

Lunds universitet  
Litteraturvetenskapliga institutionen  
Handledare Per Erik Ljung  
2008-05-28

Oskar Ståhl  
LIVK21

## *En hel värld inom mig*

Barndomsskildringar i Tomas Andersson Wijs sångtexter

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b>	<b>3</b>
Bakgrund	3
Frågeställningar, metod, reservationer	5
<b>2. Tiden</b>	<b>7</b>
Evigheten	7
Paralleldimensionen	9
Åtkomligheten	10
<b>3. Den existentiella uppgiften</b>	<b>12</b>
Återvändandet	13
Resignationen	15
<b>4. Barndomslandet</b>	<b>17</b>
Den inre världen	18
Den yttre världen	21
<b>5. Nostalgin och berättelsen om jaget</b>	<b>23</b>
Nostalgin	23
Berättelsen om jaget	26
<b>6. Slutdiskussion</b>	<b>29</b>
Sammanfattning	29
TAW:s mytiska metod	31
<b>Källförteckning</b>	<b>35</b>

# 1. Inledning

## Bakgrund

Barndomsskildringar är ett återkommande motiv i romankonsten. Att berätta om sitt förflutna tycks vara ett mänskligt behov. När dessa berättelser är av hög konstnärlig kvalitet får de ofta en sällsam genomslagskraft hos läsarna, som om det finnes ett lika stort behov att ta del av andras barndom som att återge sin egen. Ur världslitteraturen kan nämnas Prousts *På spaning efter den tid som flytt* samt Augustinus' och Rousseaus respektive *Bekännelser*. Hjalmar Söderbergs *Martin Bircks ungdom* och Jan Myrdals *Barndom* är två välkända svenska exempel.

Mitt intresse för denna sorts berättelser riktar sig dock mot en annan litterär form: populärmusikens sångtexter, eller ”rocklyriken”.<sup>1</sup> Dess kärnfulla karaktär lämpar sig väl för att gestalta ett barns upplevelse av tillvaron. För det är i stor utsträckning *stämningar* – ordlösa, ”tanklösa” sensationer – som barndomsskildringar paradoxalt nog försöker fånga i ord. Ju mer koncentrerad form, desto mindre av den ursprungliga upplevelsen torde gå förlorad i det konstnärliga filtret.

En av de främsta svenska rocklyrikerna under senare år är Tomas Andersson Wij (hädanefter förkortad ”TAW”). Hans texter kretsar kring existentiella frågor, mänskliga relationer och samhälls- och samtidsfenomen, ofta med en mer eller mindre antydd andlig–religiös underton. Efter hand har TAW i svenskt musikliv kommit att etableras som just en framstående skildrare av barndom, och av *minnen*.

Jag har följt TAW:s musikaliska karriär sedan 2002 och noterat att musikjournalister gärna karakteriserar hans sångtexter som ”nostalgiska”<sup>2</sup> – en iakttagelse som gav mig

---

<sup>1</sup> Termen är något missvisande eftersom den ofta appliceras på artister som i strikt musikalisk mening inte spelar rock; jag använder den ändå av praktiska skäl, väl medveten om TAW:s breda musikaliska register, där rocken bara är en av många influenser.

<sup>2</sup> Exempelvis Kristin Lundell i recensionen av albumet *En sommar på speed*, Svenska Dagbladet 5 mars 2008, hämtad från [http://www.svd.se/kulturnoje/musik/artikel\\_941213.svd](http://www.svd.se/kulturnoje/musik/artikel_941213.svd) 25 maj 2008, samt Jens Ganslandt i konsertrecensionen *Mycket snack och en hel del verkstad* på webbplatsen

första ingången till denna uppsats, vars övergripande syfte är att identifiera det typiska för Tomas Andersson Wijs barndomsskildringar, med särskilt intresse för nostalgi, minnen och berättande.

På ett tidigt stadium i arbetet erinrade jag mig en essä som jag läste första gången 2006: *Makten, visheten och kvinnan: Om Milan Kunderas författarskap*<sup>3</sup> av psykologen Claes Janssen. Den klargör och utvecklar bl.a. Kunderas speciella resonemang om nuets relation till det förflutna – i hög grad relevant för en undersökning av barndomsskildringar – och gjorde djupt intryck på mig redan vid första läsningen. Då som nu fäste jag mig särskilt vid idén om ”varats olidliga lätthet”, varför jag började läsa romanen med samma namn under uppsatsarbetet. Dess bärande tankegångar och Kunderas existensfilosofi i allmänhet har funnits i bakhuvudet hos mig och indirekt verkat som stora inspirationskällor, formuler att pröva mina egna resonemang mot. Som varande ett skönlitterärt verk har *Varats olidliga lätthet*<sup>4</sup> dock inte använts som direkt stöd under arbetet.

För att läsa denna uppsats behövs ingen djupare förståelse av Kunderas idé: det räcker utmärkt med den intuitiva insikt, den omedelbara association som uttrycket ”varats olidliga lätthet” väcker i sig. Janssen gör dock en elegant sammanfattning med en referens till romanen:

”Es könnte auch anderes sein.” Det kunde också vara annorlunda. Det är formeln för varats lätthet. ”Es muss sein”, det måste så vara, är formeln för dess motsats, tyngden.<sup>5</sup>

Som mer traditionell sekundärlitteratur har idéhistorikern Karin Johannissons *Nostalgia: En känslas historia*<sup>6</sup> och kognitionsforskaren Peter Gärdenfors *Den meningssökande människan*<sup>7</sup> använts, i syfte att öka min förståelse för nostalgibegreppet och för det mänskliga medvetandets hantering av minnen.

---

muzic.se, publicerad 28 april 2007, hämtad från  
<http://www.muzic.se/show.php?typ=konsorter&id=415> 25 maj 2008.

<sup>3</sup> Claes Janssen, *Makten, visheten och kvinnan: Om Milan Kunderas författarskap*, opublicerad.

<sup>4</sup> Milan Kundera, *Varats olidliga lätthet*, Albert Bonniers förlag 2007 (1984)

<sup>5</sup> Janssen, s. 18.

<sup>6</sup> Karin Johannisson, *Nostalgia: En känslas historia*, Bonnier Essä 2001.

<sup>7</sup> Peter Gärdenfors, *Den meningssökande människan*, Natur och Kultur 2006.

## Frågeställningar, metod, reservationer

Uppsatsens frågeställningar är följande:

- *Vad är utmärkande, innehållsmässigt och konstnärligt, för TAW:s barndomsskildringar?*
- *Hur förhåller sig den vuxne berättaren ("diktarjaget") till minnena, de återgivna barndomsupplevelserna?*
- *Vilken roll spelar fenomenet nostalgi för dessa skildringar?*
- *Hur kan en närläsning av TAW:s barndomsskildringar sättas in i ett mer allmänt resonemang om personliga berättelser om det förflutna?*

Min metod har bestått i att ur TAW:s sångkatalog välja ut de låtar som i någon utsträckning handlar om barndomsupplevelser, närläsa och "närlyssna" dessa för att sedan arbeta fram för undersökningen relevanta tolkningar. Jag har koncentrerat min framställning till några centrala motiv, som behandlas under separata rubriker och där diskuteras med belysande citat ur texterna. Ingen av sångerna presenteras i sin helhet. Målet är att urskilja de stora konstnärliga och idémässiga linjerna, att gruppera och tolka de samlade intrycken, och då är enskilda sånger av underordnad betydelse.

Ingen vikt har lagts vid det rent musikaliska – inte för att detta skulle sakna betydelse, utan för att en rättvisande tolkning av samspelet mellan musik och text dels skulle kräva gedigen musikalisk bildning av författaren, dels utöka uppsatsens omfång bortom C-nivå. Med största respekt för TAW:s musikaliska register är min övertygelse att hans texter behåller sin sprängkraft på mottagaren även under tystnad, och att de bjuder motstånd nog för en litteraturvetenskaplig närläsning.

Av liknande skäl har jag avstått från att blanda in biografiska fakta eller tolkningar

(med ett undantag: TAW:s välkända, ofta omtalade, ofta besjungna uppväxt i Stockholmsförorten Fruängen med dess närmiljö): det tarvar en ingående kunskap om artistens person och uppväxt, en kunskap man knappast kan skaffa sig på avstånd (såvida det inte rör sig om en historisk, väldokumenterad person). Detta är en undersökning av ett diktarijags berättelser om en diktad barndom, och även om det säkert föreligger stora likheter mellan dem och deras verkliga förlagor vore det förmätet av mig att försöka avgöra exakt var gränsen går. Omvänt finns dock enstaka sånger som uttryckligen *inte* har TAW själv som förlaga, t.ex. *Värmlands indianer*.<sup>8</sup> Dessa sångers texter har dock behandlats jämlikt undersökningens övriga – deras motiv och förlagor är rimligtvis mycket medvetet valda, för att de speglar något som diktaren vill uttrycka om sig själv.

