för att identifiera vilken typ av politisk teori som är relevant för ämnet:

”Theory that makes political phenomena its primary object of study, that aims to discover observer-independent facts about those phenomena (including what political communities ought to do about them, given certain assumptions), and that make claims that can be falsified (empirically or otherwise), is political science properly conceived. As such its practitioners have justifiable claim to disciplinary resources.” (Rehfeld 2010)

Att vi behöver demarkationskriterier tycks uppenbart: Vi måste dra och rättfärdiga gränserna mellan god och dålig statsvetenskap för att kunna tillsätta tjänster, fördela forskningsmedel, examinera studenter, bedöma artikelmanus och så vidare. Rehfeld medger dock själv att hans kriterium inte lär övertyga många, och i slutändan retirerar han till att utvecklingen och tillämpningen av kriterier för den goda vetenskapen bör decentraliseras till enskilda institutioners gottfinnande, men att dessa institutioner också bör reflektera över den makt de därigenom utövar.

Ytterligare ett problem med att rättfärdiga den politiska teorins existensberättigande inom statsvetenskapen är att det är svårt att fastställa vad som räknas som politisk teori. Det finns ingen vedertagen definition på vad som särskiljer politisk teori från andra subdiscipliner; snarare framstår politisk teori som en restpost av aktiviteter som förenas av vare sig metodologi eller substans, utan på sin höjd av att de inte delar resten av statsvetenskapens empiriska fokus, konstaterar Andrew March:

”Political theory’ is the name given within the academy to a number of different types of intellectual activities, some of them mutually hostile, which have in common only the fact that they

2 Se till exempel symposiet i *Political Research Quarterly* 63:3, 2010.

do not aim at empirical explanation or prediction and instead deal with the realms of ideas, concepts, texts, values, and norms.”
(March 2009)

De som identifierar sig som politiska teoretiker omger sig gärna med en *Gründungsmythos* som statsvetenskapens historiska ursprung och moraliska samvete, men i själva verket uppstår politisk teori som självmedveten subdisciplin först någon gång efter andra världskriget, ur försök att försvara intellektuella sysslor som höll på att kastas överbord när behaviourismen och positivismen försökte ta kontroll över den statsvetenskapliga skutan, hävdar Timothy Kaufman-Osborn (2010). Han anklagar också dem som försvarar den politiska teorin mot dem som vill göra sig kvitt den för att konservativt slå vakt om statsvetenskapens indelning i befästa subdiscipliner, trots att den varken följer någon epistemologisk logik eller motsvarar politikens ontologiska egenskaper – för en utomstående betraktare tycks systematiken lika svårbegriplig som typologin över djur i Borges' kinesiska encyklopedi (Foucault 1989). Det tycks således svårt att finna någon allmänt vedertagen principiell definition av vad god politisk teori är och varför den hör hemma i statsvetenskapen. Inte ens politiska teoretiker tycks kunna enas på de punkterna, och deras svar är ofta förvånansvärt oreflekterade.

Även om det är svårt att formulera principiellt godtagbara demarkationskriterier, görs dock avgränsningar i praktiken genom urval. Någon bestämmer sig för att inkludera vissa element i en kursplan, en lärobok eller litteraturlista och exkludera annat. Ofta görs sådana urval implicit, utan en direkt reflektion kring urvalsnormer; processen är sällan transparent och följer gärna redan upptrampade stigar (du ärver ett föreläsningsmanus från föregångaren, du följer den lärobok som finns till hands, och så vidare). Urvalet är också decentraliserat, till enskilda institutioner, lärare, läromedelsförfattare, sakkunniga och så vidare. Genom sådana urval konstitueras vad som räknas som politisk teori och som god sådan.

Även om urvalskriterierna kan vara komplexa och svåra att rekonstruera, inte minst på grund av den decentraliserade processen, blir resultatet manifest och tillgängligt. Urvalet – som det kommer till uttryck i exempelvis kursplaner, litteraturlistor, läroböcker och sakkunnigutlåtanden – låter sig beskrivas, analyseras och kritiserats (jfr t.ex. Tickner 2003; Denmark & O'Brien 1997). Och därifrån kan man också dra slutsatser om hur urvalet bidrar till att konstituera politisk teori som subdisciplin, statsvetenskapen som ämne och – indirekt – deras studieobjekt: politiken. Exempelvis visar Matthew Moores (2011) undersökning av vad amerikanska politiska teoretiker undervisar om att det råder större kontrovers kring den politiska teorins kanon än förväntat, men John Rawls, Karl Marx, Platon, Michel Foucault och Aristoteles får sin centrala roll bekräftad genom att de toppar listan över tänkare som respondenterna anser

att man borde ägna antingen mer eller mindre uppmärksamhet. Bara drygt en tredjedel uppger sig undervisa om någon tänkare de identifierar som icke-västerländsk, med Mohandas Gandhi, Konfucius och Franz Fanon som vanligaste svar.

Den politiska teorins kanon drar gränser som definierar subdisciplinens roll inom statsvetenskapen, och skiljer ut den från andra etablerade subdiscipliner som komparativ, offentlig och internationell politik: Trots deras viktiga bidrag till teorin om politik brukar vi till inte betrakta till exempel Kenneth Waltz, Ellinor Ostrom eller Anthony Downs som politiska teoretiker i första rummet. Den politisk-teoretiska kanon bidrar dessutom till att särskilja statsvetenskapen från andra, närliggande discipliner, som nationalekonomi, filosofi, historia och sociologi. Sådana gränsdragningar är inte enbart pragmatiska, utan kan också fungera som normativt laddade legitimeringar av ämnets existens, där det för de flesta av ämnets utövare torde vara självklart, om än svårförklarligt, varför till exempel sociokognitiv teori, ackulturationsteori eller ekonomisk långvägsteori inte är politisk teori i egentlig mening.

Om urvalets roll i att konstituera och reproducera ämnet och politiken är ett skäl att intressera sig för kanonproblematiken i undervisningen, är tre andra skäl i ökande grad externa. För det första aktualiseras kanonproblematiken av akademins internationalisering. Med alltmer heterogena grupper av studenter tvingas vi som lärare reflektera över hur vi representerar och reproducerar det som är viktigt inom ämnet, eftersom vi inte kan utgå ifrån att studenterna delar våra egna intellektuella referensramar och förståelse (Bertrand & Lee 2012; Zinn & Eitzen 1996). För det andra väcks frågan av andra förändringar i samhället utanför akademien. I takt med att samhället förändras nödgas vi att uppdatera vårt sätt att undervisa om statsvetenskapen och dess studieobjekt. Nya frågor dyker upp, andra försvinner. För att förstå dagens världspolitiska idékonflikter tycks till exempel politisk islam viktigare än marxism-leninismen. Samtidigt överlever vissa tänkare och traditioner förändringar i den samhälleliga verkligheten och i den samhällsvetenskapliga verktygslådan, och uppnår status som klassiker alla bör ha åtminstone en rudimentär kunskap om.

För det tredje accentueras och accelereras kanonproblemet av den tillgänglighetsrevolution som stavas internet. Urval är alltid ofrånkomliga eftersom vi har begränsade resurser, inte minst tid (Parker 1997, 142), men internet intensifierar urvalets nödvändighet. Där problemet tidigare var knapphet är problemet i dag överflöd, en omständighet som kräver andra urvalsmetoder än knapphetens. Penny Weiss (2009, 15) diskuterar svårigheterna i att komma åt icke-kanoniserade kvinnliga tänkares texter i en nära förfluten tid när de som bäst fanns att tillgå endast på mikrofilm i ett fåtal forskningsbibliotek. Och så sent som på 1990-talet fanns få rimliga alternativ till att strukturera undervisningen kring en massproducerad lärobok. I dag kunde man i princip ersätta antologier som *Political philosophy: The essential texts* (Oxford University

Press) eller *Tretton texter i politisk teori* (Liber), som båda presenterar en kronologisk kanon från Platon och Aristoteles till Rawls och Habermas, med exakt samma textutdrag från Project Gutenberg, Google Books och andra textarkiv på nätet (låt vara att upphovsrätten sätter vissa hinder för att inkludera mer sentida verk). Men varför stanna där? Om den tryckta bokens pärmar och ekonomi inte längre sätter sina egna tvingande gränser, varför inte inkludera mer? Svaret är naturligtvis: Eftersom vi likväl är bundna av knappheten på andra resurser, inte minst tid. Det postdigitala överflödet avskaffar inte urvalets problem, utan ställer det på sin spets (Fleischer 2009). En kan fortfarande inte läsa allt, ens när allt är omedelbart tillgängligt.

2. Argument för att undervisa utifrån kanon

Om ett urval är ofrånkomligt när vi introducerar studenter till politisk teori, vilket urval ska vi utgå ifrån? Låt mig i detta avsnitt utvärdera sju skäl för att undervisa utifrån en etablerad kanon av klassiska tänkare, texter och teorier, och därefter, i nästa avsnitt, fem skäl för att bredda kanon. Argumenten, som bygger vidare på en inventering av Rick Parrish (2007), griper in i varandra, är mer eller mindre välgrundade och fokuserar både på undervisningens substans och på dess institutionaliserade villkor.

Ett första, närmast intuitivt berättigat skäl för att undervisa med utgångspunkt i kanon är att den representerar en rik kulturtradition som varje statsvetare – liksom varje bildad person – bör vara förtrogen med (Parrish 2007, 282). Att kunna sin Aristoteles, Locke och Marx, åtminstone i grova drag, är en förutsättning för att kunna delta i det offentliga samtalet. Klassikerna kanske inte alltid är så spännande eller relevanta för vår samtid, men förtjänar ändå att läsas eftersom de lagt grunden för vår vårt tänkande om politik (Parrish 2007, 282) och påverkat samhällsutvecklingen i stort och vi har ett ansvar att föra dem vidare till framtida generationer (Fernández 2011, 134, 137). Ett sådant försvar för kanon tycks rimligt. Ibland formuleras den emellertid som ett försvar för högkultur mot lågkultur – ett mer tveksamt argument för att hålla ute mindre konventionella utmanare (Parrish 2007, 284). Samtidigt finns en spänning mellan kanon, i form av ett färdigt, beständigt kulturarv, och bildningsbegreppet, som brukar förstås som en ständigt oavslutad process av fritt kunskapsökande eller en resa där vi genom att möta andra erfarenheter omtolkar vår egen förståelse (Gustavsson 1996). Ett sådant bildningsbegrepp föranleder oss snarare att se kritiskt på reifierade, deifierade, kanoniserade klassiker. Dessutom är bildningsargumentet instrumentellt och därmed kontextuellt, vilket talar för ett pragmatiskt förhållningssätt till kanon: Kanske varje bildad människa här och nu bör ha ett hum om Konfucius, de Beauvoir eller *The Wire*?

Ett andra argument för de kanoniska texterna och klassiska tänkarna är att de ofta fortfarande tycks oss så användbara för att förstå samtida händelser

(Parrish 2007, 282). John Stuart Mills (1991) argument för yttrandefrihet är till exempel fortsatt en given referenspunkt i statsvetenskapliga analyser av striden om de danska Muhammad-karikatyterna. På snarlikt sätt argumenterar Nicos Mouzelis (1997) för att fortsätta att undervisa i den 'sociologiska treenigheten': Mer eller mindre spontant har det sociologiska forskarsamhället, genom långa debatter och teoretiska sammandrabbningar, kommit att inse att Marx, Durkheim och Weber är exceptionellt bra på två sätt: Dels är de användbara, såtillvida att de erbjuder en uppsättning sofistikerade begreppsliga redskap som kan tillämpas för att ställa frågor, lösa problem och generera teorier, långt bortom deras egen historiska kontext; dels är deras begreppsliga ramverk överlägsna alternativen i sin kognitiva kraft, analytiska skärpa, påhittighet och originalitet. I praktiken kan det dock ibland vara svårt att avgöra om en text ingår i kanon på grund av sina enastående kvaliteter eller om den är ofrånkomlig, central och ständigt relevant just för att den upptagits i kanon.

Ett tredje skäl rör tillgänglighet. I en kort, obligatorisk introduktionskurs som löper över en månad eller två har vi förstås aldrig möjlighet att fokusera på allt, så istället fokuserar vi på vad vi uppfattar som det väsentliga, det centrala, det basala och det som är lätt att ta till sig och lätt att förmedla, innan vi på mer avancerade nivåer går in på mer obskyrt, perifert eller svårgenomträngligt material. Det är ett legitimt skäl, medger Parrish (2007), men tillägger att vi borde fundera över vad vi betraktar som essentiellt: Kanske kan vi låta en kanonisk tänkare representera flera snarlika tänkare (säg, Hume, Mill, Bentham) och ägna utrymmet vi därigenom sparar åt någon mer unik men försummad tänkare? Dessutom finns även här en risk för att urvalet blir självbegränsande: Vi försvarar kanon med att dess tänkare och texter är mer tillgängliga och förståeliga för nybörjarstudenter, inte minst som de förväntas ha rudimentär kunskap om den västerländska filosofitraditionen med sig i bagaget. Å andra sidan ska vi inte överdriva tillgängligheten i exempelvis Platon, Nietzsche eller Rawls – och vice versa, inte överdriva alternativens svårbegriplighet.

För det fjärde finns också mindre principiella och mer sociala och institutionella skäl för att lärare håller sig inom kanon. Parrish (2007, 283ff) nämner ett flertal sådana skäl: Vi månar om vårt rykte, så även om vi kanske egentligen skulle vilja införliva mindre ortodoxa element i vår undervisning tar vi också hänsyn till hur det skulle se ut i våra kollegers ögon; vi är bekväma, varför vi gärna undviker den kostnad det medför att försöka bryta sig loss ur den etablerade kanon och introducera nya, annorlunda sätt att förstå politisk teori, och reproducerar istället den kanon vi själva fick lära oss under vår grundutbildning; vi saknar ofta den tid, lust och kompetens som krävs för att hålla oss själva och våra undervisningsplaner uppdaterade med aktuella frågor och nya teoretiska perspektiv; och vi föredrar att hålla oss till elfenbenstornets och länstolens svala eftertänksamhet, istället för att exponera vår medelmåttighet

som politiska teoretiker inför våra studenter genom att konfrontera samtidens politisk-filosofiska utmaningar, där svaret inte finns i facit. I takt med att politisk teori konsoliderats som normalvetenskap tycks vi också alltmer ägna oss åt meta-teori (Johnson 2008, 347), där vi egentligen intresserar oss mer för de epistemologiska och ontologiska grundvalarna i stora tänkares system, än åt samtida praktiska och politiska problem av första ordningen.

Den resulterande institutionella trögheten är ofrånkomlig – och inte enbart av ondo. Men att av bekvämlighet hålla fast vid den läroplanens egen utbildning byggde på, det är inte ett recept för framsteg i disciplinen eller mellan generationerna, konstaterar Stilwell (2006, 51). Dessutom betonar alla förespråkare för en mer diversifierad teoretisk kost att lärarens initiala omställning kan kosta på, men i det långa loppet väntar stora vinster, både för undervisning och forskning. Med tillgänglighetsrevolutionen har också ett viktigt hinder försvunnit: För den som fortsatt är bekväm men vill integrera icke-konventionella element har det blivit allt enklare att finna inspirerande bakgrundslitteratur, kursplaner, undervisningsexempel och hela läroböcker.

En viktig poäng med en kanon är, för det femte, att skapa gemensamma referenspunkter för studenter och forskare inom och utom disciplinen. Oavsett vad vi tycker om det idéhistoriska urvalet är det ett faktum studenter måste förhålla sig till. Ett standardiserat urval fungerar som en gemensam valuta eller ett gemensamt språk som sänker transaktionskostnader och främjar både geografisk och intellektuell rörlighet: Det ökar möjligheten för studenter och forskare att röra sig mellan lärosäten och mellan länder om de delar vissa standardiserade förkunskaper, och det underlättar för forskare att gå i dialog med varandra om de har gemensamma referensramar av begrepp, teorier och ideologier. Å andra sidan, när det gemensamma språket blir det enda sättet för studenter att uttrycka sina idéer kan kanon bli ett hinder för att använda politisk teori för att förstå politiska frågor och fenomen som inte redan har behandlats direkt av klassiska tänkare (Johnson 2008, 347). Det krävs ofta ett mödosamt översättningsarbete att uttrycka nya politiska fenomen som internationell terrorism, nätpolitik och upphovsrättsstrid, klimatförändringar eller pandemier i det etablerade språkets termer.

Ett sjätte skäl till att undervisa utifrån kanon är att det bidrar till att upprätthålla en disciplinär identitet: en identitet som disciplinerar oss och en disciplin som identifierar oss. Dels kan man förstå denna funktion som paradigmmandande: Den klassiska traditionen ger oss de frågor och redskap som konstituerar disciplinen politisk teori, eller statsvetenskap, och vi sysslar fortsatt med Platon och Hobbes, till exempel, eftersom de väcker frågor om den politiska ordningens natur som än i dag upptar vårt intresse som statsvetare. Dels kan man förstå funktionen som identitetspolitisk eller ideologisk: Genom att referera till klassikerna kan vi legitimera den politiska teorins roll inom statsvetenskapen samt statsvetenskapens distinktion gentemot andra discipliner och dess

nytta för samhället i stort. I den mån disciplinen behöver en identitär gemenskap torde undervisningen i en klassisk kanon kunna tjäna den funktionen, precis som historieundervisningen i skolan förmedlar en berättelse om nationens ursprung som ödesgemenskap. Mer individuellt kan en gedigen kunskap om klassikerna också hjälpa yngre generationer av forskare att legitimera sig och sin forskning (Parker 1997; jfr Hellström & Schaffer 2010, 368).

Slutligen, ett relaterat komunitärt argument för kanons roll i undervisningen förs fram av Amitai Etzioni (1991): Vissa ideal binder oss samman som politisk och kulturell gemenskap. Samhällsvetenskapliga utbildningar har ett ansvar inte bara att presentera och förmedla dessa ideal (som för all del kan vara pluralistiska), utan också att fostra studenter att bli lojala till det övergripande ramverk idealen utgör, exempelvis genom att bestyrka demokratins överlägsenhet över alla andra styrelseskick (Etzioni 1991, 16). Ska undervisningen uppfylla den fostrande, författningspatriotiska funktionen kan kursupplägg och litteratururval inte betraktas som ett smörgåsbord, där var och en väljer efter eget skön: Vissa texter och tänkare är centrala för vår självförståelse som politisk gemenskap. Emellertid är detta ett svagt argument för kanon. Det är vare sig möjligt eller önskvärt att universitetslärare intar en sådan fostrande roll, och även om vi skulle dela idén att vissa ideal bör ingjutas i studenter, torde det snarast vara kontraproduktivt att använda politisk teori-utbildningen i sådana syften. I själva verket skulle även en sådan strävan kräva ett kritiskt förhållningssätt till den etablerade kanon, eftersom den ju innehåller många tänkare som knappast delar de värderingar om demokrati, jämlikhet, individualism eller jämställdhet som definierar våra moderna politiska gemenskaper.

3. För en bredare kanon

Det finns goda skäl för att fortsätta att undervisa politisk teori utifrån kanon, men det finns också goda argument för att bredda kanon, att se utanför pärlbandet av klassiska tänkare och inkludera mer försummade eller okonventionella källor. I det här avsnittet ska jag utvärdera fem sådana skäl.

Ett första skäl för att bredda kanon är att de icke-kanoniserade texterna erbjuder alternativ men viktig kunskap, föreslår Parrish (2007, 286) och ger två exempel: De icke-kanoniserade texterna kan föra fram kontroversiella ståndpunkter som inte företräds i kanon, exempelvis för att de representerar en förlorande sida i en historisk kontrovers: slaveriets förespråkare, patriarkatets anhängare, fascismens och stalinismens ideologer och demokratins motståndare. Att närma sig sådana verk i original, snarare än genom segrarnas återgivning av dem, kan tvinga studenter att skärpa sin argumentation i normativa spörsmål de tar för givna. Andra verk som står utanför den etablerade kanon borde läsas eftersom de bygger enastående, fascinerande filosofier som saknar motstycke och utmanar våra idéer om det politiska tänkandets möjligheter

(Parrish 2007, 286), som Laozi eller Ibn Khaldun. Ett relaterat argument för jämförande politisk teori är att vi får tillgång till viktig etisk kunskap om det politiska livet, eftersom vissa icke-västerländska filosofer har tänkt bättre eller annorlunda än författarna i kanon, en kunskap som också kan hjälpa oss att formulera nya hypoteser om empiriska politiska fenomen (March 2009, 539, 541). Vissa icke-kanoniserade samtida texter kan också vara mer relevanta för att förstå samtidens politiska problem än klassikerna (Parrish 2007, 287). Genom att studera sådana texter och relatera dem till nutida händelser och problem kan läraren lättare förmedla varför det är relevant att ägna sig åt politisk teori mer än som bara en idéhistorisk exkursion. En sådan kontrapunkterande strategi förutsätter dock att vi fortsatt använder kanon som referenspunkt. Dessutom kan även kanons texter användas för att utmana och provocera studenternas förförståelse, som tenderar att vara präglad av de idéer om liberalism, demokrati och individualism som dominerat i samhället sedan Berlinmurens fall (Johnson 2008, 348). Därigenom kan kanon också bidra till att vidga studenternas vyer, att utmana det de tar för givet och att hjälpa dem utveckla förståelse till empati och kritik (Fernández 2011, 134).