*Kronologin* i TAW:s produktion har beaktats i de fall jag skönjt intressanta och relevanta mönster. TAW:s diskografi uppvisar en jämn utgivningstakt, tacksam att observera för att upptäcka utvecklingslinjer och förändringar över tid.<sup>9</sup>

*Användningen av noter* vid citat ur sångtexter har berett mig vissa problem, eftersom citaten blir ovanligt många och korta i en uppsats av detta slag. Att strikt följa praxis och förse samtliga citat och varje omnämnande av sångtitel eller albumtitel med noter vore direkt olämpligt. Det skulle snarare störa än underlätta läsningen. Därför sker hänvisningar enligt följande modell, anpassad för att undvika sammanblandning mellan sångtitlar och albumtitlar, som ibland är identiska:

Första gången en sångtext citeras ges citatet en fullständig notreferens efter denna mall: *Sångtitel (Albumtitel, skivbolag, utgivningsår)*. Även om samma sångtext citeras vid flera tillfällen görs alltså inga ytterligare nothänvisningar än denna första.

Artistens namn utelämnas slutligen i alla noter eftersom inga andra artister än TAW förekommer i uppsatsen.

---

<sup>8</sup> Jag har vid flera konserter hört artisten nämna detta, när han beskrivit vissa låtars tillkomst; en längre bakgrund till denna sång finns också i skriftlig form på artistens hemsida:

[http://www.tomasanderssonwij.com/doku/visa\\_song.php?album=Tomas%20Andersson%20Wij&songname=V%20EArmlands%20indianer&albumid=17](http://www.tomasanderssonwij.com/doku/visa_song.php?album=Tomas%20Andersson%20Wij&songname=V%20EArmlands%20indianer&albumid=17) (25 maj 2008).

<sup>9</sup> Studioalbumens (exklusive singlar, samlingssskivor etc.) utgivningsår: 1998, 2000, 2002, 2004, 2005 och 2007.

## 2. Tiden

I en undersökning av barndomsskildringar är tiden givetvis ett centralt begrepp. Den genomsyrar med nödvändighet även diskussioner under andra rubriker, men här koncentrerar jag mig på TAW:s *tidsuppfattning* i de valda texterna. Hur förhåller sig diktarjaget till tiden, framför allt den förflutna, som sådan? Vilket inflytande har förflutenheten på nuet? Vad uttrycker texterna om relationen mellan förgänglighet–evighet? Är den svunna tiden åtkomlig?

### Evigheten

Formmässigt ställer TAW gärna nuet i kontrast mot barndomens förflutna: en vers om nuet följs ofta av en om barndomen, eller så delas sången upp i två lika stora delar om vardera tidsperioden. De båda perspektiven kan tyckas sväva fritt, i relation till inget, som satelliter utan himlakropp att kretsa kring. Men det finns en förenande punkt, en länk som återkommer i åtskilliga sånger. Den utgör kittet i *De gröna vagnarna*, vari en lång skildring av den intensiva relationen till en barndomskamrat skiftar perspektiv till ett allt blekare nu, dock utan att slå över i hopplöshet:

*Nej, du och jag  
vi kränger över bron  
och vattnet under oss  
det strömmar än  
det strömmar än*<sup>10</sup>

Vattnet strömmar än – oavsett vad som händer ”ovanför”, vad de än gör, kommer vattnet att fortsätta strömma, som det gjorde när de var barn. Liksom de båda vännerna finns kvar inom räckhåll för varandra, oavsett avstånd, ålder och livsöden, finns det strömmande vattnet alltid kvar, oförändrat ehuru skiftande i form. Hur avlägsen

---

<sup>10</sup> *De gröna vagnarna (Vi är värda så mycket mer, Metronome/Warner Music Sweden, 2002)*

barndomen än är brister aldrig dess band till nuet, hur mycket det än tänjs ut. Detta är den länk jag nämnde: evigheten – det för alltid bestående. Så länge det finns något, oaktat vad, som består kan inte det förflutna försvinna helt.

I ... *och en som vandrar* illustreras detta med vissa oföränderliga karaktärsdrag hos jaget. Sången är en stramt hållen krönikeskrivning, som inleds med en karakterisering:

*Jag föddes här och jag fick samma namn  
som han som kände hålen i Jesu hand  
tvivlaren och tvillingen till dig  
och alla dem som vandrar*<sup>11</sup>

Sången fortsätter att teckna jagets vandring mot vuxenlivet och avslutas i nuet, där faktum kvarstår i textens sista rad:

*tvivlare är jag och en som vandrar*

Också här en sorts evighet, något som varken livsöden eller tid rör på: jagets kärna, enligt min tolkning besläktad med ”alltings” kärna, detta tysta, oföränderliga centrum som TAW återkommer till.

I *Det osynliga landet* beskrivs ett land som finns kvar ”när allt annat försvunnit”<sup>12</sup>. Det är inte barndomslandet i sig, för han ”kom dit första gången som barn”. Vad detta land än må bestå av – fantasier, drömmar – finns det alltså alltid kvar, och det har varit en ständigt åtkomlig plats som jaget kunnat resa till under hela livet. Detta andra land är således lika outplånligt som vattnet under bron i *De gröna vagnarna*, och som jagets oföränderliga karaktärsdrag i ... *och en som vandrar*.

På olika nivåer återkommer evigheten, manifesterad i det privata och det allmänna, i den lilla och den stora världen.

---

<sup>11</sup> ... *och en som vandrar* (*Stjärnorna i oss*, Metronome/Warner Music Sweden, 2004)

<sup>12</sup> *Det osynliga landet* (*En hel värld inom mig* [EP], Ebeneser/Sonet/Universal Music, 2006)



## Paralleldimensionen

En annan central aspekt av tiden i TAW:s diktning är det förflutnas närvaro i nuet. Flera texter framställer nämligen dåtiden som *latent närvarande*, i begrepp att under rätt omständigheter synliggöras. *Sanningen om dig* beskriver detta förhållande:

*Det finns stigar du trampat som aldrig försvann  
Fastän snön la sitt täcke, fastän skogarna brann  
Du hörde ett rop, det är därför du går  
genom en dimbank av minnen  
genom tjugo långa år.<sup>13</sup>*

Sången fortsätter med en skildring av en färd genom ett inre landskap, vari jaget<sup>14</sup> slutligen återvänder till sitt barndomshem, och möter sig själv som barn. Under snön finns alltså stigen till barndomen kvar, även om den inte syns.

Också de faktiskt döda tycks i någon mening fortsätta existera, som i *Höga berget*, en skildring av det tolvåriga barnets sommarlovsutflykter till en bergstopp:

*Höga berget  
och där ovanför  
sjöng min morfar bas  
i änglarnas kör<sup>15</sup>*

Den bortgångne morfadern uppfattades alltså av tolvåringen som självklart närvarande, i ”änglarnas kör”. Borta och närvarande på samma gång, liksom barnet i *Sanningen om dig*.

Elementen av evighet i föregående avsnitt ska inte förväxlas med dessa ”latent närvarande” tvärsnitt ur det förflutna. De förstnämnda står så att säga *utanför* tiden, tjänande som symboler för det kontinuerliga, oföränderliga; de sistnämnda är just *tvärsnitt* ur tiden, kronotopiskt avgränsade, att likna vid bandinspelningar eller

---

<sup>13</sup> *Sanningen om dig (Ett slag för dig*, Metronome/Warner Music Sweden, 2000)

<sup>14</sup> Egentligen är det ett ”du” som tilltalas, men jag betraktar tilltalet som en konstnärlig variation och huvudpersonen som densamme som i de övriga sångerna i denna undersökning. Denna tolkning gäller för samtliga här diskuterade sånger med motsvarande ”du”-tilltal.

<sup>15</sup> *Höga berget (Ett slag för dig*, Metronome/Warner Music Sweden, 2000)

fotografier.

## Åtkomligheten

Intressant för denna diskussion är att iaktta kronologin i TAW:s produktion. Det förflutna tycks, ehuru närvarande i princip och potentiellt tillgängligt, bli alltmer svåråtkomligt för diktarjaget för varje år, för varje album. Färden till barndomshemmet och barndomsjaget i *Sanningen om dig* (2000), framställs som självklar när den väl påbörjats: den går ”av sig själv”, utan motstånd. I *Tommy och hans mamma* (2004) fyra år senare är denna självklarhet i gungning. Sången skildrar det vuxna jagets rumsliga återvändande till uppväxtmiljön, och den minnesflod som utlöses av återkomsten. Berättelsen, mättad av tidsmässiga markörer, kretsar kring hågkomsten av barndomskamraten Tommy. När texten åter skiftar perspektiv tillbaka till nuet blottar jaget en plötslig oro och utbrister:

*Tommy, hör du mig?  
Tommys mamma, hör du mig?*<sup>16</sup>

Tiden öppnar sig inte av sig själv längre; ”maskhålen” blir färre och trängre. Jaget kan fortfarande se barndomen, framkalla dess negativ på nytt, men det går inte längre lika lätt. Om det sker så sker det *av en slump*, eller som av en nåd. I *Sanningen om dig* hördes ett ”rop, det är därför du går/genom en dimbank av minnen/genom tjugo långa år”. Detta ”du” har alltså hört ett rop och själv företagit exkursionen mot sitt barndomsjag. I *Tommy och hans mamma* skildras ett mellanläge: den vuxne har på eget initiativ tagit sig till uppväxtmiljön, förorten med ”pizzerian och grusvägsdammet”; och detta fysiska återvändande, denna ofullbordade, trevande ansats att gå tillbaka, *råkar* öppna dörren till paralleldimensionen, till den i nuet närvarande barndomen.

I *1980* (2007) gör detta ”du” en liknande tidsresa som i *Sanningen om dig*. Skillnaden är att han utan några ansatser att avtäcka det förflutna bara tycks ha ”halkat in” på den (likt det klassiska sagomotivet där huvudkaraktären faller ner i en grop eller i ett ihåligt

---

<sup>16</sup> *Tommy och hans mamma* (*Stjärnorna i oss*, Metronome/Warner Music Sweden, 2004)

träd och upptäcker en annan värld):

*Än en gång så drar du fotot av dig själv genom stora kopian  
och för varje gång så mörknar det och bilden drar sig undan som en dröm  
Du går ensam genom glesa tallar, fuktig mossa, skolbespisningsdoften  
och det är 1980<sup>17</sup>*

Vi får inte veta *varför* han plötsligt går där ”genom glesa tallar”, eller hur han kom dit. Det bara sker, just som han konstaterat att hans bild (av sig själv, sitt förflutna) blir allt otydligare och ”drar sig undan som en dröm”. Plötsligt bara är han där.

På artistens senaste album, utgivet 2008, fortskrider denna rörelse. I nyckelspåret *Jag har simmat långt ut från land* tecknas en enkel, stiliserad bild av barndomens löftesrika tillvaro

*Jag stod på en strand  
där havet var klart och varmt  
Jag var ett barn, jag sprang  
rakt ut i det glitterblå<sup>18</sup>*

Men detta är inget ”tvärsnitt ur tiden”, existerande i nuet; det är bara en teckning på avstånd, form med oklart innehåll, långt från det knivskarpa, närvarande i *Sanningen om dig*.

Texten fortsätter med en skildring av hur jaget blir äldre, havet djupare och stranden allt avlägsnare. I refrängen frågar sig den vuxne berättaren:

*Ska jag hålla i eller ska jag släppa?  
Jag har simmat för långt ut från land*

De största vatten skiljer nu jaget från barndomen, och frågan som ställs får betraktas som retorisk. Det förflutna är fortfarande åtkomligt i princip – det finns ju där bakom honom, på andra sidan vattnet – men jaget kan inte längre av egen kraft komma i levande kontakt med det. Då fordras gynnsamma vindar eller en ”vänlig våg”, det vill säga en omständigheternas ynnest.

---

<sup>17</sup> *1980* (En introduktion till Tomas Andersson Wij, Sonet/Universal Music, 2007)

<sup>18</sup> *Jag har simmat långt ut från land* (En sommar på speed, Sonet/Universal Music, 2008)

*Hornsgatans dag (28 september 1980)*, också från det senaste albumet *En sommar på speed*, kan först tyckas motsäga tesen med sin starka närvarokänsla. Texten är en ”inzoomning”, skarpt avgränsad i tid och rum, en novellartad, detaljrik rekonstruktion –

*Hornsgatans dag, 28 september 1980*  
*Mina föräldrar har nya Lodenrockar*  
*De går där nånstans långt bakom mig med barnvagnar*  
*Och alla affärer är öppna*  
*tv-handlarnas gröna–blå lampor blinkar*<sup>19</sup>

– men den är *endimensionell*. Sången skildrar inget explicit nu, vari det förflutna manifesterar sig. Här finns ingen friktion mellan olika tidslager – texten säger inget om länken mellan diktarens nu och hans förflutna. Lyssnaren får helt enkelt ”köpa” berättelsen, utan den redogörelse för *hur* dåtiden levandegjorts som ges i de ur tidigare album diskuterade sångerna.

Sammanfattningsvis: Det förflutna – diktarjagets barn-jag, försvunna eller döda närstående, enskilda barndomsupplevelser etc. – finns alltid kvar, inom jaget och i den tänkta paralleldimension som nämnts. Diktarens förflutna är outplånligt i sig, liksom årsringarna i en trädstam finns kvar så länge trädet existerar. En översiktlig läsning av albumens texter i kronologisk ordning tycks emellertid visa en förändring vad gäller jagets förutsättningar att själv nå/synliggöra det förflutna i nuet. Den vuxne i *Sanningen om dig* vandrar målmedvetet och på eget initiativ inåt–bakåt i tiden, medan han i *Tommy och hans mamma* och i *1980* snarare tycks hitta porten av en slump, för att i *Jag har simmat långt ut från land* se de största vatten skilja honom och barndomen åt och nödgas inse sin maktlöshet att av egen kraft komma i kontakt med den.

### 3. Den existentiella uppgiften

När en diktare skildrar både sin barndom och sitt vuxenliv i ljuset av denna barndom

---

<sup>19</sup> *Hornsgatans dag (28 september 1980)* (*En sommar på speed*, Sonet/Universal Music, 2008)

formulerar han samtidigt en för honom central existentiell uppgift. Ett förhållningssätt till barndomen och till det vuxna jaget, som är en produkt av denna barndom, framträder implicit eller explicit i texterna. Mellan barndom och vuxenliv uppstår ett tidsmässigt och existentiellt glapp, som diktaren antingen kan lämna därhän eller söka fylla i. Oavsett hållning kan ämnet inte undvikas. Till och med om diktaren uttryckligen förkastar behovet av ett förhållningssätt till barndomen, eller undviker saken, uttrycker han ett ställningstagande genom sitt ointresse. Vanligare torde dock vara en i någon mening uttalad strategi hos berättaren, en sorts rekommendation till honom själv om hur arvet från barndomen bör förvaltas i nuet.

I TAW:s barndomsskildringar är perspektivskiftena mellan dåtid och nutid många. Detta ger goda möjligheter att spåra det eftersökta förhållningssättet, och identifiera ”livsuppgiften”.

Jag urskiljer två särskilt intressanta spår.

## Återvändandet

Ett vanligt motiv i texterna är *återvändandet*. Något pockar på uppmärksamhet i det förflutna, t.ex. en känsla av en olöst konflikt eller en bortglömd sanning, varför diktarjaget tar sig tillbaka till barndomen/ursprunget för att undersöka saken. I vissa sånger sker detta tydligt uttryckt, som ett möte med barnjaget; i andra sånger beskrivs resan mer symboliskt, t.ex. som ett återvändande till vattnet eller med andra typiska bilder för det jungfruliga, ursprungliga.

I tidigare nämnda *Sanningen om dig* sker ett dylikt ”möte med barnjaget”, utmynnande i en uppmaning:

*Ta och lyft honom så högt  
att han ser världen bortom byn  
Säg att livet bara börjat  
Ta det svarta ur hans syn*

Här visar sig alltså syftet med återvändandet vara att inskräpa mod och förtröstan i det

”svartsynta” barn som fortfarande bebor den vuxne. Därmed antyds att det inre barnet behöver den vuxnes tröst och med livserfarenheten vunna lugn, *och* att den vuxne behöver möta barnet för att minnas ”sig själv”, de kort han fick på handen från början. Detta komplementära både/och-tänkande återkommer i TAW:s diktning.

I *Hälsingland* beskrivs också en sorts återvändande, om än gestaltat med andra bilder. Det är en rörelse liknande den i *Sanningen om dig* som berättas, men här tjänar naturen i sig som symbol för ursprunget. Fraser som ”stigen ner mot tjärnen” och ”spåren genom skogen till mitt hjärta” utgör variationer på samma tema: en rörelse inåt–hemåt–bakåt till jagets centrum –

*och jag minns varför jag är här  
Det är som att vakna ur en sömn<sup>20</sup>*

– för att åter minnas det som förr var självklart, nu bortglömt. Diktaren beskriver samma rörelse, om än i olika metafysiska/fysiska miljöer: *tillbaka*, mot sitt inre barn, sitt ursprung, sin ”sanna natur”.

Ett tredje exempel på en sådan resa är tidigare nämnda *1980*, en krönikeskrivning i fyra akter, i en sluten cirkel – 1980–1990–2000-talet–1980 – vari den vuxne går ett steg längre, och *blir* barn igen, eller åtminstone upplever sig vara det, i ett absolut perspektivskifte där han upplever det som barnet upplevde där och då. Sången mynnar ut i ännu en återkomst till hemmet:

*Du går runt och tänder upp  
rum för rum i det välbekanta huset  
Och du ser att ingenting försvunnit  
Allt är kvar som om tiden inte fanns*

Ytterligare en aspekt på återvändandet: översynen, att gå tillbaka för att se att allt står rätt till, att jämföra med sagomotivet vari den gamle sjörövaren med jämna mellanrum kontrollerar att skatten fortfarande finns kvar där han en gång grävde ner den.

Flera sånger beskriver alltså ett återvändande på olika plan. En del av den existentiella uppgiften tycks vara att återupptäcka sin barndom och den verklighet som där inrymdes.

---

<sup>20</sup> *Hälsingland* (En introduktion till Tomas Andersson Wij, Sonet/Universal Music, 2007)

Dels för att inskräpa mod i det inre barnet (som lever vidare i den vuxne), dels för att dra sig till minnes barndomens rena, självklara insikter och ”återuppväckas” eller revitaliseras, och slutligen för att se till att ”skatten” och barndomslandet är orört, bevarat i sin oskuld – att allt är gott.