Ett närliggande och vanligt argument för att bredda kanon, för det andra, är att det främjar studenternas interkulturella förståelse och rustar dem bättre för studier, arbete och forskning i en globaliserande värld (se exempelvis Sohoni & Petrovic 2010; Parrish 2007; Dallmayr 2004). Fördelarna med att bredda kanon inkluderar möjligheter att fördjupa förståelsen av vad politisk teori är och kan vara, inte minst eftersom studentgrupperna tenderar att bli mer heterogena och eftersom studenter kan ha nytta av en mindre eurocentrisk självförståelse. Dessutom finns förstås ett egenvärde i komparationen – politisk teori har i någon mån alltid inbegripit jämförelse (March 2009). Att läsa filosofer som varit inflytelserika i andra kultursfärer behöver inte bara peka på det annorlunda och unika, utan kan också visa på det förenande och allmängiltiga – en bärande tes i rörelsen för ”komparativ politisk teori” (Dallmayr 2004, 252). Genom att lägga exempelvis Kautilya, Machiavelli och Morgenthau jämte varandra kan en framhäva den politiska realismens universella insikter och kontextuella *Standortgebundenheit* (jfr Bell 2009).

Ett tredje argument för att bredda kanon är att främja jämställdhet, för det enda som överträffar den europeisk-nordamerikanska dominansen i kanon är dominansen av män. En framträdande kritik hävdar att vi genom att undervisa utifrån kanon också bidrar till att reproducera en politisk idéhistoria av manliga genier, med ett fåtal undantag som Mary Wollstonecraft för att bekräfta regeln (som bara tillåts representera ”kvinnofrågor”), och en föreställning om att politisk teori är en manlig domän (jfr Norlock 2012). I en vidräkning med den politiska teorins uteslutning av kvinnor visar Penny Weiss (2009, kap. 1) på hur de urvalskriterier – mer eller mindre explicita och förment objektiva eller oförblommerat subjektiva – som förekommer i framstående antologier är

cirkulära, godtyckliga eller tillämpas inkonsekvent, men alltid resulterar i att kvinnor exkluderas. Argumenten för varför kvinnliga tänkare inte kvalificerar sig för kanon framstår i hennes genomgång som ömsesidigt förintande: Kvinnorna är inte nydanande nog – eller skriver om alltför originella teman som barndom, kärlek eller könsmakt; de passar inte in i etablerade teorier och tankeskolor – eller tillämpar och utvecklar bara manliga tänkares idéer och teorier; de skriver inte om politik – eller är alltför politiska, och så vidare. Kvinnliga historiska politiska tänkare som Sei Shonagon, Christine de Pizan, Emma Goldman eller Mary Astell står inte de kanoniserade männen efter vare sig i bredd, originalitet eller inflytande på samtid och eftervärld, hävdar Weiss, men själva reproduktionen av kanon har fått dem att falla i glömska. Att inkludera dem kan både ge värdefulla perspektiv på vad politisk teori kan vara och ett tillfälle att ompröva de förmodat objektiva måttstockar som mobiliserats till stöd för den manliga kanon.

Somliga varnar för att denna ambition att bredda kanon riskerar att göra undervisningen till redskap för det politiska syftet att utmana en manlig, västerländsk, vit hegemoni (jfr March 2009). Men alternativet att fortsätta reproducera kanon är knappast mindre politiskt – frågan är snarare i vilka politiska syften vi vill ställa undervisningen och hur explicita vi vill göra dem. Poängen är inte heller att kvotera in kvinnliga eller icke-västerländska tänkare av hänsyn till kvinnor och icke-västerländska studenter, som somliga påstår (detsamma gäller för övrigt argumentet om interkulturell förståelse ovan): Charles Taylor (citerad i Weiss 2009, 26f) hävdar exempelvis att kanon bör expanderas för att ”ge rättmätig erkänsla åt de hittills exkluderade” och stärka självbilden hos kvinnor och andra exkluderade grupper och Parrish (2007, 286) delar denna syn: En breddad kanon kan fungera som ett slags positiv särbehandling av underrepresenterade grupper och bekräfta deras kulturella identitet. Weiss (2009, 27) argumenterar tvärtom för att *alla* studenter missar något väsentligt och viktigt genom uteslutningen av kvinnor och andra röster från politisk teori, och vi vet redan att de tillför unik kunskap som den gängse kanon försummar.

För det fjärde kan en breddad kanon också ge ökad nationell relevans. Om kanon bygger identitet och självförståelse, vad säger den om de politiska gemenskaper vi lever i? Ofta kritiseras kanon för att den låter ett urval av europeiska och nordamerikanska tänkare stå för helheten. Emellertid innebär den etablerade västerländska lärobokskanon, även ur vårt nordeuropeiska perspektiv, att vi väljer bort verk som skulle kunna vara relevanta för att förstå de politiska gemenskaper vi lever i. Ta exempelvis en filosof som Erik Gustaf Geijer, vars *Om vår tids inre samhällsförhållanden* (1980) har kallats ”den svenska statsindividualismens Magna Charta” (Berggren & Trägårdh 2009, 104), eftersom den är ovärderlig för att förstå den svenska statens offentliga filosofi, landets politiska kultur och nationens värdegemenskap. Där kursupplägg anpassats efter engelskspråkiga läroböcker är det i dag mer troligt att studenter på

grundnivå läser *The federalist papers* än denna svenska klassiker, men det är i så fall en form av internationalisering som riskerar ersätta vår nationella själv-upptagenhet med en amerikansk. I den mån den politiska teorins kanon ska skola (om än inte fostra) studenter i de idéer som format vårt samhälle, finns alltså skäl att inte bara se till det globala utbudet av försummade, icke-västerländska tänkare, utan också att inkludera idéer, verk och tänkare som har varit viktiga i den nationella kontexten.

Slutligen kan ett mer diversifierat urval också tjäna som motmedel mot disciplinär ortodoxi, vilket svarar mot både vetenskapens och pedagogikens pluralistiska natur, menar Frank Stilwell (2006), och vi kan enkelt överföra hans tre argument om nationalekonomi till statsvetenskapliga förhållanden. För det första har intressanta forskningsgenombrott i statsvetenskap ofta fötts ur frigörande brott med tidigare dominerande perspektiv. Rawls danar paradigmen genom att kritisera den utilitarism som då gav tonen i moralfilosofin; konstruktivismen i internationell teori på 1990-talet tar spjörn mot dödläget i den så kallade neo-neo-debatten i rationalistisk teori; Ostrom (1990) öppnar ett nytt fält genom att se bortom stat och marknad som idealtypiska lösningar på resurshanteringsproblem, och så vidare. Men, för det andra, samhällsvetenskapernas utveckling drivs i lika stor grad av dramatiska förändringar i samhället. För att ge studenter (och potentiella blivande forskare) redskap för att analysera sådana komplexa sociala skeenden tycks det avgörande att lära dem att tänka utifrån olika teoretiska perspektiv, att jämföra vad teorierna hjälper oss förklara och att därigenom bygga nya begrepp och analyser (Stilwell 2006, 49)". Och därtill, för det tredje, förutsätter pedagogiken i sig ett mått av pluralism, för att främja studenternas förmåga att tänka konstruktivt, analytiskt och kritiskt. Samhällets, vetenskapens och pedagogikens pluralism tycks vara goda anledningar att värdera och komplettera kanon, men de är inte argument för att kasta ut klassikerna med badvattnet: Precis som i det närliggande kontrapunkt-argumentet är kanon nödvändig som referenspunkt.

4. Att förhålla sig till kanon i undervisningen

Argumenten för och emot kanon visar att problemet egentligen handlar om något annat: hur vi reflekterar över vårt urval och våra urvalsprinciper. Vi kan inte komma ifrån att vår undervisning förutsätter att vi förhåller oss till det urval som kanon representerar, och de normer den därigenom reproducerar. Låt mig därför avslutningsvis diskutera ett antal pragmatiska strategier för att i undervisningen hantera några av de problem som avtäckts i argumenten för och emot kanon.

BLANDA APPROACHER TILL ÄMNET

Det finns fyra generella approacher till att framställa politisk teori för nybörjarstudenter: Genom historisk kronologi, centrala begrepp, viktiga frågeställningar eller inflytelserika ideologier (Stillman 1992). Introducerande läroböcker, textantologier och kursplaner presenterar oftast den politiska teorin genom ett idéhistoriskt upplägg som startar i Antikens politiska filosofi och via den moderna tidens samhällskontraktsteori och de moderna ideologiernas teoretiker närmar sig den nutida politiska filosofin (jfr Johnson 2008). Det finns naturligtvis många fördelar i att utgå ifrån ett historiskt upplägg (Parrish 2007, 279): Dels kan den politiska idéhistorien presenteras som en konversation, där senare tiders tänkare bygger vidare på teman som diskuterats av deras föregångare. Dels kan man hantera varje tänkare som ett helhetligt filosofiskt system, rotat i en historisk kontext och ge en mänsklig dimension åt ett annars krävande, abstrakt material (Sohoni & Petrovic 2010, 294).

Samtidigt finns det alternativ och komplement till den historiska, kronologiska strukturen med fokus på tänkare och texter. Det förmodligen vanligaste är att fokusera på begrepp – exempelvis ordning, frihet, rättvisa, demokrati – eller frågeställningar – Hur kan staten rättfärdigas? Bör man lyda lagen? Vilket är det bästa styresskicket? Vad bör staten göra? – och framhäva hur olika tänkare och traditioner under olika epoker har diskuterat de begreppen och problemen, utan att för den skull nödvändigtvis utgå ifrån att frågorna och svaren är eviga eller tidlösa. Ytterligare ett alternativ är att utgå ifrån idétraditioner och tankeskolor. Än i dag är det gängse sättet att lära ut internationell teori att presentera realismen, liberalismen och marxismen, i klassiska och samtida utgåvor, som beständiga teoretiska ingångar till studiet av internationella relationer. På samma sätt kan tanketraditioner och ideologier som konservatism, liberalism och marxism knyta samman tematiker i parallella kronologier.

De flesta kursupplägg, och vissa läroböcker, bygger i någon mån på blandningar av dessa fyra approacher och de lämpar sig också för olika undervisningsformer. Exempelvis kan man kombinera föreläsningar, som följer tänkarkronologin, med strukturerade debattövningar (Oros 2007), simuleringar (Gorton & Havercroft 2012) eller andra former av problembaserat lärande, som utgår ifrån centrala frågor, och seminarier, som diskuterar de perspektiv och traditioner som de båda andra inslagen inte gör rättvisa. En sådan pluralism av förhållningssätt kan i stor utsträckning parera några av de ofrånkomliga problemen med kanon och öppnar dessutom för mer skalbara upplägg, med möjlighet att variera och inkludera tänkare och texter (Konfucius? Bibeln?), traditioner och ideologier (politisk islam? panafrikanism?), teman och problem (krig? sexualitet?), som sällan kvalificerar sig för den klassiska kronologiska läroboken.

FÖRKLARA HUR KANON KOM TILL

Ett komplement till att förmedla kanon rätt upp och ned är att sätta in den inte bara i sitt historiska sammanhang, utan också att studera hur kanon har skapats retrospektivt och postumt. Marx och Weber blev sociologer först efter sin död (Parker 1997, 126) och detsamma gäller statsvetenskapens intellektuella anfäder. Även om vi gärna identifierar Aristoteles eller Machiavelli som statsvetenskapens grundare är akademiska statsvetare i modern mening en minoritet på våra litteraturlistor i politisk teori. Undervisningen bör kunna berätta hur eftervärlden har skapat kanon och hur viktiga perspektiv och röster därigenom också valts bort, och ibland orättfärdigt förminskats, och reflektera kring de urvalskriterier vi själva tillämpar för att motivera vårt kanonbruk. Att läsa texter av tänkare som stängts ute från den klassiska kanon erbjuder ett utmärkt tillfälle till sådan reflexion.

DISKUTERA HUR KLASSIKERNA HAR MOTTAGITS UNDER OLIKA EPOKER

Ytterligare en kompletterande strategi är att studera hur klassikerna lästs på olika sätt genom historien. Ett exempel på hur föränderligt klassikerna mottagits i olika tider är Platons *Staten*, som bjudit in de mest skilda tolkningar: Fram till 1930-talet lästes *Staten* huvudsakligen med vördnad och gillande, medan fascismens framväxt initierade det hätska "Trettioåriga kriget" (Bambrough 1962) om Platon som totalitarismens filosof. Att reflektera över klassikernas status inte bara i sin samtid och vår nutid, utan också i den tid däremellan som byggt deras status som klassiker, borde vara ett naturligt inslag i den historiska approachen. Detsamma gäller för övrigt också mer samtida politiska tänkare. Således kan man diskutera vilket inflytande Rawls och det nykantianska paradigmet, som kommit att bli tongivande i den akademiska politiska filosofin, har haft på den sociala och politiska verkligheten i vår egen tid, exempelvis i ljuset av kritiker som menar att den dominerande strömningen är en farligt idealiserande politisk moralism (Geuss 2008; Hendrix 2012; Williams 2008). Kontroverser om hur man kan läsa klassikerna kan åskådliggöras genom debattövningar där studenterna själva får företräda och tillämpa motstridiga tolkningar.

5. Slutsatser: Urval och ansvar

I princip är kanonproblemet olösligt. Vi kan inte konstruera en objektiv nyckel för att välja ut en handfull tänkare, texter, teman eller teorier som ska representera det allra mest väsentliga *from the point of view from nowhere*. I praktiken löser vi förstås den här sortens problem jämt och ständigt i vår undervisning. Vare sig vi skriver läroböcker, läroplaner, föreläsningar eller tentamensfrågor tvingas vi välja ut vad som är viktigt. Det bör för det första väcka frågan vem som gör urvalet. Rasmus Fleischer beskriver i *Det postdigitala manifestet* (2009) dj:ns roll som en ansvarsposition: I en tid när all musik som någonsin

utgivits finns omedelbart tillgänglig, är dj:n den som genom sitt urval skapar möjligheter för musik att äga rum. Med en kanske självsmickrande jämförelse gäller något liknande förstås läraren. Den som gör urvalet är den som tar ansvar å andras vägnar, som slår an en takt och en ton för andra att följa, som skapar gemensamma referensramar. Vi borde således uppvärdera just förmågan att göra ett urval ur överflödet, att skapa mening och begriplighet i den universella tillgänglighetens överväldigande flöde, som en pedagogisk färdighet i sig, men också problematisera det ansvar och den makt den rollen bär upp.

För det andra bör det väcka frågor om rummets, platsens och närvarons betydelse (också detta en poäng hos Fleischer). Tvärtemot 1990-talets hajp kring globalisering och cyberspace, har den postdigitala eran inneburit inte att gränser upplöses, politiken avterritorialiseras och platsen blir betydelselös, utan raka motsatsen: en intensifiering av gränsernas, platsens och rummets betydelse. I en tid när man var som helst utan kostnad kan få tillgång till snart sagt all musik som någonsin utgivits, är folk beredda att betala allt mer för att uppleva en spelning eller en festival. Och, per analogi, när vem som helst kan följa öppna nätkurser vid världens främsta universitet eller läsa vartenda filosofiskt verk som finns bevarat, pekar kanonproblematiken mot en motsvarande uppvärdering av närvaron på en plats där en kompetent person tar ansvar för ett urval ur det överväldigande överflödet.

Referenser

- Bambrough, Renford, 1962. "Plato's Modern Friends and Enemies", *Philosophy* 37 (140): 97–113.
- Bell, Duncan (ed.), 2009. *Political Thought and International Relations: Variations on a Realist Theme*. Oxford: Oxford University Press.
- Berggren, Henrik & Lars Trägårdh, 2009. *Är svensken människa? Gemenskap och oberoende i det moderna Sverige*. Stockholm: Norstedt.
- Bertrand, Julia Lau & Ji-Young Lee, 2012. "Teaching International Relations to a Multicultural Classroom", *International Journal of Teaching and Learning in Higher Education* 24 (1): 128–33.
- Dallmayr, Fred, 2004. "Beyond Monologue: For a Comparative Political Theory", *Perspectives on Politics* 2 (02): 249–57.
- Denemark, Robert A. & Robert O'Brien, 1997. "Contesting the Canon: International Political Economy at UK and US Universities", *Review of International Political Economy* 4 (1): 214–38.
- Etzioni, Amitai, 1991. "Social Science as a Multicultural Canon", *Society* 29 (1): 14–18.
- Fernández, Christian, 2011. "Skolning i medborgarskap", i *Vägar till medborgarskap*, Pieter Bevelander, Christian Fernández & Anders Hellström (red.), 129–41. Lund: Arkiv.
- Fleischer, Rasmus, 2009. *Det postdigitala manifestet: Hur musik äger rum*. Stockholm: Ink.

- Förster, Jürgen, 2014. "Kanonisierung als Form des Vergessens", *Theorieblog.de*, 25 september. <http://www.theorieblog.de/index.php/2014/09/kanonisierung-als-form-des-vergessens-bericht-von-der-herbsttagung-der-dvpw-theoriesektion-vom-16-18-september-in-goettingen/> (läst 17 oktober 2014).
- Foucault, Michel, 1989. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Tavistock/Routledge.
- Geijer, Erik Gustaf, 1980. *Om vår tids inre samhällsförhållanden: Historiska skrifter*. Redigerad av Thorsten Nybom. Stockholm: Tiden.
- Geuss, Raymond, 2008. *Philosophy and Real Politics*. Princeton: Princeton University Press.
- Gorton, William & Jonathan Havercroft, 2012. "Using Historical Simulations to Teach Political Theory", *Journal of Political Science Education* 8 (1): 50–68.
- Gustavsson, Bernt, 1996. *Bildning i vår tid: Om bildningens möjligheter och villkor i det moderna samhället*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Hellström, Anders & Johan Karlsson Schaffer, 2010. "Manifest för den glada statsvetenskapen", *Statsvetenskaplig tidskrift* 112 (4): 368–373.
- Hendrix, Burke, 2012. "Political Theorists as Dangerous Social Actors", *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 15 (1): 41–61.
- Johnson, Jeffrey Alan, 2008. "On the Advantage and Disadvantage of History for Teaching Political Theory to Undergraduates", *Journal of Political Science Education* 4 (3): 341–56.
- Kaufman-Osborn, Timothy V., 2010. "Political Theory as Profession and as Subfield?", *Political Research Quarterly* 63 (3): 655–73.
- March, Andrew F., 2009. "What Is Comparative Political Theory?", *The Review of Politics* 71 (04): 531.
- Mill, John Stuart, 1991. "On Liberty", in *On Liberty and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, Matthew J., 2011. "How (and What) Political Theorists Teach: Results of a National Survey", *Journal of Political Science Education* 7 (1): 95–128.
- Mouzelis, Nicos, 1997. "In Defence of the Sociological Canon: A Reply to David Parker", *The Sociological Review* 45 (2): 244–53.
- Norlock, Kathryn J., 2012. "Gender Perception as a Habit of Moral Perception: Implications for Philosophical Methodology and Introductory Curriculum", *Journal of Social Philosophy* 43 (3): 347–62.
- Oros, Andrew L., 2007. "Let's Debate: Active Learning Encourages Student Participation and Critical Thinking", *Journal of Political Science Education* 3 (3): 293–311.
- Ostrom, Ellinor, 1990. *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Parker, David, 1997. "Why Bother with Durkheim? Teaching Sociology in the 1990s", *The Sociological Review* 45 (1): 122–46.
- Parrish, Rick, 2007. "Getting Outside the Canon: The Role of World, Contemporary, and Lesser Known Texts in the Political Theory Curriculum", *Journal of Political Science Education* 3 (3): 277–91.
- Rehfeld, Andrew, 2010. "Offensive Political Theory", *Perspectives on Politics* 8 (02): 465–86.
- Sohoni, Deenesh & Misha Petrovic, 2010. "Teaching a Global Sociology: Suggestions for Globalizing the U.S. Curriculum", *Teaching Sociology* 38 (4): 287–300.

- Stillman, Peter G., 1992. "Introductory Political Theory Syllabi", *PS: Political Science & Politics* 25 (3): 544-45.
- Stilwell, Frank, 2006. "Four Reasons for Pluralism in the Teaching of Economics", *Australasian Journal of Economics Education* 3 (1-2): 42-55.
- Tickner, Arlene B., 2003. "Hearing Latin American Voices in International Relations Studies", *International Studies Perspectives* 4 (4): 325-50.
- Weiss, Penny A., 2009. *Canon Fodder: Historical Women Political Thinkers*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Williams, Bernard, 2008. *In the Beginning Was the Deed: Realism and Moralism in Political Argument*. Princeton: Princeton University Press.
- Zinn, Maxine Baca & D. Stanley Eitzen, 1996. "Transforming Sociology through Textbooks: Making the Discipline More Inclusive", *Teaching Sociology* 24 (1): 113-16.

Jubileumsessä

Jubileumsessä. Fahlbeckska stiftelsen 100 år

Hösten 2018 fyller Fahlbeckska stiftelsen, huvudman för *Statsvetenskaplig tidskrift*, 100 år. Detta vill vi uppmärksamma genom en serie jubileumsessäer, som fritt låter sig inspireras av innehållet i det kärnfulla och bitvis ödesmättade gåvobrev som Pontus Fahlbeck, tidskriftens dåvarande redaktör, utformade i slutet av första världskriget. Förutom de obligatoriska instruktionerna om skötsel, organisation och ekonomi och det angelägna i att slå vakt om tidskriftens politiska oväld och vetenskapliga självständighet, anger Fahlbeck i urkunden en riktning för den framtida publicistiken. Han skriver:

Blott i en punkt skall jag tillåta mig att angiva ett önskemål för det vetenskapliga arbete, som jag hoppas genom denna stiftelse främja, utom och jämte de uppgifter, som ovan angivits. Det gäller det stora ämnet om folks, staters och kultururs förfall och undergång.

Och fortsätter:

Den fruktansvärda kris, som den civiliserade världen genomgår, kan väcka farhågor för, att de folk, som närmas därav hemsökas, stå inför ett sådant öde. Men manspillan och annan ödeläggelse i krig ersätts snart inom ett livskraftigt folk, blott icke inre sjukdom kommer till. Ty mestadels när folk och kulturer gingo under, var orsaken därtill jämte yttre våld inre brister, sjukdomar i känsla och vilja. Sådana ha redan yppat sig i krigets spår ej blott uti de krigförande länderna utan i alla. Rättsbegreppen hålla på att fördunklas, varigenom samhällsordningen hotas i hela Europa, därest kriget skulle länge fortgå. Men värre än dessa kanske övergående sjukdomstecken äro andra, som redan länge vittnat om folklig ohälsa. Sådana hos de flesta kulturfolk framträdande tecken äro en materialistisk livssyn med kapitalism ovan till i samhället och socialism nedan, samt det s.k. tvåbarnssystemet. Härtill märkas för Sverige särskilt den ringa äktenskapligheten och det stora antalet utom äktenskapet födda barn; bristande nationalkänsla med därav följande stor emigration och försvarsolust; vidare statskänslans och statslydnadens undanträngande i det allmänna livet och rättskänslans i

det enskilda av partikänsla och partilydnad. Det är många och svåra sjukdomstecken, som kunna konstateras inom Sveriges folk och hos alla folk i närvarande tid. Statsvetenskaperna kunna ingen högre uppgift ha än att häremot söka bot, om bot står att vinna. Men förutsättningen för det är i första hand att känna det onda, icke blott i det enskilda fallet utan i allmänhet. Att studera denna mäktiga företeelse, staters förfall och undergång genom tiderna, dess förebud och förlopp, från Grekland och Rom och ännu äldre kulturer till våra dagars folk och stater, samt upplysa och varna – det är den uppgift, som jag såsom mitt vetenskapliga testamente lägger denna stiftelse särskilt på hjärtat.

Frågan är om *Statsvetenskaplig tidskrift* har lyckats leva upp till förväntningarna på denna punkt. Mycket talar för att inriktningen på tidskriften under årens lopp varit en annan än den Fahlbeck efterlyste. Oberoende av hur man ser på saken, är det i dessa jubileumstider angeläget att återigen försöka förvalta arvet från gåvobrevet och med förnyad kraft lyfta fram den breda, episka tematiken i citaten ovan. Detta gör vi genom att bjuda in skribenter från vårt eget ämne, men även skribenter från näraliggande ämnen som historia, ekonomisk historia och antikens kultur- och samhällsliv, liksom nationalekonomi, statistik och juridik. Dessa olika discipliner ingår inte bara i Fahlbeckska kollegiet, utan utgör också, tillsammans med statsvetenskapen, kärnan i det som kallas vetenskaperna om staten.

Vi väljer medvetet essäformatet eftersom det lämpar sig väl för breda, principiella synsätt och analyser. Vi välkomnar inte bara enskilda bidrag utan också kommentarer och kritiska reflektioner med anledning av tidigare publicerade texter.

Den tredje essän i serien är skriven av historikern Isak Hammar och har titeln "Det ständiga fallet. Romarrikets fall som politisk resurs i samtiden".

Det ständiga fallet

Romarrikets fall som politisk resurs i samtiden

Isak Hammar

Hösten 2014 hamnade en välbekant analogi på den globalpolitiska agendan. Med anledning av att president Barack Obama och försvarsminister Chuck Hagel båda hållit tal vid universitetet i Queensland, jämförde nordkoreansk statskontrollerad media dagens USA med det antika Rom. Från Nordkoreas sida menade man att talens innehåll erinrade om det gamla romerska imperiet, begravt i historien på grund av sin aggressiva jakt på välstånd. USAs nuvarande tillstånd, fortsatte man, förde tankarna till romarrikets fall.¹

Politiskt bruk av historien av det här slaget är knappast något att förundras över. Inte heller det i det här fallet nyttjade motivet är förvånande: romarrikets nedgång och fall hör till en av de mest livskraftiga grundberättelserna i västerlandets historieskrivning. Den gäckande frågan om varför den romerska civilisationen dukade under har inte bara fånglat historiker utan återkommande använts av författare, konstnärer och politiker för att kommentera samtiden. Romarrikets fall har kommit att bli en stående samtidsresurs som svarar mot religiösa, moraliska, ideologiska och inte minst existentiella behov.² Som exemplet med Nordkorea väl illustrerar används romarrikets fall också i politiska syften. Den antika historien är härvidlag uppenbarligen flexibel. Bara ett halvår tidigare räknade en debattartikel i *Los Angeles Times* upp parallellerna mellan Kim Jong Uns Nordkorea och det antika Rom under kejsaren Neros tid.³ I artikeln konstaterades det att landets framtid därmed såg mörk ut.

Trots att romarrikets fall på detta sätt lyfts fram som lämplig analogi uppmärksammas mera sällan dylika jämförelser funktion i det politiska samtalet. I de fall sådana uttalanden överhuvudtaget kommenteras är det ofta deras historiska korrekthet som utvärderas. I föreliggande artikel ämnar jag lägga facit åt sidan för att istället diskutera hur Roms fall har fungerat som politisk

1 Uttalandet rapporterades bl.a. i *Washington Post*: "North Korea says the US is doomed just like the Roman Empire", publicerad 26/11 2014. Tillgänglig på <<http://www.washingtonpost.com/blogs/worldviews/wp/2014/11/26/north-korea-says-the-u-s-is-doomed-just-like-the-roman-empire>>, citerad 17/2 2015.

2 Se bl.a. Edwards 1999: 3; Hingley 2001: 8.

3 "North Korea 2014 meets Rome AD 64", *Los Angeles Times*, publicerad 14/3 2014. Tillgänglig på <<http://articles.latimes.com/2014/mar/14/opinion/la-oe-romm-kim-north-korea-caesar-20140314>>, citerad 17/2 2015.

Isak Hammar är verksam vid Historiska institutionen, Lunds universitet.
E-post: isak.hammar@hist.lu.se

samtidsresurs. Resonemanget förs utifrån ett antal olika infallsvinklar. För det första kan man med utgångspunkt i den traditionella grundberättelsen om Roms fall spåra en rad seglivade föreställningar som kommit att få ideologisk och politisk betydelse i västerlandet. För det andra vittnar en historiografisk utblick om hur försöken att förklara varför romarriket föll återkommande grundats i sin tids ideologiska och existentiella kontexter. Till sist är det uppenbart att Roms fall återkommande brukas – som i exemplet ovan – med politisk avsikt att kommentera, ifrågasätta och varna utifrån upplevda problem eller hotbilder. Två sådana dagspolitiska sammanhang värda att titta närmare på är hur romarrikets fall kommit att figurera i miljödebatten och i det amerikanska inrikespolitiska samtalet. Men låt oss börja i den andra änden.

Fallet som grundberättelse

Varför föll det romerska riket? Frågan har varken något entydigt eller neutralt svar. Varje generation av forskare har sina förklaringar, grundade i samtida perspektiv, problem och frågeställningar. Det är därför ingen lätt sak att erbjuda någon kortfattad historisk redogörelse för Roms fall. Faktum är att historiker idag inte ens är ense om huruvida Rom föll överhuvudtaget.

Det romerska imperiets fall har varit föremål för intensiv diskussion alltsedan Edward Gibbons monumentala verk *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* från 1776. Under 1900-talet har debatten accelererat och antalet teorier kan numera räknas till flera hundra.⁴ Till problematiken hör att textmaterialet för perioden är relativt skralt och att det arkeologiska materialet är svårtolkat och omtvistat. I avsaknad av källor har allt mer komplexa teorier lanserats och lagts bredvid seglivade tolkningar och mytbildningar. Ett på många sätt utdraget och invecklat historiskt händelseförlopp inbjuder till ytterligare historievetenskaplig konflikt. Redan här kan vi alltså spåra en anledning till varför frågan fortsätter att pocka på vår uppmärksamhet.

Likafullt finns det sedan antikens dagar en grundberättelse om varför det romerska imperiet dukade under. Denna grundberättelse kan i sin tur sägas ha två sidor. Å ena sidan de externa faktorer som pressade riket utifrån. Å andra sidan den inre utveckling som försvagade riket inifrån. Den förhärskande förklaringen till det romerska rikets undergång stavades länge barbariska invasioner och omoral.

Barbarerna kommer

Då Nordkoreas jämförelse mellan Rom och USA rapporterades i *Washington Post* frågade sig avslutningsvis artikelförfattaren vilken roll Nordkorea

4 För en uppräknning, se Demandt 1983. Se även Wikander 1985.

egentligen kunde sägas spela i den historiska liknelsen. Skulle de identifieras med vandaler eller måhända med någon obskyr germansk stam? Den politiska kontringen var knappast tagen ur luften. I det romerska dramatiska sista akt har barbarerna alltsedan 400-talet e. Kr. spelat rollen som antagonist.

I traditionell historieskrivning spåras romarrikets fall till goternas intrång i Europa mot slutet av 300-talet och deras påföljande plundringar inom det romerska rikets gränser. Våldsamma och hänsynslösa härjningar ansågs därefter ha destabiliserat ett imperium som redan var hårt ansatt av inbördes strider och yttre hot. 400-talet tycktes rymma en rad milstolpar mot den med facit i hand stundande katastrofen. På nyårsafton 406 tågade vandaler, sveber och alaner över den då övergivna Rhengränsen och påbörjade liknade "folkvandringar" på romersk mark. År 410 intogs Rom av visigoter under Alarik, en händelse som gav ett omedelbart gensvar i samtiden. En likande händelse inträffade även 455 när vandaler – de som alltså Nordkorea föreslås likna i *Washington Post* – under sin häröfver Geiserik återigen plundrade Rom. Utvecklingen i grundberättelsen om Roms fall nådde sin kulmen genom att germanen Odovakar avsatte den siste västromerske kejsaren Romulus Augustus, det sedermera symboliserade om än i sin samtid inte särskilt dramatiska året 476. Odovakar utropades till kung av Italien och Rom i väst föll. Därmed ansågs också historien träda in i den mörka medeltiden, en period av kulturellt och civilisatoriskt förfall.

Även en relativt kortfattad historisk redogörelse som denna säger något om betydelsen av romarrikets fall i västerlandet. Civilisation ställs mot barbari, imperiet mot det lilla riket, storskalighet mot småskalighet, enhetlighet mot mångfald, antiken mot medeltiden. Flera faktorer bidrar dock till att problematisera händelseförloppet och forskningen har genom årens lopp kunnat förse "Barbar-förklaringen" med ett antal brasklappar som i sin tur spetsar till synen på Rom och dess kollaps. Romerska riket var vid den här tiden uppdelat i ett Östrom och ett Västrom. Öst styrdes från Konstantinopel och väst ifrån Rom. Romulus "Augustulus", den lille Augustus, var kejsare i väst men erkändes inte av den östromerske kejsaren Zenon. Odovakar, som i västerländsk tradition var en barbar, avsatte pojkkejsaren med Zenons goda minne och har snarare kommit att betraktas som en del av den romersk-germanska härskarklass som vid den här tiden dominerade politiken och i vars händer, snarare än hos svaga kejsare, den reella makten låg genom militära ämbeten. Italiens nya härskare såg sig därmed också som självklara bärare av romerska traditioner. De skulle helt enkelt inte talat om något fall.

Den i sammanhanget mest tänkvärda invändningen är att det enbart var den västra halvan av riket som föll. Det östromerska riket, där man förvisso talade grekiska men kallade sig romare och där man hade såväl senat som romersk byråkrati, levde vidare i 1000 år. Utifrån detta perspektiv har det också ifrågasatts om Rom överhuvudtaget föll eller om det bara rör sig om ett led i en process (som dessutom vid det här laget pågått i ungefär 200 år) att flytta romarrikets

centrum mot öst och Konstantinopel – staden Gibbon symtomatiskt kallade ”Augustus svaga och ovärdiga efterträdare.” Den regelmässigt anförda invändningen har emellertid haft svårt att få genomslag i ett västerländskt historie-medvetande. Östrom har till synes aldrig passat som analogi för västvärlden. När Nordkorea jämförde USA med Rom, avsågs utan tvivel Västrom.

Dylika invändningar till trots var det länge så det första ledet i grundberättelsen om Roms fall löd. Även om historiker och kommentatorer insåg att förloppet var komplext och betingat av olika politiska, militära och ekonomiska faktorer så tolkades historien om romarrikets nedgång och fall i grunden som en konflikt mellan en högtstående kultur och en ociviliserad fiende. Romerska riket föll till barbarerna. Långt fram i modern tid betraktades detta som ytterst beklagligt: antiken var ljuset, medeltiden mörkret. Rom sågs som en av den mänskliga historiens främsta civilisationer vars kulturella, tekniska och politiska prestationer inte skulle upprepas på många hundra år. Med dess fall försvann konst, filosofi och arkitektur. Storskaligheten i imperiet ersattes av små, kortvariga och kulturfattiga kungariket som kom och gick utan att lämna bestående intryck på världshistorien. Romarrikets fall blev en historisk läxa och en varning till efterkommande imperier.

Det inre fallet

A great civilization is not conquered from without until it has destroyed itself within. The essential causes of Rome's decline lay in her people, her morals, her class struggle, her failing trade, her bureaucratic despotism, her stifling taxes, her consuming wars
 Durant, *The Story of Civilization*

Det andra ledet i grundberättelsen om Roms fall sammanfattas i ovanstående välkända citat. Det inre förfallet banade väg för barbarerna. Romarriket var därmed själv skyldigt till sin kollaps. Politiska, militära och ekonomiska problem hade gjort riket instabilt. Rom blev ett exempel på att inre problem kunde leda till starka staters sammanbrott. Den historiska läxan skiftade därmed till att varna för en stats inre förfall, vilket gjorde den sårbar gentemot yttre hot. När historieskrivaren Gregorius av Tours mot slutet av 500-talet skulle skildra de inbördes strider som drabbade en av romarrikets medeltida arvtagare, det frankiska riket, använde han Rom som illustrativt exempel: ”Hur många gånger har inte också städernas stad, hela världens huvudstad, störtats i fördärvet, då den börjat inbördeskrig, men åter liksom rest sig upp från marken, då dessa upphört?”⁵ Den politiska uppmaningen till samtiden är tydlig.

5 Gregorius av Tours, *Decem libri historiarum*, inledning till bok 5. Citerad utgåva: Gregorius av Tours, *Frankernas historia*, 1963: 71.

En omedelbar och seglivad föreställning var att de yttre händelseförloppen, dvs. barbarinvasionerna, enbart möjliggjordes av romarrikets moraliska förfall. Inte minst Österns rikedomar och dekadens hade, ansåg både senantika och efterkommande kommentatorer, förvekligt den romerska karaktären så pass mycket att man inte kunde stå emot germanernas framryckningar. Grekisk och östlig lyx har med detta ställts mot västlig enkelhet och frugalitet. Tanken på ett moraliskt fall har utövat ett starkt inflytande på efterkommande samhällen och lever kvar in i vår tid. Den italienska historikern Roberto De Mattei förorsakade ett ramaskri 2011 då han förklarade romarrikets fall just utifrån ett sådant inre förklaringsmönster – homosexualitet och feminisering hade gjort romarna oförmögna att försvara sig mot barbarerna. Historiska förklaringar som tar avstamp i dygd och moral är ofta tveeggade – de riktar sig lika mycket eller mer till samtiden. Reaktionerna på De Matteis utspel vittnar om detta.

Förklaringsmönster grundande i föreställningar om moral och omoral tillhörde den antika världen och formulerades i religiösa och polemiska termer. Redan 440 anmärkte prästen Salvianus i sitt verk *De gubernatione Dei* att de barbariska invasionerna var Guds straff för romerskt frosseri, dryckenskap, girighet och sexuell omoral.⁶ Såväl hedningar som kristna skyllde 400-talets olyckor på varandra. Inget inlägg i debatten skulle komma att få så stort inflytande som Augustinus. I tjugotvå böcker försökte han stävja de kritiska och hånfulla röster som skyllde situationen på kristendomens införande. Hans argumentation är visserligen komplex, men Augustinus lade stor möda på att belägga att romarna och deras gudar var omoraliska och drabbade av katastrofer långt innan kristendomen gjorde entré.⁷ Sådana föreställningar kunde även utnyttjas för att förklara och förutse maktpolitiska skeenden. Även ovan nämnde Gregorius tolkade de frankiska inbördeskrigen i ljuset av omoraliskt leverne. Han formulerade detta som en uppmaning till makthavare i sin egen tid: "Har ni inte överflöd på allt? I era palats växer njutningarna över alla bräddar, i era förrådskamrar överflödar vin, vete och olja, i era skattkamrar hopas guld och silver. En sak fattas er: eftersom ni inte håller fred inbördes, saknar ni Guds nåd."⁸ Redan då minnet av Rom fortfarande var färskt var dess fall en resurs som kunde utnyttjas politiskt. Historien som *magistra vitae* – som lärande exempel – gick tidigt via dylika föreställningar om omoralens katastrofala konsekvenser.