## Resignationen

I TAW:s barndomsskildringar kan också urskiljas en annan central ”rekommendation” som diktaren ger sig själv: *resignationen*. Å ena sidan det aktiva återvändandet, å andra sidan passiviteten, stillaståendet.

Den formmässigt enkla, koncisa *Varm sjö* beskriver först upplevelsen av moderlivet:

*Där jag låg i en varm sjö  
utan vikt i en varm sjö  
var du där runtomkring mig  
var det nåden som bar mig<sup>21</sup>*

I nästa vers har många år förflutit:

*I en stad stor som rymden  
i ett rum på tolfte våningen  
där allt det jag lämnat  
och slängt bort hann ikapp mig  
I en stad stor som rymden  
det var där du sökte mig*

Vem detta ”du” är avslöjas inte.<sup>22</sup> Det intressanta är dock att denna odefinierade storhet återkommer till den vuxne utan att han själv sökt upp den. Han har lämnat moderlivet, gått ut i världen, i en stad ”stor som rymden”, men han har varit oaktsam på färden dit: gjort sig av med något värdefullt, gissningsvis gods av det slag som han i föregående

---

<sup>21</sup> *Varm sjö* (Ebeneser, Andersson Records, 1998)

<sup>22</sup> Jag uppfattar ”duet” som en sammansmältning av dels den allsmäktiga, omslutande kraft som modern utgör i fosterstadiet/barndomen, dels den motsvarande gudsnärvaron som den andligt orienterade vuxne upplever, men det är en intuitiv, personlig tolkning.

avsnitt själv reste tillbaka för att hämta. Nu företar han inte någon sådan resa; det behövs inte, ty det bortglömda hinner ändå ikapp honom, och han tvingas implicit kapitulera inför dess ”härlighet”. Berget kommer till Muhammed, enär Muhammed så att säga *glömt bort* bergets själva existens.

I ... *och en som vandrar* utvecklas resignationsmotivet, inledningsvis i en föga idealiserad barndomsskildring: ”här [i skolan] spöades den starke av den svage”. Genom skildringen av hur den starke plågas av den svage antyds ett missförhållande, ett grundläggande fel redan i barndomen. När sången fortsätter med en krönikeskrivning över jagets fortsatta allt annat än ödmjuka vandring i vuxenlivet förespråkas i slutraderna inget aktivt återvändande för att utjämna orättvisorna, tvärtom:

*Nu skymmer det i staden som är min  
från sidorutan sipprar höga luften in  
genom gula ljusets tunnlar  
ekar orden stillhet och förtröstan*

Genom att *inte göra något*, förutom att fortsätta leva/vandra, kan jaget åse hur tiden eller en högre makt läker de gamla sårn, utan någon aktiv insats från den av oförrätter drabbade. Jag gör två omedelbara associationer: dels till Shakespeares andeväsen, framför allt Puck i *En midsommarnattsdröm*, som har denna utjämnande–korrigerande kvalitet och likt eter ”sipprar” in varhelst hans tjänster behövs; dels till det kristna budskapet (tydligt t.ex. i sentenserna ”Berg sjunken, djup stån opp”<sup>23</sup> och ”Så skola de sista bliva de första, och de första bliva de sista”<sup>24</sup>), som genomsyras av en uppmaning om förtröstan och väntan.

I 1980 smälter slutligen de båda förhållningssätten samman. Sångens hemvändarmotiv diskuterades i *Den existentiella uppgiften: Återvändandet*, men i texten antyds också, när ”2000-talet” beskrivs, en stilla, mogen förståelse för resignationens själva väsen:

*Du är för långt bort för att vända  
och för första gången är du riktigt trött  
Men du bryr dig mindre nu  
Det är det närmaste en frälsning du har kommit*

---

<sup>23</sup> *Bereden väg för Herran*, trad. psalm.

<sup>24</sup> *Bibeln*, Matt. 20:16.



Även om diktarens barndom stundtals är vibrerande närvarande i nuet, så levande att den nästan tycks möjlig att påverka, inser han nu att det förflutna inte kan ändras. Han kan bara betrakta dåtiden, inte göra något åt den. Den slutliga uppgiften tycks vara att stå stilla och låta ”höga luften” strömma in. Då återkommer barndomens sanningar av sig själv, för att blandas med vuxenlivets mognad. Bara genom total resignation blir den vuxne tillräckligt ”viktlös”<sup>25</sup> för att återigen bäras av en kraft större än jaget, som i *Jag har simmat långt ut från land*:

*Jag har simmat långt ut från land och det skymmer  
Det känns som om min kraft kommer ta slut  
Ska jag hålla i eller ska jag släppa  
Jag har simmat för långt ut från land*

*Bär mig dit jag ska  
Led mig den bit jag har kvar*

De sista två raderna kan liknas vid en *bön*, och den kristna börens kärna är enligt min uppfattning ett jagets erkännande av sin ofullkomlighet.<sup>26</sup> Detta fullbordar en cirkelrörelse från maktlösheten och beroendet i inledningen i *Varm sjö*, via fåfängliga utflykter i vuxenlivets stora värld, till ett ödmjukt överlämnande av jaget och dess öde.

## 4. Barndomslandet

Det barn som skildras i texterna befinner sig i ett visst sammanhang, i en kronotop – i ett barndomsland. Detta barndomsland går att spjälka upp i två delar: den inre och den yttre världen. Gränsen dem emellan är omöjlig att dra med precision, men skillnaden jag söker torde ändå vara tillräckligt tydlig.

---

<sup>25</sup> Jfr *Varm sjö*: ”[...] utan vikt i en varm sjö [...] var det nåden som bar mig”

<sup>26</sup> Här förtjänar kyrkoherde Mats Nyberg (S:t Pauli församling i Malmö) ett omnämnande som inspirationskälla.

Med ”den inre världen” avser jag det skildrade barnets upplevelser av att vara barn, där och då. Vilka omedelbara sinnesintryck skildras (färger, dofter, smaker)? Vad känner, tänker, vill barnet? Hur förändrar barnets fantasi och fria associationer dess upplevelser av omvärlden? Kort sagt: Hur känns det att vara detta barn?

”Den yttre världen” åsyftar ett vidare perspektiv. Vilka miljöer skildras? Vad sägs om samhället? Vad kan utläsas ur dessa skildringar – vad gestaltar de?

## Den inre världen

**Sinnesintrycken.** När TAW förmedlar barnets upplevelse av att vara barn just där, just då, är det sällan något extraordinärt som *händer*. Dessa scener återger en stillsam, meditativ stämning där sinnesintrycken ter sig så intressanta (inte nödvändigtvis behagliga, men alltid angelägna) att det inte krävs någon dramatik eller något avvikande för att motivera skildringen. Ögonblicket är sig själv nog.

I åtskilliga sånger formligen staplas sinnesintryck på varandra. Denna förtätade här och nu-upplevelse återger en av två grundstämningar i den inre världen: en stämning av naiv, vilsam närvaro, ett uppgående i ögonblicket. Dessa skildringar präglas i regel av en anspråkslös neutralitet, ett tyst betraktande, ibland mjukt ljussatt med ett fantasins skimmer. När denna stämning dominerar uttrycks ingen önskan om förändring: nuet accepteras som det är, barnet är ”ett rör som livet flyter genom”<sup>27</sup>.

I *Tommy och hans mamma* finns starka inslag av detta vilsamma betraktande:

*Och där ovanför Tobak och spel  
bodde Tommy och hans mamma  
Hon var den vackraste mamma jag sett  
Hon hade smink och inget hår under armarna  
Och hon spelade Rod Stewart för oss  
och lät oss smaka cigaretter  
Och männen som kom och gick där  
jag minns hur de vek med blickarna*

Mängder av sinnesintryck – syn, hörsel, smak – och ett särskilt effektfullt drag för att

---

<sup>27</sup> Formuleringen är H.G. Wells’, men vilket verk det återfinns i är okänt för mig.

understryka att det är ett barns upplevelse som återges ”inifrån”: konstaterandet att mamman var den vackraste mamma han sett. Detta väcker en privat association till hur jag som barn nästan varje gång efter ett biobesök tyckte att det var ”den bästa film jag sett”. Det är naturligt, eftersom ett barn inte har hunnit se så många filmer och därtill inte fäster någon större vikt vid gamla erfarenheter; de nya konkurrerar så att säga bort de gamla oavsett kvalitet, just för att de är nya. På samma sätt kan man betrakta diktarjagets ”barnsliga” upplevelse av mamman som den vackraste han sett (han hade rimligtvis inte hunnit se så många mammor).

Noterbart är också att texten inte uttrycker några slutsatser om männen med de vikande blickarna: det är bara en vuxen som skulle kunna eller ens ha intresse av att gissa sig till deras ärenden. Barnet iakttar dem, och inget mer.

I *Värmlands indianer* återges en barndomssommar av mystisk enhet med naturen, gestaltad genom föreställningen att barnet och hans kamrater är indianer:

*Vi hade djuren på vår sida  
Vi hade solen, vi hade månen  
Det var ett krig och vi var Värmlands indianer*<sup>28</sup>

Här tillförs verkligheten det tidigare nämnda ”fantasins skimmer”, utan att den intensiva upplevelsen av nuet förflyktigas – tvärtom: den blir snarare än intensivare genom korsbefruktningen med föreställningsvärlden. Leken tycks göra den redan självklart angelägna verkligheten så intressant att drömmar om att faktiskt befinna sig någon annanstans blir överflödiga. När den inre världen är så rik behövs ingen eskapism i den yttre.