Frågan om Västroms fall som sedelärande exempel tog sedermera en annan riktning. Alla höll inte med om att germanernas invasion av romarriket var beklagansvärt. Stundtals, och i vissa specifika politiska kontexter, har det varit

6 Salvianus, *De gubernatione Dei*, 4–7.

7 Resonemangen är återkommande hos Augustinus i verket *Guds stad* men diskuteras specifikt i kapitel 2.

8 Citerad utgåva: Gregorius av Tours 1963:71–72.

barbarerna som fått stå som moraliska föredömen för samtiden. Den tyske filosofen Herder menade till exempel att de romerska karaktärerna ”lösts upp”, inte minst av lyx. Han såg därför de barbariska intågen i Rom som lyckosamma – Rom låg anemiskt vid sin dödsbädd och behövde hjälp att dö till förmån för Italien.⁹ Barbarerna, det vill säga tyskarna, assisterade dem. Under senare tid har även barbarerna identifierats med briterna, inte minst populärvetenskapligt genom Terry Jones böcker och teveprogram.¹⁰

En annan inflytelserik ”inre” förklaringsmodell stod den man för med vilken romarrikets nedgång och fall är tydligast förknippad: Edward Gibbon. Gibbon såg romarrikets fall som oundvikligt och pekade skickligt på hur olika faktorer samverkade under en lång period. Icke desto mindre kom kristendomen att bära en betydande del av skulden. Denna hade, menade han, inte bara kommit utarma den romerska karaktären utan innebar dessutom att alltför många dugliga individer drog sig tillbaka till klosterlivet istället för att ägna sig åt den offentliga sfären.¹¹ Den romerska plikt känslan hade gått förlorad och försvarsförmågan underminerats. Frågan varför inte detsamma inträffade i Öst-rom förblir dock obesvarad av Gibbon. Verket var ett barn av upplysningens idéströmningar och resultatet av den historiska analysen kan läsas som en dom över kyrkans roll i Gibbons egen samtid. Gibbon ansåg dessutom att lärdomen från Rom borde tas på allvar: ”Denna ohyggliga omvälvning kan med framgång användas för att ge vår tid nyttiga lärdomar”, skrev han. Hotet, då som nu, bestod av ”de primitiva nationerna”. Skillnaden, och anledningen till att man kunna hysa viss tillförsikt till sin egen tid, menade Gibbon var att:

Om en ociviliserad erövrare skulle uppenbara sig från Tatariets öknar skulle han stå inför uppgiften att i tur och ordning beseogra Rysslands robusta bönder, Tysklands manstarka arméer, Frankrikes tappra ädlingar och de oförskräckta fria männen i Storbritannien.¹²

Den historiska sensmoralen var med andra ord att starka, sammanhållna och dygdiga nationer kan stå emot de yttre hot som tornar upp vid horisonten.

Grundberättelsen om Roms fall har fått stå i centrum för moraliska och politiska uppmaningar alltsedan 400-talet. Udden har förvisso varit riktad mot olika mål, men återkommande mot samtiden. Grundberättelsen skulle

9 Herder redogör för Roms fall i *Idéen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. För romantikens bild av Rom, se Lindberg 1998.

10 Boken finns utgiven på svenska med titeln *Barbarerna: romarrikets historia ur de erövrade folkens perspektiv*. Boken har även blivit grund till en BBC-dokumentär i fyra delar från 2006 kallad *Terry Jones' Barbarians*.

11 Gibbon utvecklar tankarna framförallt i band II, kapitel 38. För Gibbons verk, se bl.a. Ando 2006: 59–76; samt Womersley 2002.

12 Citerad utgåva Gibbon 1986: 85.

sedermera komma att utmanas. Men även de nya tolkningarna präglades av sin tids ideologiska ramar.

Grundberättelsen utmanas

Under 1900-talets sista decennier kom grundberättelsen om Roms fall att ifrågasättas av ett flertal forskare och utifrån en rad olika utgångspunkter. Moraliskt fördärv och barbari förlorade sitt självklara förklaringsvärde. I grunden låg bland annat historievetenskapernas utveckling och medföljande självreflektion. Målet var fortsatt att klarlägga orsakerna till fallet men förklaringarna förändrades också märkbart i takt med tidens horisonter. Även för forskningen blev romarrikets fall en referenspunkt för vad man upplevde som den egna tidens utmaningar. Som Bo Lindberg påpekat har antiken på detta sätt ofta blivit ”avlockad exempel, förebilder och hotbilder som tjänar olika epokers självförståelse och ideologiska diskussioner.”¹³ En del av dessa tolkningsförsök framstår i efterhand som missriktade eller kanske löjeväckande, medan andra har fortsatt gott förklaringsvärde. Ett axplock av teser och förklaringsmodeller kan i detta sammanhang räcka för att illustrera bredden. Tolkningar av orsakerna till Roms fall har tagit sin utgångspunkt i alltifrån rasbiologiska, kapitalistiska och marxistiska perspektiv, till vapentekniska och inte minst ekologiska förklaringsmodeller. Rom föll på grund av de ökade skillnaderna mellan rika och fattiga; Rom föll på grund av den italiska rasens biologiska (och därmed moraliska) utarmning; Rom föll till följd av ett alltför högt skattetryck, okontrollerad inflation, oförmåga till industrialisering av samhället, av ojämlika produktionsförhållanden, utsugning eller skövling av naturtillgångar. Till detta kan läggas förklaringar som betonar pestens, slaveriets, handelns eller avfolkningens betydelse. Ofta, om än inte alltid, säger därmed tolkningarna av romarrikets fall mer om den tid vari de formulerades än om antiken – vare sig de idag kastats på skräphögen eller inte.

Medan ekonomiska och militära förklaringar, ofta i kombination, har varit mer eller mindre konstanta genom århundradena har även några mer övergripande perspektiv visat sig livskraftiga.¹⁴ Ofta kan tvisterna diskuteras i termer av dikotomier. Några av dessa är värda att titta närmare på.

Den kanske mest omdebatterade tesen under 1900-talet, den så kallade Pirenne-tesen, tog sin utgångspunkt i frågan om antikens slut och medeltidens början. Henri Pirenne menade att man inte alls borde tala om romarrikets fall vid slutet av 400-talet.¹⁵ De nya rikena övertog tvärtom romerska traditioner och handel och kultur fortsatte i samma spår. Istället var det på grund av den arabiska expansionen som den antika världen gick förlorad. Frankernas

13 Lindberg 1998: 67.

14 För ett exempel på ett försök till ekonomisk förklaring, se Jones 1966; för militär dito, se Ferrill 1986.

15 Verket *Mahomet et Charlemagne* gavs ut postumt 1937.

kontakt med medelhavet bröts i och med islams utbredning och detta tvingade i sin tur fram karolingernas allians med påven. De politiska implikationerna av en sådan omtolkning är inte svåra att se: araberna övertog skulden från europeiska folkslag. Även synen på barbarerna förändrades, inte minst genom ett verk av Reinhard Wenskus som uppmärksammade stammarnas heterogena och sinsemellan skiftande drivkrafter.¹⁶

Med utgångspunkt i den östliga rikshalvans fortlevnad förde Peter Brown 1971 fram ett nytt perspektiv som skulle visa sig varaktigt.¹⁷ Kulturellt och religiöst beskrev Brown den period han själv lanserade som "senantiken" i termer av blomstring. Den innehöll alls inte något förfall, menade han. Snart talade man inte längre från forskningens sida om "nedgång" eller "fall" utan om förändring eller övergång. Det nya var därmed inte att betrakta som sämre, bara annorlunda. Utvecklingen stärktes genom ytterligare en dynamisk debatt, nu centrerad kring motsatsparet konflikt – assimilering. Forskare som betonade det senare ansåg att det var för enkelt att lägga skulden på barbarerna. Den främste företrädaren för en sådan syn, som fått stort inflytande, är Walter Goffart.¹⁸ Romarna, hävdade han, samarbetade med de nya folkslagen, ibland bildade de till och med ett slags buffertstater. Tillspetsat kanske man skulle kunna säga att romarna "outsourcade" sitt gränsförsvär. De nya stammarna sökte sig till Rom för att ta del av dess imponerande glans, inte med avsikt att förstöra. De assimilerades sakta in i romerska riket och kom till slut att utgöra den nya överhögheten. Även en sådan historiesyn kan tolkas ideologiskt. Goffart såg själv sitt perspektiv som ett försök att lösgöra historien om germanerna från den tyska nationalismens grepp.

Huruvida Roms fall ska ses som unikt eller som en del av ett mönster för historiska imperier överlag har varit ytterligare en fråga i sammanhanget. Ska fallet kanske tolkas deterministiskt eller till och med utifrån vad man kan kalla en cyklisk historiesyn? En som lanserat en sådan teori om imperiers oundvikliga fall är J. A. Tainter som också använder just Rom som typfall. I korthet går hans resonemang ut på att efterhand som ett samhälle växer blir det också mer och mer komplext och socialt uppdelat. För att möta sådan förändring behöver samhället växa ytterligare men efterhand når man en gräns för det överskott som till exempel erövring och beskattning kan erbjuda. Politisk och ekonomisk stagnation följer varpå också en kollaps blir oundviklig.¹⁹ Teorin kan tolkas som en kritik mot imperialistiska tendenser överlag. Men det är också värt att notera lockelsen i sådan tankefigur – om stora imperier tros falla av historisk nödvändighet, så blir de automatiskt ett varnande exempel för efterföljande stater.

16 Wenskus 1961.

17 Brown 1971. För liknande perspektiv, se Wells 2008. Se även Kagan 1978.

18 Se framförallt Goffart 1980; samt nu även Goffart 2006.

19 Tainter 1987

Under senare tid har det framförts kritik mot forskares motvilja att prata om "kris" och "nedgång". Att Västrom delegerade bort sin egen existens genom att succesivt överlåta mer och mer av sitt gränsvärn till germanska stammar var, menade Roger Collins, beklagligt och resulterade i förlusten av både samhällsordning och den höga nivån av materiell och intellektuell kultur.²⁰ Än mer kraftfullt har Bryan Ward-Perkins argumenterat för invasionernas destruktiva och våldsamma karaktär. Samtida dokument visar, menar han, att det inte var frågan om någon fredlig assimilering. Skulden läggs återigen på barbarerna. Cirkeln är därmed sluten.

Roms fall och miljökritiken

Ett idag närliggande exempel på hur romarrikets fall mobiliserats inte bara i samtidens utan även i framtidens tjänst är efterkrigstidens miljödebatt. Antikforskare inspirerade av 1960- och 70-talens begynnande engagemang för människans påverkan på miljön såg nu miljöförstöring som en förklaring till varför den romerska civilisationen gick under. Men förhållandet mellan Rom och miljö går även i motsatt riktning – Roms fall kan inte bara förklaras i ljuset av ett framväxande miljömedvetande, det kan också varna för vår egen annalkande katastrof. Därmed aktualiseras historiens profetiska egenskap genom miljöpolitiskt antikbruk. Med historikern Klas-Göran Karlsson kan man tala om ett politiskt-pedagogiskt bruk av historien var syfte är att "väcka uppmärksamhet och tvinga människor till politiskt ställningstagande".²¹

Idéhistorikern Erland Mårland har framhållit att just romarrikets fall erbjudit "en paradigmatiske modell" för en högt stående civilisations snabba förfall som blivit väl använd inom 1800 och 1900-talets miljötänkande.²² Funktionen är just som varnande exempel på vad som kan hända vårt samhälle om vi överskrider våra resurser. Mårland poängterar att även om katastroftänkande och undergångsförställningar är framåtriktade så hämtar de näring ifrån historien.²³ Redan på 1800-talet menade forskare att romarna ägnade sig åt rovdrift och att jorden därför kom att bli mer och mer utarmad. Mårland exemplifierar sitt resonemang med kemisten Justus von Liebig som särskilt pekade på staden Roms allt ökande behov som i sin tur närde rikets aggressiva expansionspolitik. Det naturliga kretsloppet stördes eftersom ingen näring återfördes till de romerska jordarna. Men även om detta höll på att upprepas i vår egen tid kunde situationen avhjälpas genom att von Liebig's agrarkemiska teorier omsattes i praktiken.²⁴ Vi behövde inte gå i Roms fotspår.

20 Collins 2010: 93

21 Karlsson 2014: 75.

22 Mårland 2012: 27.

23 För liknande resonemang, se även Larsson Heidenblad: 2012.

24 För von Liebig resonemang i svensk översättning, se von Liebig 1868. Se även Mårland 2000.

Roms fall i miljödebatten illustrerar kanske tydligast hur forskning och politiskt-pedagogiskt bruk av historien smälter samman. En av de mest inflytelserika rösterna i forskarsamhället har tillhört J. Donald Hughes. I boken *Ecology in Ancient Civilizations* framhöll han att romarnas oförmåga att anpassa sitt samhälle till naturen på ett harmoniskt sätt var att betrakta som den grundläggande orsaken till romerska rikets fall vid sidan om ett komplext samspel av sociala, politiska och ekonomiska faktorer.²⁵ Hughes beklagade även att de aspekter av Rom som amerikaner och européer beundrar mest var samma aspekter som bidrog till den utarmning av naturresurser som gjorde fallet ofrånkomligt.²⁶ Romarnas attityd gentemot naturen var roten till det onda menade Hughes, en attityd som även skapat problem för den moderna människan. I sina slutsatser framhöll han att den moderna miljökrisen vuxit ur problem som låg djupt inbäddade i den antika världen, men också att vi därför kunde lära oss något av de antika samhällenas misslyckanden.²⁷ Historisk forskning kom på så vis att ge ett politiskt budskap till samtiden.

Än skarpare framstod den egna samtidens påverkan på tolkningen av Roms fall när miljöanalogin blev belagd genom observation av moderna Medelhavsförhållanden. Miljödebattören George Perkins Marsh noterade att naturen i Medelhavsländerna vittnade om antikens miljöförstöring med sin blotta uppenbarelse.²⁸ Det romerska imperiets storskaliga utsugning av jorden i jakt på resurser ledde till att landskapet förstördes och även in i modern tid saknade näring. En tidig svensk röst som på likande sätt mobiliserade den samtida Medelhavsnaturen som bevis för en historisk process var ambassadören och miljödebattören Rolf Edberg. I sin inflytelserika *I skuggan av ett moln* jämförde han de blomstrande beskrivningarna i Homeros med dagens eroderade och karga landskap. Romarna sög ut campagnan och drevs att ständigt utvidga sitt imperium, skrev Edberg. Barbarerna såg han som obetydliga i sammanhanget:

Historien har bevarat minnet av Alarik och hans goter – män i vapen, som en dag bankar på ett världsväldes portar, har mer dramatisk appell än herdar och bönder som lämnar eroderade jordar. Imperiets verkliga gravskrift står skrivet i själva landskapet.²⁹

Frammanandet av romarrikets fall i brinnande miljödebatt är ytterligare ett typexempel på hur historien kommit att användas för politiska syften. Bruket av det romerska exemplet illustrerar också dialektiken mellan forskning och samhällsdebatt. Roms fall är en återkommande tankefigur även idag i

25 Hughes 1975: 128.

26 Hughes, 1975: 129.

27 Hughes, 1975: 154.

28 Marsh 1864.

29 Edberg 1968: 120.

klimatbloggar och i dagstidningars rapportering om miljöfrågor. I boken *Kollaps: livet vid civilisationens slut* använder författaren David Jonstad liknelsen med Rom för att betona det kapitalistiska konsumtionssamhällets oundvikliga undergång. ”På romartiden fanns ingen olja att kriga sig till, men det var likväl energi som de romerska erövringstågen tog sikte på”, konstaterar Jonstad.³⁰ Han menar att just Rom är den civilisation som har flest likheter med vår egen. Därmed kan den också hjälpa oss att ”förstå vårt eget samhälle och vad vi har att vänta av framtiden.”³¹ På så vis aktualiseras romarrikets fall för att belägga den argumentation som till syvende och sist landar i att vår civilisatoriska modell är en omöjlighet. Men Roms fall fyller på samma gång en existentiell funktion genom att orientera oss i nuet och bereda oss på framtiden.

Det amerikanska romarrikets fall

Paralleller till Roms fall återfinns som vi sett med regelbundenhet inom den politiska sfären. Även om hänvisningar till den romerska historien periodvis har varit framträdande även i de europeiska länderna, är den romerska analogin idag flitigast använd i USA.³² Det är i sig inget att förundras över, USA har alltid legat den romerska historien nära. I de politiska diskussioner som formade konstitutionen under slutet av 1700-talet var Rom föremål för livliga diskussioner förda utifrån antika författare som Polybios och Livius.³³ I offentliga debatter fördes den politiska argumentationen utifrån specifika antika texter och idéer. Framförallt kom det att bli den romerska republiken som fick tjäna som ideal. George Washington blev känd som Cincinnatus – bonden som lämnade plogen för att rädda republiken men som därefter genast återvände till sin åker. Andra politiker identifierade sig med stoikern Cato eller retorikern Cicero. Julius Caesar användes tvärtom som negativt exempel och förknippades till exempel av John Adams med det tyranniska Storbritannien. Republikens fall, snarare än det romerska imperiets kollaps ca 500 år senare, sågs som den allvarligaste varningen till samtiden.

Inom film och litteratur blev USA också starkt förknippat med Rom, dock i detta sammanhang allt oftare med kejsartiden och dess förföljelse av kristna, galna tyranner, grymma skådespel, lyx och dekadens.³⁴ Under 1930-talets depressionsår använde Cecil B. DeMille Romanalogin explicit för

30 Jonstad 2012: 78.

31 Jonstad 2012: 77.

32 För Rom och USA, se framförallt Malamud 2009. För jämförelser i och med Storbritannien, se Edwards 1999.

33 Se Richard 1994.

34 Forskningsfältet för antiken på film och tv är idag omfattande. Några standardverk är Wyke 1997; Winkler 1991; Solomon 2001. Ämnet behandlas nu även på svenska i boken *Svärd, sandaler och skandaler*. Se Hammar & Zander 2015: 9–53 för introduktion.

att kommentera det glada tjugotalets överkonsumtion. Med ännu tydligare politisk udd skrev Howard Fast romanen *Spartacus* under McCarthy-erans kommunistjakt – senare filmatiserad av Stanley Kubrick med Kirk Douglas i huvudrollen. I den fick Rom representera det kapitalistiska och imperialistiska USA och slavarna de amerikanska lönearbetarna.³⁵ Såväl boken som filmatiseringen 1960 kom att uppfattas som kommunistisk propaganda.

Paul Burton har visat att paralleller till Rom blev särskilt populära under 2000-talets första decennium och menar att detta var en följd av diskussioner om USAs geopolitiska ställning.³⁶ Var USA att betrakta som ett imperium eller inte? Vilka likheter fanns med romarriket? I varje sådan självbetraktande jämförelse anar man en underliggande rädsla för att USA ska gå Roms öde till mötes. En rad debattböcker har under det senaste decenniet tagit utgångspunkt i analogin mellan USA och Rom för just sådana självbetraktelser. Behovet att spegla sig i historien har varit stort. Den numera väletablerade jämförelsen möjliggör i dessa fall ofta mer komplicerade resonemang. I Harold James *The Roman Predicament* utgör den grund för ett resonemang om konflikten mellan å ena sidan den fria liberala världsmarknaden och å andra sidan behovet av kontroll, det senare genom globala maktanspråk. Dilemmat som James ser är att globaliseringens krav på frihet leder till problem som måste lösas med kontroll. Rom gick under på grund av detta problem – huruvida USA kan undvika samma öde tycks vara en fråga om dess förmåga till anpassning. James, som utgår från diskussioner förda av Gibbon och Adam Smith, uppmärksammar Romanalogins flexibilitet – den uppskattas, menar han, av både bejakare och belackare av global kontroll.³⁷ Cullen Murphys *Are We Rome?* går djupare in i jämförelsen mellan dagens USA och det antika Rom utifrån nära nog hela den romerska historien. Även han avslutar sin framställning med den öppna – och i sammanhanget givna – frågan om USA oundvikligen också kommer att falla. Hans svar är ett försök till optimism. USAs befolkning behöver å ena sidan blir mer positivt inställd till resten av världen, menar han, å andra sidan behöver misstron mot den egna regeringen motverkas genom medborgaransvar.³⁸ En kritisk röst utanför USA, Emmanuel Todd, menade i boken *Låtsasimperiet: Om det amerikanska systemets sönderfall* liksom Murphy att inställningen till världen var en springande punkt. Boken som blev en internationell bestseller konstaterade inledningsvis att USA håller på att bli ett problem för världen. Todd diskuterade därefter USAs nedgång som imperiemakt och i detta sammanhang lyftes den romerska historien fram som lärorik modell. Den av USA pådrivna globaliseringen kan jämföras med antika förebilder, menade han, med vilkas hjälp

35 En genomgång av såväl bokens som filmens politiska budskap görs av Malamud 2009: 213–225.

36 Burton 2011: 66–104. Jfr Malamud 2009: 256.

37 James 2006: 141.

38 Murphy 2007.

man kan konstatera att ekonomisk dominans alltid kan härledas politiskt och militärt.³⁹ USAs allvarligaste problem som imperium idag, ansåg Todd, är att man saknar en homogen syn på mänskligheten. Under 1950-talets amerikanska storhetstid uppvisade USA en generös och tolerant syn på omvärlden och var därmed, hävdade han, då också som mest likt det romerska imperiet vars kontinuerliga anpassning till erövrade områden ledde till dess framgångar.⁴⁰

Andra röster i debatten är mera skeptiska till analogin i stort. Thomas Madden menar i *Empires of Trust* att USA har lite gemensamt med det åldrande romerska imperiet, men desto mer med den vitala romerska republiken. Vaclav Smil är ännu tydligare. I en bok med den talande titeln *Why America is not a New Rome* går han till angrepp mot parallellen i sig. Det finns ingen grund för att jämföra de två supermakterna menar han och parallellen kan därmed inte användas för att förutspå USAs öde. Debattböckerna ger här prov på de två grundläggande frågor som författarna till boken *Imperial Projections* lyft fram. Å ena sidan identifiering ("Vi är romarna") och andra sidan distansering ("Vi är inte romarna") i en ständigt pågående diskursiv kamp.⁴¹ Det romerska exemplet pendlar ständigt mellan ideal och varning.

Även på den realpolitiska arenan dyker Roms fall upp. Den demokratiske senatorn Robert C. Byrd från Virginia var länge en särpräglad röst i sammanhanget. Byrd återkom fram till sin död 2010 gång efter annan till den romerska historien i sina tal inför senaten. Ofta var hans budskap formulerade som varningar. När han drog på sig kritik för sitt bruk av historien skrev han i ett offentligt försvar: "I am making the statements to demonstrate to other Senators and to the public watching that we tamper with our carefully crafted system of checks and balances at our peril. Rome fell when its Senate became weak and ceded its power to a dictator."⁴² Byrd talade här om republikens fall, vilket han liksom nationsgrundarna alltså identifierade som romarrikets fall. Vid ett annat tillfälle kopplade även Byrd nedgångstanken till omoral: "In this effeminate age, it is instructive to read of courage", meddelade han i ett senatstal om det goda exemplet Helvidius Priscus som mördades av kejsaren för att han talade fritt. Den politiska kritiken mot det egna samhället är nog så tydlig. I november 2014 gick den konservative Texassensatorn Ted Cruz ett steg längre när han i talarstolen levererade en omtolkning av Ciceros första tal mot Catilina, en av den antika litteraturens absoluta klassiker. Utan vidare inramning och mer eller mindre ord för ord följde Cruz den antika förlagan utan att bryta mot talets form eller längd. Talet som Cicero höll 63 f. Kr var en attack

39 Todd 2004:70.

40 Todd 2004: 131.

41 Joshel, Malamud & McGuire 2001: 6.

42 Byrds svar till sina kritiker finns på bl.a. på <<http://www.byrdcenter.org/index.php/2013/11/12/roman-history-and-the-line-item-veto-senator-byrds-defense-of-the-u-s-constitution>>, citerad 5/2 2015. En del av talen finns tillgängliga på <www.c-span.org>.

mot Lucius Sergius Catilina, utmålad av Cicero som populist i konflikt med senaten och som ett allvarligt hot mot den romerska republiken. Cruz tal var istället riktat mot president Obama och i det Cruz uppfattade som den amerikanska republikens förestående fall.⁴³

Även i den amerikanska dagspressen finner man med jämna mellanrum debattartiklar med liknande betraktelser. Charles A. Kupchan har i kampen mellan USA och EU sett likheter med romarrikets uppdelning i Västrom (Washington) och Östrom (Bryssel).⁴⁴ Historien, menar han, går igen men utvecklingen kan också vändas. Om konsekvenserna av rivaliteten uppmärksammas har de båda motparterna chansen att minska avståndet sig emellan. I annat fall kommer civilisationernas kamp stå inom väst fortsätter han. Historikern Piers Brendon underströk i sin tur i en artikel i *New York Times* att även om det fanns likheter, så var skillnaderna ekonomiskt och militärt alltför betydande. Medan Rom var en jordbruksekonomi, så är USAs baserad på industri. Mer anmärkningsvärd är dock Brendons militära jämförelse. Även med dagens terrorism och kärnvapenhot är det svårt att föreställa sig en attack på USA lika katastrofal som den vandalerna, goterna och hunnerna utförde på Rom, skriver han.⁴⁵

Andra politiska jämförelser i media har tydlig karaktär av uppmaning. Ett exempel där Rom används för ideologisk kritik återfinns i en artikel med titeln "Will America soon fall, just like Rome did?" från juli 2013. Anledningen till den historiska reflektionen var det politiska läget i nationen men den historiska jämförelsen hade också aktualiserats under en sammankomst anordnad av libertarianister kallad *FreedomFest* vid vilken artikelförfattaren deltagit. Vid detta möte påpekade Tea Party-politikern Matt Kibbe att Amerika mycket väl kan komma att falla, precis som Rom. "The parallels are quite ominous – the debt, the expansionist foreign policy, the arrogance of executive power taking over our country."⁴⁶ Artikelförfattaren noterar avslutningsvis att rörelser som Tea Party och libertarianismen utgör exempel på goda krafter som kan stävja fallet och bekämpa ett imperialistiskt Washington. Artikeln utgör därmed ett typexempel på den samtidspolitiska funktionen av Roms fall. Åberopandet av Roms fall föranleder att både hot och lösning kan pekas ut, att både kritik och alternativ kan föras fram. "Vi kommer att falla som Rom om inte..."

Även politiska uppmaningar gällande militära frågor kan i dagspressen

43 Talet i sin helhet finns på Youtube.

44 "The End of the West", *theatlantic.com*, publicerad 11/1 2002, tillgänglig på <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/11/the-end-of-the-west/302617>>, citerad 14/2 2015.

45 "Like Rome Before the Fall", *nytimes.com*, publicerad 24/2 2010, tillgänglig på <<http://www.nytimes.com/2010/02/25/opinion/25brendon.html?pagewanted=all>>, citerad 14/2 2015.

46 "Will America soon fall, just as Rome did?" *foxnews.com*, publicerad 31/7 2013, tillgänglig på <<http://www.foxnews.com/opinion/2013/07/31/will-america-will-soon-fall-as-just-like-rome-did>>, citerad 11/2 2015.

lyftas med Roms fall som utgångspunkt. Funktionen är densamma. I artikeln "Don't Do As the Romans Did..." liknas den historiska imperiemaktens två-fronts krig mot stammarna i norr och Partiska riket i öst med USAs förhållande till Ryssland, Kina och Iran. "If the United States does nothing but to accept threats as they come along, a dark fate awaits it. Just ask Rome", lyder artikelns slutkommentar.⁴⁷

Slutligen har Roms fall återkommande mobiliserats som kommentar på ekonomiska frågor. Den republikanske politikern Rand Paul drog under sin valkampanj 2010 en direkt parallell mellan USAs ekonomiska läge och romarrikets fall. För Paul var statens stimulanspaket att jämföra med tanken på "bröd och skådespel": "In the latter days of Rome, the economy was crumbling, the emperor...would placate the mob with bread and circus – food and entertainment to placate them since the economy was in shambles and dwindling around them".⁴⁸ En av Pauls kampanjarbetare förklarade utspelet i en pressrelease med att Paul använde metaforen för att visa vad som kan hända om en nation inte respekterar sina traditioner. Historien mobiliseras i en konservativ kritik mot vad man upplever som en övertrasserad ekonomi grundad i statligt oansvar. Kritiska röster som i likhet med Paul avvisar statlig kontroll kan även ta omvägen via Rom plats i populärkulturen. I en debattartikel i tidningen *Forbes* användes Suzanne Collins omåttligt populära Romanologi *The Hunger Games* som språngbräda för kritik mot "Big Government". Artikelförfattaren ser i det fiktiva landet Panem ett exempel på vad som kommer hända om den amerikanska staten växer sig för stark.⁴⁹ Frågan dök upp igen 2013 då historikern Barry Strauss i en debattartikel avfärdade att budgetstriderna signalerade slutet på den amerikanska republiken. Romarna förlorande sin republik, i sammanhanget återigen tolkat som det egentliga fallet, för att man glömde förmågan att förändras och kompromissa. Att Amerika kommer att bestå kan man, menade Strauss, tacka dess grundare för då dessa noggrant hade studerat sin historia. Men, konstaterade han, varken Cruz eller Obama kommer att korsa Rubicon.⁵⁰

47 "Don't Do As the Romans Did...", *Politico Magazine*, publicerad 9/9 2014, tillgänglig på <<http://www.politico.com/magazine/story/2014/09/obama-two-front-war-rome-110779.html#VNsxhS6m33j>>, citerad 11/2 2015.

48 Citatet är hämtat från "Rand Paul likens U.S. to Roman Empire in days before it fell", *courierjournal.com*, publicerad 7/7 2010, tillgänglig på <<http://www.courier-journal.com/article/20100701/NEWS01/7010365/Paul+likens+U.S.+to+Roman+Empire+in+days+before+it+fell>>, citerad 14/2 2015.

49 "Suzanne Collins 'The Hunger Games' Illustrates the Horrors of Big Government", *forbes.com*, publicerad 21/3 2012, tillgänglig på <<http://www.forbes.com/sites/johntamny/2012/03/20/suzanne-collins-the-hunger-games-is-a-story-about-the-horrors-of-big-government>>, citerad 11/2 2015.

50 "Does budget battle signal end of American republic? Not so fast", *foxnews.com*, publicerad 18/10 2013, tillgänglig på <<http://www.foxnews.com/opinion/2013/10/18/does-budget-battle-signal-end-american-republic-not-so-fast>>, citerad 14/2 2015.

Ett ständigt fall – avslutande reflektioner

Romarriketets fall är inte bara en historisk gåta i ständigt behov av förklaring. Det är en stående politisk resurs i samtiden – en tidlös lärdom redo att användas vid behov. Fallets plats i det västerländska historiemedvetandet har i denna artikel spårats utifrån tre perspektiv. Som grundberättelse bär romarriketets nedgång och fall på västerlandets traderade syn på sig själv och varnar om hotet från ociviliserade folk och moraliskt förfall. Den historiografiska utvecklingen och förklaringsförsökens skiftningar vittnar vidare om hur de vetenskapliga tolkningarna inte är frikopplade från sin tids politiska trender, förklaringsmodeller eller orosmoln. Därtill finns det tydliga exempel på hur Roms fall brukats politiskt. Budgetkriser, globalpolitik, miljöfrågor, militära rädsor och moraliska hot kan alla med ett synbart mått av självklarhet tolkas i ljuset av denna historiskt omtvistade händelse. I sådana exempel är en enkel föreställning om att det romerska riket föll nog för att ställa historien i samtidens tjänst. Vetenskapliga förklaringsmodeller behövs inte och inte heller söker man svaret på varför Rom gick under – bara hur ett samtida fall av liknande proportion kan förhindras. Bakom behovet att blicka tillbaka mer än 1500 år anar man ideligen en inbakad oro att det hela kan hända igen.

Genom sin status som evig fråga och som samtidspolitisk resurs svetsas också förklaringar och bruk av Roms fall samman – ett fenomen som inleddes redan på 400-talet och som är märkbart än i dag. Historieskrivning och opinionsbildning har återkommande genom historien tenderat att sammanfogas. Historien om Roms fall är ett bra exempel på detta – från Gregorius av Tours till J. Donald Hughes. Inte minst debattböcker om såväl miljöfrågan som om USAs identitet som nation visar hur dagsaktuella politiska budskap överlappar med seriösa försök att tolka och förstå den romerska historien.

Den moderna jämförelsen med romarriketets fall föder på många sätt sig själv. För varje politisk eller kulturell anspelning stärks den, vilket i sin tur gör den attraktiv som resurs. Roms fall är en fast punkt i historien om än med ständigt skiftande betydelse – flexibel nog att ständigt anpassas till dagsaktuella behov, gåtfull nog att fyllas med önskvärt innehåll och spännande nog att gripa tag i våra förväntningar på framtiden. Om Rom kunde gå under, kan inte allt då gå under? Vårt behov av att spå framtiden gör att vi ständigt blickar tillbaka till romarriketets nedgång och fall.

Litteraturförteckning

- Ando, Clifford, 2006. "Narrating Decline and Fall", s. 59–76, i Rousseau, Philip & Raithel, Jutta (red.), *A Companion to Late Antiquity*. Oxford: Blackwell.
- Brown, Peter, 1971. *The World of Late Antiquity: AD 150–750*. New York: Har Brace J.

- Burton, Paul, 2011. "Pax Romana/Pax Americana: Perceptions of Rome in American Political Culture 2000–2010", s. 66–104, *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 18, no. 1.
- Collins, Roger, 2010. *Early Medieval Europe, 300–1000*, 3. ed.. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Demandt, Alexander, 1983. "Erklärungsversuche zur Auflösung des römischen Reiches", *Mittelungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 90, no 1.
- Edberg, Rolf, 1968. *I skuggan av ett moln*. Stockholm: PAN/Nordstedts.
- Edwards, Catharine (red.), 1999. *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789–1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferrill, Arther, 1986. *The Fall of the Roman Empire: the Military Explanation*. London: Thames and Hudson.
- Gibbon, Edward, 1986. *Romerska rikets nedgång och fall*. Stockholm: Forum. Översättning Claës Gripenberg.
- Goffart, Walter A., 1980. *Barbarians and Romans, A.D. 418–584: the Techniques of Accommodation*. Princeton: Princeton University Press.
- Goffart, Walter A., 2006. *Barbarian Tides: the Migration Age and the Later Roman Empire*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gregorius av Tours, 1963. *Frankernas historia*. Stockholm: Natur och Kultur. Översättning Alvar Eriksson.
- Hammar, Isak & Zander, Ulf (red.), 2015. *Svärd, sandaler och skandaler: antiken på film och i tv*. Lund: Studentlitteratur.
- Hingley, Richard (red.), 2001. *Images of Rome: Perceptions of Ancient Rome in Europe and the United States in the Modern Age*. Portsmouth: JRA.
- Hughes, J. Donald, 1975. *Ecology in Ancient Civilizations*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- James, Harold, 2006. *The Roman Predicament: How the Rules of International Order Create the Politics of Empire*. Princeton: Princeton University Press.
- Jones, Arnold H., 1966. *The Decline of the Ancient World*, New York: Longman.
- Jones, Terry & Ereira, Alan, 2009. *Barbarerna: romarikets historia ur de erövrade folkens perspektiv*. Stockholm: Karneval.
- Jonstad, David, 2012. *Kollaps: livet vid civilisationens slut*. Stockholm: Ordfront.
- Joshel, Sandra R., Malamud, Margaret & McGuire, Donald T. (red.), 2001. *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Kagan, Donald, 1978. *The End of the Roman Empire: Decline or Transformation*. Lexington: Heath.
- Karlsson, Klas-Göran, 2014. "Historia, historiedidaktik och historiekultur – teori och perspektiv", s. 13–89, i Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), *Historien är närvarande. Historiedidaktik som teori och tillämpning*. Lund: Studentlitteratur.
- Larsson Heidenblad, David, 2012. *Vårt eget fel: moralisk kausalitet som tankefigur från oo-talets klimatlarm till förmoderna syndastraffsföreställningar*. Höör: Agerings.
- Lindberg, Bo, 1998. "Romantikerna och Rom", s. 67–80, i Burius, Anders (red.), *Några hyll(nings)centimeter: festskrift till Folke Sandgren den 15 februari 1998*. Stockholm: Kungl. bibl.

- Malamud, Margaret, 2009. *Ancient Rome and Modern America*. Malden: Wiley Blackwell.
- Marsh, George Perkins, 1864. *Man and Nature: or, Physical Geography as Modified by Human Action*. London.
- Murphy, Cullen, 2007. *Are We Rome?: The Fall of an Empire and the Fate of America*. Boston/New York: Houghton Mifflin Co.
- Mårald, Erland, 2000. *Jordens kretslopp: Lantbruket, staden och den kemiska vetenskapen 1840–1910*. Umeå.
- Mårald, Erland, 2012. "Romarrikets fall som en miljöhistorisk grundberättelse", *Fortid*, vol. 9, no. 1.
- Richard, C. J., 1994. *The Founders and the Classics: Greece, Rome, and the American Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Solomon, Jon, 2001. *The Ancient World in the Cinema*. New Haven: Yale University Press.
- Tainter, Joseph A., 1987. *The Collapse of Complex Societies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Todd, Emmanuel, 2004. *Låtsasimperiet: Om det amerikanska systemets sönderfall*. Stockholm: Bokförl. DN.
- von Liebig, Justus, 1868. *Naturlagarna för växtnäringen eller kemien tillämpad på landthushållningen och fysiologi*. Örebro: Lindh.
- Wells, Peter, 2008. *Barbarians to Angels: the Dark Ages Reconsidered*. New York: W.W. Norton.
- Wenskus, Reinhard, 1961. *Stammesbildung und Verfassung: das Werden der frühmittelalterlichen gentes*. Köln.
- Winkler, Martin M. (red.), 1991. *Classics and Cinema*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Wikander, Örjan, 1985. "Romarväldets nedgång och fall. Ett historiskt problem – och ett historiografiskt", s. 65–69, i *Aktuellt om historia: organ för historieläraryrarnas förening*. *Antiken*, no. 1–2. Bromma: Historieläraryrarnas förening.
- Womersley, David, 2002. *Gibbon and the 'Watchmen of the Holy City': the Historian and his Reputation, 1776–1815*. Oxford: Oxford University Press.
- Wyke, Maria, 1997. *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*. New York: Routledge.

Statsvetenskapliga förbundet

Förbundsredaktör: Magnus Erlandsson

Kvant eller kval – eller både ock?

av Magnus Erlandsson

En blogg att ofta återvända till som undervisande, forskande, utredande, kommenterande (eller som här, kåserande) statsvetare är The London School of Economics Impact Blog¹. Så här heter det i bloggens programförklaring:

The LSE Impact blog is a hub for researchers, administrative staff, librarians, students, think-tanks, government, and anyone else interested in *maximising the impact of academic work in the social sciences* and other disciplines.²

Botanisera bland posterna och ni finner ofta delade inlägg med titlar som “How Academia Resembles a Drug Gang” eller “Why do academics choose useless titles for articles and chapters?” Eller den titel som gav ämnet för denna krönika: “Stand Up and Be Counted: Why social science should stop using the qualitative/quantitative dichotomy”³.

SKILLNADERNA ENLIGT SKOLBOKEN

Diskussionen om skillnaden, eller valet, mellan kvantitativa och kvalitativa metoder är långt ifrån ny; många uppfattar den säkert som både uttjatad och uttömd (och den som

vet att allt i ämnet redan är sagt slutar väl läsa här). Tillspetsat innebär *kvantitativ metod* att forskaren – på visst avstånd från det han eller hon studerar – systematiskt samlar in och i statistisk form sedan sammanfattar empiriska och kvantifierbara data (som sedan kan analyseras i relation till olika hypoteser).⁴ Vid användning av *kvalitativa metoder* befinner sig forskaren själv mitt i empirin och den sociala verklighet som ska analyseras, och empirin (som ofta är människors ord och handlingar), tolkas snarare än kvantifieras.⁵ Ibland kallas de kvantitativa metoderna för positivistiska, och de kvalitativa metoderna för just tolkande.

En positivist, förenklat igen, menar att vi kan förstå och förklara världen om vi hanterar den som ett ”externt analysobjekt”. En tolkande, kvalitativ forskare däremot säger att den sociala världen är något helt annat än den fysiska världen och en förståelse av denna sociala värld kräver en helt annan närhet till, ja, helst långvarig kontakt med, det studerade. Det finns därför de som beskriver motsättningen mellan kvalitativa och kvantitativa metoder som ett slags kulturkrock; liksom för olika kulturer, står varje tradition fast vid sina egna uppsättningar av praxis och övertygelser.⁶

1 <http://blogs.lse.ac.uk/impactofsocialsciences/>

2 <http://blogs.lse.ac.uk/impactofsocialsciences/about-the-blog/> (min kursivering).

3 Aldrich, H., 2014. *Stand Up and Be Counted: Why social science should stop using the qualitative/quantitative dichotomy*, 28 november 2014, LSE Impact Blog.

4 Nationalencyklopedin, *kvalitativ metod*, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/kvalitativ-metod> (hämtad 2015-08-20).

5 Nationalencyklopedin, *kvalitativ metod*, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/kvalitativ-metod> (hämtad 2015-08-20).

6 Goertz, G. & Mahoney, J., 2012. *A Tale of Two Cultures: Qualitative and Quantitative Research in the Social Sciences*. Princeton University Press.

INTE ANTINGEN ELLER, ELLER?

Aldrich, författaren bakom artikeln i inledningen, och flera med honom, hävdar att det egentligen inte finns någon skillnad mellan dessa metoder. Aldrich hör många presentera sig som kvalitativa forskare, men när han lyssnat till mer detaljerade beskrivningar av deras metoder märker han att det bakom etiketten "kvalitativ" ofta finns en mångfald av strategier för insamling och analys av data: deltagande observation, etnografiskt fältarbete, insamling av arkivuppgifter, långa ostrukturerade intervjuer etc. Det enda som tycks förena dessa metoder, menar Aldrich, är att man (ofta med stolthet) hävdar att man inte använder sig av statistiska metoder för att analysera data, och därför är man inte en "kvantare", och ibland därför inte heller, i både egna och andras ögon, lika "vetenskaplig".