I dessa skildringar av närvaro, utan några uttryck för bortlängtan, bryter dock ibland upplevelser av leda, obehag eller otillfredsställelse igenom, som i ... *och en som vandrar*:

*Längs väggen i en stänkfärgskorridor  
drog ledan sina blyertsstreck i nio år*

Också i 1980 är idyllen fjärran:

---

<sup>28</sup> *Värmlands indianer* (Tomas Andersson Wij, Ebeneser/Sonet/Universal Music, 2005)

*Den kalla andedräkten, de råa skratten, du är där och täljer*

Dessa sprickor i muren är med sin lågmälda kuslighet den felande länken mellan det slutna här och nu-fokuset i detta avsnitts stämning och den inre världens andra grundstämning, som diskuteras nedan.

**Visionerna.** Som en pendang till det fridfulla ”uppgåendet i ögonblicket” som diskuterats ovan finns ett flertal skildringar av hur barnet uppfattar möjligheter, öppningar och utvägar i en berusande löftesrik omvärld. Stundtals övergår detta till och med i en intensiv bortlängtan, varmed det löftesrika uppväcker en rastlöshet, gränsande till olust.

Intressant är att det öppna, visionära perspektivet ofta återfinns i samma sånger som den slutna sinnesintrycksstämningen, sida vid sida – som om perspektiven pendlade fram och åter för barnet i en egen rytm, likt naturliga väderomslag.

Ett exempel på upplevelsen av världen som löftesrik och gränslös är följande rader ur *Höga berget*:

*Höga berget  
och solen som sjönk  
ner mot havets golv  
där skatten låg gömd  
och det fanns ingen gräns  
ingen horisont*

Här uttrycks en föreställning om en gömd skatt, en underbar hemlighet att upptäcka när tiden är mogen, som väntar på att bli upptäckt – och som inte försvinner, eftersom den just är ”gömd”. Den tidiga barndomens lilla, slutna värld börjar avslöjas som stor och vidöppen: ”ingen horisont”.

I samma sång uttrycks en visshet om att livet vill dem väl:

*Och det hängde en bro över grymhetens dal*

På en bro kan man passera oskadd högt ovan det som smärtar och sårar, högt ovan grymheten – ett slags visionär föreställning, gränsande till en religiös förnimmelse av en bärande, beskyddande kraft.

Också *Hornsgatans dag* (28 september 1980) har dessa visionära inslag: ”de höga dörrarna står öppna” – möjligheter, men oförverkligade: barnet försöker inte träda in genom dessa dörrar, lika lite som han dyker efter skatten på havets botten i *Höga berget*. Möjligheterna har varseblivits och berikar nuet, men det är också nog: de måste inte utnyttjas. I denna tålmodighet uppfattar jag en djup, outtalad förtröstan, som dock inte är allestädes närvarande. Visionerna föder nämligen ibland en *bortlängtan*.

Ett embryo till den återfinns i *Tommy och hans mamma*, där diktarijaget erinrar sig en diffus olust under ”barndomens allra sista sommar”, och att han ”redan var *på väg* (uppsatsförfattarens kursivering) mot något annat”. Ordvalet är intressant, ty inte i någon av de diskuterade sångerna i *Den inre världen: Sinnesintrycken* är barnet ”på väg” någonstans; i alla dessa sånger står tiden, rummet och människorna *stilla*. Här har dock en rörelse påbörjats, en riktning utstakats.

I *Fantasier* slår denna spirande bortlängtan ut i full blom:

*Jag vet hur man trollar  
Jag vet vad som krävs  
för att slippa leva i er värld  
Jag kan blunda bort det fula  
jag kan sjunga fram en vår*<sup>29</sup>

Nu ligger tyngdpunkten på föreställningsvärlden, med verkligheten – ”er värld” – lämnad därhän. Fantasierna framstår som nödvändiga för att den ”verkliga” världen alls ska vara uthärdlig. Och det sker med en aktiv insats från barnet, som själv kan trolla sig bort från det otillfredsställande nuet. Han är inte längre en periskopliktande, passiv betraktare, utan en aktiv resenär mellan realiteter och möjligheter.

## Den yttre världen

En av TAW:s främsta förtjänster som textförfattare i allmänhet är hans förmåga att

---

<sup>29</sup> *Fantasier* (Live på Rival, Ebeneser Records, 2005)

beskriva yttre miljöer. Stilen är återhållsam, uttrycket mycket precist, vittnande om poetisk känslighet i ordval och form. Också i barndomsskildringarna intar ”den yttre världen” en framträdande position.

**Den döda staden.** Jag uppfattar texternas förortsmiljöskildringar<sup>30</sup>, från sent 1970- och tidigt 1980-tal, som det i särklass mest betydelsefulla och intressanta inslaget i beskrivningarna av barndomens omvärld. Därför koncentrerar jag mitt resonemang om ”den yttre världen” uteslutande kring dessa. Lagda sida vid sida ger de nämligen en ovanligt samstämmig bild, utan större motsägelser. De skildrar ett funktionellt samhällsbygge, där allt har sin givna plats och förnuftet har fått råda. Det är en levnadsmiljö som ter sig oklanderlig och ändamålsenlig, men som i praktiken lider allvarliga brister, trots sin ingenjörsmässiga rationalitet. Fram träder en bild av något *sterilt*, något livlöst – något tämjtt. Den stramt arrangerade mönsterförorten tycks förpliktiga till ett särskilt levnadssätt, ett mekaniskt–funktionellt vardagsliv, utan konstens eller andlighetens irrationalitet och oförutsägbarhet. Bildligt talat verkar scenen och pjäsen så hårt regisserad att där inte finns något utrymme för improvisation hos aktörerna. Det sterila landskapet, den dompterade naturen, framhävs i flera texter med de små rester av liv som lämnats orört: små skogspartier, en äng, ett vattendrag. I sin sällsynthet utgör de automatiskt en kontrast mot den dominerande tillrättalagda omgivningen.

*De hade spart små gröna fläckar till oss barn  
och byggt så att den enkla människan kunde leva lagom goda livet*<sup>31</sup>

Texterna ska dock inte tolkas som ensidigt negativ kritik av uppväxtmiljön. Värderingar och dömande ord är ovanliga, och berättaren tycks ha ett visst överseende – ”tanken var ju god”, ungefär. Snarare framställs bristerna i det outtalade: det som faktiskt skildras är så ljummet, så medelmåttigt att det inte ”fyller” texten, utan lämnar ett tomrum.

Analogt med detta konstnärliga/formmässiga utelämnande och utnyttjande av luckor–

---

<sup>30</sup> I regel är det Stockholmsförorten Fruängen som beskrivs, en tunnelbaneförort från sent 1950-tal, anlagd före det omtalade miljonprogrammet men modern nog att uppvisa viss storskalig byggnadsteknik, t.ex. höga punkthus.

<sup>31</sup> ... *och en som vandrar.*

tomrum spelar också tomheten en viktig roll i själva den skildrade miljön. Tomma fält, tomma gator, hål i staket och i stängsel är några av symbolerna som används för att återge känslan av att något väsentligt har glömts bort. Förorten är ett fungerande mikrosamhälle där ingen lider någon nöd, *men ...*

*Jag står högst upp på ett berg  
och ser punkthusen sträcka sig mot Guds finger  
Och det är vi som ska bo där, som ska skriva den nya historien  
Men ingen säger någonting  
om vad den skulle kunna handla om  
och om varför man lever<sup>32</sup>*

TAW:s skildringar av barndomens förortsmiljö har således en stark koppling till den existentiella situationen. I en miljö intensivt präglad av funktionalitet och förnuftstro blir ”små gröna fläckar” exotiska och mycket ensamma inslag, ett förhållande som utan att hemfalla åt psykologiserande också torde gå att överföra till det personliga, mänskliga planet. Detta visar hur svårt det är att skilja det allmänna och privata åt i TAW:s texter: de beskriver ofta flera dimensioner med en och samma formulering.

## 5. Nostalgin och berättelsen om jaget

### Nostalgin

Begreppet ”nostalgi” tycks ges en något godtycklig betydelse i vardagens skrivna och talade diskussioner. Ordet har använts för att beskriva TAW:s sångtexter i allmänhet och barndomsskildringar i synnerhet (se *Inledning: Bakgrund*). Frågan är om det finns täckning för detta, eller om TAW:s texter läses slarvigt och etiketten ”nostalgisk” reflexmässigt appliceras av det enda skälet att texterna ofta handlar om minnen, omsorgsfullt återgivna i poetisk dräkt. Därav detta avsnitts undersökning: Är TAW:s

---

<sup>32</sup> *En hel värld inom mig* (Tomas Andersson Wij, Ebeneser/Sonet/Universal Music, 2005)

barndomsskildringar nostalgiska?

Karin Johannissons *Nostalgia: En känslas historia* är en exposé över hur just nostalgin definierats och värderats historiskt sett. Begreppet har undergått stora förändringar sedan sin uppkomst på 1700-talet. Ursprungligen syftade det på ett kroppsligt sjukdomstillstånd, orsakat av mycket svår hemlängtan – alltså en längtan efter en fysisk plats: hemlandet eller hemstaden. Nostalgin var allmänt erkänd som en ”verklig” åkomma, och ansågs endast kunna botas helt genom hemvändande.