KVALITATIV INSAMLING, KVANTITATIV ANALYS

Men som Aldrich påpekar behöver metoder för datainsamling inte automatiskt avgöra på vilket sätt man sedan analyserar data. Den information som samlas in genom etnografi, arkivstudier, semistrukturerade intervjuer, deltagande observationer kan förstås kodas i olika kategorier som i sin tur kan analyseras med statistiska metoder. Och även utan siffror och korrelationer kan och bör kvalitativa forskare vara lika vetenskapligt stringenta och ha samma anspråk på att kunna generalisera som de kvantitativa. Validitet och pålitlighet är lika viktigt vilka metoder man än använder, menar Aldrich.

Aldrich är som sagt långt ifrån ensam att hävda att det är förlegat att tala om skillnader mellan kvalitativa och kvantitativa studier. Rodney Åsberg, Göteborgs universitet, skrev för snart femton år sedan en för pedagoger nu klassisk metodtext (med en titel som

väl inte kan kallas värdelös): "Det finns inga kvalitativa metoder – och inga kvantitativa heller för den delen".⁷ Åsberg är framför allt upprörd över hur vi talar om och uppfattar metoderna. Nej, det finns inget som kan kallas kvalitativ eller kvantitativ metod, menar alltså Åsberg: "Kvantitativ och kvalitativ hänvisar till egenskaper hos de fenomen vi söker kunskap om. Och dessa egenskaper speglas i de data vi upprättar om olika fenomen."⁸ Data kan vara kvalitativa (i form av ord) eller kvantitativa (i form av siffror), men metoderna kan *inte* vara det. Alltid, när vi talar om kvantitativ eller kvalitativ metod, talar vi om egenskaperna hos de fenomen vi söker kunskap om – inte om egenskaper hos metoderna!

Metod handlar för Åsberg om olika datainsamlingsförfaringsätt, och ett förfaringsätt kan i sig inte vara kvantitativt eller kvalitativt. Skillnaden finns inte i metoden (hur vi samlar in data) utan i vilken slags kunskap vi är ute efter. Och det finns, enligt Åsberg, inga metoder för datainsamling som alltid genererar antingen kvalitativa eller kvantitativa data. Genom intervjuer, observationer, enkäter eller insamling av stora mängder data för metaanalyser, så kan den data som genereras givetvis vara både ord och siffror (om vi nu håller oss till den lite grova kategoriseringen av data). Åsbergs önskan är att vi slutar tala om kvantitativa eller kvalitativa metoder och istället säger så här: "jag samlar in och analyserar numerisk information" respektive "jag samlar in och analyserar icke-numeriska data". (Knappt femton år efter den uppmaningen kan vi nog sluta oss till att han inte blivit hörsammad.)

MOTHUGG FRÅN SNITTETS BEVARARE

Meningsmotståndare till Aldrichs och Åsbergs sätt att resonera menar att det är rätt och viktigt att lyfta fram de bägge metodernas

7 Åsberg, R., 2001. Det finns inga kvalitativa metoder – och inga kvantitativa heller för den delen. Det kvalitativa-kvantitativa argumentets missvisande retorik, i *Pedagogisk Forskning i Sverige* 2001, årg. 6, nr 4, s 270–292.

8 aa: 270.

skillnader. Metoderna har olika men lika viktiga bidrag att lämna till utvecklande av kunskap och teori. Man påminner om Webers texter kring objektivitet i samhällsvetenskaperna och hans position: för att förstå vårt samhälle på djupet måste vi gå bortom – men samtidigt inte förkasta – positivistiska (kvantitativa) metoder.⁹

Och skillnaderna spelar roll. Statistiska undersökningar kan sällan landa i kvalitativt färgad ”mening” eller förståelse, för sådana undersökningar resulterar inte i den ”thick description” som Geertz uppmanar oss att sträva efter.¹⁰ Det är heller inte avsikten med en kvantitativ studie, standardiserad på ett sådant sätt att varje respondent bör kunna förstå frågorna även i avsaknad av direkt kontakt med forskaren. Kvalitativa studier däremot är flexibla och kan producera data som är detaljerade, precisa och breda, genom att de frågor som forskaren ställer, eller den observation hon gör, kan upprepas och varieras.

EN DISTINKTION SOM HÅLLER STRECK

De som vill upprätthålla distinktionen mellan metoderna ser också viktiga skäl till varför uppdelningen kommer att bestå; både

praktiska (eller politiska) – forskare vill tillhöra en grupp och vill presentera sig som antingen det ena eller det andra; och epistemologiska – forskare i de olika lägren har ofta olika kunskapsteoretiska positioner och olika idéer om syftet med samhällsvetenskap.

Ni avgör nu själva vad ni vill stansa in för metodprofil i visitkortet; behålla de gamla etiketterna, byta dem mot Åsbergs lite torra alternativ om ett särskilt intresse för numerisk eller icke-numerisk data – eller följa Aldrichs uppmaning:

Don't automatically say "I'm doing qualitative research". You might want to describe in some detail what data collection and data analysis methods you are actually using. Explain the fit between the questions you're asking and the type of empirical evidence you are gathering and how you are analyzing it. If the person says, "oh, you are doing qualitative research", tell them you don't know what they mean. You're just *doing good research*.¹¹

Magnus Erlandsson är lektor i statsvetenskap och ledarskap vid Institutionen för skolutveckling och ledarskap, Malmö högskola.

E-post: magnus.erlandsson@mah.se

9 Weber, M., 2011. *Methodology of Social Sciences*. Transaction Publishers.

10 Geertz, C., 1994. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Basic Books

11 Aldrich, H. (2014), *Stand Up and Be Counted: Why social science should stop using the qualitative/quantitative dichotomy*, 28 november 2014, LSE Impact Blog (min kursivering).

Litteraturgranskningar

Litteraturredaktör: Björn Östbring

Brommesson, Douglas & Friberg-Fernros, Henrik, 2013. *Bortom den sekulära staten. Religion och politik i en postsekulär tid*. Lund: Studentlitteratur.

Anmälan av Daniel Braw

Att relationen mellan religion och politik återigen skulle bli aktuell och relevant att studera kan tyckas gåtfullt: i det dagliga livet, liksom i de övergripande studierna, har snarare en ständigt pågående sekularisering noterats. Tilltagande materiellt välstånd och vetenskapliga framsteg, som i sin tur stärker människors och samhällens förmåga att planera och kontrollera tillvaron, borde enligt den så kallade sekulariseringsteorin leda till att religionen förlorar i betydelse både som social meningsskapare och politisk kraft – och så har också, enligt exempelvis statsvetarna Pippa Norris och Ronald Inglehart, skett. För svensk del kan till exempel konstateras att antalet besök i söndagens huvudgudstjänst i Svenska kyrkan har mer än halverats sedan 1990 (Svenska Kyrkan 2015).

Men samtidigt som denna utveckling har kunnat observeras, också i det från övriga västvärlden delvis avvikande USA, har man på somliga områden kunnat iaktta raka motsatsen: ett ökat intresse för religion, inte bara i betydelsen privat andlighet utan även som politisk faktor.

I boken *Bortom den sekulära staten* tar Brommesson och Friberg-Fernros sin utgångspunkt i den debatt som anordnades i München 2004 mellan teologiprofessorerna och kardinalen Joseph Ratzinger, senare påven Benedictus XVI, och filosofen Jürgen Habermas. Det anmärkningsvärda med

denna debatt var inte enbart att den katolske teologen och den enligt egen utsago religiöst tondöve filosofen kunde nå en ”betydande samsyn”, utan också att den alls arrangerades. Den ”kan ses som ett av många uttryck för återkomsten av en diskussion om religion och stat i samhällsdebatten”, skriver Brommesson och Friberg-Fernros (s. 9).

Författarna stannar emellertid inte vid den rätt okontroversiella iakttagelsen att förhållandet mellan religion och politik diskuteras allt oftare, eller att man mot bakgrund av det tilltagande intresset för religion faktiskt kan tala om det moderna samhället som postsekulärt. Omkring dessa observationer har redan en smärre litteratur uppstått. De går ett steg vidare och ifrågasätter den allmänt omfattade tanken att staten trots allt måste vara sekulär för att behandla medborgarna med respekt. Mer exakt formuleras kritiken sålunda: ”Vi menar att det är implausibelt att hävda att det med nödvändighet vore moraliskt klandervärt att basera en maktutövning på religiös grund, vilket i sin tur innebär att det inte heller med nödvändighet är respektlöst eftersom ett respektlöst handlande implicerar att man också har agerat moraliskt klandervärt” (s. 37).

För den sekulära politiska ordningen finns även ett annat och besläktat argument, nämligen att religion leder till konflikter. Båda dessa argument dekonstrueras och underkänns av Brommesson och Friberg-Fernros. Föreställningen att religion leder eller kan leda till konflikter som söndrar samhället, en tanke som ligger till grund för det försiktighetsprincipiella skälet för sekulära stater, besvaras med invändningen att risker måste bedömas utifrån maktutövningens innehåll och att risk dessutom måste förstås som ett realistiskt scenario snarare än som en allmän

logisk möjlighet. I länder med statskyrkosystem förekommer maktutövning som vilar på religiös grund, men ”vi kan inte se att det finns något som talar för att dessa system har påverkat nivån på vare sig interna eller externa väpnade konflikter negativt – åtminstone inte under de senare hundra åren” (s. 67).

Respektargumentet bemöts på ett lite annorlunda vis. Det går inte, menar författarna, att utgå ifrån att maktutövningen måste vila på grunder som medborgarna potentiellt kan dela. I frågor om krig och fred respektive rätten till abort (författarnas exempel) vilar maktutövningen tvärtom på uppfattningar som är kontroversiella och oacceptabla för delar av befolkningen. Om sådana konflikter omkring maktutövningens grunder redan är idag är förekommande och ofrånkomliga, är det orimligt att ställa upp samtycke som ett krav. Staten bör inte ”åläggas att undvika att maktutövningen baseras på kontroversiella uppfattningar om det inte är möjligt att undvika dessa kontroversiella uppfattningar” (s. 41).

Och hur som helst, vem har sagt att religiösa uppfattningar skulle vara omöjliga att kommunicera till och göra begripliga för omvärlden? Författarna tar upp den så kallade apologetiken, försvaret av trossatser, som ett tecken på att trossatser visst göras tillgängliga för människor med en helt annan livsåskådning. Det viktiga i sammanhanget är att trossatserna försvaras utan hänvisning till andra trossatser; tanken är att den normativa kraften i den enskilda trossatsen ska kunna uppfattas också av den som inte i övrigt delar tron.

På detta sätt bemöts tillgänglighetskravet, det vill säga kravet att maktutövningens bakomliggande skäl ska vara tillgängliga för medborgaren även om hon inte måste kunna dela dem. Man kan dock notera att författarna sammanfattar sitt ifrågasättande av den sekulära staten på svagast möjliga vis: det är ”inte nödvändigtvis” ett uttryck för respektlöshet att förespråka en maktutövning som baseras på skäl som är kontroversiella och otillgängliga (s 72).

Som titeln *Bortom den sekulära staten* antyder har författarna också en egen idé om förhållandet mellan religion och politik, en ordning som beskrivs som deliberativ konstitutionalism. Riktigt vad de deliberativa processerna innebär, hur de går till och vem som deltar, blir inte alldeles tydligt i boken; men så mycket står klart som att idealet är överläggningar medborgare emellan där alla får föra fram sina bästa argument under jämlika förhållanden. Konstitutionalismens betydelse i sammanhanget är att den sätter gränser för vilka beslut som kan fattas. ”I det postsekulära samhället, där skilda världsåskådningar lever sida vid sida, blir behovet av dialog större samtidigt som också behovet av skydd mot kränkningar av minoriteters rättigheter aktualiseras” (s. 86).

Vad vore då fördelen med deliberativ konstitutionalism? Till och med den förre påven menade att en demokratisk samhällsform i kombination med idén om mänskliga rättigheter är det lämpligaste samhällsskick man kan tänka sig, väl att märka ett samhällsskick i vilket inga hänvisningar till religiöst motiverade normer är nödvändiga (Jonsson 2009: 58). Det är, skriver författarna, ”rimligt att anta att deliberativ konstitutionalism kan stärka upplevelsen hos alla medborgare i ett pluralistiskt samhälle av att vara aktiva medborgare med möjligheter att göra sina röster hörda utifrån vad de upplever vara sina bästa argument, också när dessa är exklusivt religiösa” (s.90).

Deras uppfattning är på denna punkt inte alltför olik den som Habermas redogjorde för i sin debatt med Joseph Ratzinger, nämligen att religionen ger medborgarna motivation till att upprätthålla värden som är av central betydelse för samhället (Jonsson 2009: 56) och vara en källa till engagemang och ansvarstagande. Den renodlat sekulära staten uteslänger dessa medborgare, alternativt berövar dem grunden för deras samhällsintresse, och försvagar därmed samtidigt sig själv.

Om alltså författarna är ense med Habermas om att religiösa samfund och personer

måste kunna göra sin röst hörd i samhällsdebatten och få ge uttryck för sina uppfattningar utan att översätta dem till en sekulär terminologi (Jonsson 2009: 93), skiljer de sig från honom därigenom att de också anser att statlig lagstiftning också kan motiveras i religiösa termer. Det avgörande är inte att en del medborgare eventuellt exkluderas från maktutövningens bakomliggande skäl, utan innehållet i lagstiftningen (s. 14). Författarnas tankeexempel är så kallad agapepacifism, en kristet influerad ickevåldslära som bland annat tar sig uttryck i önskan att avskaffa det militära försvaret. Man kan nu tänka sig att agapepacifister vill införa undervisning i ickevåld baserad på vad Jesus sade om att vända andra kinden till i våldsutsatta kommuner. I en sekulär stat blir ett sådant initiativ omöjligt, trots att det inte alstrar några konflikter utan tvärtom kan bidra till att konfliktnivån sjunker.

De politiskt-filosofiska synpunkternas hållbarhet och originalitet undandrar sig på sina håll denne anmälares bedömning, men några avslutande påpekanden kan ändå göras.

Till de invändningar man kan ha mot *Bortom den sekulära staten* hör att problembilden och de därifrån utgående resonemangen har ganska lite med religionens återkomst såsom den faktiskt har ägt rum att göra. Vad det postsekulära samhället egentligen kännetecknas av, förblir trots begreppets centrala ställning tämligen diffust. När författarna ska påvisa religionens politiska relevans i det moderna samhället, sker det med hänvisning till revolutionen i Iran, påven Johannes Paulus II:s medverkan till den kommunistiska diktaturens fall i Polen, hindunationalisternas maktövertagande i Indien, terrornätverket al-Qaidas attack mot World Trade Center 2001 och slutligen proteströrelsen i Burma som anfördes av buddistiska munkar.

Även om samtliga exempel onekligen speglar en religionens återkomst som politisk kraft framstår de inte som särskilt relevanta för frågan om huruvida den moderna

västerländska liberala demokratin – för det är denna typ av stat, den idealtypiskt liberala sekulära staten (s. 14 n. 2) boken handlar om – bör vara sekulär.

Samtidigt förbigår författarna nästan helt de faktorer som verkligen har återfört religionen till den politiska debattens centrum, nämligen migration och minoritetsfrågor (Lindberg 2015: 40). Med undantag för Michel Houellebecqs uppmärksammade roman *Underkastelse* är inte scenariot med religiösa partier som på demokratisk väg vinner makten och förvandlar ett sekulärt land till teokrati särskilt aktuellt.

Det postsekulära samhällets framväxt kan i en sekulär demokrati som Tyskland tvärtom leda till att kvarvarande regler som kan härledas till majoritetens tro ifrågasätts med hänsyn till en religiös minoritet, exempelvis dansförbudet på långfredagar och förbudet mot öppethållande av butiker på söndagar. Även den återkommande svenska debatten om skolavslutningar i kyrkan, en sed som bland annat ifrågasätts med hänvisning till den tilltagande religiösa mångfalden, kan ses som ett exempel på hur ett postsekulärt samhälle faktiskt leder till religionens ytterligare privatisering.

En än mer kontroversiell fråga är om enhetlig maktutövning i enlighet med Brommessons och Friberg-Fernros framställning alls är möjlig i det postsekulära samhället. Den förre ärkebiskopen av Canterbury Rowan Williams gjorde 2008 i en uppmärksammad föreläsning ett försök att reda ut vad det egentligen innebär att delar av befolkningen i praktiken lever under andra lagar, enkannerligen *sharia* (Williams 2008).

Förbiseendet av dessa faktorer kan emellertid tolkas som att författarnas verkliga intresse inte är det postsekulära samhällets utmaningar i sig, utan den sekulära staten som princip. Det tyngst vägande argumentet mot den sekulära staten är i slutänden att dess grundantagande, att religiöst grundade argument med nödvändighet är respektlösa och/eller konfliktalstrande, är orimligt. Bedömer

man Bortom den sekulära staten ur detta perspektiv, framstår den som en ovanlig, aktuell och därför välkommen bok.

REFERENSER

Jonsson, Ulf, 2009. *Habermas, påven och tron – Jürgen Habermas och Joseph Ratzinger om religion och sanning i ett post-sekulariskt samhälle*. Skellefteå: Artos & Norma.

Lindberg, Jonas, 2015. *Religion in Nordic Politics as a Means to Societal Cohesion: An Empirical Study on Party Platforms and Parliamentary Debates 1988–2012*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.

Svenska Kyrkan, 2015. <http://svenskakyrkan.se/statistik>.

Williams, Rowan, 2008. "Civil and Religious Law in England: a religious perspective", tillgänglig på <http://rowanwilliams.archbishopofcanterbury.org/articles.php/1137/archbishops-lecture-civil-and-religious-law-in-england-a-religious-perspective#Lecture>

Daniel Braw är fil.dr i historia (University College London) och ledarskribent på *Barometern-OT*. E-post: daniel.braw@gmail.com

Norocel, Christian, 2013. *Our People – A Tight-Knit Family under the Same Protective Roof: A Critical Study of Gendered Conceptual Metaphors at Work in Radical Right Populism*. Helsingfors: Department of Political and Economic Studies, University of Helsinki.

Anmälan av Anders Hellström

Cristian Norocels avhandling är uppfriskande. På flera sätt. För det första placerar Norocel frågan om den populistiska radikala högern i relation till frågeställningar om könsroller och genus. Denna koppling har hitintills spelat en relativt undanskymd roll i forskningen om så kallade radikala högerpartier (RHP) innebär Norocels avhandling ett klagörande bidrag

på området. Tidskriften *Patterns of prejudice* har nyligen publicerat en specialutgåva på detta tema. I inledningen till utgåvan gör författarna just denna poäng: '...research rarely focuses on the relationship between gender and the populist radical right' (Spierings et. al 2015: 3).

Han genomför sin studie genom att synliggöra hur språket konstituerar maktrelationer; d v s avhandlingen utgör inte en navelskådande undersökning av dessa partier.

I centrum för Norocels iakttagelse står metaforen familjen. Metaforen har används inte minst för att förkroppsliga nationalstaten som norm för demokratiskt beslutsfattande och politisk mobilisering (Hellström 2009). Metaforen har i sig också kraftiga heteronormativa konnotationer och bär allt som oftast en religiös underton. Norocel går på djupet i detta i sin avhandling om den politiska retoriken som genomsyrar *Sverigemokraternas* politiska mobilisering i Sverige och *Partidul România Mares* dito i Rumänien.

Avhandlingen inleds med en vacker betraktelse kring en tavla om hur familjen representeras i en pastoral kontext. Han belyser således genusaspekten i studiet av RHP-partier på ett befriande och utmanande sätt genom att sätta frågor om könsroller, familjen och religion i ett bredare samhälleligt sammanhang. Frågan om vilka vi är och hur vi ser på oss själva i relation till andra väcker djupare och bredare funderingar och reflektioner kring samhällets utveckling och organisering än den partipolitiska kampen om väljarnas röster. Kort sagt, det är en fråga som inte kan eller bör angripas genom att peta in sifferjämförelser i ett excelark. Detta vet Norocel. Han tar istället med läsaren på en utforskarturné bortanför excelarken.

För det andra vill jag lyfta fram det metodologiska greppet, användningen av begreppsliga metaforer, som särskilt förtjänstfullt och påhittigt. Avhandlingen som helhet omgärdas av en kappa som behandlar just relationen mellan språk och ideologi. Och detta behövs. Annars finns det en

tendens att i forskningen om dessa partier begränsa undersökningen till att fokusera på orsaker och-/eller effekter till dessa partiers framväxt. Visst är det så att båda angreppssätten behövs och fyller en viktig funktion på sina respektive vis, men det är befriande och uppfriskande att läsa Norocels avhandling just för att han inte skyggar för att göra de bredare parallellerna.