Denna tidiga definition har föga att göra med TAW:s lyrik, då den dels rör den rent *rumsliga* dimensionen, dels ett fysiskt sjukdomstillstånd. Jag har ur Johannissons framställning valt några särskilt intressanta, mer sentida aspekter med möjlig koppling till min undersökning. Viktigt att notera är att *längtan* än i dag framstår som nostalgins minsta gemensamma nämnare, som dess mest bestående element.<sup>33</sup> Utan längtan ingen nostalgi.

Romantikens nostalgisyn erbjuder en bra utgångspunkt för denna diskussion. Här spelar nämligen tidsaspekten en framträdande roll:

Romantikens subjekt filosofi öppnar [...] för en psykologiserad tolkning: nostalgi är längtan till barndomens förlorade oskuld, inte ett yttre utan ett inre rum. I detta sammanhang gör Immanuel Kant en radikal nytolkning genom att hävda att nostalgi är ett tillstånd som inte botas av återvändande. Det man längtar efter är inte platsen för barndomen, utan barndomen själv. Längtan är alltså inte riktad mot ett där, utan mot ett då, en absolut förlust. Den försvunna tiden kan aldrig återfås.<sup>34</sup>

TAW uttrycker ingen längtan tillbaka i tiden. Hans barndomsskildringar kan vara målande, vackra, kanske till och med skönmående – men diktarjaget röjer aldrig någon önskan om att återuppleva det skildrade, eller att bli barn på nytt. De tidsresor som förekommer (se t.ex. *Den existentiella uppgiften: Återvändandet*) är inga permanenta hemvändanden, utan helt tillfälliga utflykter från jagets verklighet.

Den längtan som texterna faktiskt vid några tillfällen uttalar är, som tidigare noterats, nostalgins motsats:

---

<sup>33</sup> Ur Nationalencyklopedins definition: ”vemodig men njutningsfylld längtan hem eller tillbaka till ngt förlorat” (från NE:s webbplats – [http://www04.sub.su.se:2058/jsp/search/article.jsp?i\\_art\\_id=O260523](http://www04.sub.su.se:2058/jsp/search/article.jsp?i_art_id=O260523) – hämtat 25 maj 2008).

<sup>34</sup> Johannisson, s. 22.



Mot hemlängtan står bortlängtan. Också för denna känsla skapades ett särskilt namn: *apodemialgia* eller smärtsam längtan bort från det egna hemmet. [...] Hemmet är det klaustrofobiska rum som måste undflys.<sup>35</sup>

Denna *apodemialgia* är den enda påvisbara längtan som förekommer i TAW:s barndomsskildringar, och det är barnet som längtar, inte den vuxne berättaren. Men inte heller denna sorts längtan är särskilt frekvent förekommande, åtminstone inte i tydligt utsagd form. Dess ”förstadium” är vanligare (se *Barndomslandet: Den inre världen: Visionerna*).

Om ingen explicit tidsmässig hemlängtan föreligger, varför förknippas då TAW:s texter med nostalgi (jag hade själv, troligtvis utan större reflektion, godtagit denna karakterisering för några år sedan)? En spekulatio n är att diktarens precisa, ”naturtrogna” återgivande av en trovärdig förflutenhet lockar fram lyssnarens *privata* nostalgi – just för att skildringarna i sig inte är nostalgiska, och inte söker några sympatier. Texterna har en karg skönhet, eftersom de inte skönmålar; de är bortom moralen, eftersom de inte moraliserar: de är sig själva nog, liksom barndomen, liksom naturen. De framkallar hos lyssnaren samma melankoli och milt ångerfulla känsla av fjärmande som åsynen av en stjärnhimmel, en stilla sjö eller – av ett barn. En längtan hem till det personliga ursprunget, till *lyssnarens* ”tjärn” eller ”hjärta”, väcks, och han eller hon drar slutsatsen att en sång som framkallar ett sådant gensvar måste vara ”nostalgisk”.

Kanske är barndomsnostalgi därtill en särskilt tacksam känsla för poesin att frammana, eftersom den förblir just en känsla, som bara kan upplevas – utan inneboende, ångestskapande insikter om möjlighet till förändring. Det förflutna kan inte påverkas; hur intensiv lyssnaren än låter nostalgin bli förpliktigar den aldrig någonsin till handling. Den är ofarlig.

Nostalgin spelar just på den frånvaro som är begärets nyckelmekanism. Den är begär efter begär, längtan efter att längta.<sup>36</sup>

Eftersom TAW:s barndomsskildringar sällan återger stora dramer eller trauman utan

---

<sup>35</sup> Johannisson, s. 20.

<sup>36</sup> Johannisson, s. 152.

snarare har karaktär av vardagliga tvärsnitt – ”taflor ur lifvet”, för att travestera Almquist – minimeras risken för motstånd hos lyssnaren mot att låta emotionen växa sig stor. Den erbjuder ett omedelbart och skonsamt svar på lyssnarens ”längtan efter att längta”. Måhända är detta en orsak till att TAW:s lågmälda, allvarliga stil rönt så stora publika framgångar. Dess små gester räcker för att framkalla stora känslor, eftersom ”verkansgraden” blir så hög.

## Berättelsen om jaget

– Man kan känna sig snöpt när man skrivit ner ett minne på papper. Den här tidiga, lite diffusa, fantastiska bilden av minnet – den finns inte längre. I och med att man naglat fast en episod på papper så är det på något sätt dött. Det går inte att gå tillbaka till sin ursprungliga uppfattning eller upplevelse av minnet.<sup>37</sup> (PC Jersild)

Karin Johannisson anför via filosofen Zygmunt Bauman en intressant aspekt av nostalgin, som sammanlänkar detta avsnitt med det föregående:

Nostalgia och utopi hör ihop, hävdade Zygmunt Bauman. Motsatsen till den föreställda framtiden är den föreställda förflutenheten. Men det finns en avgörande skillnad: det förflutna har lämnat spår, märken, som blir ett slags talismaner som förbinder oss med det som var.<sup>38</sup>

Med detta synsätt kan nostalgin sägas vara oundviklig i varje berättelse om det förflutna, eftersom berättaren måste ta föreställningen till hjälp för att alls kunna rekonstruera ett minne, och därmed skapar en i någon mening utopisk bild vare sig han vill eller inte. Den enda ledstäng berättaren har i minnenas dunkla trapphus är Baumans ”talismaner”, med vars hjälp han trevar sig fram mot den ursprungliga upplevelsen.

I vilken utsträckning blir diktarjagets berättelse om sin barndom en ”historieförfalskning”? Min fråga är givetvis inte avsedd att besvaras direkt, eftersom den utomstående inte kan veta något om de faktiska förhållandena. Men själva relationen

---

<sup>37</sup> PC Jersild i SR P1:s *Filosofiska rummet* 10 juni 2007 (hämtat från [http://www.sr.se/laddahem/podradio/SR\\_p1\\_filosofiskarummet\\_070610060020.mp3](http://www.sr.se/laddahem/podradio/SR_p1_filosofiskarummet_070610060020.mp3) vid samma tidpunkt). Den återgivna kommentaren är inte ordagrant citerad, utan något redigerad för att bli läsbar som skriven text. Innebörden är dock oförändrad.

<sup>38</sup> Johannisson, s. 152.

mellan ursprungsupplevelse och berättelse – ja, mellan verklighet och dikt – är högintressant i en diskussion av detta slag.

I Peter Gärdenfors *Den meningssökande människan* fäster jag mig särskilt vid några passager.

Gärdenfors redogör för ett klassiskt försök med s.k. stafettberättelser. En första försöksperson, från England, fick läsa en nordamerikansk indiansk historia och sedan skriva ner det han mindes av den. Den efterföljande försökspersonen fick göra om proceduren, men endast med den förste försökspersonens referat som stöd. Mot slutet av berättelsekedjan var historien förvanskad till oigenkännlighet. Betydelsefulla inslag hade försvunnit – och helt nya orsakssamband hade adderats, för att göra berättelsen begriplig för en västerlänning.<sup>39</sup>

... alla berättelser förekommer i en kulturell ram. [...] Om man inte känner till en annan kulturs kanoniska form, så förstår man inte historien. Som Bartletts experiment visar minns man inte heller berättelsen på rätt sätt utan formulerar om den efter sin egen kulturella kanon.<sup>40</sup>

I *Tiden: Paralleldimensionen* redogjorde jag för kronologiska förändringar i TAW:s barndomsskildringar – hur ”paralleldimensionen”, det alldeles levande minnet, med tiden tycks bli allt svåråtkomligare för diktarijaget. Ovanstående resonemang ur *Den meningssökande människan* föder hos mig en tanke:

*Fjärmas berättaren från minnet i allt högre grad för varje gång det återberättas? Det förefaller inte orimligt att det som gäller för kulturer också kan gälla för olika åldrar i livet, eller för olika medvetandelager. För varje gång TAW nedtecknar historien om sin barndom anammar han i så fall alltmer en annan ”kultur”: den vuxnes – själviakttagarens, berättarens, konstnärens –, att skilja från barnets ”kultur”, där *upplevelsen* är central, där jaget så att säga lever inifrån och ut. När barndomen berättats tillräckligt många gånger har ett perspektivskifte skett etappvis, där varje ny berättelse bygger alltmer på den samlade bilden av de föregående berättelserna, allt mindre på själva ursprungsupplevelsen – och där det ackumulerade berget av berättelser helt eller delvis skymmer ursprungsupplevelsen och gör den oåtkomlig. Detta skulle förklara de mer*

---

<sup>39</sup> Gärdenfors, s. 120f.

<sup>40</sup> Ibid.

förenklade, stiliserade teckningarna i nyare sånger som *Jag har simmat långt ut från land*.

*So long* från samma album är också intressant i sammanhanget. Efter en ovanligt målerisk skildring av barndomssomrar hos morföräldrarna – ”guldet föll från himlen” – följer en anmärkningsvärd kommentar:

*Men allt det där är bara minnen  
på nån ryckig gammal smalfilm  
Det är grindar för allén nu  
och hundar innanför<sup>41</sup>*

Huset har blivit lika oåtkomligt som de autentiska minnena, och vice versa.

Varför då berätta sin berättelse gång på gång? Jag ser tre möjliga syften, inte nödvändigtvis medvetna eller uttalade:

I. Paradoxalt nog: i ett försök att *hålla kvar* barndomens upplevelser som något verkligt och levande (kanske för att undvika verklig nostalgi, som ju främjas av glömskan).

Psykologen Merlin Donald noterar att en segrande kultur alltid tvingar sina myter på den besegrade kulturen. Och den besegrade kulturen motstår tankeinvasionen så länge som möjligt, eftersom man förlorar en stor del av sin identitet om man förlorar sina myter.<sup>42</sup>

Den ”segrande” kulturen är med denna analogi den vuxnes, som jag diskuterade ovan. För att inte förlora kontakten med sin ursprungliga identitet trots vuxenlivets pockande ”mytbildning” om hur ett människoliv bör levas börjar diktaren berätta historien om sitt förflutna, om sin barndom.

Risken är dock att berättandet motverkar sitt syfte, om mitt antagande om stafettberättelsen ovan är riktigt. Den myt berättaren satt sig att försvara glider undan för varje berättelse om den (liksom den som trampat i kvicksand sjunker fortare ju ivrigare han rör sig):

*Än en gång så drar du fotot av dig själv  
genom stora koptorn  
Och för varje gång så mörknar det*

---

<sup>41</sup> *So long* (En sommar på speed, Sonet/Universal Music, 2008)

<sup>42</sup> Gärdenfors, s. 114.

*och bilden drar sig undan som en dröm*<sup>43</sup>

II. Som en följd av en naturlig vilja att söka mening och kontinuitet i sitt levda liv, för att stärka upplevelsen av att den man är i dag har något att göra med det som hänt i det förgångna och undgå kusligheten i Kunderas ”*Es könnte auch anderes sein*” – ”det kunde också vara annorlunda”. Denna önskan om mening och sammanhang är rimligtvis allmänmänsklig, men blir så mycket tydligare hos en konstnär, en berättare.

III. Stafettberättandet kan mycket väl främja den konstnärliga kreativiteten, trots att det på sätt och vis är samma berättelse som upprepas. Varje konstnärlig variation, varje ny variant på temat, blir en ny, unik historia att lägga till samlingen. Så småningom blir historiesamlingen/sångskatten *i sig* en källa till inspiration, alldeles som verkliga erfarenheter fastän i ett sidouniversum. Den förra berättelsen ger energi åt nästa, och så vidare. (Detta är ett produktivt sätt att hantera minnen, till skillnad från nostalgi: att faktiskt vilja ta sig tillbaka.)

Eftersom diktarens liv fortskrider vid sidan av skapandet får han därmed två växande upplevelsebanker att hämta inspiration ur: stafettberättelsens och det verkliga livets.

## 6. Slutdiskussion

### Sammanfattning

Jag var väl förtrogen med TAW:s sångkatalog redan innan jag inledde uppsatsarbetet. Ändå har undersökningen bjudit många överraskningar, och min uppfattning om TAW som en mycket driven, medveten textförfattare har stärkts. Sånger som först framstår som skrivna med lätt hand – nästan i förbigående, likt dagboksanteckningar – tycks mig nu minutiöst genomarbetade, som om de väntade på att bli utforskade.

Arbetet har till största del bestått av två uppgifter.

---

<sup>43</sup> 1980.

För det första: att ur TAW:s lågmälda, finstämda lyrik identifiera de betydelsefullaste motiven bland barndomsskildringarna – och att utan ”kvalitetsförlust” amplifiera dem och göra dem klara och tydliga.

För det andra: att i dessa motiv urskilja mönster och konstnärliga utvecklingslinjer, röda trådar.

Detta tvåstegsprogram är givetvis ett vanskligt företag, dömt att sväva i den fria tolkningens och det oundvikligen subjektiva urvalets sfär. Utan kännedom om TAW:s arbetsgång föreställer jag mig att många sånger är sin början och sitt slut, att de föds ur ett kreativt behov som uppstår där och då – att de lever sitt eget relativt isolerade liv, trots sin gemensamma skapare. De behöver inte ha särskilt mycket med varandra att göra, för att tala klarspråk. Själva albumen utgör visserligen konstnärliga helheter, men eftersom mitt urval begränsat sig till sånger med inslag av barndomsskildringar och detta tema inte upptar något helt album har det inte varit meningsfullt att behandla varje skiva för sig.

Trots denna reservation upplever jag att mitt motivurval och mina observerade mönster har relevans, om man befriar begreppet ”relevans” från kravet på koppling till konstnärens eventuella intentioner. Allt skapande är inte medvetet, och en del av konstens signum är att verken får nytt liv och ny mening hos mottagaren–uttolkaren. Fröet till denna nya mening torde ligga i de egenskaper som konstnären omedvetet försett sina verk med. Då blir det meningsfullt – och respektfullt – att tolka verken, sångtexterna, för sig. Då blir också varje utvalt, amplifierat motiv och varje observerat mönster meningsfullt, om de är känsligt uttolkade, med stadig förankring i texterna.

Frågeställningarna i uppsatsens inledning är av sådan karaktär att de inte låter sig besvaras i sammanfattning. De har dock utgjort ledstjärnor under hela arbetet och genomsyrar samtliga förda diskussioner. Tillsammans har de lett arbetet i en något oväntad riktning. Givet att texterna läses och tolkas för sig, frikopplat från författarens uttalade anspråk och avsikter, ser jag en intressant koppling, som jag vill avsluta denna uppsats med. Den sätter in barndomsskildrandet i ett vidare sammanhang: ett gigantiskt mönster, långt större än de enskilda upphovsmännen.

## TAW:s mytiska metod

Den litterära princip som motiverar insmältningen av en mångfald element ur förfluten tradition i en modern tidsdikt har Eliot själv [...] karakteriserat som den mytiska metoden: användandet av en fortlöpande parallell mellan samtid och forntid.<sup>44</sup> (Erik Mesterton, *Det öde landet: Några kommentarer*)

T.S. Eliot har gett upphov till det poetiska grepp som kallas ”den mytiska metoden”, vars huvudsyfte är att låta den skildrade samtiden belysas av myten och av förflutenheten. Undertexten är att nuet är andefattigt – men att det heliga inte gått förlorat, även om det är frånvarande i nuet, eftersom tiden är cyklisk. Epoker av välstånd och fattigdom växlar med samma lagbundenhet som årstider; guldåldrar och dåliga tider avlöser varandra, och likt en bakgrundsbelysning strålar ständigt den eviga myten. Effekten blir en insikt om att inget är nytt under solen: att tillvarons beståndsdelar bara skiftar plats – ömsom synliga, ömsom osynliga; ömsom levande, ömsom i dvala – men att inget vare sig försvinner eller tillkommer.

Jag ser i TAW:s barndomsdiktning en liknande princip, i två lager:

I. Barndomen och dess stundtals påträngande andefattighet belyses av ”myten”: element av evighet, ande och fantasier.

II. Den vuxne berättarens nu belyses i sin tur av barndomen, som i kraft av sin förflutenhet och oföränderlighet får tyngd nog att vinna mytkaraktär.<sup>45</sup>

*Det öde landet* – jämte Joyces *Odysseus* den mytiska metodens portalverk – utgör en fantastisk provkarta över metodens olika uttryck. Jag vill med hjälp av Erik Mestertons essä *Det öde landet: Några kommentarer* belysa några särskilt intressanta aspekter, som tydliggör min koppling till TAW:s barndomsskildringar.

**Tiden.** I *Det öde landet* är tidsuppfattningen som nämnts cyklisk, eller ”cirkulär”, givande ett intryck av att allt förr eller senare återkommer. Mytdimensionen står som en

---

<sup>44</sup> Erik Mesterton, *Det öde landet: Några kommentarer*, ur kompendiet *Litteraturen och dess historia under 1900-talet*, tillhandahållen av Stockholms universitet 2007, utan hänvisning till essäns ursprungliga publicering.