Norocels avhandling väcker nyfikenhet och upptäckarglöd hos läsaren. Däremot hade det varit intressant att läsa mer om hur avhandlingens angreppssätt förhåller sig till, kanske, mer konventionella studier på området. Med dessa forskare delar dock avhandlingsförfattaren ett gemensamt problem. Det finns en risk att 'den andre' andraifieras ytterligare och på så sätt kommer vi inte närmare frågan vad som egentligen får människor att välja att rösta på dessa partier. Kort sagt; de är inte som vi. Det ger oss förvisso en ökad arsenal att ösa från för att slå hål på dessa parti-ers ideologiska ansats, men det leder oss inte nödvändigtvis närmare till att bättre förstå deras attraktionskraft.

I avhandlingens första kapitel presenteras då avhandlingens syfte, det metodologiska angreppssättet – kritisk diskursanalys och mer specifikt konceptuell metafor-teori. Avhandlingens fundamentala begrepp, som exempelvis ideologi och diskurs presenteras och diskuteras tidigt därmed. En detaljerad och systematisk översyn av den kritiska metafor-teorin ger en god grogrund för förståelsen av den fortsatta analysen om hur nation och familj växer samman. Meningen kan sägas vara inbäddad i ett visst uttryckssätt. Viss är det så att ord sällan är oskyldiga, men ibland trillar de bara ut? Jag saknar emellanåt en diskussion om när och i vilka sammanhang som ordets makt är extra angeläget att ta hänsyn till. Finns det utrymme för nyanser härvidlag?

Författaren för också ett resonemang kring varför medlemstidningar kan användas för att klargöra partiernas respektive ideologiska position och för att bättre förstå ideologisk spridning och jag blir övertygad om

förtjänsterna av att använda sig av manuell kodning av materialet. Avhandlingens andra kapitel diskuterar, hyfsat detaljerat, vad ett genderperspektiv i studiet av RHP-partier kan innebära. Avhandlingsförfattaren konstaterar, med rätta, att det fortfarande finns en tendens att tysta ner genusperspektivet i dessa studier. Jovisst, författaren har absolut rätt när han säger att det är en stor variation i synen bland forskare på vad som kännetecknar den radikala högern (s. 43). Just därför hade det varit klargörande med en än mera systematisk genomgång och ett tydligt fokus på vad hans avhandling handlar om i relation till detta; som jag ser det är avhandlingen en feministisk geneologisk studie av uttryck för populistiska appeller till folket som en "tight knit family". För det framgår klart i avhandlingen att det gemensamma fosterlandet, (vad Paul Taggart (2000) möjligen hänvisar till med begreppet *heartland*), befolkas av en tätt sammansvetsad familj.

Norocel listar fem gemensamma drag för RHP-partierna: populism, nationalism, rasism, xenofobi och nya former av demokratiskt styrelseskick. Dessa aspekter undersöks dock inte alltid systematiskt och läsaren riskerar att förvirras och förblindas av vad Norocel egentligen ämnar göra. Generellt är det min känsla att han hade vunnit på ett mer direkt tilltal.

Jag uppskattar dock att avhandlingsförfattaren går direkt till källorna i diskussionen om etnopluralism och överlag för han en gedigen diskussion om de epitet, som av forskare och andra tillskrivs denna partifamilj. Detta gäller också begreppet "folket" och vår förståelse av begreppet populism. Låt mig uppehålla mig lite vid det senare. I diskussionen hänvisar Norocel till begreppet som ett fall av vad Canovan kallar för politikens redemptiva sida. Är detta helt korrekt? Canovan är nog med att trycka på att populistiska rörelser och partier växer sig starkare i obalansen mellan politiken redemptiva och skeptiska impulser, inte att de skulle vara fall av politikens redemptiva impulser *per se*, kanske att de populistiska

rörelserna i den bemärkelsen utgör ett slags "demokratisk protest" och en påminnelse om att politik som teknokratisk nytoomaximering väcker folkligt motstånd (Abbott 2007; se också Hellström och Lennhag 2013)?

Norocel trycker hårt på det karismatiska ledarskapet. Må så vara. Det låter bra, men det finns också skillnader mellan länderna, det diskuteras t ex i Jimmie Åkessons självbiografi *Satis Polito* (2015a). Är det detta som du är ute efter? Om så är fallet skulle inte en jämförelse mellan manliga och kvinnliga karismatiska ledare vara intressant. Susi Meret (2015) skriver exempelvis nyanserat och detaljerat om Pia Kjærsgaard ledarskap för Dansk Folkeparti och relationen mellan far och dotter i Front National är onekligen intressant att titta närmare på (Lodenus 2015). Hur förhåller sig ditt fokus på Tudor och Åkesson till detta och också med avseende på homosexuella manliga ledare (som den numera förolyckade Jörg Haider i Österrike eller den mördade Pim Fortuyn i Nederländerna)? Hur används så kallade civila värderingar för att legitimera etnisk exkludering i relation till kön eller sexuell läggning? Visserligen skriver avhandlingsförfattaren om att de behöver göras mer studier på detta område, men det hade varit intressant att läsa en bredare jämförelse och framförallt hur val av fall i avhandlingen hänger samman med en dylik diskussion. Just val av fall leder mig till en annan huvudpöäng i min recension av avhandlingen.

Det är inte alltid lätt att spåra vad just dessa två fall med uppenbarligen olika socioekonomiska förutsättningar säger generellt om RHP-partiernas framväxt i Europa. Handlar det om två separata illustrationer, eller vad exakt vill avhandlingsförfattaren säga med jämförelsen? Det handlar uppenbarligen inte om de två mesta lika fallen som studeras. Kort sagt, jag efterlyser en mer sofistikerad och utförlig diskussion kring själva jämförelsen och mer kontextkänslighet med avseende på fallen. Det är uppenbarligen bara inte dessa två partier som är olika, också Sverige och Rumänien är onekligen två väldigt olika

länder som intar olika positioner i relation till den pågående europeiska integrationsprocessen. Visserligen finns det med en beskrivning av kontexten i de båda fallen i avhandlingen, men däremot hade jag önskat mig lite mera av i form av en diskussion varför just dessa två fall valdes och vad vi kan förvänta oss av slutsatserna av denna jämförelse, mer än att författaren utför en kvalitativ studie och att det rumänska, respektive det svenska fallet utgör typiska exempel på populism i öst och det svenska fallet populism i väst. Här finns betydligt mer att hämta.

I avhandlingen skriver författaren på sidan 167 att "...the two countries appeared to have followed a different historical, socio-economic and political path." Det här vet läsaren, men hade varit betjänt av mer kontextkännedom. Jag vill veta mer om Rumänien som fall och vilka konsekvenserna blir för dina slutsatsdragningar. Sverige framstår som ett "failed case"; vad betyder detta i ett bredare perspektiv och vad får det för konsekvenser för dina slutsatsdragningar?

I avhandlingens tredje kapitel erbjuds läsaren en fördjupad förståelse av det täta samröret mellan nation och familj, utifrån inte minst en närläsning av feministisk teoribildning på området. Avhandlingens fjärde kapitel redogör tämligen detaljerat för avhandlingens metodologiska inramning med fokus på en retorisk analys av metaforer. Jag tycker att det fungerar bra.

Det femte kapitlet utgörs av en fallstudie av Rumänien. Inledningsvis blir jag dock förvirrad över om genealogin över användningen av familjemetaforen gäller Rumänien i stort, eller om RHP-partierna mer specifikt. Syftar den moraliska enstämmigheten generellt på den rumänska familjen i den offentliga debatten i Rumänien, eller mer specifikt om Tudors specifika uppfattningar? Distinktionen mellan Rumänien som land och Tudor som person förblir oklar. Annars flyter framställningen på fint.

Diskussionen om den ortodoxa mysticismens roll (höger på den sociokulturella

skalan) och den socioekonomiska vänster-högerskalan är central för att förstå hur religion och nationalism samspekar, och är kännetecknande för hela Europa, inte bara för öst. Detta är en värdefull insikt. Men en fråga som kvarstår är dock när författaren skriver om att undersöka de diskursiva effekterna av att se hur nationen framställs om en familj, har han inte då redan bestämt sig för svaret? Man undrar också; givet att det rumänska folket är fött in i ortodox kristendom, är denna religiösa underton lika tydlig i SD:s fall? Det här är en fråga som följer med mig i fallstudien av det svenska fallet (kapitel sex) och kanske framförallt i avhandlingens sjunde och avslutande kapitel.

I fallstudien av Sverigedemokraterna i avhandlingens sjätte kapitel visar författaren att jämlikhet mellan könen har blivit en tydlig etnisk markör. Detta blev inte minst tydligt nu senast i samband med Åkessons almedals-tal där han ville locka fler kvinnor att rösta på partiet genom att fokusera på sådant som, enligt honom, kvinnor intresserar sig särskilt för; d v s familjepolitik. Han markerade också hårt mot icke-svenskar (t ex IS-krigare) som våldför sig på "våra" kvinnor och som inte har här att göra. Denna kombination av mjukt och hårt synes vara ett vinnande koncept för att locka till sig väljare, om man ska tro partiledaren själv (Åkesson 2015b). Sammanfattningsvis kan man säga att partiet omfamnar den sekulära moderniteten, men gör detta på en kristen luthersk grund. Synen på monarkin, som någonting bortanför politiken synes mig också särskilt intressant. Inte minst med tanke på prinsbröllopet nyligen.

Och visst är det så, som författaren också skriver, att kyrkan har spelat och spelar en viktig roll för den nationella gemenskap som SD utgår från i sina politiska förslag och program. Partiet syftar till att företräda den manlige skötsamme svenske arbetaren som inte vill att politiker ska tafs på hävdvunna privilegier. De har inte i familjens vardagsrum att göra, säger Åkesson (ibid) och ställer ett barns leende mot den symbolpolitik som han

menar kännetecknar övriga partier, inklusive de "nya" socialdemokraterna. För detta får han många applåder i Almedalen. Övriga partier i Sveriges riksdag ser inte faran med att den muslimske mannen hotar det svenska folkhemmet, som enligt Åkesson, har kärnfamiljen som minsta gemensamma nämnare. De gamla socialdemokraterna (socialdemokratiska ledare före Palme) däremot, menar han, är nationens hjältar.

Avhandlingens avslutande kapitel är just en jämförelse mellan de två fall som utgör avhandlingens empiri. Möjligtvis hade jag önskat mig mer diskussion om religionens roll för nationell gemenskap, just i jämförelsen mellan de två fallen. Att Åkesson företräder ett annat maskulinitetsideal, den konservativa sonen, än den vårdande föräldern (övriga partier, som uppenbarligen har misslyckats med sitt omvårdandeskap) är båda rotade i folkhemsidealet. Slutsatsen är dock finurlig.

Sammanfattningsvis rekommenderar jag läsaren av denna tidskrift att knyta närmare bekantskap med Cristian Norocels avhandling. Hans tillvägagångssätt väcker nyfikenhet och uppmuntrar till nya forskaräventyr på området. Det är ingen liten bedrift.

REFERENSER

- Abbott, Philip, 2007. "Bryan, Bryan, Bryan, Bryan": Democratic Theory, Populism, and Philip Roth's 'American Trilogy', *Canadian Review of American Studies*, vol. 37, no. 3: 431–52.
- Hellström, Anders, 2009. "Europeisk familjelycka: om användandet av familjemetaforen i EU", *Sociologisk Forskning*, vol. 46, No. 1: 46 – 66.
- Hellström, Anders & Lennhag, Mi, 2011. 'Folkets vänner', *Fronesis*, no. 34: 82–9.
- Lodenus, Anna-Lena, 2015. *Vi säger vad du tänker: Högerpopulismen i Europa*. Stockholm: Atlas.
- Meret, Susi. 2015. "Female charismatic leadership and gender: Pia Kjærsgaard and the Danish People's Party", *Patterns of Prejudice*, vol. 49. issue. 1 -- 2: 81–102.

Spierings, Niels, Zaslove, Andrej, Mügge, Lisa & Sarah L. de Lange, 2015. "Gender and populist radical-right politics: an introduction", *Patterns of Prejudice*, special issue, 49 (1-2), s 3-15.

Taggart, Paul, 2000. *Populism*. Buckingham: Open University Press.

Åkesson, Jimmie, 2015a. *Satis Polito*. Stockholm: Asp & Lycke.

Åkesson, Jimmie, 2015b. 'Jimmie Åkessons sommartal', <http://avpixlat.info/2014/08/02/jimmie-akessons-sommartal-2/>, hämtat 150707.

Anders Hellström är lektor i statsvetenskap vid Malmö högskola.

E-post: anders.hellstrom@mah.se

Zola, Émile, 2015. *Jag anklagar: brev till republikens president*. Stockholm: 33 sidor.

Anmälan av Erik Ringmar

Émile Zolas "J'accuse ...", ett öppet brev till den franska republikens president Félix Faure, publicerades i den radikala morgontidningen *L'Aurore*, den 13 januari, 1898. Ämnet var det justitiemord som begåtts mot Alfred Dreyfus, en 25-årig kapten i franska armén som i december, 1894, dömts för spioneri för Tysklands räkning och förvisats till den ökända Djävulsön. Grunderna för domen var svaga. En städerska på tyska ambassaden i Paris som jobbade åt den franska underrättelsetjänsten hade vittjat militärattaché Maximilian von Schwartzkoppens papperskorg och kommit över ett sönderrivet brev – senare känd som *le bordereau*, "listan" eller "förteckningen" – som när det pusslats ihop gav bevis för att någon i den franska militärledningen läckte information. Eftersom uppgifterna gällde olika typer av vapensystem föll misstankarna på de yngre officerare, *stagiaires*, som nyligen praktiserat inom de olika vapenslagen. Efter att ha studerat handstilen på brevet identifierades Alfred Dreyfus som

en trolig kandidat, och att han var av judiskt påbrå var en lycklig omständighet i fallet. Arméns ära måste räddas och om en jude var ansvarig kunde en enkel uppdelning göras mellan "riktiga fransmän," som var lojala mot republiken, och utlänningar och kosmopoliter som var beredda att förråda den. Att Dreyfus var en fransk patriot, född i Alsace, som älskade armén och fosterlandet förbisågs. Att han dessutom hade en stor privat förmögenhet, inga skulder, och därför knappast var i behov av tyskarnas pengar, glömdes också bort. Hans handstil var inte ens så lik stilen i det uppsnappade brevet. Efter en snabb rättegång i en militärdomstol blev Dreyfus ivägskickad till Franska Guyana.

Tiden sedan förlusten i kriget mot tyskarna år 1871 hade varit ekonomiskt framgångsrik för Frankrike men Panamabolagets krasch, 1892, och den miljard francs som försnillats i projektet, hade sopat bort många investerarens förmögenheter och i början på 1890-talet började de ekonomiska konjunkturen dessutom svikta. Politiskt var den Tredje Republiken svag. Bland radikala grupper var minnet fortfarande starkt av de 20,000 *Communards* som dödats när Pariskommunen slogs ner, 1871, och till dem anslöts sig en växande, missnöjd, arbetarklass som var snabb att strejka och gärna talade om revolution. Anarkisterna var inte många, men de var högljudda. Monarkisterna å sin sida sökte en återgång till kejsarligt styre, och general Georges Ernest Boulanger – känd som "Général Revanche" – propagerade allt mer aggressivt för ett nytt krig mot Tyskland. De som fortfarande trodde på 1789 års ideal om frihet, jämlikhet och broderskap kritiserades allt mer öppet av de som försvarade ett Frankrike enat kring den franska "rasen" och den katolska kyrkan. Frankrike verkade vara på gränsen till en statskupp eller ett inbördeskrig.

Få av de här motsättningarna avspeglades i parlamentet och som Panamasvindeln visat var parlamentarikerna ofta korrupta. Istället utspelades de politiska kontroverserna i

dagspressen. Efter den allmänna folkskolans införande år 1882 kunde i stort sett alla fransmän läsa och efter att tryckpressarna automatiserat kunde tidningar massproduceras. Det fanns stora pengar att tjäna i den nya marknaden och skrupulösa redaktörer gjorde vad de kunde för att skapa sensationella rubriker och sälja lösnummer. För det syftet fungerade politiska kontroverser minst lika bra som korruptionsskandaler och *crimes passionnels*. På högerkanten var Édouard Drumonts *La Libre parole*, 1892, öppet antisemitisk, medan Jean Jaurès *L'Humanité*, på vänsterkanten, förespråkade revolution. Till vänster fanns också *L'Aurore*, där Zolas anklagelser publicerades, utgiven av den blivande premiärministern Georges Clemenceau.

I det kaotiska politiska läget var det bara armén som åtnjöt ett starkt förtroende bland alla fransmän. Visst fanns det många rasister bland officerarna, men det fanns också liberaler, antiklerikala, och även många judar. Trots fördomarna hade minoritetsgrupper uppbackning från högsta instans. År 1892 hade krigsministern, Charles de Freycinet, utan tvetydigheter försäkrat att alla franska medborgare kunde tjäna sitt land i uniform och att ingen diskriminering skulle tillåtas. Armén förenade landet – inte minst viktigt under en tid då Tyskland såg ut att upprusta. Det var också därför existensen av en spion i fransk uniform var så graverande. Men när Dreyfus väl blivit dömd var problemet löst och efteråt ville ingen tala mer om saken – inte heller franska judar för vilka hela affären var pinsam. Ingen kunde tänka sig att armén gjort ett misstag.

Där kunde historien egentligen ha slutat, men Dreyfus fru Lucie och hans bror Mathieu hade aldrig slutat tro på hans oskuld och de började snart göra sina egna efterforskningar. Det enda de hade att gå på var *le bordereau*. Handstilsexperter de tillkallat bekräftade att den inte var skrivet i Alfreds hand, men vem var spionen? I november 1897 lät Mathieu trycka upp en reproduktion av brevet som klistrades upp på gathörn runt

Paris. Här fick en banktjänsteman vid namn Castro en dag se det och genast kände han igen handstilen som tillhörande en av sina mest besvärliga klienter: Ferdinand Walsin Esterhazy, en officer och aristokrat av ungersk bakgrund som förlorat alla sina pengar på hästar och kvinnoaffärer. Han kontaktade Mathieu Dreyfus.

Samtidigt hade Georges Picquart börjat intressera sig för saken. Picquart var chef för den militära underrättelsetjänsten, en dokumenterad antisemit, men han var också en omutlig byråkrat som tog republikens ideal på största allvar. Under våren 1896 fick Picquart en ny leverans av dokument från städerskan på tyska ambassaden. Bland papperen fanns ett brev från Schwartzkoppen till Esterhazy. Kopplingen mellan den tyske militäretachén och en fransk officer fick Picquart att åter igen intressera sig för Alfred Dreyfus. När han sedan jämförde exempel på Esterhazys handstil med *le bordereau* förstod han plötsligt vem spionen var. Han förde ärendet vidare till sin chef, men för militären kunde en upprättelse för Dreyfus bara leda till pinsamheter. Picquart beordrades att hålla tyst och förflyttades snart till en ny post i Tunisien.

När Picquart återkom till Paris på permission pratade han med inflytelserika vänner både om Dreyfus och om sina egna bekymmer och till slut när informationen vice-presidenten för senaten, Auguste Scheurer-Kestner, som bestämmer sig för att ge publicitet åt de nya uppgifterna. Resultatet blir att Esterhazy den 10 januari, 1898, ställs inför militärdomstol, men redan efter en dag i rätten frikänns han. Istället arresteras Picquart för brott mot tystnadsplikten. Émile Zola som redan skrivit artiklar om fallet, beslutar sig nu för att använda hela sin kreativa kraft för att försvara Dreyfus. År 1898 stod Zola på toppen av sin karriär. De tjugo romaner som utgör Rougon-Macquart sviten – med bästsäljande titlar som *L'Assommoir*, 1877, *Nana*, 1880, *Germinal*, 1885, och *La bête humaine*, 1890 – hade gjort honom till Frankrikes mest inflytelserika författare. Han hade mycket att

förlora, och ingenting uppenbart att vinna, på att engagera sig för Dreyfus sak. I artikeln gick Zola igenom fallet, men det som skapade sensation var att han nämnde namn. Han anklagade militärdomstolen för att ha fattat fel beslut och de som handlagt ärendet för att vara inkompetenta och korrupta. Clemenceau, *L'Aurores* redaktör, tog den återkommande frasen "j'accuse ..." och gjorde den till ledande rubrik på första sidan. Den dagen såldes tidningen i 300,000 exemplar.

Det här är inte första gången Zolas text ges ut på svenska. Den publicerades direkt i *Svenska Dagbladet* och redan 1898 i bokform av Bonniers (Zola 1898). Vad som gör texten angelägen idag, och som orsakar återutgivningen är, säger Ann-Marie Åsheden, redaktör på förlaget 33 sidor, det faktum att "antisemitismen åter börjat gro" (Åsheden 2015). Inramning som Zolas text givits är också helt inriktad på Dreyfus judiska bakgrund, och det är Dreyfus judiskhet och det franska samhällets rasism som understryks i Rolf Tardells förord till texten (Tardell 2015). Tardell passar till och med på att nämna sin egen mamma som överlevde Auschwitz. Det var alltså som jude som Dreyfus skickades till Djävulsön och det var fransmännens rasism som gjorde att 15,000 av deras landsmän förlorade sina medborgarskap under Vichyregimen och att 90,000 judar skickades till gaskamrarna. "Tiderna förändras men fördomarna består," avslutar Tardell, och idag har judar återigen blivit måltavlor för högerextremister och för unga, arga, araber som flyttar konflikten i Mellanöstern till Frankrikes gator. Och det som händer i Frankrike kan hända var som helst – också i Sverige. Rasism måste motarbetas. Vi får inte glömma.

Rasismens betydelse för Dreyfusaffären är uppenbar. Trots att endast en bråkdel av Frankrikes befolkning var av judisk börd – kanske en femtedel av en procent vid sekelskiftet – så var antisemitismen vida utbredd. Landet hade förändrats snabbt under 1800-talets sista årtiondena och många fransmän kände sig marginaliserade och hotade

av förändringarna. Det var lätt att skylla på judarna. Rasismen var aktivt uppmuntrad, och utnyttjad, av politiska rörelser som den konservativa *Action française* och aggressivt rasistiska författare som Maurice Barrès och Charles Maurras fann en hängiven läsekrets. Det har till och med sagts att Frankrike var en mer trolig plats än Tyskland för ett folkmord på judarna och att Hitler lika gärna kunnat vara fransman. Det var också Dreyfusaffären som gjorde Theodor Herzl till sionist. Om judarna inte är säkra i hemlandet för *les droits de l'homme*, resonerade han, så är de inte säkra någonstans.

Att Frankrike besparades Tysklands historia kan förklaras av att tillräckligt många fransmän när det gällde stod upp för 1789 års ideal, och det var också de idealen som både Zola och Picquart modigt försvarade. När anti-Dreyfusianerna hänvisade till vad som var bäst för armén och för landet så hänvisade Dreyfusianerna till principer. Att förråda principerna om frihet, jämlikhet och broderskap hade varit att förråda den franska republiken. Dreyfusianerna handlade kanske dumt men de handlade rätt. Jämför Tyskland. Tyskland genomgick aldrig en revolution som liknade 1789 års franska, och när landet till slut enades 1871 så ställde sig den nya staten inte bakom en uppsättning liberala paroller (Ringmar 2003). Alltför många tyskar följde regler och inte tillräckligt många förstod betydelsen av principer.

Det är inte fel att sätta in Dreyfusaffären i ett antisemitiskt sammanhang, men det är samtidigt fullständigt otillräckligt. Det förklarar inte logiken bakom det som hände och det gör att vi drar felaktiga slutsatser angående situationen idag. Visst var många fransmän rasister, men rasismen hade en speciell roll i Dreyfusaffären. Det var istället arméns ära hela saken gällde. Problemet för Dreyfus var att en militärdomstol avgjort hans öde och att ingen, utom han själv och hans närmaste, hade någonting att vinna på att frågan togs upp igen. De som dömde Dreyfus var inte rasister i första hand utan militärer

övertygade om militärens avgörande roll. Under en tid av mycket snabba sociala och ekonomiska förändringar var armén sedd som den enda helande och enande kraften i det franska samhället. Att ifrågasätta domen var att ifrågasätta militären och att ifrågasätta militären var att underminera landet. Rätts-haveriet, som många av de ansvariga politikererna var beredda att erkänna, var ingenting gentemot det statshaveriet de befarade. Alfred Dreyfus själv var det bästa exemplet på denna militära patriotism och han fortsatte att vara lojal mot armén genom hela affären. När han återkom från Djävulsön för sin nya rättegång gjorde han många radikala supportere besvikna genom att tala och föra sig som en soldat. I första världskriget slogs han sedan stolt för sitt land.

Det antisemitiska sammanhanget kan heller inte förklara varför affären fick en så stor betydelse i fransk politik och varför den fortsatt att förfölja fransmännen i över ett sekel. Det var egentligen aldrig Dreyfus som saken gällde. Han var bara en symbol, en åskledare som drog till sig blixten. Det var istället arvet från franska revolutionen som stod på spel och därmed vilken sorts stat Frankrike skulle vara. Dreyfusianerna såg Frankrike som ett liberalt land, grundat på 1789 års principer, medan anti-Dreyfusianerna såg det som ett konservativt land, grundat på katolska kyrkan, traditioner och social hierarki. Det är också den striden som fortfarande utkämpas. Anti-Dreyfusianerna finns idag i Front National som regelmässigt attraherar en fjärdedel av de franska väljarna. Idag är de mer seger-vissa än någonsin. I valet till EU parlamentet 2014 blev Front National landet största parti och ledaren, Marine le Pen, har chanser på presidentposten 2017. Alfred Dreyfus ska åter igen föras inför skranket och nästa gång ska han förklaras skyldig.

Rasismen är ett bakgrundssorl som alltid hörts i Europas historia. Visst kan vi önska att fördomarna bara skulle försvinna, men utsikterna är små. Att "motarbete" och "aldrig glömma" räcker därför inte. Man måste

också förstå de syften som rasismen använts till och den roll den spelat. Man måste förstå det historiska sammanhanget. Idag är antisemitismen inte det största hotet mot frihet, jämlikhet och broderskap och Front National har på sista tiden gjort stora ansträngningar att liera sig med franska judar. Det största hotet mot de liberala idealen är idag istället islamofobin och den motreaktion bland muslimer den ger upphov till.

REFERENSER

- Arendt, Hannah, 1973. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt.
- Burns, Michael, 1999. *France and the Dreyfus Affair: A Documentary History*. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Ringmar, Erik, 2003. "The Institutionalization of Modernity: Shocks and Crises in Germany and Sweden", s 24-42 i *Culture and Crisis: The Case of Germany and Sweden*, red. Nina Witoszek and Lars Trägårdh. Oxford & New York: Berghahn Books
- Ringmar, Erik, 2014. "Pontus Fahlbeck, tidsandan och folkrorelserna," *Statsvetenskaplig tidskrift* 116, nr 3, s 323-46.
- Tardell, Rolf, 2015. "Förord: Om att ha en behändig grupp att skylla på," i *Jag anklagar!: brev till republikens president*. Stockholm: 33 sidor.
- Zola, Émile, 1898. *Jag anklagar ...! : öppet brev till Felix Faure, Franska republikens president*. Stockholm: Bonnier.
- Åsheden, Ann-Marie, 2015. "Om utgivningen av denna bok," i *Jag anklagar!: brev till republikens president*. Stockholm: 33 sidor.

Erik Ringmar är verksam vid Statsvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.
E-post: Erik.Ringmar@svet.lu.se

Scherp, Joakim, 2013. *De ofrälse och makten. En institutionell studie av riksdagen och de ofrälse ståndens politik i maktodelningsfrågor 1660–1682*. Stockholm Studies in History 96. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.

Anmälan av Björn Östbring

Historieskrivningen om det tidigmoderna Sverige har präglats av två stora berättelser. Den första är den konstitutionella kampen mellan kung och adel. Det är en berättelse om en kungamakt med absolutistiska ambitioner som möter ett adelsstånd som försöker bevara och öka sitt politiska inflytande, genom att med konstitutionella bestämmelser binda kungen och minska hans maktsfär. Den andra berättelsen handlar om böndernas ekonomiska intressekonflikt med adeln. När kronans jordar började avsondras och förlänas till adeln, i utbyte mot lojalitet och krigstjänst, så minskade naturligtvis skatteintäkterna från kronojord. Den minskningen innebar i förlängningen en större skattebörd på bönderna.

I den konstitutionella historieskrivningen om kampen mellan kung och adel undan göms dock viktiga aspekter. Först och främst tas det för givet att bönderna är på kungamaktens sida, ofta just med hänvisning till de ställer sitt hopp till kungens stöd i den ekonomiska konflikten med adeln. Man har inte närmare intresserat sig för böndernas agerande och agenda, och deras ideologiska föreställningar om kung och riksdag.

Historikern Joakim Scherp (Stockholms universitet) vill med sin avhandling *De ofrälse och makten* åtgärda denna brist. I avhandlingen studeras de ofrälse ståndens (borgare, präster, bönder) inställning och ståndpunkter i frågor som rör maktodelningsfrågor och konstitutionell rätt. På många sätt är Scherps studie en efterföljare till Johan Holms avhandling *Konstruktionen av en stormakt* (Holm 2007). Bönderna i Holms tappning är inga passiva

pjäser som saknar inflytande och blott är föremål för överhetens projekt. Holm påtalar böndernas betydande makt, som främst grundas på att det är skattebönderna som besitter de avgörande resurserna som krävs för krigsföring. Scherp studerar en senare tidsperiod (1660–1682) och har den uttalade ambitionen att se om Holms resultat gäller även för det sena 1600-talet.

De konkreta politiska debatterna som studeras av Scherp är:

- Striden om Karl X Gustavs testamente och nya regeringsformen (1659–60)
- Förhandlingarna om Kristinas recess (1660 och 1664)
- Förhandlingarna om gårdsrätten, kungaförsäkran och kungaederna (1668–1675)
- Enväldets införande (1682–83)

Den övergripande tidsperioden karakteriseras – och detta är ett av skälet till Scherp har valt den – av först en tydlig ökning riksdagens makt och därefter det abrupta slutet: enväldets införande 1682. Detta är naturligtvis ett intressant skeende: faktum är att de tvära kast mellan absolutism och konstitutionalism gör att Sverige för många statsbildningsforskare utgör en svårighet, och även forskare med ungefär samma utgångspunkter har haft radikalt olika ståndpunkter i frågan om den svenska statens karaktär. Charles Tilly anser att Sverige utvecklades enligt en ”tvångsintensiv” utvecklingslinje, och förknippar Sverige med Ryssland. För andra fiskalmilitära forskare som Thomas Ertman och Brian Downing är det tvärtom konstitutionalism som präglar Sverige, och absolutismen som ter sig svårförklarlig.

Scherp studerar således de ofrälse ståndens uppfattningar och strategier i maktodelningsfrågor under en mycket viktig period. Med vilka teorier och metoder tar han sig an uppgiften?

En traditionell skillnad mellan historiker och statsvetare är att de senare brukar

vara mer teoretiskt intresserade och ha mer generaliserande ambitioner, medan historikernas arbeten tenderar att vara fokuserade på enskilda fall och sällan vara styrda av ett teoretiskt resonemang eller hypotes. Men vad gäller studiet av det tidigmoderna Sveriges politiska historia så är dock förhållandet mellan historia och statsvetenskap lite annorlunda. För det första: ämnet i sig studeras längre knappt av statsvetare. För det andra: de historiker som ägnar sig åt det är påtagligt influerade av samhällsvetenskaplig teori. Historiker som Jan Glete, Mats Hallenberg och Magnus Linnarsson hämtar inspiration från Douglass North, Frederic C. Lane, Oliver E. Williamson, Margaret Levi, m fl.

Joakim Scherp är en av dessa historiker. Hans ansluter sig till en institutionalistisk teoribildning och lyfter fram North och Ostrom. Han betraktar därmed institutioner som spelregler som aktörerna har att förhålla sig till. I det här fallet gäller det spelreglerna för aktörerna inom riksdagen, dvs de fyra stånden, samt spelreglerna för riksdagen som helhet gentemot statsledningen (kungen respektive förmyndarregeringen) samt riksrådet (s. 33–34). Scherp följer North vad gäller att betrakta *organisationer* som aktörer som försöker maximera medlemsnytta. Mycket av ”spelet” avgörs av formeln institutionernas spelregler + organisationernas intressen. Men individuella ledare för dessa organisationer kan dock ha avgörande inverkan, eftersom det politiska spelet trots allt också kan spelas skickligt eller oskickligt: ledarnas kompetens och erfarenhet kan fälla avgörandet.

Scherp betraktar således riksdagsståndet som organisationer, och uppgiften blir att studera deras intressen och ideologi, samt ledarnas erfarenhet och kunskap. Vad gäller ideologi definieras tre breda ideologiska strömningar kring kungens maktanspråk, som Scherp sedan använder för att positionera ståndens olika åsikter och argument (s. 25–27).

- **Patriarkalism.** Kung eller råd ses som fadersgestalt och undersåtarnas roll är att lyda, som barn sina föräldrar. Riksdagsståndet representerar dessa undersåtar, och ska således underordna sig statsledningen.
- **Teokrati.** I betydelsen att kungen ses som utsedd med guds nåde (inte betydelse prästvælde). De absolutistiska anspråken mer långtgående eller stabila med denna ideologiska grund.
- **Konstitutionalism.** En ideologi som hävdar att kungamakt måste begränsas av regler och kungabalken, kungaförsäkningar, regeringsformen, etc. Det finns två former beroende vem som anses bör dela makten: *rådskonstitutionalism* respektive *ståndskonstitutionalism*.

Scherp motiverar att viss ideologisk komplexitet skalas bort eftersom det han studerar är ”fundamentala grundmönster i politiskt handlande”, snarare än ideologiska föreställningar i sig själva (s. 25–26). Att fokusera på sådana ”grundmönster” har förmodligen också att göra med Scherps teoretiska och generaliserande ambitioner. Även om Scherps studie rör en kort historisk period, och delstudierna rör mycket specifika debatter som återges med stor detaljrikedom (med statsvetenskapliga mått mätt), så finns det också ett vidare perspektiv och syfte med avhandlingen. I slutkapitlet diskuteras det svenska fallet i förhållande till Europa och världen. Scherps intresse här är att bidra till förståelsen för när envælde blir attraktivt och möjligt, och under vilka förutsättningar representativa institutioner uppkommer och befästs. Således är boken också ett inlägg i demokratiseringslitteraturen. Dessa teoretiska ambitionerna är intressanta. När man ser tillbaka på den svenska tidigmoderna politiska historien, utan att förblindas av arkaiska termer som ”envælde” och ”ståndsmakt”, så framkommer intressanta paralleller med en bekant

företeelse i modern tid: tvära kast mellan parlamentarisk makt och autokratiska ledare.

Vad framgår då av Scherps studie? Scherp menar att de ofrälse stånden generellt var mer självständiga än vad som oftast görs gällande (s. 307). De framstår inte som konsekventa förespråkare för envælde (s. 297), även om deras hållning överlag måste betraktas som "passivt samtycke" under dess införande, förmodligen grundat på förtjusning över att adeln trycktes ner. Ändå är "det mest genomgående draget i de ofrälse politik ett fasthållande vid riksdagens och de egna ståndens politiska rättigheter" (s. 307) Framförallt präster och bönder agerar med visst oberoende, medan borgarna ter sig splittrade och svaga. Borgarna och prästerna agerar oftast i allians och utgör ett slags mittenblock med betydande makt att avgöra riksdagens utslag.

Prästerna framstår som det mest sofistikerade och politiskt effektiva av de ofrälse stånden (s. 299–301), och de är alltså inte fullt så okritiska kungatrogna propagandörer som det ofta antas. De är de främsta företrädarna för ständerkonstitutionalism, och dess agerande under envældets införande är mindre underkastande än övriga stånd. Dess politiska effektivitet berodde främst på att deras företrädare har hög status och är vana ledare utanför riksdagsarbetet, och därtill sitter länge på sina poster och därmed företräds av samma personer under många riksdagar (s. 315). Någon motsvarande erfarenhet och möjlighet att bygga kontakter och allianser har inte bondeståndet. De flesta av bondeståndets representanter deltog bara på en riksdag, så ståndet företräddes ständigt av noviser, som enklare kunde förledas av de mer konstitutionellt vana och skolade representanterna för adeln och prästerna. Prästerna har också fördelen att medlemmarna av ståndet har osedvanligt gemensamma intressen – ett religiöst monopol (s. 301).

En intressant aspekt är att Scherp noterar att böndernas – och i varierande grad de andra ofrälse ståndens – "underdanighet" inte skiljer sig mycket huruvida det är en

kung eller adlig förmyndarregering som styr (s. 297). Det är inte så att böndernas lojalitet är helt styrd av en rojalistisk princip. Vad som avgör om bönderna går på offensiven eller förhåller sig mer passiva är deras bedömning om statsledningen för tillfället är stark eller svag. Likaledes bör böndernas försvar för kunglig makt preciseras. Vid flera tillfällen försvarar bönderna kungens maktbefogenheter och anspråk, men då är det just mot *adliga* försök till inskränkningar och således förknippat med reformer som skulle öka adelns makt. Men det är knappast så att bönderna skulle vara för en oinskränkt kungamakt i sig, utan man driver en rad frågor om att begränsa kunglig makt, men då så klart i syfte att stärka riksdagens befogenheter och skattebönders rätt i relation till kronan. Scherp är också öppen med att bondeståndets agerande i konstitutionella frågor inte karakteriserar deras agerande i stort. I frågor om skatter och ekonomi hade de ett helt annat självförtroende och deras ståndsintressen var också mycket mer omedelbara, och således är deras agerande i sådana frågor också betydligt mer självständigt än de som är i fokus för Scherps studie.

Till sist lite kritik. Att frågan om konstitutionalism och absolutism är så central för Scherp ger grund att utvärdera Scherps urval av tidsperiod och riksdagar. Min huvudsakliga kritik mot Scherps studie är att 1680 års riksdag helt utelämnas. I inledningen av kapitlet om 1682 års riksdag – envældets slutliga införande – ges visserligen en kort sammanfattning av utvecklingen åren före denna riksdag, däribland 1680 års riksdag. Men en sådan behandling tycks inte avspegla dess betydelse. För vid riksdagen 1680 beskars riksrådets makt på ett fundamentalt sätt, genom att kungen fick rätt att själv bestämma huruvida rådet skulle konsulteras i en given fråga. 1680 kom ständerna, med Sven Grauers ord, att "finna sig stående på tröskeln till en helt ny tid" (Grauers 1932: 45), ty efter detta var frågan "om riksdagen i fortsättningen skulle kunna hålla konungadömet stängin, sedan

den berövat sig själv det stöd, som rådet under tidernas lopp erbjudit gentemot furstemakten” (1932: 82).

Scherp motiverar sitt utelämnande av 1680 med bristande tid och forskningsresurser. Men det svarar ju inte på frågan om han gjort rätt i sina prioriteringar. Han ägnar tre kapitel och ca 95 sidor åt åren 1659–1664. Givet att det är kassen mellan konstitutionalism och absolutism som är den stora berättelsen så borde någon av dessa tidigare riksdagar ha fått stryka på foten. För de ofrälse-agerande 1680 ter sig onekligen anmärkningsvärt. De hade visserligen skäl att vara rädda för att rådet skulle sätta käppar i hjulen för det praktiska genomförandet av reduktionen, och detta kan vara främsta skälet till att de inte försvarade rådets existens och auktoritet. Men i efterhand ter sig detta som ett kortsiktigt agerande. Det hade därför tett sig naturligt att denna utveckling gavs avsevärd

uppmärksamhet i en studie som handlar just om de ofrälse-ideologi och positioner i makt-delningsfrågor, och relationer till kungamakt och adel.

REFERENSER

- Grauers, Sven, 1932. *Den svenska riksdagen under den karolinska tiden*. Stockholm: Victor Pettersons Bokindustriaktiebolag.
- Holm, Johan, 2007. *Konstruktionen av en stormakt: Kungamakt, skattebönder och statsbildning 1595–1640*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.
- Ostrom, Elinor, 1999. “Institutional Rational Choice: an Assessment of the Institutional Analysis and Development Framework.” i Sabatier, Paul (red.), *Theories of the Policy Process*. Boulder, CO: Westview Press.

Björn Östbring är doktorand i statsvetenskap vid Lunds universitet.
E-post: bjorn.ostbring@svet.lu.se

Prenumerera på Statsvetenskaplig tidskrift!
www.statsvetenskapligtidskrift.org