<sup>45</sup> Vilket lager – barndom–myt eller vuxenliv–barndom – som står i fokus varierar mellan de olika sångerna. I min framställning varvar jag paralleller ur båda lagren med element ur *Det öde landet*.

garant för denna återkomst, eftersom den oupphörligen sipprar in i nuet för att uppträda parallellt med den skildrade samtiden. Den beskrivningen kan likaväl gälla för de sånger som diskuterats i denna uppsats. Om Eliots ”myt” byts mot TAW:s ”barndom” eller ”förflutenhet” blir resonemangen i stort sett identiska. Notera t.ex. de två rubrikerna i avsnittet *Tiden (Evigheten och Paralleldimensionen)*. TAW:s vuxna diktarjag tycks i barndomen söka samma fasta punkt, samma garant för att besegla sin tro på den förtröstansrika cykliska tiden, som Eliot söker i myten. Också diskussionen om *Resignationen* är värd att erinra om, då den berör sångernas budskap om förtröstan och tro på att tiden alltid *hinner ifatt* – att tiden återkommer.

Tillvarons och tidens kärna tar sig varierande uttryck, men det beståendes relation till det föränderliga är oavsett form konstant i TAW:s barndomsdiktning. Och denna relation är anmärkningsvärt lik den som gestaltas i *Det öde landet*.

**Guldåldern.** *Det öde landet* minner om en rik forntid i kontrast till den fattiga, splittrade och döda samtiden – om något helt och fulländat, som skänker insikt om det otillfredsställande, torftiga nuet.

[...] denna intressekonflikt mellan den föörenade verklighet som upplevs här och nu, och erinringens förklarade vision.<sup>46</sup>

Av många möjliga analogier hos TAW är *Varm sjö* nämnvärd, där upplevelsen av det paradisiska moderlivet ställs mot vuxenlivets isolation i ett anonymt höghus. ”Guldåldern” ges också uttryck i sången *Vi är värda så mycket mer*:

*Nu slår vårens första regn emot taken  
jag står vid fönstret som en vålnad  
Den här stan är som ett pålagt skratt  
lika död, lika punktlig och lånad*

[...]

*Från kyrkan på berget strömmar toner  
det är sången vi en gång lärde oss  
om en rikedom större än den här världen ger*

---

<sup>46</sup> Mesterton, s. 36.



*Vi visste det då  
Vi är värda så mycket mer<sup>47</sup>*

Här skildras båda de lager jag nämnde i inledningen av detta avsnitt. Först lager II, där vuxenlivet ter sig spökligt i relation till barndomen, då de lärde sig ”sången”, meningen. Sedan lager I, där barndomen i sin tur kontrasteras mot något bortomliggande, något *ännu rikare*: mot en insikt om att de är ”värda så mycket mer”.

**Det levande förflutna.** Eliots dikt uttrycker idén om att inget av det som skett försvinner, utan fortsätter att existera ”inom” nuet:

... idén att varje moment i det historiska skeendet bevarar alla föregående.<sup>48</sup>

Detta är samtidigt en utmärkt summering av förflutenhetens roll i TAW:s barndomsskildringar, flitigt diskuterad genom stora delar av uppsatsen<sup>49</sup> och explicit uttryckt i t.ex. *En hel värld inom mig*:

*Alla historier börjar nånstans  
alla bäckar har ett språng  
Och vem kan säga att han är helt fri  
från det som hänt en gång  
Jag bär en hel värld inom mig  
Jag bär en hel värld inom mig*

**Den döda staden.** En av Eliots starkaste symboler för att uttrycka samtidens brister är den moderna, ”överkliga” staden som ett koncentrat av det öde landet, i en tid då ”centrala behov inte bli tillfredsställda, då man är hänvisad till att leva i en blandning av

---

<sup>47</sup> *Vi är värda så mycket mer* (*Vi är värda så mycket mer*, Metronome/Warner Music Sweden, 2002)

<sup>48</sup> Mesterton, s. 42.

<sup>49</sup> Jag märker att många resonemang på sätt och vis utgör upprepningar av det som redan diskuterats i uppsatsens huvudavdelning. Ändå föredrar jag denna övertydlighet framför att låta huvudresonemangen tala för sig själva, eftersom jag vill understryka korrelationen med Eliots mytiska metod – en korrelation som alltså varseblivits under arbetets gång, alltmer pockande på att behandlas separat, till slut omöjlig att ignorera. Därav detta avknoppade slutavsnitt, trots att metoden egentligen redan beskrivits löpande i hela uppsatsen, bara utan direkt koppling till Eliot.

'minne och begär''<sup>50</sup>. I avsnittet *Den yttre världen: Den döda staden* (som fick sitt namn innan Eliot beretts plats i denna uppsats) beskrivs hur TAW gestaltar barndomens förort på ett liknande sätt. Också här ett sterilt landskap, befolkat av livlösa människor.<sup>51</sup> Och vad är alla dessa tomma ytor, alla dessa meningslösa platser lämnade åt sitt öde, om inte uttryck för just ett "öde land"?

**Slutdiskussion.** Detta om de stora linjerna, som förenar TAW:s barndomsberättelser med den mytiska metoden. Därtill ser jag förvånande många likheter i vissa detaljer, t.ex. i TAW:s speciella nyttjande av vattensymbolen, och i texternas genomgående gestaltning av döden som en källa till nytt liv. Men på den nivån riskerar de välunderbyggda resonemangen att gränsa till spekulation. Den nyfikne kan dock på egen hand med stor behållning också på mikronivå söka inslag av Eliots metod i TAW:s diktning. Kopplingen tappar inte i relevans under en hårdare granskning: parallellerna tycks tvärtom bli fler och rikare ju mer ingående texterna läses. De blir dock svårare att motivera i en uppsats om de endast förekommer sporadiskt. Därav denna avgränsning till de stora linjerna.

Det är långsökt och knappast sannolikt att anta att TAW medvetet låtit sig inspireras av T.S. Eliots metod. Men *parallellen* är intressant, eftersom den visar på ett större mönster, en kronotopisk struktur som är tillämplig på dikter om världsalltet såväl som på privata berättelser om jagets och barnets värld. Mytens lager kan ta sig många uttryck, och tycks för en viss sorts diktare alltid ruva immanent i nuet, hur profan dess verklighet än må te sig. För dessa diktare blir förtröstan en självklar del av visionen.

Barndomen kan för en sådan diktare utgöra en personlig myt, stabil nog att kompensera varats gasliknande flyktighet. Insikten om det förflutnas oföränderlighet och oåterkallelighet kan tyckas tragisk, men det är just dessa egenskaper som möjliggör denna livsnödvändiga ballasteffekt. Myten och berättelsen om barndomen får samma funktion: att ge tyngd åt det olidligt lätta.

---

<sup>50</sup> Mesterton, s. 32.

<sup>51</sup> "Livlösa" i den meningen att de är sina roller, att *ingen avviker* – enligt klassisk psykoanalys är ju livet per definition ett avvikande, ett tillfälligt uppbrott från grundtillståndet: döden.

# Källförteckning

## Otryckta källor

### *Uppsatsförfattaren:*

- Ganslandt, Jens, *Mycket snack och en hel del verkstad*, publicerad på muzic.se 28 april 2007, hämtad från <http://www.muzic.se/show.php?typ=konsalter&id=415> 25 maj 2008
- Janssen, Claes, *Makten, visheten och kvinnan: Om Milan Kunderas författarskap*, opublicerad
- Lundell, Kristin, recension av *En sommar på speed*, Svenska Dagbladet 5 mars 2008, hämtad från [http://www.svd.se/kulturnoje/musik/artikel\\_941213.svd](http://www.svd.se/kulturnoje/musik/artikel_941213.svd) 25 maj 2008
- SR P1:s *Filosofiska rummet*, utsänt första gången 10 juni 2007, hämtat från [http://www.sr.se/laddahem/podradio/SR\\_p1\\_filosofiskarummet\\_070610060020.mp3](http://www.sr.se/laddahem/podradio/SR_p1_filosofiskarummet_070610060020.mp3) vid samma tidpunkt

## Tryckta källor

- Andersson Wij, Tomas, ur följande albums texthäften:
  - Ebeneser*, Andersson Records, 1998
  - Ett slag för dig*, Metronome/Warner Music Sweden, 2000
  - Vi är värda så mycket mer*, Metronome/Warner Music Sweden, 2002
  - Stjärnorna i oss*, Metronome/Warner Music Sweden, 2004
  - Live på Rival*, Ebeneser Records, 2005
  - Tomas Andersson Wij*, Ebeneser/Sonet/Universal Music, 2005
  - En hel värld inom mig* (EP), Ebeneser/Sonet/Universal Music, 2006
  - En introduktion till Tomas Andersson Wij*, Sonet/Universal Music, 2007
  - En sommar på speed*, Sonet/Universal Music, 2008
- Gärdenfors, Peter, *Den meningssökande människan*, Natur och Kultur 2006

- Johannisson, Karin, *Nostalgia: En känslas historia*, Bonnier Essä 2001
- Kundera, Milan, *Varats olidliga lätthet*, Albert Bonniers förlag 2007 (1984)
- Mesterton, Erik, *Det öde landet: Några kommentarer*, ur kompendiet *Litteraturen och dess historia under 1900-talet*, tillhandahållen av Stockholms universitet 2007, utan hänvisning till essäns ursprungliga publicering